

**UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PELOTAS  
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**OTAVIA ALVES CÉ**

**TRADIÇÃO E TRANSGRESSÃO:  
UMA ANÁLISE VISUAL E VERBAL DA REPRESENTAÇÃO DE  
PERSONAGENS FEMININAS NOS MANGÁS *SHOJO***

**PELOTAS  
NOVEMBRO DE 2009**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**OTAVIA ALVES CÉ**

**TRADIÇÃO E TRANSGRESSÃO:  
UMA ANÁLISE VISUAL E VERBAL DA REPRESENTAÇÃO DE  
PERSONAGENS FEMININAS NOS MANGÁS *SHOJO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Católica de Pelotas como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguística Aplicada –  
Texto, Discurso e Relações Sociais

Orientadora: Profa. Dra. Susana Bornéo Funck

**PELOTAS  
NOVEMBRO DE 2009**

*Para meus pais,  
por tudo que fizeram e ainda fazem.*

## AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras por me proporcionar a convivência com docentes cuja competência, atenção e dedicação contribuíram em muito para o meu amadurecimento tanto profissional como pessoal.

À professora orientadora Dra. Susana Bornéo Funck por abrir meus olhos para o maravilhoso e complexo universo dos Estudos de Gênero e suas teorias feministas.

Aos meus pais, familiares e amigos por todo o suporte, companheirismo e carinho.

Ao Tiago por ter me ajudado ativamente em todas as traduções que envolvem *Fruits Basket*. E que, além de tudo, transcende o conceito de melhor amigo.

E ao meu irmão Pedro, que em 1994, trocou o canal da televisão e, por acaso, fez com que acabássemos assistindo um anime pela primeira vez.

*“Passando repetidas vezes, por momentos felizes e tristes,  
é só assim que todos nós amadurecemos.”*

Natsuki Takaya<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> In: TAKAYA, N. *Fruits Basket*. Hakusensha, Tokyo, 2006 (v. 23 p. 46-47).

## RESUMO

Este trabalho constitui uma análise visual-discursiva das personagens Tohru, Isuzu, Akito e Ritsu, presentes no *shojo* mangá *Fruits Basket* (1998-2006), da mangaká japonesa Natsuki Takaya (1973 -). O objetivo principal é investigar como são representadas visual e verbalmente as personagens femininas nos mangás *shojo*, por meio da análise dessas quatro personagens. A fundamentação teórica busca sustentação na Análise Crítica do Discurso (ACD) de Fairclough (2001), Van Dijk (1993, 2008) e Wodak (2000, 2004), na Gramática Visual de Kress e van Leeuwen (1998), nos Estudos de Gênero de Butler (1998, 2008), Haraway (2004) e de Lauretis (1994) e na cultura pop japonesa de Gravett (2006), Luyten (1985, 2002, 2005) e Sato (2005, 2007). O trabalho encontra-se dividido em dois capítulos, constituindo o primeiro o referencial teórico, abordando uma revisão bibliográfica dos fundamentos acima citados, e o segundo capítulo contemplando a metodologia e as duas partes da análise – representação e performance. O estudo conclui que apesar de serem um meio de disseminar valores tradicionais, os *shojo* mangás apresentam-se, ainda que de maneira tímida, como um espaço subversivo para as relações normativas de gênero.

### **Palavras-chave:**

*Fruits Basket*; mangá. Discurso. Representação. Gênero.

## ABSTRACT

This research is a visual-discursive analysis of the characters Tohru, Isuzu, Akito and Ritsu, present in the *shojo* manga *Fruits Basket* (1998-2006), by the Japanese author Natsuki Takaya (1973 - ). The main objective is to investigate how the female characters are represented visually and verbally in *shojo* manga, through the analysis of these four characters. The theoretical support is the Critical Discourse Analysis (CDA) by Fairclough (2001), Van Dijk (1993, 2008) and Wodak (2000, 2004), the Grammar of Visual Design by Kress and van Leeuwen (1998), Gender Studies by Butler (1998, 2008), Haraway (2004) and de Laetis (1994), and Japanese pop culture by Gravett (2006), Luyten (1985, 2002, 2005) and Sato (2005, 2007). The research is divided into two chapters: the first chapter consists of the theoretical framework, addressing a bibliographic review of the forementioned areas, and the second chapter contains the methodology and the two parts of the analysis - representation and performance. The study concludes that, despite being a way of disseminating traditional values, the *shojo* manga presents itself, albeit very lightly, as a subversive space for normative gender relations.

**Key-words:**

*Fruits Basket*; mangá; discourse; representation; gender

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>09</b>
<b>1 REFERENCIAL TEÓRICO</b> .....	<b>12</b>
<b>1.1 ACD – CONCEITOS INICIAIS</b> .....	<b>12</b>
<b>1.1.1 História, ideologia e poder</b> .....	<b>14</b>
<b>1.1.2 Gramática visual</b> .....	<b>16</b>
<b>1.2 ESTUDOS DE GÊNERO</b> .....	<b>19</b>
<b>1.3 CULTURA POP JAPONESA – OCIDENTAL NA FORMA, ORIENTAL NO CONTEÚDO</b> .....	<b>23</b>
<b>1.3.1 O que é mangá?</b> .....	<b>24</b>
<b>1.3.2 Formas e formatos</b> .....	<b>26</b>
<b>1.3.3 Narrativa e conteúdo</b> .....	<b>27</b>
<b>1.3.4 O <i>Shonen</i> mangá</b> .....	<b>30</b>
<b>1.3.5 O <i>Shojo</i> Mangá</b> .....	<b>32</b>
<b>1.3.6 Perfil dos heróis e das heroínas</b> .....	<b>38</b>
<b>1.3.7 Mangá no Brasil</b> .....	<b>40</b>
<b>2 ANÁLISE</b> .....	<b>43</b>
<b>2.1 UM POUCO SOBRE <i>FRUITS BASKET</i></b> .....	<b>43</b>
<b>2.2 METODOLOGIA</b> .....	<b>44</b>
<b>2.3 OS PERSONAGENS – REPRESENTAÇÃO</b> .....	<b>46</b>
<b>2.3.1 Shigure Sohma</b> .....	<b>46</b>
<b>2.3.2 Tohru Honda</b> .....	<b>48</b>
<b>2.3.3 Isuzu Sohma (Rin)</b> .....	
<b>2.3.4 Akito Sohma</b> .....	
<b>2.3.5 Ritsu Sohma</b> .....	<b>66</b>

<b>2.4 AS INTERAÇÕES – PERFORMANCE .....</b>	<b>70</b>
<b>2.4.1 Shigure e Tohru.....</b>	<b>70</b>
<b>2.4.2 Shigure e Isuzu .....</b>	<b>76</b>
<b>2.4.3 Shigure e Akito .....</b>	<b>87</b>
<b>2.4.4 Shigure, Ritsu e Tohru .....</b>	<b>99</b>
<b>2.4.5 Tohru e Isuzu.....</b>	<b>106</b>
<b>2.4.6 Tohru e Akito .....</b>	<b>114</b>
<b>2.4.7 Isuzu e Akito.....</b>	<b>122</b>
<b>2.4.8 Akito e Ritsu .....</b>	<b>129</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>132</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>134</b>

## INTRODUÇÃO

Sempre me interessei por histórias em quadrinhos. O dinamismo de sua narrativa me instigava e fazia querer ler mais e mais. Não era raro me ver em bancas de revista comprando gibis. Na adolescência, cansada de ler *Turma da Mônica* e as repetitivas morais enlatadas do *Super-homem* e cia., busquei ampliar minha rede quadrinhística. No embalo dos *hits* dos seriados *live-action*<sup>2</sup> e dos *animes*<sup>3</sup>, voltei meus olhos para a terra do sol nascente e de lá surgiu o elemento necessário para acabar com o meu tédio. Eram os mangás - histórias de conteúdo variado, início, meio e fim, e uma técnica que me surpreendeu logo no primeiro contato.

Além disso, um fator em especial chamou minha atenção: a construção dos personagens. Diferentemente dos heróis fantásticos, com super poderes e físicos beirando a perfeição greco-romana, os mangás adotam personagens com características humanas, que demonstram suas emoções com frequência, tendo como princípio básico a perseverança para atingir um objetivo. Esses heróis, em geral, são personagens com defeitos e qualidades como qualquer pessoa, o que possibilita uma empatia muito mais imediata com os leitores.

Os mangás também possuem uma forma de editoração peculiar, com segmentos de mercado divididos por sexo e faixa etária, desde crianças em fase de alfabetização, até homens e mulheres adultos. Cada segmento possui características próprias, sendo os mais populares o *shojo* e o *shonen*, mangás destinados às garotas e aos garotos japoneses, respectivamente.

Se o quadrinho ocidental é muito identificado com jovens do sexo masculino, o mesmo não ocorre no Japão. O *shojo* mangá (mangá adolescente feminino) tem uma

---

<sup>2</sup> Produções de ficção, normalmente compostas por um grupo de super-heróis, vividos por atores reais.

<sup>3</sup> Por vezes escrito Animé ou Animê, é o nome dado à animação japonesa. A palavra *anime* tem significados diferentes para os japoneses e para os ocidentais. Para os japoneses, *anime* é tudo o que seja desenho animado, seja ele estrangeiro ou nacional. Para os ocidentais, *anime* é todo o desenho animado que venha do Japão.

diversidade muito maior de títulos do que o *shonen* mangá (mangá masculino). O tema predominante das histórias envolve interações complexas entre as personagens, estando normalmente associado a enredos românticos e melodramáticos, muito comumente envolvendo amores impossíveis, separações regadas a lágrimas, ou até mesmo soluções dramáticas envolvendo a morte. Outra característica dos *shojo* mangás é que são praticamente todos desenhados por mulheres, fato que poderia causar inveja às desenhistas do mundo inteiro, uma vez que poderia ser um passo, uma condição especial para que a mulher construísse sua imagem e até fosse um agente modificador.

Entretanto, ao ler e pesquisar sobre o gênero, me deparei com uma situação que, nas palavras de Luyten (2002, p. 85), “pode significar algo mais profundo e assustador”: mesmo de posse da ferramenta, as autoras ainda insistem em reproduzir, de maneira geral, um estereótipo fragilizado e doméstico de mulher. Muitas heroínas dos *shojo* mangás são retratadas como tímidas, atraentes e encantadoras, normalmente descritas como femininas, frágeis e jovens. Analisando-as friamente, percebe-se que não há lugar para heroínas independentes e fortes. Mas estariam todas fadadas a viver a tragédia da incapaz princesa em apuros?

Dessa inquietude, nasceu a curiosidade de verificar como são representadas visual e narrativamente as personagens femininas nos mangás *shojo*, utilizando categorias da Análise Crítica do Discurso (ACD), em especial da Gramática Visual. Para tanto foram escolhidas inicialmente quatro personagens do mangá intitulado *Fruits Basket*, um sucesso de vendas dentro e fora do Japão. Estas personagens são Tohru Honda, a jovem protagonista da história, e seu “oposto”, a ríspida e contestadora Isuzu Sohma. Também serão analisadas as “transgressoras” Akito Sohma, uma mulher criada como um homem, e Ritsu Sohma, um homem que se traveste de mulher mesmo não sendo homossexual. Mais tarde, considerando haver uma necessidade maior de se aprofundar na maneira como esses quatro personagens se comportavam, um quinto elemento foi escolhido. Completa o time, então, Shigure Sohma, que se apresenta como uma espécie de catalizador das emoções e representações dos outros quatro.

A análise dessas personagens certamente contribuirá para os estudos de gênero e do discurso, ao trabalhar com as representações do feminino encontradas em um produto criado tão longe de nossa cultura, mas que tanto agrada aos brasileiros.

A partir daí, desenvolvem-se os objetivos, sendo o geral investigar como são representadas visual e verbalmente as personagens femininas nos mangás *shojo*, por meio da análise de quatro personagens da série *Fruits Basket*: Tohru, Isuzu, Akito e Ritsu. Para tanto,

serão analisados o discurso verbal de cada uma das personagens por meio das escolhas temática e lexical de suas falas e a representação visual de cada uma das personagens por meio da transitividade (processo de ação que enfatiza a relação que os atores assumem um perante o outro no contexto), da modalidade (relação que confere o nível de realidade representada pela imagem, indo do objetivo, mais próximo do real, até o irreal), da perspectiva (processo que analisa a relação dos atores com o observador) e da saliência (grau de relação que os elementos recebem na imagem, como importância e hierarquia), dessa maneira buscando identificar as principais características de cada personagem em termos de uma ideologia de gênero estabelecida pelo/no discurso.

A metodologia empregada baseia-se num estudo de abordagem qualitativa. Para a análise foram selecionadas interações com falas e representações visuais características de cada personagem (mais marcadas ou mais recorrentes). Assim, a pesquisa foi dividida nos seguintes passos: a) pesquisa exploratória: revisão bibliográfica em livros e revistas especializadas e nos próprios mangás da série escolhida; b) delimitação das interações/cenas a serem analisadas de acordo com o grau de representatividade e relevância para o estudo; e c) análise comparativa das seqüências selecionadas.

A presente dissertação encontra-se então, dividida em dois grandes capítulos, sendo o primeiro responsável pela apresentação do referencial teórico, começando pelos fundamentos básicos da Análise Crítica do Discurso até chegar à teoria relacionada com a Gramática Visual. Em seguida são abordados os Estudos de Gênero e a maneira como as representações de feminino e masculino se constroem e manifestam. Por fim, encontra-se uma breve explanação a respeito da cultura pop japonesa e sobre os mangás como gênero textual.

O segundo capítulo compreende a análise propriamente dita, introduzindo primeiramente uma apresentação sobre a obra escolhida, *Fruits Basket*, sendo seguida pela análise individual de cada um dos cinco personagens que compõem o *corpus* final. Logo após, são apresentadas as cenas em que estes interagem entre si, completando assim os elementos que dão suporte à pesquisa. Ao final, é apresentado um cruzamento dos resultados, concluindo a presente dissertação.

## 1 REFERENCIAL TEÓRICO

### 1.1 ACD – CONCEITOS INICIAIS

A Análise Crítica do Discurso (ACD) pode ser definida como “campo fundamentalmente interessado em analisar relações estruturais, transparentes ou veladas, de discriminação, poder e controle manifestas na linguagem” (WODAK, 2004, p. 225). Ela concebe a linguagem como prática social (FAIRCLOUGH; WODAK, 1997) e considera o seu contexto de uso como elemento vital (WODAK, 2000). A análise crítica do discurso em essência não constitui um método, mas sim “um domínio de práticas acadêmicas, uma transdisciplina distribuída por todas as ciências humanas e sociais” (VAN DIJK, 2008, p. 11) e “que estuda principalmente o modo como o abuso de poder, a dominação e a desigualdade são representados, reproduzidos e combatidos por textos orais e escritos no contexto social e político” (VAN DIJK, 2008, p. 113).

Caracterizada como heterogênea e transdisciplinar, a ACD também se diferencia de outras teorias por tratar o discurso de uma maneira que extrapola a esfera do verbal, incluindo em seu campo de análise elementos visuais, possibilitando uma ampliação do universo a ser pesquisado. Para Van Dijk, a ACD pode ser definida como “uma perspectiva compartilhada sobre como fazer análise lingüística, semiótica e do discurso” (1993, p. 131).

A ACD tem como objetivo oferecer uma perspectiva de teorização capaz de produzir consciência crítica e ir além da simples exposição dos fatos e significados, buscando assinalar processos discriminatórios e de dominação, para proporcionar a possibilidade de subvertê-los. Van Dijk (2008, p. 114-115) lista uma série de requisitos que a ACD deve cumprir para alcançar seus objetivos propostos:

- Para possuir valor acadêmico, a pesquisa em ACD, assim como em outras vertentes teóricas consideradas marginais – que não se baseiam inteiramente no cientificismo – deve almejar um grau de excelência elevado;
- Sua área de concentração deve focar-se em problemas sociais e questões políticas
- Para suprir uma análise empírica, a ACD normalmente busca apoio em outras vertentes acadêmicas, tornando-se assim um estudo multidisciplinar;
- Não basta meramente descrever as estruturas do discurso, elas devem ser explicadas e relacionadas com o contexto social;

- Seu enfoque mais específico se dá no modo “como as estruturas do discurso produzem, confirmam, legitimam, reproduzem ou desafiam as relações de poder e de dominação na sociedade” (VAN DIJK, 2008, p. 115).

Neste ponto torna-se interessante esclarecer que neste trabalho o discurso será abordado como “um modo de ação, uma forma como as pessoas podem agir sobre o mundo e especialmente sobre os outros, como também um modo de representação” (FAIRCLOUGH 2001, p. 91). Entretanto, o discurso como prática não configura apenas uma representação do mundo, pois ele contribui para a constituição da sociedade, construindo significados. O discurso pode ser compreendido como um modo de significação do mundo.

Fairclough (2001, p. 91), aponta três focos de contribuição do discurso, sendo eles: 1) a construção do que é referido como ‘identidades sociais’ e ‘posições de sujeito’ para os ‘sujeitos’ sociais e os tipos de ‘eu’; 2) a construção das relações sociais entre as pessoas; 3) a construção de sistemas de conhecimento e crença. Além dessa constituição convencional, a prática discursiva também pode assumir uma faceta mais criativa, contribuindo também para transformar todos os pontos que ela ajuda a construir.

Além disso, a ACD preocupa-se em fazer uma análise de cunho crítico, exigindo a consideração de dois tipos de processos: os que levam à produção de um determinado texto; e os processos que envolvem os sujeitos, situando-os sócio e historicamente, e que refratam significações em sua interação com tais textos (FAIRCLOUGH; KRESS, 1993, p. 2).

Vale ressaltar que a noção de “crítica” da ACD em momento algum intenciona neutralidade. Como seu foco de investigação normalmente pousa sobre questões e problemas sociais, como, por exemplo, desigualdade e dominação e a maneira, explícita ou velada, como estas se manifestam no discurso e no uso lingüístico, os teóricos da ACD posicionam-se e refletem sobre seus compromissos e posições em relação à sociedade. Segundo as palavras de Pedro (1997, p. 24), “a ACD afirma-se abertamente política e, portanto, potencialmente polemica”.

Conforme Wodak (2004, p. 225):

Atualmente, entretanto o termo ‘crítica’ está sendo usado, de modo convencional, num sentido mais amplo, denotando, como argumenta Krings, a combinação prática do ‘engajamento social e político’ com ‘uma construção de sociedade sociologicamente embasada’, e ao mesmo tempo reconhecendo, como aponta Fairclough, ‘que, em questões humanas, interconexões e as redes de causa e feito podem ser distorcidas a ponto de saírem do campo de visão. Assim a atividade crítica consiste, essencialmente, em tornar visível a natureza interligada das coisas’.

Nas palavras de Van Dijk (2008, p. 16):

[...] eles [os analistas do discurso] não meramente estudam os problemas ou formas sociais de desigualdade porque são coisas ‘interessantes’ para estudar, mas também estudam com o propósito explícito de contribuir para uma mudança social específica em favor dos grupos dominados.

Dessa maneira, os estudiosos da ACD buscam tornarem-se agentes em prol da mudança, subvertendo o poder dos grupos dominantes.

### **1.1.1 História, ideologia e poder**

Segundo Wodak (2004), é necessário que se compreendam três conceitos para se fazer bom uso das ferramentas da ACD: história, ideologia e poder. O conceito de história liga-se ao fator contexto, pois, se todo discurso é um objeto historicamente produzido, faz-se necessária a compreensão de suas condições de produção para que possa haver interpretação. “A constituição discursiva da sociedade não emana de um livre jogo de idéias nas cabeças das pessoas, mas de uma prática social que está firmemente enraizada em estruturas sociais materiais, concretas, orientando-se para elas” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 93).

Quanto à ideologia, esta é “vista como um importante aspecto da criação e manutenção de relações desiguais de poder” (WODAK, 2004, p. 235), e constitui um objetivo da ACD “‘desmistificar’ os discursos decifrando as ideologias” (WODAK, 2004, p. 236).

Eagleton (1991, p. 175) define ideologia como “uma maneira crucial de o sujeito humano esforçar-se para ‘suturar’ as contradições que o fendem no seu próprio ser, que o constituem até o seu âmago.” De forma mais direta Thompson (1998) define o estudo da ideologia como o modo pelo qual “o significado é construído e transmitido através de formas simbólicas de vários tipos” (apud WODAK, 2004, p. 235).

O discurso, por seu caráter articulador de interesses, é, portanto entendido como ideológico.

Se toda linguagem articula interesses, então, aparentemente, toda linguagem seria ideológica. Mas, [...] o conceito clássico de ideologia não se limita, de maneira nenhuma, ao ‘discurso interessado’ ou à produção de efeitos persuasivos. Refere-se mais precisamente ao processo pelo qual os interesses de certo tipo são mascarados, racionalizados, naturalizados, universalizados, legitimados em nome de certas formas de poder político, e há muito a perder politicamente quando essas estratégias discursivas vitais são dissolvidas em alguma categoria indiferenciada e amorfa de ‘interesses’ (EAGLETON, 1997, p. 178).

Assim, para a ACD, esse conceito vai além da simples intencionalidade explícita, buscando revelar processos em que interesses são racionalizados, naturalizados ou até mesmo mascarados, em nome de certas relações de poder. Segundo Eagleton (1997, p. 194),

[a]s relações entre discursos ideológicos e os interesses sociais são relações complexas, variáveis, em que às vezes é adequado falar do significante ideológico como um pomo de discórdia entre forças sociais conflitantes e, outras vezes, como uma questão de relações mais internas entre modos de significação e formas de poder social.

O estudo da ideologia está intimamente ligado à relação existente entre o imaginário e a realidade social. Diversas teorias sobre o assunto baseiam-se no princípio de que “existem razões históricas específicas para que as pessoas passem a sentir, raciocinar, desejar e imaginar como o fazem” (EAGLETON, 1997, p. 15). Assim, os esforços da ACD em relação à ideologia buscam ir além da análise e descrição dos fatos, procurando apontar os mecanismos de dominação e manutenção da hegemonia vigentes no discurso.

Por fim, intimamente ligado ao conceito de ideologia, a relação entre poder e linguagem apresenta-se como elemento crucial e de fundamental interesse para esta corrente teórica. Nas palavras de Wodak (2004, p. 236), “para a ACD, a linguagem não é poderosa em si mesma – ela adquire poder pelo uso que os agentes que detêm poder fazem dela”. O estudo do poder como condição central da vida social e das condições pelas quais ele se propaga e perpetua torna-se então uma necessidade e uma característica fundamental para a crítica da análise do discurso. Este envolve relações de efeito dissonante entre diferentes grupos sociais. De acordo com Foucault (1980, p. 98), “o poder é organizado como uma rede, na qual os sujeitos participam como 'alvos que consentem' e, ao mesmo tempo, como 'elementos de sua articulação’”.

Segundo Van Dijk (2008, p. 9), um dos objetos de investigação da ACD reside na maneira como “uma entonação específica, um pronome, uma manchete jornalística, um tópico, um item lexical, uma metáfora, uma cor ou um ângulo de câmera, entre uma gama de possibilidades semióticas do discurso, se relacionam a algo tão abstrato e geral como as relações de poder na sociedade.” O discurso é o veículo de expressão do poder. “O poder tem, por conseguinte, um efeito de distorção sobre a situação comunicativa” (KRESS, 1997, p. 69-70). Quem detém o poder pode explicar ou confundir, inserir ou excluir, de acordo com os signos utilizados no discurso. “A dominação pode ser produzida e reproduzida nos textos de modos bastante subtis, que se apresentam naturais e aceitáveis” (PEDRO, 1997, p. 26).

Como dito anteriormente, não é da linguagem que se cria o poder, mas é por intermédio dela que ele se afirma e que, por outro lado, se pode vir a desafiá-lo; ela constitui um espaço de discussão à medida que se torna o palco do desenrolar das relações sociais. É de interesse da ACD verificar de que maneira as formas lingüísticas são utilizadas para expressar e manipular o poder nos mais diferentes contextos das relações humanas. Um desses contextos é a eterna disputa que envolve as relações de gênero – o foco do presente trabalho, que será mais bem explicitado em um dos próximos tópicos.

### 1.1.2 Gramática visual

Como neste estudo proponho-me a analisar representações de personagens advindas do mangá – um meio impresso cuja leitura e significação se dão tanto pelo texto verbal como pela linguagem visual – torna-se relevante o emprego de mecanismos de análise da gramática visual proposta por Kress e van Leeuwen. Com sua teoria os autores buscam “desenvolver um quadro descritivo que possa ser usado como ferramenta para análises visuais” (KRESS; VAN LEEUWEN, 1998, p. 12 – tradução minha).

Assim como a linguagem textual, a linguagem gráfica também é um campo onde as relações sociais se manifestam. Cartazes, fotografias, histórias em quadrinhos entre outros, comunicam e produzem – e também reproduzem ou alteram – sentidos e significações. Partindo deste pressuposto, Kress e van Leeuwen buscaram compreender e identificar possíveis padrões que se repetem nos diversos modos de se representar visualmente e nas relações que estas representações constroem.

We intend to provide inventories of the major compositional structures which have become established as conventions in the course of the history of visual semiotics, and to analyze how they are used to produce meaning by contemporary image-makers (KRESS; VAN LEEUWEN, 1998, p. 1).

Os fundamentos da gramática visual seguem os mesmos parâmetros de gramáticas verbais, especialmente as metafunções propostas por Halliday em sua Gramática Sistêmico Funcional. Neste ponto torna-se interessante ressaltar que, para Halliday, a gramática é algo que vai além de regras ou normas. A gramática para ele é um fator representacional que possibilita um inúmero montante de opções para se interpretar e descrever o mundo e todas as relações vivenciadas.

“Grammar goes beyond formal rules of correctness. It is a means of representing patterns of experience...it enables human beings to build mental picture of reality, to make sense of their experience of what goes on around them and inside them” (HALLIDAY, 1985, p. 101).

E, assim como as gramáticas de línguas descrevem como combinar as palavras em frases, sentenças e textos, a gramática visual de Kress e van Leeuwen busca descrever a forma como pessoas, lugares e coisas relacionam-se em composições visuais de maior ou menor complexidade e extensão (KRESS; VAN LEEUWEN, 1998, p. 1).

A analogia com a linguagem não implica, contudo, que as estruturas visuais sejam encaradas literalmente como estruturas lingüísticas, apesar de ambas compreenderem os mais fundamentais e abrangentes sistemas de significação que constituem as diversas culturas. A linguagem visual também percebe significados como as estruturas lingüísticas fazem, e, assim, aponta para diferentes interpretações de experiências e de formas de interação social. Porém, os significados que podem ser concebidos na linguagem verbal e na comunicação visual em parte se sobrepõem - algumas coisas podem ser expressas tanto visualmente quanto verbalmente - e, em parte, divergem - algumas coisas podem ser expressas somente de maneira visual e outras apenas verbalmente. Cada uma refrata significados de suas próprias formas específicas, e de maneira independente.

Assim como a gramática verbal, a gramática visual também é algo específico de seu contexto: o não conhecimento do código acarreta a não compreensão da mensagem. “A linguagem visual não é transparente, nem universalmente compreendida, mas sim culturalmente específica” (KRESS; VAN LEEUWEN, 1998, p. 3 – tradução minha). Assim, o interlocutor deve ser competente na compreensão semiótica para poder “ler” as estruturas presentes na comunicação visual.

A base para qualquer estudo semiótico encontra-se no conceito de “signo”, que para Kress e van Leeuwen se traduz na “conjunção ‘motivada’ dos significantes (forma) com os significados (conceito)” (1998, p. 7). É importante ressaltar que, na visão dos autores, o signo nunca é arbitrário e sua “motivação” de produção deve ser formulada na relação entre o autor e o contexto, nunca sendo um ato isolado de produção de analogias e classificações.

Dessa maneira, a gramática visual foca-se em e destaca a análise de imagens, buscando suprir a necessidade de uma “alfabetização visual” por parte do leitor, constituindo um aparato teórico que possibilita estudar e produzir estruturas visuais. O caminho sugerido por Kress e van Leeuwen “passa pela descrição e análise semiótica: perceber o nexos da ordem das coisas, compreender seus padrões e estruturas para produção de sentido” (ALMEIDA;

FERNANDES, 2008, p. 31). Por fim, eles afirmam que “assim como o conhecimento de outras línguas pode abrir novas perspectivas sobre a sua própria língua, [...] um conhecimento de outros modos semióticos pode abrir novas perspectivas sobre a linguagem” (KRESS; VAN LEEUWEN, 1998, p. vi).

Conforme Almeida e Fernandes (2008, p. 11), Kress e van Leeuwen “demonstram que o código visual, assim como o da linguagem verbal, possui formas próprias de representação, constrói relações interacionais e constitui relações de significado a partir de sua composição, de sua arquitetura.”

Para tanto, partindo dos estudos de Halliday, descrevem três estruturas básicas de representações, que de forma bastante geral podem assim ser identificadas:

a) Metafunção representacional: descreve os participantes – pessoas, lugares e objetos - em um determinado contexto, sendo responsável pelas estruturas que compõem visualmente os envolvidos em uma ação. Ela tem sua origem na função ideacional proposta por Halliday.

Any semiotic system has to be able to represent, in a referential or pseudo-referential sense, aspects of the experiential world outside its particular system of signs. In other words, it has to be able to represent objects and their relations in a world outside the representational system. That world may of course be, and most frequently is, the world of other semiotic systems (KRESS; VAN LEEUWEN, 1998, p. 40).

Esta metafunção é dividida em duas grandes estruturas: narrativa e conceitual. A estrutura narrativa caracteriza-se pela presença de vetores que indicam as ações que estão sendo realizadas e eventos que estão ocorrendo, enquanto a estrutura conceitual apresenta peculiaridades dos participantes representados, como classe, estrutura e significado. Essas estruturas, por sua vez, também se subdividem, sendo a estrutura narrativa dividida em ação, reação, verbal e mental; e a estrutura conceitual dividida em classificacional, simbólica e analítica.

b) Metafunção Interacional: preocupa-se em descrever as relações sócio-interacionais construídas pela imagem. Sua base advém da função interpessoal da Gramática Sistemática Funcional de Halliday.

Any semiotic system has to be able to project the relations between the producer of a sign or complex sign, and the receiver/reproducer of that sign. That is, any semiotic system has to be able to project a particular social relation between the producer, the viewer and the object represented (KRESS; VAN LEEUWEN, 1998, p. 41).

Esta função está relacionada principalmente com os elos que a imagem é capaz de formar com seu observador, sejam estas estratégias de aproximação ou afastamento. Os

autores identificaram quatro processos existentes nesta metafunção: contato, distância social, perspectiva e modalidade.

c) Metafunção Composicional: é responsável pela significação representada através do posicionamento e da valorização da informação ou ênfase relativa existente entre os elementos que compõem a imagem. Essa metafunção deriva da função textual de Halliday.

“Any semiotic system has to have the capacity to form *texts*, complexes of signs which cohere both internally and with the context in and for which they were produced” (KRESS; VAN LEEUWEN, 1998, p. 41).

Três sistemas de análise encontram-se presentes nessa metafunção: valor informativo, enquadramento e saliência.

Essas categorias serão utilizadas durante a análise à medida que se mostrarem necessárias.

## 1.2 ESTUDOS DE GÊNERO

Uma das categorias de análise mais utilizadas atualmente em estudos sobre o poder são as relações de gênero. Entretanto, conceituar gênero é uma tarefa ingrata, porque a palavra denota diversos significados.

Surgido com a luta feminista contemporânea, o conceito de gênero vai além de uma simples disputa binária entre homem e mulher. Segundo Haraway, podemos definir gênero como “um sistema de relações sociais, simbólicas e psíquicas no qual homens e mulheres estão diferentemente alocados” (2004, p. 235). Visto desta maneira, o conceito então significaria diferenças sociais percebidas entre os sexos. De Lauretis, por sua vez, define gênero como “a construção social de ‘mulher’ e ‘homem’ e a produção semiótica da subjetividade” (apud HARAWAY, 2004, p. 233). Butler classifica gênero como “uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerável (2008, p. 37). Apesar das diferenciações entre autores, os pressupostos sobre gênero permitiram especialmente “teorizar com mais destreza as complexas e fluidas relações e tecnologias de poder” (LIMA COSTA, 1998, p. 134). O que é importante ressaltar é que o gênero é uma interpretação cultural do sexo ou que o gênero é construído culturalmente, o que nos leva a descartar qualquer possibilidade de pensar o masculino e o feminino como essências fixas e imutáveis, ou como irremediavelmente atreladas à natureza.

É relevante ressaltar que para as teorias feministas, assim como para os estudos sobre o discurso, sexo e gênero, muitas vezes erroneamente tomados como sinônimos, são, na verdade, categorias que, quando muito, se relacionam ou se complementam. Entendemos, portanto, sexo como uma questão referente à biologia, enquanto que o gênero é visto como construção cultural. Conforme observa Butler (2008, p. 24),

[s]e o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra de um sexo desta ou daquela maneira. Levada ao seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. Supondo por um momento a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de ‘homens’ aplique-se exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo ‘mulheres’ interprete somente corpos femininos.

Afastando-se, assim, do conceito de sexo, os estudos de gênero criticam a visão limitada do binarismo que confronta razão e emoção, objetivo e subjetivo, natureza e cultura em relação a homens e mulheres. Para os teóricos do gênero, dimensões subjetivas, culturais e até mesmo afetivas devem ser levadas em consideração na construção da identidade e da sua representação. Para Butler (2008, p. 21),

[a] noção binária de masculino/ feminino constitui não só a estrutura exclusiva em que essa especificidade pode ser reconhecida, mas de todo modo a “especificidade” do feminino é mais uma vez totalmente descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poder, os quais tanto constituem a “identidade” como tornam equívoca a noção singular de identidade.

Mesmo sendo o gênero os “significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra de um sexo desta ou daquela maneira” (BUTLER, 2008, p. 24). Segundo Simone de Beauvoir (1973, p. 38), “o corpo é uma situação”, uma superfície onde são inscritos significados culturais, o palco de muitos e variados processos de representação. Para os estudos de gênero, o corpo não determina os limites antecipados para a interpretação; esses limites encontram-se tão somente no que Butler (2008, p. 28) define como “imagináveis e realizáveis” na cultura.

O gênero, portanto, não é um mero efeito da significação ou da linguagem. Aceitando a visão de que o conceito de sujeito só se faz inteligível em referência a um conjunto de discursos, práticas culturais, sociais e históricas, assume-se que esses fatores estão envolvidos na produção e reprodução dos sentidos refratados. Além disso, tais fatores participam da produção e reprodução de sujeitos marcados por gênero que os utilizam tanto

como representações quanto como auto representações, como parte do processo de construção da identidade.

Um ponto fundamental levantado pelas teorias de gênero foi a negação epistemológica de qualquer espécie de essência à mulher. Obviamente isto não prega a não existência da mulher, mas sim a categoriza de maneira política e heterogênea, como construída e perpassada por discursos diversos. Simone de Beauvoir sugere que “a gente não nasce mulher, torna-se mulher” (1973, p. 301), enfatizando dessa maneira a construção de uma identidade que não necessariamente é regida por questões fisiológicas. Assim, fugimos do conceito biológico de sexo feminino e nos aprofundamos nos estudos sobre as representações e as conseqüentes construções do que é ser mulher. “O sujeito do feminismo é construído através de uma multiplicidade de discursos, posições e sentidos, frequentemente em conflito uns com os outros e inerentemente (historicamente) contraditório” (DE LAURETIS, *apud* HARAWAY, 2004 p. 234).

De Lauretis (1994, p. 208) faz quatro proposições a respeito do gênero: a) gênero é (uma) representação, que representa não só o individuo, mas também uma relação social; b) a representação do gênero é sua construção, ela é tanto processo quanto produto; c) a construção do gênero continua se efetuado, desde o passado até o presente, configurando variadas posições sócio-discursivas ao longo da história; e d) a construção do gênero, paradoxalmente, também se faz por meio de sua desconstrução, pois “o gênero como real não é aquilo apenas efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso como um trauma em potencial que, se/ quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação” (1994, p. 208).

Segundo Butler (2008, p. 18), a representação do feminino pode ser conceituada, por um lado, como “termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos” e, por outro, como “função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres”. Lembra, entretanto, que o sujeito mulher não pode ser considerado como uma categoria estável e permanente.

A identidade do sujeito feminista não deve ser o fundamento da política feminista, pois a formação do sujeito ocorre no interior de um campo de poder sistematicamente encoberto pela afirmação desse fundamento. Talvez, paradoxalmente, a idéia de “representação” só venha realmente a fazer sentido para o feminismo quando o sujeito “mulheres” não for presumido em parte alguma (BUTLER, 2008, p. 23-24).

Decorre daí que, para se fazer uma análise representativa de gênero e identidade, é preciso entender o sujeito na concepção pós-moderna, isto é, como de natureza instável e fragmentada, “conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente” (HALL, 2005, p. 12). Esse sujeito construído histórica e socialmente não é gerado espontaneamente, mas é “uma conseqüência de certos discursos regidos por regras, os quais governam a invocação inteligível da identidade” (BUTLER, 2008, p. 209). Em outras palavras, cada sujeito é fruto de uma série de regras que o significam, o restringem e o adéquam à sua sociedade. E é somente na constatação desta repetição que pode haver subversão.

Se as regras que governam a significação não só restringem, mas permitem a afirmação de campos alternativos de inteligibilidade cultural, *i.e.*, novas possibilidades de gênero que contestem os códigos rígidos dos binarismos hierárquicos, então é somente no interior das práticas de significação repetitiva que se torna possível a subversão da identidade (BUTLER, 2008, p. 209).

É nesse sentido de regras, disfarçadas como universalidade normativa, que muitas das relações de poder, mesmo que sutilmente, se revelam: desde a domesticação da mulher até o imaginário obrigatório da coerência heterossexual. A reiteração dessa ideologia perpetua a condição sexista, reproduzindo a realidade estanque do feminino dominado e impotente. Como diz Butler, “Embora afirmar a existência de um patriarcado universal não tenha mais a credibilidade ostentada no passado, a noção de uma concepção genericamente compartilhada das “mulheres” [...] tem se mostrado muito mais difícil de superar” (2008, p. 21).

Estudos sobre estereótipos sexuais mostram que traços como independência e dominância são associados ao masculino, enquanto traços como dependência e submissão são associados ao feminino. Entretanto, “se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos” (BUTLER, 2008, p. 195), então se supõe que representações de gênero não podem ser classificadas como verdadeiras nem como falsas, e sim unicamente como verdades refratadas de um discurso sobre a identidade e o sujeito.

Dessa maneira, de um ponto de vista político e interessado, os estudos de gênero desenham como sua tarefa crucial mostrar as estratégias de repetição subversiva presentes nas representações, exaltar as possibilidades de intervenção pela participação nessas práticas de repetição que constituem a identidade e, por fim, apresentar a possibilidade imanente de contestá-las (BUTLER, 2008, p. 212). Para tal, torna-se necessário examinar as representações que circulam nos mais variados discursos que nos constroem como mulheres e homens.

### 1.3 CULTURA POP JAPONESA – OCIDENTAL NA FORMA, ORIENTAL NO CONTEÚDO

O Japão é um país de contrastes. Suas características permeiam nosso imaginário, desde as milenares tradições da época dos samurais até o exotismo dos jovens de cabelos coloridos. Hoje, o Japão é o cenário da coexistência de contrastes, uma mistura dos sedutores mistérios do oriente com o comportamento tecno-efêmero do ocidente. Mesmo sendo uma ilha, o país não ficou isolado do resto do mundo, pois hoje “a influencia nipônica atinge cidadãos comuns de diferentes heranças culturais em diversas partes do globo” (SATO, 2007, p.11), influência essa que vai além dos produtos industrializados, verificando-se também num consumo mais abstrato: a influencia cultural, especialmente a cultura pop ou de massa.

É importante conceituar, então, o que se entende por cultura pop. Diferentemente da cultura popular (folclore), que abrange um conjunto de tradições e crenças, cujo conhecimento é universal para um determinado povo, e que foi construída ao longo da história, a cultura pop é um fenômeno mais “imediato”, que faz uso da mídia para a criação e divulgação de novos ícones. Segundo Sato, “trata-se do impacto da industrialização e da massificação na geração de referências que se tornam comuns a um povo” (2007, p.12). A característica marcante de um elemento integrante da cultura pop é que, obrigatoriamente, este possui uma grande identificação popular.

Um exemplo deste tipo de objeto são os mangás e animes, por meio dos quais “crianças e jovens fisicamente distantes do arquipélago passaram não só a cultuar super-heróis com nomes em japonês, como também a conhecer muitos elementos da estética e do comportamento japonês – e a incorporá-los no cotidiano” (SATO, 2007, p.22).

Segundo HDR (2005, p.102),

O poder visual da narrativa dos quadrinhos japoneses, bem como sua abordagem criativa, com a construção de seus personagens por meio de recursos literários, grafismo com as artes plásticas, composição e escolha de cenas das páginas com linguagem cinematográfica, faz das HQs uma das mídias mais completas, que não a tornam apenas popular, mas que em seu aspecto ‘pop’ tem poder elucidativo, contestador e didático.

Os mangás, com seus heróis caricatos, de olhos grandes e cabelos espetados, contribuem para a significação do Japão moderno, “cada vez mais ocidentalizado na forma, mas revelando aspectos tão antigos quanto os das imagens tradicionais” (SATO, 2005, p.28)

### 1.3.1 O que é mangá?

A palavra mangá se refere exclusivamente às histórias em quadrinhos japonesas, ou seja, toda história em quadrinho produzida no Japão, assim como gibi no Brasil, *comics* nos EUA e *mahwas* na Coreia, por exemplo. Entretanto, “os mangás não são quadrinhos, pelo menos como as pessoas conhecem no Ocidente” (GRAVETT 2004, p.14). A palavra mangá é o resultado da união dos ideogramas *man* (humor, algo não sério) e *gá* (grafismo, desenho), sendo sua tradução literal para o português “caricatura”, “desenho engraçado”. Este termo foi usado pela primeira vez em 1814, pelo ilustrador Katsushita Hokusai<sup>4</sup>, extremamente conhecido no Ocidente por suas gravuras *ukiyo-ê*<sup>5</sup>.

Entre 1814 e 1849, Hokusai produziu um conjunto de obras em 15 volumes retratando cenas do dia-a-dia que o rodeava, deformando o desenho das pessoas que retratava de forma a salientar seus traços marcantes. Essas caricaturas de época receberam o nome de *Hokusai mangá* e representam os primeiros passos das charges e das histórias em quadrinhos no Japão. Entretanto, as *Hokusai mangá* não possuíam características fundamentais para que pudessem ser definidas como HQs: não havia onomatopéias nem balões, e não era apresentada nenhuma narrativa seqüencial (SATO, 2007, p. 59).

Com a chegada da Era Meiji na segunda metade do século XIX, o Japão saiu de um isolamento cultural de aproximadamente 200 anos, o que propiciou um maior contato com o Ocidente. Nessa época, campanhas com slogans que clamavam por motivação e modernização espalharam-se pelo país. “Um deles estimulava o povo a *Oitsuke! Oikose!* ou *Alcançar! Superar!*” (GRAVETT, 2004, p.11). Sedentos por inovações, os japoneses procuraram assimilar tecnologias, costumes e ideologias que vinham do estrangeiro. Nessa época destacou-se o trabalho do inglês radicado no Japão Charles Wirgman<sup>6</sup>, que em 1862 criou a revista de humor *Japan Punch*, abrindo através das charges políticas um novo tipo de arte cômica aos japoneses. Além do trabalho de Wirgman, destacou-se também a obra de Rakuten Kitazawa<sup>7</sup>, que criou os primeiros quadrinhos seriados com personagens regulares e batalhou pela adoção da palavra mangá para designar histórias em quadrinhos no Japão.

Com a modernização do país e com o desenvolvimento de uma linguagem de quadrinhos própria aos costumes e à realidade japonesa, o termo mangá se tornou sinônimo de

<sup>4</sup> (1760 – 1849) É considerado por muitos como o maior mestre japonês da gravura. (GRAVETT, 2004).

<sup>5</sup> Conhecido também por estampa japonesa, é um estilo de pintura desenvolvida no Japão ao longo do período Edo (1603 – 1867). Foi uma técnica amplamente difundida através de pinturas executadas com o auxílio de blocos de madeira usados para impressão. Geralmente representava temas teatrais. (GRAVETT, 2004).

<sup>6</sup> (1832 – 1891). Chegou ao Japão em 1861, como desenhista do *Illustrated London News*. (GRAVETT, 2004).

<sup>7</sup> (1876 – 1955). Primeiro cartunista profissional do Japão. (GRAVETT, 2004).

caricaturas e HQs. A idéia de mangá como um estilo de desenhos e narrativa só surgiu no pós-guerra, com o trabalho de Osamu Tezuka<sup>8</sup>, também conhecido como “*Deus do mangá*” (McCLOUD, 2006, p.128).

Osamu Tezuka é considerado o criador do estilo de desenho que retrata as pessoas com olhos grandes e brilhantes. Seu trabalho foi influenciado pela obra de Walt Disney e pelo cinema europeu, já que na década de 40 ele adaptava para a linguagem dos quadrinhos técnicas de cinema como *close-ups*, *long-shots* e *slow-motion*, revolucionando a narrativa quadrinhística e fazendo com que os leitores se envolvessem mais com as histórias que criava. A ele também se atribui a criação do estilo de desenho de personagens esguios e com cabelos espetados e coloridos.

As vicissitudes da guerra e as árduas condições de vida da fase de reconstrução do Japão deram a Tezuka uma visão humanista e universalista, visão essa que influenciou constantemente suas criações como *Buddha*, *Jumping* e *Phoenix*. Adaptando seu estilo dos quadrinhos para o desenho animado, Tezuka também foi o pioneiro da animação japonesa - os animes - sendo conhecido no exterior, inclusive no Brasil, por produções como *Kimba*, *o Leão Branco*, *A Princesa e o Cavaleiro* e *Astroboy*. Tezuka, com sua notoriedade, conferiu aos mangás e animes o “prestígio e status de arte” (SATO, 2007, p.125).

Assim, entende-se por mangá histórias em quadrinhos feitas no estilo e na linguagem desenvolvida pelos japoneses, resultado de um processo histórico e cultural iniciado há quase dois séculos e que hoje movimentam um mercado de muitos trilhões de ienes por ano e influenciam vários outros segmentos, como moda e entretenimento, tanto no Japão como no exterior (SATO 2007, p.125).

Hoje em dia, os mangás são fonte de inspiração para diversos gêneros midiáticos, tanto para as artes gráficas como para o cinema e animação. Um exemplo disso é a comédia romântica francesa *O fabuloso destino de Amelie Poulain*, “que adaptou a linguagem dos *shojo* para o cinema” (SATO, 2008, p.66).

Atualmente, a popularização e disseminação dos mangás são visíveis em praticamente todo o mundo, com considerável tradução e publicação nos Estados Unidos, América Latina, Europa e Ásia (SATO, 2008).

---

<sup>8</sup> (1928-1989). Considerado o pai fundador do mangá moderno, por ter promovido muitos desenhistas e animadores, além de ditar os padrões do estilo. (GRAVETT, 2004).

### 1.3.2 Formas e formatos

Uma característica peculiar dos mangás é a forma. Seguindo uma evolução própria ao longo da história, seu aspecto atual nada tem em comum com os quadrinhos americanos e brasileiros, mais parecendo grossas listas telefônicas do que revistas.

As revistas de mangá possuem normalmente as mesmas características de formato: 18 por 25 centímetros, de 150 a 600 páginas. São impressas em papel jornal e monocromáticas, variando entre rosa, azul, verde, roxo ou preto. A utilização dessas cores de papel, segundo Luyten (2002, p.43), pode parecer, à primeira vista, aleatória, mas possui um significado relacionado com a história que veicula, se levarmos em conta a simbologia das cores dentro da cultura japonesa.

Por exemplo, para os japoneses a combinação de branco com vermelho sugere o conceito de vitalidade e pureza, enquanto o verde, como integração com a natureza, é considerado a cor da vida e do espírito. Para o leitor japonês, a presença das cores como pano de fundo da história constitui um indício do discurso ali contido e ajuda a criar a atmosfera ideal.

Cada revista apresenta várias histórias de autores diferentes, em sua maioria com continuidade serializada, convocando o leitor para a compra da próxima edição. Uma vez terminada cada seqüência, as histórias são compiladas no formato de livros de capa mais grossa, papel de qualidade superior e formato menor, os chamados *tanko-hon*<sup>9</sup>.

Segundo Luyten (2002), esta forma de editoração está relacionada ao hábito de manuseio de revistas no Japão. Por sua enorme quantidade de páginas (em torno de 300), a armazenagem das revistas, lançadas semanalmente, se tornaria um verdadeiro estorvo. Desse modo as revistas de mangá são um produto descartável e “é comum vê-las largadas nos metrô, trens e ônibus, nas próprias estações depois de lidas. Ou então são vendidas a peso para reciclagem de papel” (LUYTEN, 2002, p. 44 ). O admirador de alguma história em particular poderá adquiri-la posteriormente no formato *tanko-hon* quando a série terminar.

Outro fator peculiar dos mangás é sua forma de leitura, da direita para a esquerda, de cima para baixo, sendo este o sentido oriental. No Brasil, este sentido de leitura foi mantido, buscando reproduzir com a maior fidelidade possível o original japonês.

---

<sup>9</sup> Formato semelhante aos mangás vendidos no Brasil.

### 1.3.3 Narrativa e conteúdo

Diferentemente das *comics* americanas, os mangás possuem um estilo de narrativa bastante peculiar, mais lembrando a linguagem visual baseada do cinema, como os *story boards*. Além do formato, previamente mencionado, e do sentido de leitura, da direita para a esquerda (mantido em suas versões ao redor do mundo), a dramatização intensa e a representação gráfica dos sons (onomatopéias) como integrante da composição do desenho, este em preto e branco (ou cor chapada) com uso profusivo de retículas (*screen-tone*, *bendays*), dão forma e ditam a narrativa.

Segundo McCloud (2006), ao menos oito tipos de técnicas narrativas podem ser encontradas nos mangás e os fazem diferir das produções quadrinhísticas do resto do mundo. A primeira delas seria a presença de *personagens icônicos*, construtos figurativos simples, com faces emotivas e de fácil identificação com o leitor. Os personagens costumam ter personalidades muito bem elaboradas, ricas, cheias das mais diferentes e variadas características, independentemente de cada situação. Os heróis no mangá não são super-heróis idealizados, para serem exemplos da sociedade, com que os leitores podem se identificar facilmente seja pelo aspecto físico ou por alguma situação em comum.

Verifica-se nos mangás uma ampla variedade de *design de personagens* (figura 1), incluindo arquétipos vastamente diversos de rostos e corpos. Entram aqui os personagens dotados de traços estilizados e olhos grandes e expressivos. Estes, geralmente muito grandes, muito bem definidos, cheios de brilho e com a possibilidade de terem cores incomuns como vermelho, rosa ou roxo, são considerados uma das partes fundamentais e mais expressivas de um personagem, pois os olhos podem tomar várias formas e feitios, de modo a expressar o humor do personagem. É atribuída a Osamu Tezuka a explicação de que os olhos grandes transmitem mais os sentimentos dos personagens. Além disso, é crença popular japonesa de que os olhos são as janelas da alma.



Figura 1: exemplo dos diversos tipos de personagens icônicos encontrados nos mangás.

Fonte: <http://www.onemanga.com>

Somam-se a isso os vários *efeitos emocionais expressivos* (Figura2), como fundos expressionistas, montagens e caricaturas subjetivas, todos com o objetivo de oferecer aos leitores um recorte exato do que os personagens estão sentindo. Valoriza-se assim um grande envolvimento emocional, por meio do qual o leitor se coloca no lugar do personagem.



Figura 2: o fundo do quadrinho se incendeia, representando o clima competitivo presente na cena. Este é um exemplo da utilização de efeitos emocionais expressivos.

Fonte: <http://www.onemanga.com>

Há ainda a preocupação com um forte *senso de localidade*, em que detalhes ambientais capazes de ativar memórias sensoriais, quando em conjunto com os personagens icônicos, remetem ainda mais ao senso de identificação do leitor com a obra. Além disso, este senso permite o posicionamento do leitor dentro da cena.

Aliado a isso, os *pequenos detalhes do mundo real*, representados de maneira realista, promovem uma valorização da beleza de coisas comuns, auxiliando os leitores a conectar suas experiências cotidianas às dos personagens em questão.

Percebe-se, também, o uso freqüente de *quadrinhos sem palavras*, nos quais os requadros são preenchidos exclusivamente por imagens que combinam transições de um aspecto para outro da cena, dando pistas para o leitor montar a cena total a partir de diversas informações visuais fragmentárias. Esse aspecto também enfatiza a duração das cenas, tornando-as mais extensas, o que em termos de histórias em quadrinhos significa maior dramaticidade, buscando envolver emocionalmente o leitor, conforme este transita com seu olhar pelas páginas, sentindo a mesma apreensão do personagem.

Outro recurso visual amplamente explorado é o dito *movimento subjetivo* (figura3), em que a partir do uso de fundos rajados e repletos de linhas, o leitor é orientado a sentir a movimentação do personagem como se fosse a sua própria movimentação, em vez de ser simplesmente um mero observador.



Figura 3: o movimento subjetivo é explorado através das várias linhas traçadas ao longo da página.

Fonte: <http://www.onemanga.com>

Por fim, os mangás são dotados de uma *maturidade genérica* pouco vislumbrada no circuito americano de HQs. Entende-se por este tópico a incrível abrangência de temas - que incluem esportes, romance, ficção científica, fantasia, negócios, terror, comédia, etc. - abordados nos mangás, além da variedade de revistas especializadas em diversos públicos alvo.

Todas essas técnicas, segundo McCloud (2006, p.217), amplificam “o senso de participação do leitor nos mangás”, o que contribui para uma sensação de ser parte da história ao invés de meramente observá-la de longe. Possivelmente, esta tenha sido a qualidade especial dessa mídia, e o que alimenta seu sucesso no Japão e em grande parte do mundo.

Devido à estrondosa disseminação dos quadrinhos japoneses, atualmente, algumas dessas técnicas são exploradas por autores e desenhistas fora do Japão, sendo encontradas nas *graphic novels*<sup>10</sup> americanas. Entretanto, a incessante busca do senso de participação do público continua sendo uma diferença entre os mangás e outras produções quadrinhísticas.

A seguir farei uma breve explanação sobre os dois gêneros de maior vendagem e sucesso dentro e fora do Japão – os mangás *shonen* e *shojo*, contrapondo-os, de maneira a facilitar a posterior análise.

#### **1.3.4 O *Shonen* mangá**

É o tipo de mangá voltado ao público adolescente masculino. Suas histórias normalmente apresentam um jovem garoto em busca de um sonho que, para alcançá-lo, precisa passar por vários obstáculos até o desafio final. A arte é detalhada e os traços são fortes. Segundo McCloud (2006, p.220), “as emoções podem aflorar, como o rosto dos protagonistas constantemente nos lembram, mas o senso de participação é físico, provocado pelo movimento subjetivo e por enquadramentos com pontos de vista vertiginosos”.

---

<sup>10</sup> Um romance gráfico (do inglês *Graphic novel*) é uma espécie de livro, normalmente contando uma longa história através de arte sequencial e é frequentemente usada para definir as distinções subjetivas entre um livro e outros tipos de histórias em quadrinhos.



Figura 4: exemplo típico de *shonen* mangá – lutas, sangue e muita ação.

Fonte: <http://www.onemanga.com>

O leitor do *shonen* encontra-se dentro da ação, sendo que as composições de página e a linguagem corporal não distam muito dos quadrinhos de ação do ocidente, pois ambos compartilham a meta comum de gerar empolgação. Entretanto, os leitores do *shonen* mangá, com a preocupação de participar, experimentam, segundo as palavras de McCloud (2006, p.221) uma “vibração visceral”.

A maioria das histórias privilegia a aventura, violência e o humor, transitando entre temas como o samurai invencível, o esportista, o aventureiro, e tendo como constante condutas japonesas típicas de auto disciplina, perseverança, profissionalismo e competição.

Tratando-se da violência, é difícil chegarmos a uma conclusão, se partirmos dos conceitos morais ocidentais. Em uma análise gráfica dos banhos de sangue espalhados pelas páginas dos mangás, seria necessário considerar o conceito do que os próprios japoneses têm do que é plausível ou não em termos de arte.

Os jatos estilizados de sangue e os trejeitos da morte, tão comuns nos quadrinhos e nos filmes japoneses de ação, são, hoje, parte de uma estética da violência em arte que existe há centenas de anos. O teatro Kabuki, por exemplo, faz uso extravagante de cenas de batalhas entre guerreiros armados (SCHODT, 1983, p. 131),

Os *shonen* mangá também podem apresentar situações maliciosas, erotismo leve e muita nudez, que os fariam ser classificados como obras para adultos no ocidente, embora não sejam taxadas como eróticas ou pornográficas.

Entre os temas alusivos ao sexo, encontram-se a sedução de jovens colegiais trajando uniforme de marinheiro, relacionamentos entre estudantes e mulheres mais velhas, sexo sob coerção – muitas vezes sob o protesto das garotas, mas que acabam cedendo. Nota-se também que as figuras que detêm uma maior autoridade são normalmente representadas como corruptas. Em um país onde o termo *sensei* (mestre) é altamente respeitado, Luyten (2002, p. 58) sugere que esta seja “uma espécie de vingança consciente ou inconsciente contra a autoridade e a rigidez do sistema escolar”.

A arte dos *shonen* é realística e utiliza ao máximo recursos cinematográficos, focalizando detalhadamente cada momento, como cenas em câmera lenta, dotadas de dramaticidade que se espalham por uma infinidade de quadrinhos e páginas.

As primeiras páginas, coloridas, contêm artigos sobre esportes nas mais diversas modalidades, artistas famosos e meio estudantil, focalizando a concorrência entre escolas e universidades. Os anúncios contidos nas revistas incluem novidades a respeito de brinquedos bélicos, robôs, vídeo games, etc.

### 1.3.5 O *Shojo* Mangá

Os mangás representam mais de um terço das vendas (e quase um quarto da receita bruta) de todas as publicações no Japão. Muitos destes mangás são os denominados *shojo*<sup>11</sup>. Estritamente falando, o termo refere-se apenas àqueles orientados explicitamente a meninas com idade inferior a dezoito, sendo porém muitas vezes utilizado para referir-se a todas as publicações destinadas ao público feminino em geral.

---

<sup>11</sup> Grafado também como *shoujo*, na escrita ocidental. Sua tradução literal significa “garota”.



Figura 5: exemplo típico de *shojo* mangá – romance e lágrimas permeados por grandes doses de emoção.

Fonte: <http://www.onemanga.com>

Segundo as pesquisas de Thorn (2001), estima-se que mais da metade das japonesas com menos de 40 anos e mais de três quartos das adolescentes lêem mangás com alguma regularidade. Atualmente existem no Japão mais de 100 revistas cujo segmento editorial destina-se a leitoras de diversas faixas etárias e gostos específicos.

Se o quadrinho ocidental é muito identificado com jovens do sexo masculino, o mesmo não ocorre no Japão. O *shojo* mangá (ou mangá adolescente feminino) tem uma diversidade muito maior de títulos do que os *shonen* mangá (mangá masculino). O tema predominante das histórias envolve interações complexas entre as personagens, estando normalmente associado a enredos românticos e melodramáticos, muito comumente envolvendo amores impossíveis (tanto hetero, quanto homossexuais), separações regadas a lágrimas, rivalidade entre amigas, admiração homossexual por outras, tenacidade em competições esportivas ou escolares, ou até mesmo soluções dramáticas envolvendo a

morte<sup>12</sup>. Segundo Luyten (2002, p. 51), “as revistas femininas vendem sonho e fantasia em doses homeopáticas semanais e mensais dentro do clima de romantismo que as caracteriza”.

Hoje em dia quase todos os artistas que criam *shojo* mangá são mulheres e muitas possuem status de celebridade. “Enquanto em outros países as histórias femininas são desenhadas por homens, no Japão é da mulher-desenhista para a mulher-consumidora, geralmente adolescente” (LUYTEN, 1985, p.56). Entretanto, esta estimativa nem sempre foi verdade. Até 1964 todos os mangás destinados às meninas eram escritos e desenhados por homens e seu conteúdo baseava-se no que eles pensavam que as garotas jovens queriam ou deveriam ler.

No ocidente a imagem da mulher japonesa é muito associada à submissão e ao sistema patriarcal, devido à celebração das gueixas e cortesãs, tão retratadas em gravuras, livros e em versão masculinas ocidentalizadas como *Madame Butterfly*<sup>13</sup>, de Puccini. Porém, anterior à Era Tokugawa<sup>14</sup>, mulheres e homens tinham direitos e deveres iguais na sociedade japonesa, ambos podendo assumir a gerência dos negócios da família e exercer autoridade em assuntos relacionados à comunidade. O estigma domesticado da mulher foi incorporado à sociedade nipônica juntamente com a doutrina confucionista, que pregava que “a mulher deveria viver uma vida de total subordinação feminina” (GRAVETT, 2004, p.78). Entretanto, apesar do xogunato impor esta filosofia às mulheres de classe mais elevada, a mesma mostrou-se impraticável em relação às mulheres de classes sociais mais baixas.

Foi somente com o final do xogunato e o início da Era Meiji<sup>15</sup> que a subordinação das mulheres tornou-se uma realidade coletiva. Em 1930, com a chegada das idéias imperialistas e militaristas os últimos resquícios de independência feminina foram apagados da sociedade japonesa.

Passada a Segunda Guerra Mundial, em 1947, os Estados Unidos impuseram uma constituição ao Japão, pela qual era concedido às mulheres o direito de voto e igualdade perante a lei. Mesmo assim, as mulheres continuaram sofrendo processos de domesticação, pois eram desencorajadas a trabalhar, abdicando de uma possível carreira em prol dos filhos e do lar. Essa realidade cotidiana era transposta para os mangás, e, segundo Gravett (2004, p.78), “os artistas homens reforçavam essas expectativas limitadas com suas histórias sobre

---

<sup>12</sup> Luyten (2002, p.54) considera perturbadora a tendência que louva a beleza do suicídio. Embora este faça parte da tradição japonesa, a autora salienta o enorme caso de heroínas solitárias, infelizes ou que sofreram agressões, tanto físicas como morais, e que encontram a solução no suicídio, “renascendo depois para uma romântica vida após a morte”.

<sup>13</sup> Ópera de Giacomo Puccini, que trata sobre o romance de um tenente da marinha que se apaixona por uma gueixa.

<sup>14</sup> 1600 – 1868.

<sup>15</sup> 1868 – 1912.

mães sábias e filhas obedientes nos mangás para meninas”. Nessa época, os *shojo* refletiam a ideologia patriarcal vigente, de que as meninas, que não eram mais crianças, porém também não eram adultas, deviam se preocupar em tornar-se mulheres refinadas, aptas ao casamento e à maternidade. Títulos como *Anmitsu Hime* (Princesa Anmitsu) contavam histórias de princesas que moravam em castelos e tinham vidas luxuosas, configurando um mundo de sonhos para as garotas japonesas que neste período sofriam com racionamentos de comida e roupas.

Em 1953, Osamu Tezuka rompeu com o estereótipo da mulher submissa, ao lançar sua primeira série dedicada a garotas, intitulada *Ribon no Kishi* (literalmente “cavaleiro de lacinho”), que anos mais tarde viria a ser conhecida no ocidente como *A Princesa e o Cavaleiro*. Em sua história a protagonista, princesa Safiri, que nasceu com duas almas – uma de menino e outra de menina –, se vê obrigada a esconder sua parcela feminina, e consequentemente seu amor pelo príncipe encantado, para lutar por seu reino e assumir o trono. Todavia, no final da história, Safiri perde sua alma masculina, tornando-se uma mulher “completa”, podendo assim viver seu amor. A princesa cavaleiro de Tezuka “não era nenhuma rebelde feminista, mas foi um ponto de partida para as garotas mágicas e suas ambigüidades sexuais que se tornariam características do mangá *shojo*” (GRAVETT 2004, p.81).



Figura 6: Safiri, de *A Princesa e o Cavaleiro*, de Osamu Tezuka.

Fonte: <http://www.onemanga.com>

Entretanto, o passo fundamental para que o panorama dominado por visões masculinas começasse a mudar ocorreu em 1964, quando uma adolescente de 16 anos chamada Machiko Satonaka, sagrou-se vencedora de um concurso de talentos realizado pela revista feminina *Ribon* e publicou uma história sobre vampiros intitulada *Pia no Shôzo* (“Retrato de Pia”), abrindo as portas do mercado editorial para artistas mulheres.

Assim, as revistas femininas foram invadidas por *mangakás*<sup>16</sup> mulheres, algumas oriundas da escola dos *gekigás* e outras, assim como Machiko, descobertas em concursos organizados pelas novas revistas semanais que cada vez mais ganhavam espaço no mercado editorial. Com o poder da ferramenta em mãos, as autoras transformaram simples meninas japonesas em heroínas, criando personagens muito mais complexas e convincentes que suas antecessoras.

Dessa maneira, o gênero *shojo* mangá passou por uma reformulação não só envolvendo suas heroínas, mas também definindo uma nova maneira de se conduzir narrativas. “A partir daí, essas mulheres levaram o gênero a territórios inexplorados e ajudaram a mudar toda a superfície da página do *shojo*, transformando-a numa tela do coração” (GRAVETT, 2004, p.83).

De acordo com Eisner (2001), na tradição norte-americana, as posições físicas dos personagens em relação uns aos outros tende a ser cuidadosamente exibida, mesmo em gêneros sem ação, como o romance. Porém, o foco do *shojo* não é físico, pois os dilemas emocionais ocorrem internamente. Dessa maneira, quando as emoções afloram no *shojo* – fato frequentemente explorado – a “ação” da cena se dá na montagem de rostos flutuantes e expressivos precipitando-se pela página. Nas palavras de McCloud (2006, p. 220), “Seja por meio de efeitos expressionistas para sugerir emoção, seja por transformações exageradas de corpos inteiros, a abordagem de *shojo* convida as leitoras a participarem da vida emocional de seus personagens, em vez de meramente observá-los”.

Assim, a linearidade masculina havia sido superada, e a disposição dos requadros não obedecia mais a normas rígidas, sendo eles dispostos ao longo da página da maneira que melhor expressassem o turbilhão de emoções ali contido.

Elas (as autoras) suavizavam as bordas retas que delineavam os quadros, algumas vezes quebrando-as, dissolvendo-as ou removendo-as completamente. Elas sobrepunham ou mesclavam seqüências de quadros em colagens. Um quadro sem borda podia então permear toda a página. (...) Dessa forma, tempo e realidade não estavam mais encaixotados, e as narrativas podiam passear por memórias e sonhos (GRAVETT, 2004, p.83).

---

<sup>16</sup> Termo utilizado para designar autores de mangá em geral.

As personagens também não estavam mais limitadas pelos requadros, e muitas vezes eram representadas rompendo seus limites, expondo assim seu corpo integralmente, adquirindo uma maior liberdade em relação às expressões corporais e desfilando em detalhes as peças de seu vestuário. Muitas vezes, as personagens passam a ser retratadas envoltas em cenários expressionistas, nos quais objetos abstratos ganham significado e representam uma espécie de fotografia psíquica de sua alma (GRAVETT, 2004, p.83).

Combinando essas técnicas representativas, as mangakás alcançaram um patamar de ligação emocional entre leitoras e personagens até então inimaginável. Toda esta identificação abriu caminho para que as autoras explorassem campos até então polêmicos e questionassem valores sociais, como por exemplo, a normatização do romance heterossexual.

Em 1972, Ryoko Ikeda publicou *Berusaiyu no Bara* (“A Rosa de Versalhes”), explorando a flexibilidade dos limites entre os sexos. No mangá, Ikeda contou a história de duas mulheres durante a Revolução Francesa, contrastando sua vida social, suas paixões e amores. A primeira é uma versão romanceada da rainha Maria Antonieta, casada para atender interesses ainda criança com o príncipe herdeiro do trono francês, mas cujo verdadeiro amor é um conde sueco; a segunda é Oscar, uma mulher criada como homem para atender ao desejo do pai de ter um filho varão, que travestida, ascende ao posto de chefe da guarda real. O conflito, então, se dá em relação à sexualidade de Oscar, que é admirada e desejada tanto por homens quanto por mulheres. Dessa maneira, Ikeda criou uma personagem cuja aparência desejada de seu sexo biológico lhe havia sido negada, mas que encontra sua identidade feminina em seus próprios termos, fugindo de padrões e tornando-se capaz de se relacionar com seu amado em pé de igualdade.

O ato de romper com a normatividade do romance heterossexual possibilitou a criação e difusão de novos gêneros de mangá como o *shojo ai*<sup>17</sup> e o *yaoi*<sup>18</sup>, muito apreciados hoje em dia por mulheres japonesas.

---

<sup>17</sup> Histórias retratam relações amorosas entre mulheres, não existindo cenas que retratem sexo explícito entre estas

<sup>18</sup> Estilo que foca relações homossexuais entre homens, podendo conter cenas de sexo explícitas, mas cujo enfoque básico são amores proibidos.



Figura 7: Oscar, de *A Rosa de Versalhes*, de Ryoko Ikeda.

Fonte: <http://www.onemanga.com>

Atualmente, com o romance como tema principal, as autoras contam histórias que mesclam fantasia, ficção científica, mistério e até terror. Suas capas são um incentivo ao consumo, com meninas meigas sorrindo de maneira graciosa, envoltas por um universo idealizado, composto por tons pastéis. Diferindo do espaço destinado aos quadrinhos em si, as páginas iniciais das revistas são bem coloridas e impressas em papel *couché*, repletas de todo o tipo de propaganda que possa atrair o olhar de seu público-alvo: bijuterias, acessórios, produtos de beleza, roupas, etc.

Após décadas de exclusão, as *mangakás* transformaram o *shojo* mangá numa mídia extraordinariamente expressiva e rentável, criando novos mercados para os quadrinhos para mulheres de todas as faixas etárias.

### 1.3.6 Perfil dos heróis e das heroínas

Um fator que merece especial atenção quando se fala de mangás é a construção do herói nas histórias japonesas. Diferentemente dos heróis fantásticos, com super poderes, os mangás adotam personagens com características humanas, que demonstram suas emoções com frequência, tendo como princípio básico a perseverança para atingir um objetivo.

Os heróis ocidentais clássicos são reconhecidos à primeira vista: altos, corpos perfeitos, musculosos, fisionomias simpáticas, maxilares quadrados, bem enquadrados no tipo ariano. Em linhas gerais, os heróis do mangás têm pouca semelhança com os heróis ocidentais. Por mais que no moderno quadrinho japonês o aspecto físico dos personagens lembre figuras ocidentalizadas, ainda que a construção das histórias parta de arquétipos como a oposição entre o bem e o mal, a visão de mundo e as reações dos heróis são diferentes.

O caráter humano dos personagens reforça sua popularidade junto aos fãs de animes e mangás. Esses heróis, em geral, são personagens com defeitos e qualidades como qualquer pessoa, o que possibilita a criação de uma empatia de maneira muito mais simples com os leitores. Além disso, o leitor acompanha a trajetória de vida do personagem. Mesmo quando a série chega ao seu final, existe a possibilidade e o hábito de se imaginar o que pode acontecer depois.

Por outro lado, se confrontarmos heróis e heroínas do mangás, notaremos, de imediato, diferenças entre ambos. As heroínas dos quadrinhos japoneses chamam muito mais atenção pelo seu aspecto físico: são altas, esguias, os cabelos na maioria das vezes claros e com olhos muito grandes.

Elas existem às centenas nos mangás femininos, e, apesar de muito parecidas quanto ao aspecto físico, são perfeitamente distintas para as leitoras. O que contribui para lhes dar individualidade é a maneira de caracterizá-las. As roupas, os sapatos, os estilos de penteados são meticulosamente apresentados para compor a personagem. A moda é seguida à risca, conforme as tendências atuais, ou pesquisadas com muito cuidado para ambientar uma história de época.

Mas são os olhos das heroínas a característica que mais se destaca e intriga os ocidentais. “Eles são imensos e estranhamente brilhantes como se do seu interior saíssem faíscas luminosas” (LUYTEN, 2002, p.77). Apesar do tamanho avantajado dos olhos, as sobrancelhas são desenhadas com um traço muito fino, quase imperceptível. Estas revelam uma força muito grande na expressão das emoções, uma vez que os olhos já têm por si sós, uma linguagem específica.

A presença desses olhos grandes e estáticos pode trazer diferentes reações a quem os analisa. Luyten afirma que

A nova geração de desenhistas japoneses vê uma identificação com as figuras ocidentais, sem estarem elas ligadas a uma nacionalidade específica. As próprias gueixas e samurais são vistos assim pelo gosto inconsciente do homem japonês moderno. E, cada vez mais, esses olhos grandes e estáticos fixam, por assim dizer, um mundo irreal que está atrás e além dos próprios leitores de mangá (LUYTEN 2002, p.77).

Já que o sistema de editoração no Japão é diferentemente direcionado para o público masculino e o feminino, é de se esperar que os personagens em ambos os segmentos apresentem representações diferenciadas. Como o foco neste estudo se dá na representação do feminino em *shojo* mangás, está será abordada mais profundamente no capítulo destinado à análise das personagens.

### 1.3.6 Mangá no Brasil

O Brasil é considerado um país pioneiro no que diz respeito à leitura de mangás. Isso se deve ao fato de o gosto por tal leitura ter atravessado o mundo juntamente com imigrantes japoneses que desembarcaram em terras tupiniquins.

Tal apreço, juntamente com a vontade de continuar acompanhando o que acontecia no cotidiano de sua terra natal, proporcionou o surgimento das primeiras importadoras de jornais e revistas japonesas, localizadas, geralmente, no bairro da Liberdade em São Paulo ou no Paraná, as maiores colônias nipônicas. O fenômeno se repetiu com os animes e os filmes japoneses, que eram veiculados em alguns cinemas destas colônias.

A partir dos anos 70, a televisão brasileira abriu suas portas para a entrada de super-heróis japoneses, tais como *Ultraman*, na extinta TV Tupi e, posteriormente, na década de 80, *Jaspion* e *Princesa Safire*, na também extinta TV Manchete, *Candy Candy* na TV Record, entre outros.

Para a comunidade japonesa radicada no Brasil, a leitura de mangás configurava dois pontos fundamentais: em primeiro lugar, funcionava como manutenção da língua, e em segundo, servia para o aprendizado de novos termos, em especial os incorporados da língua inglesa. Os mangás representaram um papel importante na manutenção da língua coloquial viva para os que haviam deixado de viver no Japão. Segundo Luyten (*apud* Mikevis, 2008), “Ler mangá foi sempre uma forma de preservar a língua japonesa e também de atualização da mesma”.

Partindo da leitura do mangá, muitos descendentes de japoneses começaram a se aventurar pelo campo do desenho – influenciados pelo traço estilizado e fluido do mangá – e estrearam no mercado editorial brasileiro em meados dos anos 1960. Temas envolvendo samurais e ninjas marcam o diferencial da Editora Edrel nessa época.

Na década de 1970, Sonia Bibe Luyten inaugura a pesquisa sobre mangás no Brasil, publicando o artigo intitulado *O fantástico e desconhecido mundo das HQ japonesas*, na

revista *Quadreca*<sup>19</sup>. Nesta época, foi criada a primeira *mangateca* – acervo de mangás – no Museu de Imprensa Júlio de Mesquita Filho, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, considerada uma das primeiras gibitecas do país.

Entretanto a aceitação dos mangás no Brasil ocorreu nos anos 1980, com a criação da ramificação de quadrinhos da Editora Abril, a qual, esporadicamente, publicava histórias deste gênero. Na mesma época a Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa investiu em exposições para difundir sua cultura, afetando assim a popularização dos mangás.

Em 1984, com a fusão da comissão de quadrinhos da anteriormente citada Sociedade com a Associação dos Amigos do Mangá, nasceu a ABRADEMI – Associação Brasileira de Desenhistas de Mangá e Ilustrações – a primeira associação de mangá do país. Em maio do mesmo ano foi editado o informativo inaugural sobre mangá no Brasil: *Informativo ABRADEMI*; em agosto a revista *Quadrix* ganhou sua publicação pela associação. Em janeiro do ano seguinte foi publicado o primeiro fanzine: *Clube do Mangá* – também publicação da ABRADEMI.

Entretanto, apesar da crescente popularização, o sucesso dos quadrinhos japoneses, segundo Sato (*apud* MIKEVIS, 2008), “não foi maior porque havia um certo preconceito com a publicação de mangás, pois estes eram considerados muito violentos e sem apelo para o público brasileiro em geral.”

Porém esses argumentos não impediram a invasão nipônica que o final da década de 1990 presenciou. Primeiro os animes ganharam destaque na programação das emissoras de TV, em seguida as bancas de revistas foram tomadas, pois editoras como a Conrad e a JBC investiram pesado, focando a publicação de mangás para o público brasileiro. Assim, sucessos como *Rurouni Kenshin*, *Cavaleiros do Zodíaco*, *Guerreiras Mágicas de Rayearth*, entre outros, puderam ser apreciados em sua versão de papel ou animada.

Os limites culturais foram rompidos e o gosto pelo mangá transcendeu as fronteiras étnicas, atingindo os mais diversos públicos, seja na questão leitura, como na questão desenho/criação. "Atualmente há muitas publicações em forma de fanzines que estão experimentando a linguagem dos mangás, o que acho algo extraordinário, pois a maioria nem é descendente de japoneses", afirmou Luyten (*apud* MIKEVIS, 2008).

Atualmente, mais de 50 títulos de mangás foram ou estão em publicação em nosso país. Canais especializados em animes estão disponíveis na TV por assinatura, uma franquia

---

<sup>19</sup> Projeto laboratorial da disciplina de Histórias em Quadrinhos da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

nacional de RPG<sup>20</sup> optou por ter uma interface inteiramente baseada no traçado japonês, proliferam convenções sobre o tema e hobbies – como o *cosplay*<sup>21</sup> – ligados ao mangá. Dessa maneira, o Brasil tem se mostrado um terreno fértil e amigável para os guerreiros inabaláveis e as meninas de olhos gigantes.

---

<sup>20</sup> *Roleplaying game*: tipo de jogo em que os jogadores assumem os papéis de personagens e criam narrativas colaborativamente.

<sup>21</sup> Do inglês *costume + play*.

## 2 ANÁLISE

Neste capítulo será apresentada a análise das representações / construções do feminino nos *shojo* mangás. Optou-se por escolher, entre os diversos títulos existentes, apenas um, que tivesse grande representatividade e boa conceituação por parte dos leitores.

Assim, este capítulo organiza-se da seguinte forma: primeiramente farei uma breve explanação a respeito de *Fruits Basket*, o *shojo* mangá escolhido; em seguida será apresentada a metodologia empregada para a análise; depois, será feita a análise propriamente dita de cada um dos personagens integrantes do *corpus*, um de cada vez, seguido por uma análise de interações entre eles; e, por fim, farei um cruzamento dos dados obtidos.

### 2.1 UM POUCO SOBRE *FRUITS BASKET*

*Fruits Basket*<sup>22</sup> (cesto de frutas) é um *shojo* mangá escrito e desenhado por Natsuki Takaya<sup>23</sup>, um grande sucesso no Japão e no mundo. Em seu país de origem, ganhou o 25º *Kodansha Manga Award* como melhor mangá *shojo* de 2001 e é o segundo *shojo* mangá mais vendido da história, contando com um total de mais de 18 milhões de exemplares vendidos<sup>24</sup>. Já nos Estados Unidos, foi o segundo mangá mais vendido de 2004<sup>25</sup> e alcançou a décima quinta posição na lista *USA Today Bestselling Books Top 150*<sup>26</sup>, a mais alta colocação já atingida por um mangá. Além desses dois países, o título foi publicado e alcançou sucesso na França, Espanha, Tailândia, Itália, Nova Zelândia, China, Cingapura, Austrália, Alemanha, Finlândia e Brasil<sup>27</sup>. *Furuba*, como a obra foi carinhosamente apelidada por seus fãs, foi publicada no Japão entre 1998 e 2006. Em 2001, *Fruits Basket* ganhou uma versão para *anime* com vinte e seis episódios, contando as histórias dos primeiros seis volumes da série.

O mangá conta a história de uma jovem menina, estudante do segundo grau, chamada Tohru Honda, que após perder sua mãe em um acidente de carro, decide viver sozinha numa floresta perto de sua escola. Certo dia, ela encontra uma casa entre as árvores nos arredores do local onde havia acampado. Nela vivem os primos Shigure, Yuki e Kyo

<sup>22</sup> Seu título deriva da brincadeira infantil conhecida no Brasil como “salada de frutas”, onde grupos de participantes são nomeados como frutas e devem realizar uma atividade, como, por exemplo, trocar de assento, quando o líder da brincadeira disser em voz alta sua respectiva fruta.

<sup>23</sup> Natsuki Takaya é o pseudônimo de Naka Hatake, respeitada e famosa *mangaká*.

<sup>24</sup> Fonte: <http://www.icv2.com/articles/home/10537.html>

<sup>25</sup> Fonte: <http://www.shoujohouse.clubedohost.com/Shoujo/Furuba.html>

<sup>26</sup> Fonte: <http://www.icv2.com/articles/home/10537.html>

<sup>27</sup> O mangá foi lançado no Brasil pela Editora JBC. No total são 23 volumes brasileiros, com 136 capítulos.

Sohma, integrantes de uma família rica e importante, mas que esconde um segredo fantástico: a família Sohma recebeu uma espécie de maldição<sup>28</sup>, fazendo com que alguns de seus membros transformem-se em animais do horóscopo chinês quando abraçados por uma pessoa do sexo oposto. Logo Tohru se vê envolvida com a família Sohma e decide ajudá-los a quebrar a maldição. Tendo este mote como pano de fundo, a história se desenrola, envolvendo diversos personagens carismáticos e ao mesmo tempo problemáticos e complexos.

*Fruits Basket* foi o mangá escolhido para esta análise por atender os seguintes requisitos: ser um *shojo* mangá, ser de autoria de uma mulher e ter sido publicado no Brasil, com tradução para o português. Além disso, a variedade de personagens apresentados ao longo da história, conjuntamente com a profunda exploração da personalidade de cada um por parte da autora, fizeram com que, para mim, uma apreciadora de mangás e conhecedora de vários títulos, *Furuba* fosse o exemplo ideal para o estudo proposto.

## 2.2 METODOLOGIA

Como já explicitado, as bases teóricas para este estudo concentram-se nos fundamentos da Análise Crítica do Discurso, nas categorias de análise da Gramática Visual e nas teorias sobre gênero e representação.

Para a realização desta pesquisa de abordagem qualitativa, foram selecionadas a princípio quatro personagens de acordo com o seu grau de representatividade em relação à construção de identidade e performance de gênero. Assim, divididas em dois grupos, foram selecionadas as “opostas” – aquelas que se representam como mulheres com personalidades marcadamente contraditórias: Tohru Honda, a jovem protagonista da história, e a ríspida e contestadora Isuzu Sohma; e as “transgressoras” – as ambivalentes em termos de representação de gênero: Akito Sohma, uma mulher criada como homem, e Ritsu Sohma um homem que se traveste de mulher mesmo não sendo homossexual.

Uma triagem foi feita ao longo dos 136 capítulos da edição brasileira, selecionando todas as cenas em que essas quatro personagens interagem entre si, a fim de verificar como se relacionavam, o que diziam, como se comportavam, que reação geravam umas nas outras.

---

<sup>28</sup> A maldição dos Sohma tem sua origem na lenda do *Juunishii* (horóscopo chinês), que conta que Deus daria uma festa e todos os animais foram convidados, recomendando-lhes que de maneira nenhuma se atrasassem. Então, o rato, traíçoeiro, enganou o gato dizendo que a festa seria outro dia. No dia da festa, todos os animais chegaram ao local menos o gato, que foi enganado, assim ficando de fora do círculo principal do *Juunishii*.

Foi neste ponto que resolvemos inserir um quinto personagem na análise: Shigure Sohma. Shigure é um homem e não possui nenhum elo marcante com representações femininas na sua figura, porém ele foi identificado como a engrenagem principal que fazia a história se desenvolver, sendo um personagem coringa que interagia com todas as quatro personagens previamente selecionadas. Por meio dessa interação ele era capaz de revelar sentidos, até então velados na representação das personagens escolhidas. Desta maneira, suas cenas também foram incorporadas à análise, não como foco, mas pelos sentidos que geram nas quatro personagens escolhidas.

Feita a seleção, o *corpus* de análise contava com mais de cem páginas de diálogos, trocas de olhar e explosões de sentimentos em forma de quadrinhos. Assim, uma nova triagem foi realizada, selecionando o que, a meu ver, compunha as cenas mais representativas, onde havia uma marcação maior em termos de representação de gênero e nas quais processos ideológicos eram mais claramente percebidos. Convém lembrar que a ideologia é aqui concebida como parte do processo interpretativo, no qual estou implicada como produtora de significados. Em momento algum nesta análise criei expectativas de uma ilusória neutralidade, pois como prega a ACD, nossas escolhas como analistas não são “esterilizadas”, ou separáveis de nossa bagagem cultural.

Assim, tomando como fundamento as categorias de análise propostas por Kress e van Leeuwen em sua “gramática visual”, o estudo tomou forma. Foram explorados basicamente recursos associados a: a) Modalidade, para verificar o grau de veracidade contido na cena, analisando as tonalidades e os recursos gráficos nela utilizados; b) Perspectiva, no intuito de verificar o quão presente se faz a participação do observador, conferindo a relação que a imagem estabelece com ele; c) Saliência, para identificar uma valoração maior ou menor na representação dos personagens em uma determinada situação, de acordo com a forma como se colocam dentro da imagem; e d) Transitividade, para verificar a relação que cada personagem assume perante o outro no contexto. Foram ainda considerados os processos simbólicos, presente no código de leitura e compreensão dos mangás.

Optei também por fazer um estudo voltado para os olhos dos personagens, a direção que tomavam, os vetores que traçavam, os processos representacionais que estabeleciam, pois estes são supervalorizados no desenho japonês e são capazes de transmitir todas as emoções que perpassam o personagem.

As falas mais representativas em relação a representações de gênero também foram analisadas, levando-se em consideração a informação que revelavam e a maneira como eram enunciadas.

A seguir, encontra-se uma descrição de cada um dos cinco personagens que formam o *corpus* final de análise, começando pela “engrenagem” (Shigure), seguido das “opostas” e finalizando com as “transgressoras”. Busca-se responder as seguintes questões: quem é, como é, o que diz e o que dizem a ela/sobre ela.

## 2.3 OS PERSONAGENS - REPRESENTAÇÃO

### 2.3.1 Shigure Sohma

Shigure<sup>29</sup> é o chefe da casa para a qual Tohru se muda e onde acaba descobrindo a maldição dos Sohma, na qual ele é o representante do signo do cão. Ele é um bem sucedido escritor de romances água-com-açúcar – como “suspiros de olhos cor de verão” – sob o pseudônimo feminino de Noa Kiritani. Descompromissado, ele adora fazer sua editora, Mitsuru, sofrer quando não cumpre os prazos de entrega de seus textos. Por trabalhar em casa, normalmente é visto trajando quimono<sup>30</sup>. Entretanto, quando sai usa trajes ocidentais. Enquanto todos usam meias<sup>31</sup> em casa, ele anda de pés descalços – um sinal de rebeldia e quebra de paradigmas.

---

<sup>29</sup> Natsuki Takaya deriva o nome “Shigure” de outubro, o décimo mês, que é considerado o mês do cachorro, do antigo calendário lunar japonês, chamado *Shigurezuki*, ou “mês da chuva”.

<sup>30</sup> Roupas ligadas à tradição ou a cerimônias religiosas no Japão. Entretanto, também remete à ideia de simples evasão à vida moderna.

<sup>31</sup> É hábito no Japão tirar os sapatos logo que se chega em casa.

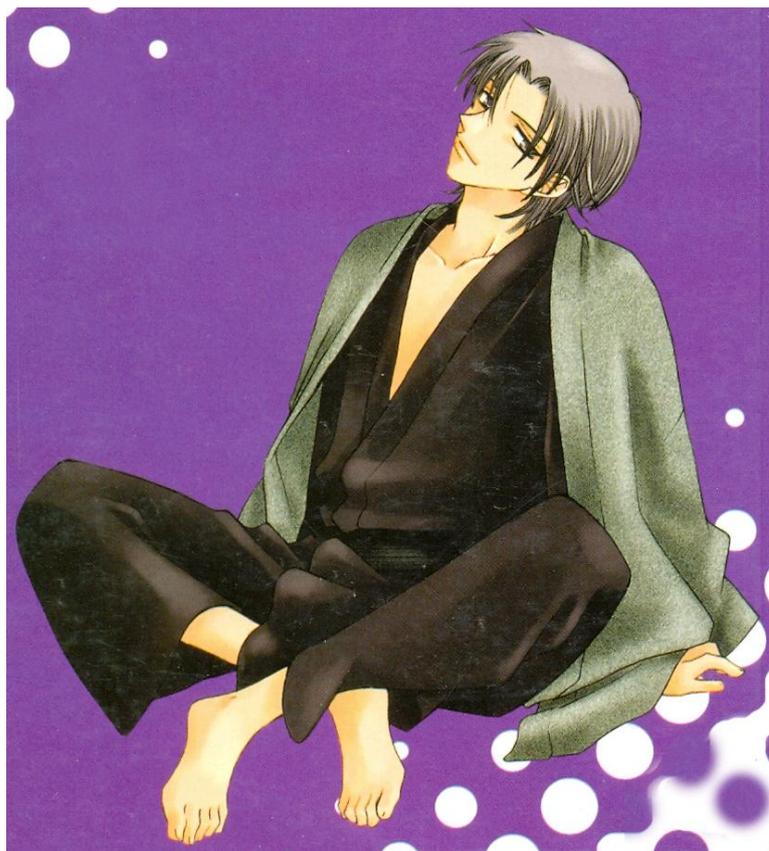


Figura 8: Shigure Sohma, capa do volume 4 da edição brasileira de *Fruits Basket*.

Shigure é descontraído e nada solene. Ele é galante, provocador, e muitas vezes age como o que seus primos – Yuki e Kyo, -- qualificam como pervertido. Ele gosta de provocar Tohru, insinuando sobre ir a um encontro com ela, e também diz que gosta de meninas do ensino médio. Embora Akito tenha lhe dito certa vez: "eu achei que você dormiria com qualquer mulher", Shigure assume esta faceta apenas para testar as pessoas e ver como irão reagir.

Ocasionalmente, ele mostra que possui um outro lado de si mesmo, agindo de maneira surpreendentemente madura e pensativa, dando conselhos sábios e perspicazes para os outros personagens, sendo qualificado como um "adulto real" por seus primos. Shigure é bastante esperto e possui um humor deveras negro.

De certa maneira, pode-se dizer que Shigure é o mais afetado pela maldição da família, pois ao longo de sua trajetória, é revelado que ele ama Akito, porém pela maldição é considerado abaixo dela. Por esse motivo, Shigure, através de suas artimanhas e seu jeito dissimulado, acaba usando todo o empenho e dedicação de Tohru para quebrar a maldição dos Sohma. Assumindo tal comportamento, fica evidente que Shigure é extremamente manipulador, e que, na realidade, ele não mede esforços para atingir seus objetivos. Ele também é vingativo, assumindo que não gosta de ser ferido ou se sentir um perdedor. E são

essas características que fazem com que ele se torne a engrenagem principal da história, pois com seus jogos ele expõe a personalidade de cada personagem e as explora de acordo com seus interesses.

Visualmente, como se pode observar na Figura 8, Shigure normalmente assume uma postura de oferta em relação ao contato imaginário com o observador, pois seus olhares raramente se cruzam. Isso significa que Shigure oferece sua imagem para a apreciação do leitor de *Fruits Basket*, como se fosse um objeto a ser admirado. Isso contribui para a aura de mistérios que envolve o personagem, pois ao desviar seu olhar, ele nega qualquer cumplicidade com seu observador.

Shigure foi citado em *reviews*<sup>32</sup> como uma peça fundamental do sucesso da série, ajudando a equilibrar os aspectos claros e sombrios da história, além de adicionar alívio cômico a todo o drama.

### 2.3.2 Tohru Honda

Tohru<sup>33</sup> é a protagonista da história, uma jovem colegial de 16 anos (no início da série) que tornou-se órfã recentemente. Sua mãe faleceu atropelada por um automóvel e seu pai morreu por causa de uma doença quando ela tinha três anos. Após o acidente, decidiu-se que ela iria morar com seu avô paterno.

Entretanto, como o acidente foi algo inesperado, e a casa estava passando por reformas, seu avô pergunta se ela não poderia se hospedar na casa de alguma amiga durante este período. Tohru não nega o pedido de seu avô, mesmo sabendo que suas amigas não poderiam lhe abrigar – uma mora em um apartamento de apenas um cômodo e outra mora com mais cinco pessoas. Para não se tornar um fardo para ninguém, Tohru decide sacrificar seu conforto, indo morar em uma barraca em um bosque próximo à sua escola. Entretanto, o que ela não sabia era que esse bosque era propriedade da família de seu colega de classe, Yuki Sohma.

---

<sup>32</sup> Fonte: *Fruits Basket* - The Complete Collection DVD Review, disponível em <http://dvd.ign.com/articles/841/841020p1.html> e Anime Reviews: *Fruits Basket*, disponível em <http://www.uk-anime.net/anime.asp?intID=26>.

<sup>33</sup> Takaya resolveu chamar sua protagonista por um nome normalmente usado somente para homens, por gostar de dar nomes masculinos a personagens do sexo feminino "para equilibrá-los" (TAKAYA, 2007, p.69).

Então, a pobre Tohru sofre mais um árduo golpe do destino e sua barraca acaba sendo soterrada após uma chuva torrencial. Porém, desse infortúnio nasce a chance de Tohru voltar a viver em uma casa: ela é convidada por Shigure para morar com ele e seus dois primos em troca de ajudá-los com o serviço doméstico. Assim, a protagonista torna-se uma espécie de governanta da casa, cozinhando, lavando, passando e ainda cuidando dos tormentos da estranha família Sohma.

A partir dessa convivência, ela descobre que treze membros da família Sohma, incluindo seus “patrões” Shigure, Yuki e Kyo, são possuídos pelos animais do zodíaco chinês e transformam-se em suas formas animais caso sejam abraçados por alguém do sexo oposto, ou quando seus corpos estão sob grande estresse. Seu posterior envolvimento romântico com Kyo, auxiliado pelo jogo de interesses protagonizado por Shigure, fazem com que Tohru se empenhe para acabar com a maldição, tornando os Sohma livres.

Tohru é retratada como uma menina muito educada, otimista, extremamente simpática e altruísta. Sua aparência remete a uma colegial comum, sem grandes atrativos físicos. Tohru tem estatura baixa em relação às suas colegas, o que faz com que ela aparente ser mais nova e por vezes seja tratada por elas como criança. Seus cabelos são castanhos, lisos e pela metade das costas com um corte convencional, estando normalmente soltos. Seus olhos, também castanhos, são imensos e brilhantes, o que lhe confere uma grande vivacidade. O tamanho exagerado também remete à inocência de Tohru, conferindo-lhe um aspecto jovial e feições que, ao estilo mangá, lembram um rosto infantil. Sua postura é recatada e seus movimentos são graciosos. Ela normalmente mantém as mãos juntas e baixas quando dialoga com outros personagens e geralmente estampa um sorriso sincero em seu rosto. Ela é quase sempre vista trajando seu uniforme escolar ou então usando roupas bem comportadas e femininas como saias abaixo do joelho, blusas com motivos florais e laços. É comum vê-la usando lenço na cabeça, especialmente enquanto desenvolve suas atividades domésticas diárias.



Figura 9: Tohru Honda, capa do Volume 1 da edição brasileira de *Fruits Basket*.

Tohru é retratada como uma menina muito educada, esforçada, extremamente simpática e altruísta. Fazem parte do seu vocabulário expressões como “não fraquejarei”, “não posso desistir” e “preciso alcançar meus objetivos”. Depois da escola, Tohru trabalha como faxineira em um escritório para poder pagar a mensalidade escolar e, assim, não sobrecarregar as contas de seu avô. Seu olhar, normalmente doce, ganha ares mais sérios quando ela se empenha em alguma tarefa. Porém, este momento de seriedade normalmente é interrompido por uma seqüência cômica.

Nas representações mais comuns de Tohru, ilustradas pela Figura 9, sua relação de contato com o observador apresenta-se como o que Kress e van Leuween denominam de demanda, ou seja, o olhar vivaz de Tohru busca os olhos de seu observador de maneira direta e verdadeira, como se ela não tivesse nada a esconder, expondo com sinceridade sua natureza.

Apesar da tristeza de sentir-se sozinha no mundo, Tohru é otimista, e com grande ânimo; sempre está pronta a ajudar quem passa dificuldades, mesmo não havendo condições plenas para isso. Por vezes assume o papel de mãe, outras de irmã mais velha. Carrega problemas alheios sozinha, pois sempre pensa primeiro e somente nos outros e nunca em si

mesma. Vez ou outra lembra dos conselhos recebidos de sua mãe. É também honesta, verdadeira e de bom caráter. Seu coração tem espaço para todos os personagens da série, o que por vezes ela demonstra de maneira exagerada, tanto verbal quanto visualmente (Figura. 10).



Figura 10: Tohru extravasa seus sentimentos abraçando a pequena Kisa Sohma, enquanto é observada por Shigure e Yuki  
 Fonte: *Fruits Basket*, capítulo 37 p. 10.

Na figura acima, Tohru tem sua expressão deformada para realçar a intensidade do afeto que sente pela personagem Kisa. Ela afirma, em alto e bom tom – expressos pelo uso de letras maiúsculas, em negrito e em tamanho avantajado – que a adora. A intensidade de suas palavras são ainda mais evidentes pelo uso de dois pontos de exclamação e da deformidade sofrida por seu balão de fala. Além disso, a autora ainda faz uso de recursos expressionistas, ao preencher o requadro em questão com diversos corações, simbolizando carinho.

Tohru é bastante inocente, não percebendo (ou não querendo perceber) a maldade existente nas pessoas, deixando-se ferir ou manipular sem resistência. Ela enxerga o mundo através de sua perspectiva incomum, que por vezes a faz ser chamada de boba por personagens como Akito ou Isuzu. A própria Tohru às vezes assume que não se acha uma pessoa muito esperta.

A protagonista também é retratada como uma pessoa bastante espontânea, surpreendendo os outros personagens com uma empolgação excessiva para com assuntos que

eles tratam como cotidianos e rotineiros. Tohru não tem medo nem vergonha de expor seus sentimentos, fato que a faz ser chamada de meiga e doce, despertando diferentes reações nas pessoas.



Figura. 11: Tohru chega a encabular Kyo com sua felicidade tão sincera.  
 Fonte: *Fruits Basket*, capítulo 17, p.27.

Assim como sua relação com o leitor é bastante sincera, Tohru mantém sua postura de contato direto em relação aos outros personagens, olhando-os nos olhos, como podemos ver na Figura 11. Neste exemplo, suas palavras sinceras ganham ainda mais veracidade se analisadas conjuntamente com sua expressão corporal. Tohru, assumindo o papel de ator,

inicialmente inclina seu corpo em direção a Kyo, sua meta. De maneira efusiva e afirmativa ela expressa sua felicidade ao saber que ele iria acompanhá-la em suas atividades. Em seguida, todo este entusiasmo é realçado por um *close* no rosto da protagonista, exibindo um grande sorriso e uma pequena lágrima de emoção em seu olho esquerdo. Também está presente nessa sequência, um recurso visual muito comum empregado na linguagem dos mangás, que é aquele tracejado que vai de bochecha a bochecha em Tohru, que significa que a personagem está corada, remetendo à excitação que ela está sentindo no momento.

De acordo com Natsuki Takaya, em entrevistas<sup>34</sup>, Tohru Honda foi a primeira personagem a ser criada para a série. Quando questionada sobre sua personalidade Tohru, ela disse:

Eu pensava que para uma menina aceitar os sentimentos dos outros assim sinceramente, ela tem que ter uma maneira um pouco incomum de olhar as coisas de modo a não ser esmagada por ter tanta empatia. Mas eu ainda achava que precisava de algo mais para dar-lhe consistência. Então pensei: ‘Ah, sim! Vou fazê-la usar uma linguagem super-educada, mas ela irá usá-la incorretamente!’. Depois disso, sua personalidade foi concluída num instante! (TAKAYA, 2007, p.37).

No original japonês, Tohru habitualmente fala de maneira formal, mas nem sempre corretamente. Ela adquiriu esse hábito de seu falecido pai, Katsuya – que era professor e usava a norma culta corretamente – para imitá-lo depois que ele morreu, como uma forma de substituí-lo aos olhos da mãe. Na versão em português, manteve-se a questão da formalidade, de maneira que Tohru chama as pessoas formalmente por senhor ou senhorita, até mesmo os mais íntimos.

Tohru tende a ser especialmente preocupada com pessoas que estejam doentes, mesmo com as mais comuns e simples enfermidades, agindo por vezes de forma exagerada. Isso vem das circunstâncias da morte de seu pai, quando Katsuya foi inicialmente diagnosticado com febre, mas acabou morrendo de pneumonia.

---

<sup>34</sup> Publicada no 4º volume brasileiro de *Fruits Basket*.



Figura 12: Tohru se preocupa exageradamente, chegando a deixar Yuki surpreso  
 Fonte: *Fruits Basket*, capítulo 13, p.12

Ela foi criada por sua mãe, Kyoko, até que esta morreu em um acidente de carro pouco depois de Tohru ter entrado no ensino médio, poucos meses antes da série começar. O maior tesouro de Tohru é uma fotografia de sua mãe, para a qual prometeu na ocasião de sua morte, mantê-la como a pessoa mais importante na sua vida. Tohru fica angustiada quando ela sente que está sendo "infidel" com sua mãe como, por exemplo, quando ela tira notas baixas ou é reprovada nas provas do colégio, pondo assim em risco a sua promessa de formar-se no ensino médio, ou quando ela se apaixona por Kyo.

Nesses momentos, lágrimas vertiginosas inundam seus olhos e ela fala com a fotografia da mãe como se esta ainda estivesse viva, ou se por meio da foto sua mãe a escutasse. No final da série, Tohru finalmente percebe que seu voto é uma tentativa de se agarrar ao passado, e que Kyoko queria que ela seguisse em frente, se apaixonasse e vivesse sua vida ao máximo.

Ao longo da história é comum ver Tohru realizando suas tarefas domésticas, sempre de maneira efusivamente satisfeita. Ela lava pilhas de pratos, cozinha para todos na casa, prepara o banho, arruma os quartos, lava e estende as roupas sempre com um sorriso estampado no rosto. Ela se vangloria por saber cuidar bem de um lar.

Juntando suas várias características, a protagonista significa-se como o estereótipo da mulher domesticada: ela assume o lugar de dona de casa, de mãe, daquela que cuida dos outros. E faz isso docilmente, sem questionar sua posição. Além disso, Tohru demonstra prezar valores tradicionais da sociedade patriarcal.



Figura 13: Tohru assume como uma verdade universal o papel social da mulher como dona do lar.  
Fonte: *Fruits Basket*, capítulo 5, p. 18.

Na figura 13, Tohru assume como uma verdade universal o mito do casamento como objetivo maior na vida de qualquer mulher. Com naturalidade e de maneira afirmativa Tohru exclama que “O casamento é o maior sonho de toda garota!”. Nessa frase, Tohru não abre brecha para dúvidas em relação ao seu posicionamento ao utilizar o verbo “ser” no presente em seu enunciado. Ela ainda complementa sua posição generalista ao qualificar o casamento como o *maior* sonho de *toda* garota.

Tohru é considerada a chave para o apelo emocional da série. Ela é a essência da alegria e enfrenta dificuldades com uma atitude positiva, apesar de ser extremamente compassiva com todos ao seu redor. Tohru é notória na série por ser feliz e alegre, mesmo em períodos de grande provação. Além disso, ela é um dos personagens com maior veia cômica

em todo *Fruits Basket*. Suas reações são exageradas, freqüentemente fazendo caretas que deformam seu corpo e rosto, maximizando sua expressão. Sua imaginação inocente também é por vezes explorada de maneira a arrancar risadas dos leitores, fazendo com que ela tire conclusões docemente errôneas.

### 2.3.3 Isuzu Sohma (Rin)

Isuzu<sup>35</sup> Sohma é uma garota de 18 anos (no começo da série) que sofreu muito na infância por ter sido rejeitada pelos pais. Devido à maldição dos Sohma, ela representa o cavalo do horóscopo chinês. Seu apelido é Rin porque essa é uma leitura alternativa para o segundo *kanji*<sup>36</sup> de seu nome.

Rin é alta, esbelta e descrita pelo outros personagens como detentora de uma grande beleza. Inicialmente seus cabelos negros possuíam um comprimento exageradamente longo, transbordando fetichismo. De acordo com uma nota da autora, ela havia concebido a personagem com um cabelo muito mais curto, porém resolveu deixá-lo mais comprido para imitar a crina de um cavalo ao vento (v. 3, p.17). Além disso, o cabelo longo lhe conferia um *status* mais feminino. Suas aparições no mangá geralmente são anunciadas por vislumbres de seus cabelos. Isuzu possui olhos negros e dotados de uma expressão séria e incisiva. Igualmente sério é seu semblante, sendo raras as vezes que ela esboça algum sorriso. Tais atributos fazem dela uma personagem com uma imagem misteriosa, fechada e ao mesmo tempo forte. Ela usa roupas provocantes e com forte conotação sexual, como minissaias, blusas decotadas, meias 7/8 ou arrastão e botas de salto alto e fino. Natsuki Takaya descreve Rin como "a personagem encarregada da sensualidade" (v. 12, p.168).

Ela desempenha bem este papel, não só pelas roupas que veste mas também através da postura assumida perante seu observador. Como se pode observar na sua apresentação (Figura 14), Rin é uma mistura de demanda e oferta, tendo em vista que, ao cruzar olhares com seu observador, não o faz de maneira direta. Ela desafia o leitor com seu olhar incisivo, e ao mesmo tempo convida-o para apreciá-la e tentar decifrá-la, pois lança seu olhar obliquamente, de maneira a não expor sua verdadeira natureza.

---

<sup>35</sup> Takaya deriva o seu nome do sexto mês, *isuzukuretsuki* ou "mês dos últimos dias da primavera", que é o mês do cavalo, do calendário tradicional japonês.

<sup>36</sup> Caracteres de origem chinesa que são utilizados na escrita japonesa juntamente com os silabários *katakana* e *hiragana*.



Figura 14: Isuzu Sohma, capa do Volume 13 da edição brasileira de *Fruits Basket*.

Rin é descrita como teimosa e independente, a ponto de não agüentar se sentir dependente de outra pessoa, traços esses associados com as pessoas que nasceram sob o signo do cavalo. Ela também possui a língua afiada, mas por trás de toda a fachada agressiva esconde-se uma pessoa que se preocupa com os outros.

Na Figura 15, Isuzu age de maneira rude, proferindo palavras agressivas a Yuki após este ter demonstrado preocupação com ela. Além disso, sua atitude intimidadora ganha reforço na maneira como ela o segura pela camisa. Isuzu também fita diretamente os olhos de Yuki, posicionando-se ameaçadoramente.



Figura 15: Isuzu dirige palavras ríspidas à Yuki.  
 Fonte: *Fruits Basket*, capítulo 61, p.23.

Quando Isuzu era criança, seus pais agiam de maneira afetuosa e dedicada com ela, ao contrário dos pais de muitos Sohmas amaldiçoados; porém, quando ela questionou se eles estavam realmente felizes, a fachada de fingimento para seu benefício ruiu. A partir daí eles passaram a negligenciar e abusar dela, a ponto de Rin precisar ser hospitalizada. Após este incidente seus pais a expulsaram de casa e ela passou a morar com outra integrante da família Sohma, Kagura.

Devido a esse fato, Rin desenvolveu um grande complexo de culpa e um temor irracional de se relacionar de maneira aberta com as demais pessoas. Ela se culpa pelo dia em que considera ter destruído a frágil felicidade de seu lar. Para ela, o erro foi todo seu. Em certa altura da história, Isuzu pensa: “Talvez seja melhor esperar... como uma pedra... um objeto inanimado que não sente absolutamente nada... só esperando chegar o dia... até chegar o momento... de receber o perdão deles” (Capítulo 78, p.40).

Assim, Isuzu tornou-se uma pessoa ríspida, sempre protegida por uma máscara agressiva, para não deixar transparecer seu sofrimento e incertezas. Ela se comporta como se o mundo inteiro fosse seu inimigo.



Figura 16: Isuzu em um momento de fraqueza.  
 Fonte: *Fruits Basket*, capítulo 78, p.27.

Na Figura 16, é apresentada uma sequência em que Rin apresenta um momento de fraqueza, revelando de maneira assustadora todo o medo de ser recriminada que possui. Aqui, ela expõe seu trauma, ao alucinar que a bondosa Tohru poderia vir a agir como algum de seus algozes: seus pais ou Akito. Isuzu sua frio, treme e esconde-se atrás dos braços. Sua atitude

desesperada ganha ainda mais veracidade com seus gritos de horror, expressos por uma tipografia diferente da normal, com traços irregulares e pelos repetidos enunciados que clamam por piedade. Efeitos expressionistas, simulando manchas de sangue, podem ser vistos ao longo da sequência, exaltando todo o pânico da personagem.

O único que parece ter conseguido quebrar a barreira imposta por Rin foi Hatsuharu Sohma, outro amaldiçoado. Eles tiveram um relacionamento amoroso que começou antes do início da série, mas que foi interrompido quando Akito, líder dos Sohma, descobriu a respeito. Diante da fúria de Akito, Rin resolve romper com seu amado para protegê-lo. Ela sabe que a única maneira de poderem ficar juntos é acabando com a maldição. A partir desse ponto, Rin demonstra o quanto está decidida a acabar com a maldição, não temendo correr riscos ou se envolver com pessoas perigosas.

Hatsuharu é o único que consegue revelar a faceta romântica, mas ao mesmo tempo trágica de Rin. Os pensamentos dela, mesmo os felizes, sempre são carregados com pontos negativos: “A companhia dele não me causava dor” (volume 78, p.52) e “Sem você por perto a insegurança me consome” (Volume 78, p. 56) são exemplos desta forma de pensar.

Isuzu é uma espécie de anti-heroína, pois não concorda com a maneira de ser de Tohru, com quem implica bastante, e nem com a de Akito. Diferentemente de Tohru, Rin nunca é vista realizando tarefas domésticas e sua representação nos quadrinhos normalmente é associada com algum tipo de apelo sexual – seja na pose em que se encontra ou na roupa que está usando. Apesar de ser apenas dois anos mais velha que a protagonista, Isuzu é representada de maneira mais madura. Ela é uma mulher fatal que esconde em seu interior uma menina fragilizada.

### **2.3.4 Akito Sohma**

Akito é apresentada como a antagonista da série, e ao meu ver configura a personagem mais complexa e interessante de *Fruits Basket*. Ela é o patriarca do clã Sohma e, apesar de frágil e com problemas de saúde, é temida e respeitada por muitos membros da família. Entretanto, o ponto de fundamental relevância em relação a Akito se dá no fato de ela ser biologicamente uma mulher, mas que foi criada como homem, de maneira que nem mesmo os Sohma sabem da verdade – salvo raras exceções, como Shigure.

Akito é filha do chefe da família Sohma, Akira Sohma, com uma empregada da casa principal, Ren. Ao saber que a criança seria do sexo feminino, Ren exigiu que Akito fosse

tratada como menino e escondeu a verdade, com medo de que uma criança do sexo feminino fosse capaz de roubar seu lugar no coração de Akira. Ela ameaçou abortar a criança, a menos que suas exigências fossem atendidas. Após o nascimento de Akito, em conformidade com as exigências de Ren, ela foi apresentada como um menino, sendo que apenas os Sohma amaldiçoados mais velhos – Hatori, Shigure, Ayame, e Kureno – tinham conhecimento de seu verdadeiro sexo devido a um sonho que tiveram na noite em que ela nasceu. Ritsu também teve o mesmo sonho, embora, como afirmado por Kureno, ele não se lembre do que ocorreu por ser muito novo na época.

Ainda criança, Akito perdeu seu amoroso pai, devido a uma grava doença. Em seu leito de morte, Akira revelou a Akito que ela era uma criança especial, que há muito estava sendo aguardada pelos Sohma. Ela era a representante de Deus<sup>37</sup> na maldição da família e deveria manter todos unidos. Entretanto, quando Ren descobriu que ninguém a havia chamado quando Akira estava morrendo, ela teve uma crise histérica, gritando com a jovem Akito, dizendo que ela era uma existência indesejável e que ela tinha sido apenas um brinquedo para divertir Akira. Ren também acrescentou que ela não era mais necessária para ninguém. Akito rebateu essas afirmações, dizendo à sua mãe ensandecida que seu pai a amava. Depois disso, Akito assumiu o posto de patriarca da família e Ren, que permaneceu morando na casa sede da família Sohma, passou a ter vigilância contínua por parte dos empregados.

---

<sup>37</sup> Akito é possuída pelo espírito do deus da lenda do zodíaco chinês, e, portanto, todos os Sohma amaldiçoados devem obedecer a cada palavra sua, não importa o quê.

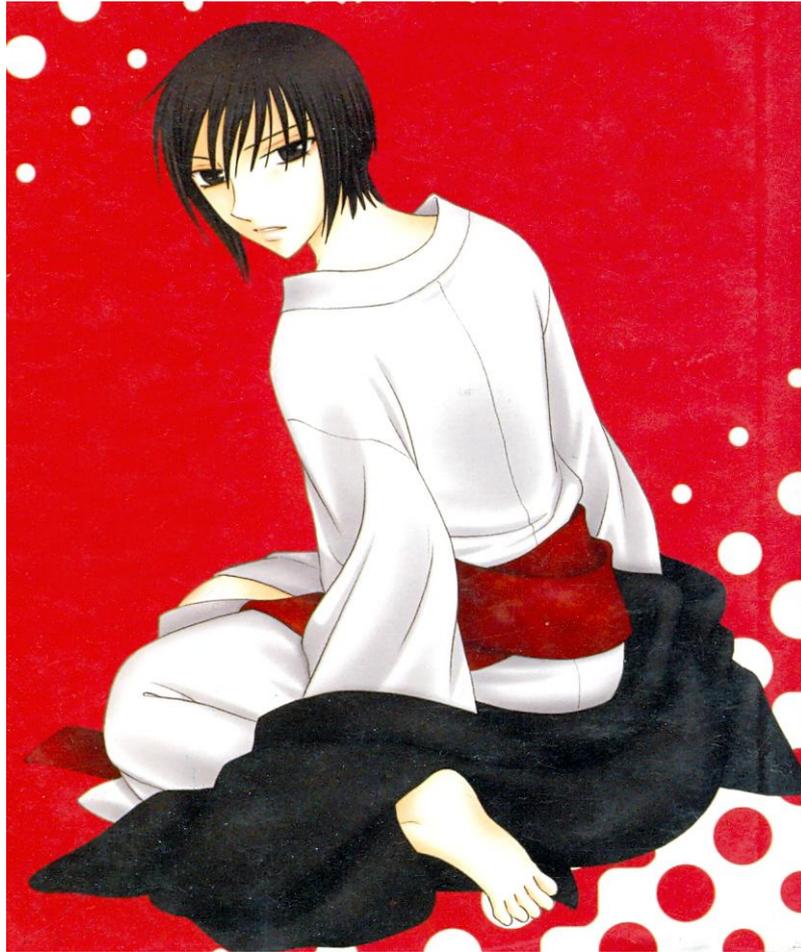


Figura 17: Akito Sohma, capa do volume 15 da edição brasileira de *Fruits Basket*.

O olhar por vezes triste, por vezes desdenhoso de Akito ajuda a realçar sua aura misteriosa. Em relação ao leitor, Akito apresenta-se oblíqua, como podemos observar na Figura 17, fitando-o com olhos rebaixados, porém oferecendo suas costas em retorno, simbolicamente escondendo seu verdadeiro eu.

Akito foi criada para parecer e agir como um homem. Aos 21 anos (no início da série), seu corpo magro não havia desenvolvido as habituais formas de um corpo feminino. Seus cabelos escuros são mantidos sempre curtos e seu rosto andrógono faz com que Akito seja descrita como um homem muito bonito. Seus olhos são escuros e neles transparece uma mistura de arrogância e desdém. Ela se encontra normalmente séria, sorrindo apenas de maneira maliciosa, quando tenta ferir com suas palavras ásperas aqueles que a rodeiam. Seu ar de superioridade só se quebra quando, provocada, perde o controle e age de maneira extrema. Em casa, ela normalmente é vista trajando quimonos sem o tradicional e feminino

*obi*<sup>38</sup>, enquanto nas raras vezes que sai à rua, usa roupas masculinas. Sobre a aparência de Akito, Natsuki Takaya disse: “por alguma razão, eu sempre amei desenhar personagens que têm gênero neutro, que você não pode dizer o que são realmente”(2007, p.28). Na Figura 18, podemos observar sua androginia, capaz de confundir todos à sua volta.



Figura 18: Akito em seus tradicionais trajes masculinos.  
Fonte: *Fruits Basket*, capítulo 101, p.12.

A misteriosa patriarca dos Souma aparenta ser bastante diabólica, cruel e arrogante, parecendo não se importar com os outros, usando e abusando deles como se fossem seus pertences. Yuki certa vez chega a comentar: “Não sei o que aconteceu, se era raiva ou tristeza, mas um dia Akito enlouqueceu” (capítulo 84, p.7); “Akito me repetia palavras de repúdio, palavras obscuras” (capítulo 84, p.24).

Ela é bastante violenta com os amaldiçoados, os quais considera como subordinados, chegando a cometer atrocidades como, por exemplo, defenestrar Isuzu ao descobrir sua relação com Hatsuharu. Suas palavras são ácidas e ela demonstra um ódio irracional por

<sup>38</sup> Faixa japonesa larga e entrelada, feita de brocado de seda e forrada em cor contrastante. Geralmente, tem cerca de 35 centímetros de largura e 1,2 a 1,8 metro de comprimento. É enrolada em torno da cintura e amarrada num grande laço nas costas.

mulheres, em especial as que se aproximam dos Sohma. Para ela, todas as mulheres são falsas e interesseiras. Na verdade, Akito sempre usa a palavra “mulher” como uma espécie de referência pejorativa. Explanarei melhor sobre este ponto quando analisar uma sequência envolvendo Isuzu e Akito, num próximo tópico.

Entretanto, mesmo mostrando-se autoritária e intransigente, Akito é uma pessoa bastante carente. Devido à sua relação deveras tumultuada com a mãe, Akito acredita que o mundo é um lugar cruel e sombrio em que o amor incondicional não existe fora dos laços da maldição do Zodíaco. Ela acredita que somente ao seu lado os outros amaldiçoados encontrarão felicidade, enquanto todo o resto do mundo os rejeitaria. Revela-se, assim, um lado desequilibrado e triste da poderosa Akito: ela não passa de uma pessoa sempre solitária e com medo da mudança, descrita como “aquela mulher infeliz” (capítulo 97, p.34) por Kureno, um dos Sohma que sabe sobre seu segredo. O motivo pelo qual ela se agarrava desesperadamente com as obrigações do *Juunishi*<sup>39</sup> foi que ela temia que, sem eles, ela estaria sozinha, e sua existência se tornaria sem sentido, como sua mãe sempre havia vaticinado.

Na Figura 19, Akito se desespera ao perceber que Kureno, um dos Sohma, foi capaz de se livrar do enlace imposto pela maldição. O medo de ser abandonada e de sua existência não ter sentido para ninguém a aterroriza a ponto de fazê-la perder o controle. Akito, com lágrimas vertendo de seus olhos, grita e agarra-se à Kureno, gritando que este fique ao seu lado. Vindo de Akito é difícil dizer qual a verdadeira carga emocional contida em suas palavras. Nesta sequência, por exemplo, ela poderia muito bem estar implorando, como também exigindo, ordenando mesmo que completamente descontrolada.

---

<sup>39</sup> O *Juunishi* é a mitológica festa que deu início à lenda do horóscopo chinês. Nela, Deus e os 12 animais (todos os representados na tradição, com exceção do gato), comprometeram-se a estar juntos para sempre, numa interminável comemoração.



Figura 19: Akito se desespera quando percebe que Kurenno se libertou da maldição dos Sohma.

Fonte: *Fruits Basket*, capítulo 97, p.22.

Akito é uma personagem de extremos. Ao mesmo tempo em que é a pessoa mais poderosa, influente e respeitada dentro do clã, é também a mais solitária e insegura. Trata a todos com desprezo e não tem medo de ferí-los, mas exige dos Sohma carinho e amor

incondicionais. Akito também vive no limite de dois mundos: da fragilidade feminina e da brutalidade masculina.

Outro ponto interessante e de tensão em relação a Akito é a relação de amor e ódio que ela nutre pelo dissimulado Shigure. Ela o ama desde a mais tenra infância, porém não admite sentir algo assim por um homem que já fora seduzido por sua mãe. Akito, então, esforça-se para desprezá-lo e não se deixar sucumbir pela mulher que vive em seu interior. Esse foco receberá mais atenção na sequência da análise.

No final da série, Akito consegue se desprender de suas amarras e superar seus traumas, aparecendo vestida como uma mulher em sua última reunião com todos os Sohma recém libertos. Na ocasião, ela usava um kimono com estampa de rosas e uma flor nos cabelos, algo que chocou os mais jovens que ainda não sabiam sobre sua verdadeira natureza. Akito sempre havia sido mulher em seu interior, porém todo o contexto fazia com que ela se representasse como homem para o mundo externo. Em sua última aparição na história, ela aparece usando um vestido e com os cabelos pela altura dos ombros.

### 2.3.5 Ritsu Sohma

Ritsu<sup>40</sup> Sohma tem 22 anos (no começo da série) e é o representante do ano do macaco do zodíaco chinês. Apesar de aparecer pouco na história, Ritsu apresenta-se como um dos personagens mais curiosos de *Fruits Basket*: assim como Akito, ele se traveste (no seu caso, ele é um homem que se veste de mulher), porém, diferentemente da patriarca dos Sohma, Ritsu o faz por opção própria. Entretanto, o mais interessante em sua atitude são os motivos que o levam a fazer isso, já que, como é explicitado ao longo da história, Ritsu não é homossexual.

Ele é descrito como uma pessoa extremamente bonita, de feições andrógenas e olhar sereno. Tohru, que a princípio havia se enganado em relação ao seu sexo, depois de descobrir a verdade, refere-se à Ritsu como “uma beleza feminina que agraciou um homem” ( capítulo 44, p.30). Seus cabelos longos possuem um corte bastante afeminado e geralmente ostentam laços de fita ou adornos femininos, o que contribui ainda mais para o seu “disfarce”. Além disso, Ritsu é esguio e não muito alto, facilmente sendo confundido com uma mulher. Ritsu

---

<sup>40</sup> Seu nome deriva do oitavo mês, *odakaritsuki* ou "mês da colheita do arroz," que é o mês do macaco, do calendário tradicional japonês.

normalmente veste um *furisode*, uma espécie de quimono usado apenas por mulheres solteiras.



Figura 20: Ritsu Sohma, capa do volume 12 da edição brasileira de *Fruits Basket*.

Além de parecer fisicamente uma mulher, Ritsu também age de maneira delicada e gentil; suas palavras normalmente são doces e ele fala com grande polidez. Ele também se oferece para realizar tarefas culturalmente femininas. Em certa altura da série, ele é visto ajudando Tohru a lavar a louça da casa de Shigure.

Ritsu tipicamente apresenta-se mais como oferta do que demanda, pois timidamente, seu olhar se distancia do observador, fazendo dele um objeto a ser explorado. Além disso, sua delicadeza geralmente supera até mesmo a das personagens do sexo feminino representadas em *Fruits Basket*. Como é apresentado na Figura 20, sua expressão corporal remete à uma donzela, delicadamente ajoelhada, com sua mão direita sobre o colo, levemente contraída, em uma expressão de timidez e recato. Aliado a isso, sua cabeça, levemente inclinada, lhe confere

um ar meigo e dócil. Ritsu lembra muitas vezes a imagem da gueixa, passando uma idéia de fragilidade e fetichismo.

Num primeiro momento, ele apresenta-se como um personagem cômico, que vive repetindo freneticamente "*gomennasai*" (desculpe-me), de forma bizarra e engraçada por qualquer motivo, mesmo que a culpa não seja dele. Porém, à medida que sua personalidade vai sendo revelada, Ritsu demonstra ser um jovem instável, com a auto-estima muito baixa e uma tendência a exagerar. Em sua primeira aparição, após ser reconhecido por Tohru, ele discursa exageradamente a respeito do que ele classifica como infortúnio: "NÃÃÃOOO! Meu amaldiçoado nome é conhecido até mesmo pelas pessoas comuns que caminham pela rua! Por quanto tempo minha ignorância terá me cegado sobre este terrível fato? Meu infeliz nome já é de conhecimento público! Me perdoem! Peço perdão também pelos problemas que devo ter causado àquelas pessoas que possuem o mesmo nome!! ME PERDOEEEEEEEM!!!"



Figura 21: Ritsu perde a compostura quando considera ter agido de maneira errada. Seu corpo e rosto deformam-se de maneira a expressar todo o turbilhão de emoções pelo qual ele passa. Fonte: *Fruits Basket*, capítulo 44, p.4.

Durante a história, Ritsu está em fase de treinamento para assumir a gerência do *onsen*<sup>41</sup> da família Sohma. Sua motivação para se travestir está no fato de que, como ele próprio diz, se passando por mulher, ele se sente menos pressionado pela sociedade para assumir suas responsabilidades em relação aos negócios da família. Ele não se preocupa em corrigir as pessoas que o confundem com mulher, parecendo não se importar com isso, fato que contribui para a desconfiança de alguns personagens da série em relação à sua sexualidade.

Porém, Ritsu não está plenamente satisfeito com sua situação. Ele se considera um covarde e uma fonte de problemas, confessando que gostaria de ser um homem tão confiante como seu primo, Ayame<sup>42</sup>, o melhor amigo de Shigure. Ao confessar seu sonho (Figura 22), seu olhar e a posição de suas mãos mais lembram uma garota apaixonada, entrando em conflito com sua fala.



Figura 22: Ritsu, como uma garota apaixonada, sonha em ser como Ayame.

Fonte: *Fruits Basket*, capítulo 45, p. 9.

<sup>41</sup> Termo japonês para águas termais.

<sup>42</sup> O possuído pela cobra do horóscopo chinês. Um homem extravagante que esbanja auto-confiança.

No final do mangá, a sexualidade, até então dúbia, de Ritsu tem seu mistério desvendado, quando este tem seu final feliz ao lado da editora de Shigure, Mitsuru. Ele então se desfaz de todos os seus trajes femininos, despindo-se também de sua representação feminina.

## 2.4 AS INTERAÇÕES – PERFORMANCE

Nesta parte da análise serão apresentados exemplos de interação entre os personagens descritos anteriormente. Optou-se por seqüências que apresentassem alto grau de representatividade em relação ao gênero e suas representações.

Assim, fazendo uso de alguns elementos da gramática visual de Kress e van Leeuwen, os quadrinhos expostos a seguir serão analisados levando-se em consideração especialmente a questão do olhar, que constitui um dos pontos de maior destaque e exploração no universo dos mangás.

Primeiro serão apresentadas interações envolvendo Shigure, em situações semelhantes com relação às “opostas” Tohru e Isuzu, em que ambas querem uma informação dele; e em situações onde sua representação de gênero é colocada à prova para as “transgressoras” Akito e Ritsu. Em seguida, as quatro personagens principais desta análise aparecem em interações entre si, para que se possa verificar como elas se representam com relação às outras. A única interação não encontrada foi a entre Isuzu e Ritsu, que em momento algum trocam palavras durante toda a série.

É interessante relembrar que o sentido de leitura das páginas apresentadas a seguir segue o sentido oriental, da direita para a esquerda.

### 2.4.1 Shigure e Tohru

Nesta seqüência, apresentada no capítulo 100<sup>43</sup> de *Fruits Basket*, Tohru encontra-se pensativa após descobrir sobre o verdadeiro sexo de Akito. Ela sabe que Shigure também sabe da verdade, porém nunca conversaram a respeito disso. Entretanto, quando ela finalmente fica

---

<sup>43</sup> Volume 17 da edição brasileira.

a sós com ele, Tohru simplesmente não consegue lhe perguntar nada a respeito do assunto, travando diante de Shigure. Ele, por sua vez, percebe as intenções da garota, mas nada fala.



Figura 23.



Figura 24.



Figura 25.



Figura 26.

Na Figura 23 vemos, num primeiro momento, Tohru refletindo. Seus pensamentos são interrompidos pela chegada de Shigure. Ambos dialogam a respeito das flores de papel que ela foi designada a fazer para a decoração da cerimônia de formatura. É costume no Japão que os próprios alunos enfeitem o local da cerimônia, assim como suas salas de aula. Neste caso, a tarefa que fora designada para Tohru constitui algo bastante feminino: fazer flores de papel.

Ao pé da página, Tohru, com uma estranha expressão de quem quer dizer alguma coisa, ladeia um nostálgico Shigure. O foco do quadrinho desloca-se todo para o olhar de Tohru e a pausa a que este remete, enquanto Shigure, com parte da cabeça fora do enquadramento, assume uma função de coadjuvante. A pausa no pensamento de Tohru é enfatizada pelo balão de fala contendo apenas reticências, enquanto Shigure suspira algumas palavras. O vetor – linha imaginária que liga os olhares dos participantes – presente no alto da figura, se perde nesse momento.

Na Figura 24, a linha de raciocínio de Tohru é novamente interrompida, desta vez pelo questionamento de Shigure, interessado em participar da atividade da garota. Ele, por sua vez, não está interessado em ajudá-la com seus afazeres, mas sim em lembrar antigas

experiências, vivenciando um momento nostálgico. Em um capítulo anterior, imagens mostrando Akito e Shigure ainda crianças fazendo flores de papel haviam sido apresentadas.

Então, observando um Shigure que não troca olhares com ela nem com o leitor de *Fruits Basket*, absorto em seus pensamentos e exibindo um sorriso terno, Tohru relembra o fato que tanto a perturba e vê ali a possibilidade de resolver suas dúvidas. Na seqüência, de cabeça baixa, com seus olhos ignorados pela autora, ela chama de maneira hesitante – marcada pela pausa indicada pelas reticências e pela quebra do balão de fala – por Shigure, que se mantém distante do observador, sendo representado de costas.

No próximo quadrinho vemos Tohru, com os olhos arregalados e face corada, em uma tentativa de dirigir palavras a Shigure. Muita hesitação é perceptível neste requadro, no qual, apesar das dimensões diminutas, vislumbram-se três balões de fala, todos assinalados com reticências e um contendo uma interjeição. É como se as palavras que a protagonista quer pronunciar encontrassem uma barreira. Em resposta, Shigure lhe lança um olhar gentil, que transmite a impressão de não ter percebido toda a agonia que Tohru carrega consigo. Tal olhar acaba desarmando-a (Figura 25) e, depois de mais um momento de hesitação, Tohru, visivelmente desconcertada, começa um diálogo que em nada tem a ver com seus recentes pensamentos. Sua face deforma-se, rompendo o clima tenso e passando para o alívio cômico. Ela assume uma postura rígida e linhas de movimento saltam de seu corpo, enfatizando a firmeza com que ela faz seu enunciado. Além disso, gotas de suor são representadas em sua cabeça e também em seu balão de fala, o que, na linguagem dos mangás, significa nervosismo, desconforto e possivelmente que a pessoa está contando uma mentira de maneira “enrolada” ou pouco eficaz.

Shigure comporta-se como se toda a encenação de Tohru fosse convincente e que de nada ele desconfia, sendo representado por seu avatar – uma pequena e estilizada cabeça de cão – recorrente ao longo da série. Ele fala normalmente e exhibe um sorriso amistoso em seu rosto. A hesitação toma conta de Tohru novamente, sendo marcada por pausas em sua fala. Ela continua sendo representada com recursos que remetem ao nervosismo e o ápice de seu desconforto se dá quando, encarando a inabalável expressão de Shigure, ela bruscamente muda de assunto e tenta sair de sua presença.

Por fim, na Figura 26, percebemos que Shigure havia percebido as intenções de Tohru, mas não achou conveniente – ou não foi de seu interesse pessoal – dar-lhe explicações. Ele continua sem fazer contato visual com seu observador e seu enquadramento revela que ele ainda está dando atenção à flor de papel, possivelmente ainda perdido em seu momento nostálgico. Quanto a Tohru, novamente com a expressão facial deformada, ela assume ser

incapaz de fazer seus questionamentos; seu balão de pensamento, irrompendo como uma forte luz, quase a esmaga dentro do quadrinho.

É importante ressaltar, ainda, a maior saliência gráfica atribuída a Shigure, apresentado com uma roupa escura e geralmente em tamanho maior do que Tohru, o que lhe confere dominância na cena pela maior proximidade ao leitor. O quadrinho inicial da Figura 23, por exemplo, ilustra bem essa relação. Mesmo quando Tohru é representada em tamanho maior, como na Figura 25, ela aparece de costas, em oposição a um Shigure cuja face, embora mais distante, é oferecida em ângulo frontal.

Essa seqüência demonstra a impotência que Tohru assume diante de Shigure. Ela o vê como um homem sábio e que detém o conhecimento que ela busca em relação à família Sohma e todos os seus problemas. Tohru coloca-se hierarquicamente abaixo de Shigure, o tratando sempre como “senhor” e assumindo uma postura de serviçal, expressa explicitamente pelo enunciado “O senhor deseja que eu vá comprar mais alguma coisa?!”. Além disso, ela faz uso de expressões como “preciso me redimir” e “prometo me esforçar mais”, representando assim Shigure como uma espécie de chefe. Tohru cai no estereótipo da mulher fraca, que perante o homem não tem ou não consegue ter voz ativa, servindo apenas para agradá-lo. Ele, por sua vez, aceita a mentira desesperada da garota, continuando com seu jogo de sorrisos e gentilezas. Assim, ele sabe que Tohru precisa dele para obter respostas e poderá contar com isso como moeda de troca.

#### **2.4.2 Shigure e Isuzu**

A seqüência selecionada marca a primeira aparição de Isuzu na história e narra seu encontro com Shigure, o qual a garota procura com o objetivo de descobrir uma possível maneira de acabar com a maldição. Isuzu acha que Shigure pode saber alguma resposta, pois o considera como o “predileto” de Akito. Esta cena é originalmente dividida em duas partes, sendo a primeira apresentada no capítulo 53<sup>44</sup> e a segunda no capítulo 78<sup>45</sup>, como lembranças de Isuzu, completando o que havia ficado em suspense ao final da primeira parte.

---

<sup>44</sup> Volume 9 da edição brasileira.

<sup>45</sup> Volume 14 da edição brasileira.



Figura 27.



Figura 28;



Figura 29;



Figura 30;



Figura 31



Figura 32



Figura 33



Figura 34.

Na Figura 27 vemos a introdução de Isuzu na trama, anunciada pelo vislumbre de seus exageradamente longos cabelos negros. Deparado com a situação, Shigure assume um olhar sério, contrastando com suas falas recentes, nas quais enumerava para si mesmo tarefas cotidianas.

Seguindo então, na Figura 28, Isuzu faz sua apresentação definitiva, em um quadrinho de página inteira, expondo seu corpo esbelto envolto por seus esvoaçantes cabelos e trajando roupas sensuais. Embora o foco principal seja Isuzu, apresentada em ângulo frontal e no centro, seu olhar forma um vetor de baixo para cima em direção a Shigure, que apesar de estar de costas e deslocado para a esquerda, ainda assim é colocado em primeiro plano. A situação sugere um confronto visual, como se ambos medissem forças; Shigure, de costas e com a figura escurecida, e sugerindo superioridade – muito provavelmente por ser o dono do território- é desafiado pela figura imponente e impassível de Isuzu. Ao redor da garota, mescladas à sua cabeleira, encontram-se desenhadas flores, ressaltando ainda mais sua presença feminina.

Na seqüência (Figura 29), Shigure, dando-lhe as costas, a convida para entrar, voltando a assumir sua habitual postura despreocupada e informal. No detalhe, destaque para Rin, de botas calçadas entrando em casa. Como já comentado, é costume no Japão tirar os sapatos antes de entrar em casa, mas Isuzu, ao desrespeitar tal costume, reforça seu aspecto

rebelde, chegando a incomodar o dono da casa, que mesmo mantendo uma expressão amistosa, chama-lhe atenção para o fato, questionando se ela não queria tirar os sapatos. Shigure não o faz de maneira impositiva, parecendo sua fala mais uma sugestão do que um pedido. Porém, se percebe o recuso já comentado da gota de suor, indicando que ele se sente desconfortável com a situação.

Rin então interrompe o pequeno conflito, lançando-lhe uma afirmação: “Eu sei que você sabe. Você sabe por que estou aqui.”. As palavras de Isuzu, que no início possuem tom de certeza, transformam-se em resquícios de esperança à medida que ela fala. Neste ponto, diferentemente de Tohru, Isuzu, mesmo não olhando diretamente para Shigure, toma iniciativa e, rompendo a barreira do contato físico, toca nas costas de Shigure, surpreendendo-o. Divergindo novamente de Tohru, Isuzu trata Shigure de uma maneira mais íntima, chamando-lhe de Guri-nii, uma espécie de apelido carinhoso.

Desviando o olhar, em primeiríssimo plano e com parte do rosto dramaticamente escurecido, Shigure responde cinicamente. Seu olhar um tanto quanto pesaroso, não condiz com sua resposta fria e aparentemente desinteressada. Ele busca se afastar de Rin, mas esta, determinada, não o deixa fugir de seu alcance e como um predador à espreita da presa, não desgruda seu olhar fixo do rapaz. Ele, por sua vez, não a fita nos olhos, dando-lhe sempre as costas.

Perante os insistentes questionamentos de Isuzu, Shigure, esquivo, lança-lhe a pergunta “Eu pareço ser um homem tão fácil assim?”, recebendo como resposta um inexpressivo “Nem um pouco”. Neste quadrinho, um *close-up* de Rin, vemos seu olhar vazio e seu rosto marcado por sombras, a expressão de alguém cujo valor próprio está por um fio.

Recebendo sua resposta, Shigure enfim vira-se para encarar Rin (Figura 30), já exibindo uma expressão mais maliciosa. Ele pergunta se ela realmente é tola, ou se aquilo só faz parte de seu jogo, deixando o leitor intrigado com toda a situação. Por fim, vemos Shigure, com a mão no queixo, analisando de maneira sutilmente lasciva a figura de Isuzu, que se encontra ajoelhada ao seu lado, inclinando-se sobre ele e dando as costas ao observador, encerrando essa seqüência de forma a suscitar dúvidas e preconceitos com relação a Rin como mulher fatal e sedutora.

Na segunda parte, nos é apresentado o desfecho da seqüência, em que Rin afirma que Shigure sabe como desfazer a maldição do Sohma (Figura 31). Ele, com expressão despreocupada, segue envolvendo Isuzu em perguntas, esquivando-se de dar-lhe respostas concretas. Ela, por sua vez, mantém a postura agressiva, tentando encurralá-lo, sem perceber que está apenas se tornando mais uma peça no jogo do rapaz. Nesta cena, Rin aparece de

costas, em tamanho bem menor ao de Shigure. Então, (Figura 32) Rin dá seu motivo para acreditar que Shigure saiba de algum segredo; ela o vê como o “predileto” de Akito, aquele que tem sua confiança. Isuzu trata Akito como homem, pois, como a grande maioria dos personagens, não faz idéia sobre seu verdadeiro sexo – e sua representação masculina sempre havia sido convincente o suficiente para não despertar dúvidas.

Após uma pequena pausa, ilustrada por um esboço de sorriso – Shigure realmente gostou das palavras que ouviu – ele desconversa, fazendo troça e rindo da recente afirmação. Nesse deboche, entretanto, ele repete por três vezes a palavra “predileto”, como se não quisesse parar de ouvi-la. Novamente ele evita cruzar olhares com Isuzu, afastando-se de qualquer insinuação de cumplicidade.

Vendo que suas investidas não estão surtindo o efeito desejado (Figura 33) e sendo impulsionada pelo questionamento “que vantagem eu teria?” proferido repleto de segundas intenções por Shigure, Isuzu assume uma postura ofensiva, segurando Shigure pelo braço e, com olhar sedutor, insinuando-se para o rapaz. Isuzu apela para seus dotes físicos, oferecendo seu corpo em uma proposta sexual bastante explícita. “Tudo o que tenho é meu corpo”, diz ela, colocando-se como um objeto; “você poderá usá-lo como quiser, quando quiser”, complementa. Rin coloca-se à venda, não se importando de se tornar um objeto em troca de informações. Seu olhar permanece fixo, assim como sua determinação.

Como é recorrente em *shojo* mangás, vemos aqui o tema do sacrifício. Isuzu não se importa de sacrificar seu corpo, de dá-lo para outro homem, se este for o preço necessário para “libertar” seu amado. Ela passará por cima de dilemas morais e usará o que tem de melhor, sua beleza, para conseguir o que deseja.

Neste momento, Shigure fita os olhos de Rin, como se buscasse verificar quão forte é sua obstinada busca para desfazer a maldição. Ele então desfere o golpe fatal, quando, tocando nos cabelos da garota, fala, “e tudo pelo Hatsuharu”, para uma Isuzu cujo olhar deixou de ser o de uma mulher fatal, para ser o de uma menina implorando por ajuda. Suas figuras são representadas em tamanho equivalente, com o mesmo tipo de desenho, um *close up* de suas faces de perfil, virados para lados opostos o que faz supor que estejam olhando um para o outro, porém os vetores que seus olhares traçam, sugerem que Shigure esteja em uma posição mais elevada, o que remete à uma certa superioridade nesta parte da sequência.

Ao final da sequência (Figura 34), porém, Shigure recua e, soltando as madeixas de Rin, desviando o olhar e assumindo uma postura indiferente, diz que não pode ajudá-la. Fica evidente aqui a natureza manipuladora de Shigure e o quanto ele testa as pessoas ao seu redor. Ele faz com que Isuzu implore por ajuda, fazendo-a oferecer se tornar sua amante, para em

seguida, dispensá-la. Rin, por sua vez, ouve com uma expressão incrédula, que logo dá lugar à fúria.

Nessa cena, Isuzu revela sua natureza obstinada e sua maneira independente de fazer as coisas. Mesmo sabendo que a única coisa que poderia oferecer era seu corpo como um objeto de troca, ela o faz sem pensar nas conseqüências que tudo poderia acarretar. Rin apresenta-se como uma mulher fatal, que sabe muito bem os dotes que possui.

Em termos de representação, a sequência se encerra com uma aparente vitória de Shigure no confronto apresentado (Figura 28). No desfecho, ele aparece de lado, não mais de costas como no início, mas continua deslocado para a esquerda. Sua expressão ainda é seria, mas também é tranquila. Rin, que começou com uma postura mais agressiva, viu sua estratégia ruir, porém ela termina a sequência ainda recebendo maior atenção aos olhos do leitor, pois permanece de frente e mais centralizada. A batalha pode ter sido do rapaz, mas a guerra ainda continua.

### **2.4.3 Shigure e Akito**

A cena envolvendo Akito e Shigure escolhida para esta análise ocorre no capítulo 101<sup>46</sup>, quando, depois de Shigure propositalmente ignorar Akito em um jantar da família Sohma, ele vai à procura da patriarca na casa sede da família, alegando que gostaria de pedir desculpas. Entretanto, as palavras de Shigure jamais deixam transparecer sua verdadeira intenção. Assim, o susposto pedido de desculpas vira uma cena tensa, em que os dois discutem e Akito é testada ao extremo por seu amado.

---

<sup>46</sup> Volume 17 da edição brasileira.



Figura 35.



Figura 36.



Figura 37.



Figura 38.



Figura 39.



Figura 40.



Figura 41.



Figura 42.

Na Figura 35, observamos num primeiro momento um grande quadrinho enegrecido, com sombras bem marcadas. Nele, o leitor tem sua perspectiva como se olhasse de trás de Akito, vendo o que ela vê: a figura de Shigure em destaque, de costas e romanticamente enquadrado com a janela aberta mostrando a lua no céu. Esse obscurecimento foge da realidade representada, carregando tal quadrinho com uma carga dramática que reflete parte do conflito vivenciado pelos dois personagens.

Em seguida, o silêncio é rompido pela fala de Shigure, acompanhada de um sorriso enigmático em seu rosto. Ele vira-se para fazer contato visual com a surpresa Akito, dando suas costas ao leitor e revelando-a, de corpo inteiro, com trajes formais masculinos. Neste ponto, Shigure, ainda exibindo seu sorriso, comenta: “com estes trajes, você... parece um homem de verdade”, deixando Akito desconfortável e um tanto irritada. Sua expressão é séria e ela, em silêncio, desvia o olhar. Akito, na verdade, parece nunca ter se importado com a idéia de ser vista como homem pela família Sohma, jamais revelando seu segredo para qualquer pessoa. Porém, as palavras de Shigure, seu velado amor, a incomodam. Como comentado anteriormente, ela possui um desprezo muito grande por mulheres, apagando sua feminilidade aos olhos dos demais, mas nem por isso tornando-se homossexual. Akito representa-se como homem, mas sua sexualidade é a de uma mulher heterossexual.

Depois de uma breve pausa, Akito dirige-se friamente a Shigure (Figura 36). As breves palavras que ambos trocam são acompanhadas pelo leitor a partir de um plano distante, fazendo-o mero observador da cena. Em seguida, um plano detalhe mostra a mão de Akito fechando a janela, acabando com o clima de romance sugerido até então. Rispidamente, a patriarca questiona Shigure a respeito da mulher que o acompanhava no restaurante, para, na seqüência, olhando-o desafiadoramente, perguntar-lhe se já havia ido para a cama com ela. Ao fundo do quadrinho vemos a janela fechada, e a tonalidade da cena, bastante clara, em nada remete às anteriores.

Novamente eles desviam seus olhares, e Shigure, de maneira cínica, fingindo desconforto, dá respostas vagas para Akito, o que contribui ainda mais para sua rispidez. A mulher sobre a qual a conversa de desenrola até então é a editora de Shigure, com quem, em momento algum da série, qualquer tipo de relacionamento que não seja meramente profissional é sequer insinuado. Entretanto, Shigure não perde a oportunidade de forçar os limites de Akito, abrindo possibilidades para ela imaginar qualquer coisa a seu respeito. A resposta de Akito, então, vem em tom agressivo, chamando-o de promíscuo.

O tom implicante de Shigure ganha ainda mais força no quadrinho seguinte, quando ele, seguindo as costas Akito com o olhar, retruca de maneira polida a acusação da patriarca,

chamando-a marcadamente de “senhor Akito”. Ela, por sua vez, sem se virar em direção à Shigure ou ao leitor, questiona “mas com ‘ela’ você dormiu, não foi?”, remetendo a um assunto até então desconhecido dos leitores, mas que parece ser bastante familiar para os personagens. O ápice da implicância do rapaz surge então na sequência, quando ele displicentemente pergunta “‘Ela’ quem, senhor?”. Ao pé da página, vemos Akito, com os dentes rangendo, virando-se bruscamente.

O que se segue é uma explosão de fúria da patriarca (Figura 37). Traços e hachuras preenchem de forma caótica o fundo do quadrinho, o qual ainda possui alguns propositais pingos de tinta, remetendo a sangue, ícone relacionado com raiva ou dor. A figura estática de Shigure é apagada à medida que é escurecida e torna-se um objeto de ódio, um alvo para as agressões de Akito. Ela, por sua vez, é o foco do quadrinho, tendo muitos dos traços riscados em sua direção. Seus olhos ardem em fúria e sua boca, escancarada, berra “ESTOU FALANDO DA REN!!!”, em um balão de fala deformado e com o contorno grosseiramente demarcado. Letras maiúsculas e exagerados pontos de exclamação conferem um aspecto ainda mais visceral à cena. Akito assume uma postura de combate, com as mãos fechadas e o corpo levemente inclinado em direção ao seu alvo. Ren é a problemática mãe de Akito, pela qual ela não nutre nenhum sentimento carinhoso, sendo incapaz de referir-se a ela de outra maneira que não como “aquela mulher”, ou em última instância, pronunciando seu nome próprio como se fosse uma palavra pejorativa ou um sinal de mau agouro.

A cena segue com um monólogo de grosserias proferido por Akito<sup>47</sup>, que é interrompido de maneira surpreendente pela declaração de Shigure (Figura 38). Ele, em um plano muito fechado, é retratado somente do nariz até a boca, mostrando o quão calmo permanece perante todo o descontrole da patriarca. O foco de atenção é deslocado para sua boca, que ao proferir tais palavras, não exhibe o habitual sorriso desdenhoso. Desarmada, Akito, com os olhos arregalados, simplesmente escuta as palavras de afeto, em um quadrinho que foca bem sua expressão facial.

Agora é a vez de Akito olhar para Shigure (Figura 39), enquanto ele desvia o olhar, ambos excluindo o observador de sua história. Enquanto Akito é representada de costas, Shigure tem seus olhos cobertos pelos cabelos, tornando sua expressão facial indecifrável para o leitor. Ele fala pausadamente, como se quisesse que cada palavra sua penetrasse no âmago de Akito. Por um momento ela apaga qualquer traço de raiva, e de seu requadro claro, mais sincero, dialoga com Shigure, envolvido por um requadro escuro, mais misterioso. Os olhos

---

<sup>47</sup> Preferi excluir esta sequência de quadrinhos por ela fugir um pouco do foco da análise.

de Akito são visíveis e transmitem a veracidade de sua surpresa, enquanto os do rapaz não aparecem no enquadramento, conferindo um clima mais dramático e sombrio para sua participação na cena.

Anunciado pelo plano detalhe da mão de Akito fechando-se novamente, o conflito entre os dois continua. Os balões de fala da patriarca sofrem uma leve distorção, refletindo alteração no tom de sua voz, enquanto os de Shigure permanecem sem alterações, mostrando que ele está centrado e calmo. Neste ponto, percebemos o quanto Shigure é capaz de manter a frieza mesmo em um clima tenso. Ele força Akito ao máximo, buscando fazê-la revelar todos os seus pontos fracos, enquanto ela, caindo em seu jogo, desespera-se cada vez mais.

Shigure, então, envolto por uma aura enegrecida, lança seu ataque, dizendo que tudo o que fez foi por ter sido trocado. Ele cobra de Akito sua fidelidade para uma relação até então inexistente e coloca sua atitude como um castigo para a mulher infiel. Sua expressão esboça, mesmo que sutilmente, traços de sarcasmo.

Na Figura 40 acompanhamos a reação de Akito. Estática, ela novamente é desarmada. Seus olhos perdem a coloração, remetendo ao choque causado pela declaração de Shigure. Ela hesita e não consegue formular uma resposta. Como se não entendesse, ela questiona, incrédula. Ele, por sua vez, permanece impassível, em um requadro escuro, como se não fizesse mais parte da realidade de Akito. Diante da situação, a patriarca novamente perde o controle em um quadrinho onde sua imagem é sobrepujada por seus distorcidos balões de fala repletos de gritos de negação. Novamente se percebem os pingos de tinta, reforçando a explosão de raiva da mulher que não admite receber uma punição por algo que ela fez sem o intuito de ferir qualquer um. Em seu descontrole, marcado por hachuras e borrões, Akito leva as mãos à cabeça e suas palavras, antes levemente alteradas, transformam-se em gritos. Ela é especial, ela tem direitos sobre os outros. Essa é a fantasia que ela vê ruir perante a imagem estática e indiferente de Shigure.

A página ainda é permeada por um flashback – representado pelos balões de fala quadrados – que mostra uma conversa telefônica entre Shigure e Kureno<sup>48</sup>, em que o primeiro revela a veracidade de seus sentimentos.

A conclusão de flashback se dá na página seguinte (Figura 41), que enfim revela a expressão de Shigure. Seus olhos focam-se na descontrolada Akito, e transitam entre a tênua linha do amor e do ódio, como se confirma em sua fala: “Eu a amo tanto, assim como tenho vontade de esmagá-la até não poder se levantar mais”. Sério, sua imagem apresenta as

---

<sup>48</sup> O Sohma amaldiçoado do ano do galo.

mesmas cores do fundo. Shigure está ali, assistindo a gritaria de Akito, mas seus pensamentos são indecifráveis.

Por fim, ele desvia seu olhar e após uma breve pausa dá por encerrada a discussão. Ele volta a assumir a postura impassível, envolta em sombras, frente à Akito, que ainda mantém uma postura agressiva com as mãos fechadas na altura dos ombros, apesar da cabeça baixa. Em um requadro escurecido, o plano detalhe mostra os pés de Shigure dirigindo-se para a porta da rua. Em seguida, marcada por muitas linhas de movimento, vemos a mão de Akito indo em sua direção. Não sabemos o que ela irá fazer. Um detalhe intrigante é percebido neste quadrinho: apesar de todo o esforço para apagar sua feminilidade, as unhas da patriarca são longas, revelando um mínimo de vaidade relacionado à representação feminina.

Sua intenção ao movimentar-se tão repentinamente em direção ao rapaz é revelada na seqüência seguinte (Figura 42). Akito beija Shigure em um quadrinho que dura uma eternidade. Excepcionalmente claro, ele quebra a realidade até então imposta na cena, como se Akito, representada nos requadros claros, invadisse as sombras de Shigure. Além disso, a ausência de linhas de movimento contribui para a impressão da pausa no tempo. Shigure tem seu olhar perdido no vazio, enquanto, com os braços para baixo, não busca se defender ou afastar Akito. A seguir, a representação de claro e escuro se mistura, como mostram o detalhe da mão da patriarca sobre o ombro de Shigure e o rosto surpreso do rapaz sendo tocado suavemente pela garota.

O enunciado de Shigure então é pontual, quando diz para uma Akito com olhar suplicante que ela se aproveita do fato de ser uma mulher. A patriarca deixa cair sua máscara agressiva e inabalável, expondo sua verdadeira natureza e mostrando o quanto é frágil e o quanto precisa de Shigure ao seu lado. Em uma relação complicada como a deles, na qual o que pensam e sentem nem sempre é exposto de maneira sincera, ambos fazem uso dos mais diversos artifícios para alcançar seus objetivos. O que interessa aqui é a capacidade que Shigure tem de revelar a essência de Akito, de fazê-la representar-se como mulher. Em uma manifestação de poder, Shigure encerra a cena puxando a gravata de Akito e lançando seu corpo contra o dela, simbolizando a dominação que possui sobre sua amada, que simplesmente entrega-se ao homem que faz com que ela queira “[...] envolver, preencher, marcar com o cheiro de meu (seu) corpo, até sufocar com minha (sua) essência” (Capítulo 132, p.30). Ele faz com que ela se questione a respeito de seus desejos e sentimentos, e a faz perguntar se esse “é o sussurro da mulher dentro de mim?” (Capítulo 132, p.31)

#### 2.4.4 Shigure, Ritsu e Tohru

A cena em questão, publicada no capítulo 44<sup>49</sup>, traz um exemplo de interação entre Shigure, Ritsu e Tohru. Nela, é narrado o encontro dos três na casa de Shigure logo após Tohru e Ritsu se conhecerem. Por ser uma seqüência muito extensa, ela foi separada em três recortes que melhor as representações de gênero presentes nos personagens.



Figura 43.

<sup>49</sup> Volume 8 da edição brasileira.



Figura 44.



Figura 45.



Figura 46.



Figura 47.



Figura 48.

A narrativa da Figura 43 inicia-se com um quadro focando o rosto de Ritsu. Nele, o rapaz, em trajes femininos, olha de maneira tristonha para o leitor de *Fruits Basket*. Detalhes de sua roupa, com motivos florais delicados, são perceptíveis. Também possui motivos florais a aura que cerca o personagem, criando um clima de sensibilidade. Ritsu tem as bochechas um pouco coradas e faz lembrar das princesas trágicas dos contos tradicionais japoneses. Alocado junto da imagem está um balão narrativo, no qual Tohru exclama com entusiasmo, introduzindo formalmente Ritsu à série. Ela o trata como Ri-chan, o que denota carinho no tratamento. O sufixo “chan” poderia ser traduzido como um diminutivo, sendo então a tradução literal de Ri-chan, algo como “Rizinha”. Vale lembrar que, até esta parte da história, Tohru ainda pensa que Ritsu é uma mulher.

Em seguida, o plano abre, revelando que Ritsu está na presença de Shigure, que o questiona sobre o motivo da visita do “medroso Ritsu”. Shigure, por conhecer bem e saber dos motivos que levam Ritsu a se travestir, não se importa em esconder os fatos e com o adjetivo “medroso” marca o sexo do transgressor. Já Ritsu parece não se importar com a provocação do dono da casa, pedindo desculpas e desviando o assunto para Tohru. O rapaz mantém sua atitude delicada, levando as mãos juntas à altura do peito, exibindo nervosismo,

como se pode perceber pela representação da gota de suor e pela onomatopéia ao seu lado, que sugere uma batida de coração. Além disso, há uma indicação de espanto, representado graficamente por meio do risco ondulado ao lado da cabeça do rapaz. Entretanto, seu nervosismo não se dá pelo fato de Shigure chamá-lo de medroso, mas sim pelo pânico de poder estar sendo um estorvo. Como já comentado, Ritsu é representado como uma pessoa bastante neurótica, que julga estar sempre fazendo as coisas erradas e ser culpado de tudo.

Seguindo a narrativa, na Figura 44, vemos a aparição de Tohru, que por ser sempre gentil, esforça-se para deixar Ritsu confortável, exclamando que este não está causando transtorno algum. Percebemos então que Tohru está vestindo um avental sobre seu uniforme escolar e traz consigo uma bandeja e um copo. Como é freqüentemente mostrado, ela se comporta como uma espécie de governanta da casa, tomando a dianteira em todos os assuntos relacionados com o lar. Tohru não é a dona da casa e sim uma simples hóspede, mas ela assume tal papel e desempenha todas as tarefas domésticas com naturalidade, como se aquilo não fosse nada mais que sua obrigação. Ela complementa sua gentileza sorrindo afetivamente e falando em tom festivo o quanto se sente feliz por conhecer a “senhorita Ri-chan”. Ela mira Ritsu diretamente, abaixando-se em sua direção para lhe entregar o copo e ao mesmo tempo fazendo uma espécie de reverência. Ritsu, por sua vez, com sua figura deformada, uma maneira cômica de representar graficamente o estado de espírito exagerado do personagem, exala emoção e se sente honrado com tamanha simpatia. Ele não se importa em “corrigir” Tohru quanto à sua designação, pois ele representa-se como mulher. Já Shigure, igualmente deformado, questiona-se internamente sobre a capacidade de discernimento de Tohru e a reação de Ritsu, através do enunciado demarcado por aspas “‘Senhorita Ri-chan?’” Shigure só consegue enxergar um homem travestido em sua frente, porém Tohru vê uma jovem garota frágil e sensível.

Na segunda parte da seqüência, iniciada na Figura 45, vemos Ritsu oferecendo presentes para Shigure e Tohru, por considerar educado levar algo para as pessoas que se vai visitar. Sua insegurança se faz visível quando, após explicar porque da escolha dos presentes – livros sobre frutas – hesita, sendo sua fala marcada por reticências e pelas interjeições “ah” e “hã”, pede desculpa (antes mesmo de anunciar por que) e finaliza perguntando se escolheu de forma errada o presente. Em resposta, Shigure nega que tenha sido uma escolha errada, sendo sua face marcada por um sorriso, mas também por um destacado sinal (seta apontando) que significa irritação em sua testa.

Ele assume essa postura somente para brincar com Ritsu (Figura 46), que entra em desespero e, virando-se de costas, parte em disparada, com sua carteira em mãos, gritando que

trará presentes novos para se redimir. A posição em que o corpo de Ritsu é desenhado lembra a de um velocista e inúmeras linha de movimento preenchem o fundo do requadro ao seu redor. Traços frenéticos marcam a linha de movimento que o corpo inclinado de Ritsu traça. Seu “chilique” é acompanhado com espanto por Tohru, deformada no canto inferior direito do requadro, a ponto de, transformada em um olho arregalado, ser reconhecível apenas por seu penteado. Já Shigure, com expressão debochada, ri e acha graça, repetindo para o enlouquecido Ritsu que tudo não passa de uma brincadeira. Os corações assinalados ao final de cada fala em seu balão significam que Shigure está falando de maneira descontraída e caricata.

Na seqüência, Ritsu, choroso e exageradamente dramático, com seu corpo jogado sobre a mesa em uma expressão de puro sofrimento, insiste que Shigure diga o quanto sua presença é indesejada, praticamente impondo esse pensamento como uma verdade universal da maneira como sua fala é pronunciada, “Seja sincero e diga de uma vez! Diga que sou uma pessoa indigna [...]”. Onomatopéias sugerindo que Ritsu funga e chora também o acompanham. Shigure ignora toda a tragédia do rapaz, respondendo-lhe negativamente e com a atenção toda voltada para os presentes. Um pequeno ícone de nota musical é visto perto de sua cabeça, indicando que ele não está nem um pouco preocupado com o que para Ritsu parece ser uma angústia sem fim. Tohru, por sua vez, observa sem nada dizer, mas sente-se desconfortável, como sugerem as gotas de suor desenhadas ao lado de sua cabeça.

Enfim, em um quadrinho só seu, Tohru não consegue se conter e, novamente, lança palavras de carinho e afeto em direção a Ritsu, o qual continua tratando como uma jovem dama desamparada. A expressão de Tohru é marcada por tracejados em suas bochechas e sobrancelhas arqueadas, refletindo toda a angústia que sente ao ver Ritsu se depreciando. Ela precisa confortá-lo de alguma maneira e o melhor que pode fazer é dizer o quão feliz está com sua presença e o quão aguardado foi o momento de serem apresentados um ao outro. Ritsu, surpreso, escuta as doces palavras da garota. Ele, então, enxuga suas lágrimas (Figura 47) com a ponta do dedo, de maneira feminina e delicada. Uma leve retícula serve de nicho para enquadramento do seu rosto, refletindo como pontos de luzes feéricos, deixando o quadrinho ainda mais suave. Seu sorriso é sincero e tímido, enquanto seus olhos, ainda um tanto cabisbaixos, distanciam-se do observador. Ritsu mais uma vez é representado como se fosse uma frágil princesa. Perante sua reação, Tohru fica encantada, admirando com seus imensos olhos, a beleza da mulher em sua frente.

Por fim, na Figura 48, após Tohru deixar a sala, Shigure, movendo seu olhar dos livros recém ganhos para Ritsu, questiona o rapaz a respeito de seus trajes. Assumindo uma

expressão séria, sugere que o rapaz não pode usar um *furisode* para sempre. Esse questionamento de Shigure vem carregado com sua preocupação a respeito da auto confiança de Ritsu. Suas palavras não são direcionadas para questões relacionadas com a sexualidade, mas são uma maneira de instigar Ritsu a parar de se esconder atrás da representação por ele criada. Cabisbaixo e tristonho, Ritsu só consegue concordar para em seguida pedir desculpas.

Devido à sua falta de confiança, Ritsu não tem forças para argumentar contra Shigure, agindo como as clássicas princesas em apuros, que nada mais fazem além de esperar por seu príncipe encantado. Ele representa-se como uma donzela e sabe que isso é uma situação desconfortável, um pouco para si (já que assume que gostaria de ser um homem mais confiante, como mostrado anteriormente) e muito mais para os outros, mas está tão apegado a esta identidade que não se esforça para mudar. Shigure, por sua vez, faz troça e debocha do simulacro criado por Ritsu, numa tentativa de fazê-lo encarar suas responsabilidades, fato que só seria possível se Ritsu abandonasse a imagem feminina e frágil que ele projeta de si mesmo. Finalmente, Tohru, diferentemente de Shigure, protege Ritsu com palavras e, como uma mãe ou irmã mais velha, esforça-se para que ele se sinta bem.

Em termos de representação visual, a sequência inicia com Ritsu na posição de entrada da página (canto superior direito) na Figura 43, passando para a predominância de Tohru, na mesma posição na Figura 44. As duas personagens passam a dividir o espaço nas duas figuras subsequentes, mas acabam por perder a predominância para Shigure na Figura 47.

#### **2.4.5 Tohru e Isuzu**

A cena escolhida para exemplificar a interação entre Tohru e Isuzu foi publicada no capítulo 82<sup>50</sup> de *Fruits Basket*. Nela, Tohru vai visitar Isuzu que está sob observação no hospital. Ela havia sido internada alguns capítulos antes, após sofrer um mal súbito devido à sua saúde fragilizada pelo estresse que a maldição dos Sohma, aliada às maldades de Akito, vem lhe causando.

---

<sup>50</sup> Volume 14 da edição brasileira.



Figura 49.



Figura 50.



Figura 51.



Figura 52.

Na Figura 49 vemos Tohru de corpo inteiro entrando no quarto de Rin logo após bater na porta, como indica a onomatopéia no alto do quadrinho. Tohru parece um pouco hesitante, talvez por não saber exatamente em que estado encontraria a outra garota, ou talvez sendo cautelosa para não incomodar a irritadiça Isuzu. Ela entra, chamando por seu nome, de maneira bastante polida e trazendo em seu braço uma sacola.

No quadrinho seguinte, vemos Isuzu sentada de costas, em uma visão de beleza idealizada por Tohru, a qual sempre considerou Rin como uma das pessoas mais belas que conhece, por vezes desejando ser como ela. Na imagem, os cabelos de Isuzu, mesmo presos, estão voando ao vento, acompanhando o movimento da cortina e sendo banhada pelos tênues raios de sol que entram pela janela. Ela não usa as roupas comuns às pessoas que se encontram no hospital, trajando um vestido decotado – mais ao estilo de sua representação de mulher sensual – que deixa aparecer as cicatrizes em suas costas, provenientes de um embate anterior com Akito. Isuzu não parece surpresa com a visita de Tohru, nem a recebe com entusiasmo. Com olhar blasé, e sugerindo uma entonação apática, ela marca o retorno da garota como algo desnecessário e sem importância.

Tohru ignora a atitude superior de Rin e, num quadrinho focado em seus imensos olhos ligeiramente deformados, assume uma expressão um pouco mais interessada sugerindo uma quebra na seqüência monótona que Isuzu a estava proporcionando. A imagem de uma flor estilizada – cujo formato lembra um asterisco – do lado esquerdo da cabeça de Tohru enfatiza a atenção desprendida por aqueles enormes olhos. Em seguida ela explode em emoção, juntando suas mãos na altura do peito, com os olhos vidrados em Isuzu. Com o rosto corado, Tohru exclama elogios, repetindo o quão linda Rin fica com os cabelos presos. Seus balões de fala extravasam os limites dos quadros e sua fala é enfatizada pelo uso de letras maiúsculas. Surpresa com tamanha espontaneidade, Rin, que tem sua imagem encoberta pelas palavras de Tohru, somente observa em silêncio.

Na página seguinte (Figura 50), vemos a resposta de Rin, que com expressão entediada, começa a desamarrar os cabelos enquanto Tohru, em um momento cômico, deforma-se tomada pelo desespero. Ela projeta-se impulsionada por linhas de movimento em direção à Isuzu, com as mãos prontas para parar o movimento da garota, e seus olhos transformam-se em uma elipse com vários contornos, sugerindo choque e espanto. Seu balão de fala é rompido por seu grito e em volume alto ela exclama aflita o porquê da reação. Isuzu normalmente contraria a protagonista de *Fruits Basket*, por não concordar com sua visão altruísta do mundo, enquanto Tohru esforça-se para ser aceita como sua amiga.

Friamente, Rin responde que o penteado só tinha valor funcional, aparentemente desprezando os elogios de Tohru. Esta, por sua vez, tenta explicar-se, gaguejando e apresentando-se bastante nervosa, como se percebe pelo aspecto “líquido”, representando suor, que seu balão de fala assume. Porém, vendo que seus argumentos não são fortes o suficiente, ela, através de uma marcada interjeição, muda de assunto, mostrando-lhe a sacola que trazia consigo, oferecendo seu conteúdo. O estado angustiado de Tohru é evidente, apesar do imenso sorriso estampado em sua face. Ela ainda sua frio e para não deixar dúvidas, a autora coloca-se no direito de escrever no quadrinho o adjetivo “desesperada” com uma seta apontada para a garota.

A tentativa de Tohru é bem sucedida, pois Isuzu desiste de desfazer seu penteado, porém ela logo vira alvo das palavras ríspidas da garota de cabelos longos. Com cara de boba, Tohru sorri e oferece a sacola, enquanto Rin desconfia de suas intenções e ainda a agride verbalmente de maneira gratuita, perguntando se ela é burra. Então, é a vez de Tohru ignorar as palavras de Isuzu, agindo de maneira dócil. Novamente ela assume o papel da mãe que quer cuidar de todos, fazendo mimos e colocando-se em segundo lugar em relação ao bem estar alheio.

Isuzu, ainda de maneira fria, aceita os mimos de Tohru, mas em momento algum é capaz de verbalizar palavras de agradecimento (Figura 51). A resposta de Tohru é diametralmente oposta à frieza de Rin: com um caloroso e compreensivo sorriso, ela concorda com as desculpas de Rin para não usufruir de seu presente naquele momento. É como se a terna mãe conseguisse um pouco de cumplicidade de sua filha rebelde.

No quadrinho seguinte, vemos um momento de hesitação de Isuzu, representado pelas reticências ao lado do plano detalhe que foca sua mão sobre o colo. Tohru, representada como um faceiro bolinho de arroz<sup>51</sup>, segue entusiasmada com sua tarefa doméstica, sentindo-se vitoriosa e dando mais um passo em direção à amizade de Rin. Entretanto, sua maravilhosa atividade cotidiana é quebrada por uma inesperada pergunta de Isuzu, que de maneira bastante direta sugere que Tohru só a está visitando para descobrir mais a respeito da maldição do *Juunishi*. A tranquilidade é rompida em um icônico quadrinho horizontal totalmente reticulado. Tohru, congelada, olha para Isuzu, que de costas para o leitor, mostra-se impassível. A sensação é de uma pausa no tempo, como se milhões de pensamentos velados se atropelassem naquele momento.

---

<sup>51</sup> Cada personagem tem sua representação estilizada em *Fruits Basket*. Obviamente, os amaldiçoados são representados por figuras dos animais do signo ao qual pertencem. Tohru, por sua vez, é representada como um bolinho de arroz, pois esta era a designação que recebia quando brincava de “salada de frutas” quando criança.

Então, em tom tragicamente cômico (Figura 52) – marca da personagem – Tohru novamente explode em um turbilhão de emoções. Sua figura assume uma postura de pânico: olhos arregalados, sem demarcação das pupilas, boca escancarada e a mão se dirigindo para esta. Seu balão de fala ocupa quase tanto espaço no requadro quanto seu corpo, dando idéia da dimensão do grito que esta proferiu. O fundo é tomado por raios e a onomatopéia presente sugere uma trovoada ao redor da protagonista. No canto inferior, Isuzu, novamente de costas para o leitor, e aparentemente tranqüila apesar do estardalhaço, sugere apenas uma reação de dúvida em relação à histeria de Tohru.

Como se vê na seqüência da página, Tohru é representada como pura emoção, enquanto Isuzu tende para o lado da razão. Tohru é espontânea e se martiriza por não estar pensando no bem de todos e sim no bem de só uma pessoa – que não é ela mesma – no momento. Aquilo é como o fim o mundo para ela. Sua imagem torna-se escurecida e lágrimas projetam-se de seus olhos. Em seus pensamentos ela denomina-se horrível e desprezível, exagerando absurdamente a carga dramática dos acontecimentos. Nada é pior para ela do que falhar em ajudar os outros e por segundos ela vislumbrou essa possibilidade. Enquanto isso, Isuzu, fria e racional, simplesmente não entende o que está se passando com Tohru.

Essa interação mostra bem a oposição que define as duas personagens. Tohru é dependente e frágil, bondosa ao ponto de ser boba, enquanto Rin é independente e bem resolvida, por vezes tornando-se agressiva. A mulher domesticada entra em confronto com a representação da garota forte. Isuzu não se importa com Tohru e até despreza sua maneira inocente de ser, enquanto a protagonista vê ali mais uma pessoa que precisa de seu auxílio e proteção maternal.

Quanto à representação visual, Isuzu tem sua imagem banhada pela predominância de tons escuros, enquanto Tohru é banhada por tons claros. Isso sugere que Isuzu mantém uma postura mais fechada, não deixando a outra personagem e nem mesmo o leitor saberem exatamente o que ela pensa ou intenciona. Isso é ressaltado ainda mais pela maneira com que ela se posiciona em relação ao observador, normalmente de costas ou de lado, não expondo-se diretamente. Já Tohru é sincera e transparente, não deixando dúvidas em relação ao seu comportamento. Ela é representada, em geral, de frente para o observador, e mesmo que não lance seu olhar diretamente para ele, expõe-se de maneira direta. Esse padrão só é alterado no final da cena, quando Isuzu consegue fazer com que Tohru se sinta desprezada.

#### 2.4.6 Tohru e Akito

A cena envolvendo Tohru e Akito foi publicada no capítulo 20<sup>52</sup> e apresenta a primeira interação envolvendo as duas personagens. Nela, Akito vai até a escola da protagonista com a intenção de conhecer quem é a pessoa que está se envolvendo com os participantes do *Juunishi*. Tohru, por sua vez, é surpreendida pela inesperada visita. A cena escolhida envolve uma seqüência muito grande de quadrinhos, razão pela qual foi dividida em duas partes, para facilitar a análise.

---

<sup>52</sup> Volume 3 da edição brasileira.



Figura 53.



Figura 54.



Figura 55.



Figura 56.



Figura 57.

A seqüência começa com Akito aproximando-se de Tohru (Figura 53) em um plano aberto que mostra as duas personagens de corpo inteiro. É interessante dizer que até este momento da série nem mesmo os leitores sabem sobre o verdadeiro sexo de Akito, tomando-o como homem nessa sua primeira participação ativa na série. Pelo desenho de suas figuras podemos perceber certa agitação em Tohru, como se ela se mexesse em busca de um ponto de equilíbrio, enquanto Akito firmemente desliza em sua direção. Seu corpo esguio, vestido em roupas justas, não deixa transparecer nenhuma dúvida em relação ao seu sexo, pois diferentemente de Tohru e das outras mulheres, os seios de Akito não se deixam insinuar por debaixo das roupas. Seus olhares estão fixados uma na outra, enquanto o leitor somente observa a cena se desenrolar.

Em seguida é apresentado um requadro com plano bem fechado no rosto de Tohru, revelando um tênue nervosismo exposto pelo suor marcado em sua face. Seus olhos estão arregalados e seu habitual sorriso desfez-se frente à enigmática figura da patriarca, sobre quem ela já ouvira tantas histórias escabrosas. Ela pronuncia seu nome de forma pausada, expresso pelas reticências e pelo balão de fala duplo, como se não acreditasse estar na presença daquela pessoa. Um quadrinho com *flashback* junta-se à narrativa, mostrando o primeiro vislumbre que Tohru havia tido de Akito, dias atrás na casa sede da família Sohma. Na ocasião, ela só havia visto a patriarca de relance e não haviam trocado palavras. Na

seqüência, é a vez do rosto de Akito ser enquadrado em um plano fechado, apresentando sua expressão séria, como se durante a pausa que realiza antes de pronunciar o nome da garota a estivesse analisando minuciosamente.

Na próxima página (Figura 54), o clima tenso é interrompido por meio dos artifícios cômicos explorados em Tohru. Como se atingida por um raio, a garota se arrepia, seus cabelos se eriçam de maneira naturalmente impossível e de sua face escorrem gotas de suor. Os olhos, transformados em elipses frenéticas, são ladeados por um tracejado que remete a susto e tensão. Seu balão de fala é grosseiramente contornado e ampliado para extrapolar os limites do requadro. Ela hesita e gagueja em tom exclamativo. O nervosismo é expresso em forma de caricatura.

Tohru, então, faz uma reverência exagerada, como se Akito fosse uma espécie de autoridade. Os recursos gráficos que expressam sua situação afoita, como os pingos e os tracejados, não se limitam à representação de sua figura e impregnam também seu balão de fala. Em meio a linhas explosivas, enuncia-se o pensamento de Tohru impressionada com a visita inesperada. Pequenas espirais completam o requadro, conferindo uma aura cômica para toda a situação. Perante tudo isso, Akito permanece imóvel, de costas para o leitor.

No quadrinho seguinte, os pensamentos de Tohru começam a se atropelar, surgindo em meio a riscos e hachuras em todas as direções, circundando a figura de Akito, cujo enquadramento exclui seus olhos da vista do observador. Aflita, Tohru se pergunta o porquê de seu repentino aparecimento para, em seguida, questionar-se se tem autoridade suficiente para dirigir-se pessoalmente à patriarca. Akito é somente a líder da família, o que, mesmo sendo um cargo de respeito, não demanda tamanha formalidade. Seus pensamentos seguem se manifestando e ela não deixa de reparar na pouca idade e na grande beleza da pessoa em sua frente. Ela o compara a Yuki, que a certa altura da história havia sido considerado “bonito como uma garota”<sup>53</sup>. Tohru permanece de cabeça baixa, assumindo uma expressão desconfortável ao lembrar das maldades atribuídas a Akito. Nesta cena, vemos a protagonista preocupada com sua situação hierárquica perante Akito, colocando-se muito abaixo do suposto rapaz. Em seguida, seus pensamentos se prendem em detalhes superficiais, acabando por definir a patriarca como um homem bonito.

Akito, então, dirige-se a Tohru (Figura 55) de maneira bastante gentil, surpreendendo a garota. A patriarca sorri e assume uma postura dócil, mantendo suas mãos baixas e inclinando levemente seu corpo em direção à Tohru, mostrando interesse pela protagonista.

---

<sup>53</sup> Capítulo 12, p.32.

No contexto da história, toda essa postura revela-se posteriormente falsa, já que Akito só queria ganhar a confiança de Tohru, porém o que nos interessa nesta página são os adjetivos pelos quais o suposto rapaz se representa. Akito qualifica-se como “acanhado”, demarcando sua representação masculina e logo em seguida apresenta-se como “o patriarca da família Sohma”. Akito pode ser biologicamente mulher, mas ela representa-se como homem para todos aqueles que não sabem sobre seu verdadeiro sexo. Como vimos anteriormente, essa é uma verdade para Akito, tornando-se nebulosa e confusa somente na presença de Shigure.

Esta última página poderia muito bem ilustrar o primeiro encontro entre uma garota e um rapaz que posteriormente poderiam se tornar um casal romântico, pois grande parte dos aspectos narrativos apresentados nesse tipo de situação nos *shojo* mangás encontram-se aqui presentes: a garota que fica tímida e nervosa diante de um rapaz interessado e de seus elogios; o garoto que acha graça das bochechas coradas da menina diante de sua presença encantadora.

Na segunda parte selecionada, vemos Tohru e Akito em uma cena de conflito, após a patriarca revelar parte de sua faceta maléfica ao atormentar Yuki, um dos rapazes que mora na casa de Shigure (Figura 56). No primeiro quadrinho vemos o rosto indefeso do rapaz e na sequência a expressão séria de Tohru, que culmina numa investida contra Akito, na tentativa de afastá-la de Yuki e proteger o rapaz. Tohru não encara a patriarca durante sua ação e ela a empurra de maneira a não machucá-la ou derrubá-la, mas somente com a intenção de desviar sua atenção, acabando com o ataque verbal que projetava contra Yuki. Na parte mais abaixo da página vemos um plano detalhe das mãos de Tohru, cautelosamente se afastando de Akito, como se tivesse acabado de tocar algo sem autorização. Sua fala é permeada por diversas hesitações e com um pedido de perdão. Tohru sente-se hierarquicamente abaixo de Akito e inventa uma desculpa para seu ato, tentando encerrar o encontro o quanto antes.

Na página seguinte (Figura 57), seu semblante se fecha e, com a cabeça baixa, incapaz de olhar diretamente nos olhos da patriarca, ela mira suas mãos ainda um tanto elevadas. Com o rosto corado, Tohru assume uma aparência mais de infratora do que de justiceira, como se o mundo fosse desabar caso continuasse na presença de Akito ou ousasse encará-la. Yuki observa calado, enquanto Akito, com os olhos imperceptíveis, concorda cinicamente com a desculpa esfarrapada da protagonista.

Como uma mãe que vê seu filho em perigo, Tohru não se intimida em correr para protegê-lo, mesmo que para tanto tenha que desafiar as relações de poder estabelecidas até então. Akito diverte-se com sua farsa e sorri, sabendo que mesmo sendo desafiada, ela ainda detém o poder, pois sua desafiante nem ao menos consegue olhá-la nos olhos.

Durante toda a cena o posicionamento das figuras, assim como seu tamanho, apresentam-se em equilíbrio, por poucas vezes havendo favorecimento para Tohru. Já que esta sequência apresenta a primeira aparição da toda misteriosa Akito, esse equilíbrio contribui para a aura de mistério que envolve a personagem, deixando o leitor ainda confuso em relação a sua personalidade – ela é boa ou má? - e representação – ela é forte ou fraca?

#### **2.4.7 Isuzu e Akito**

A cena escolhida apresenta a interação conflituosa entre Isuzu e Akito, que acontece quando a patriarca dos Sohma descobre sobre o romance secreto entre a amaldiçoada do ano do cavalo e Hatsuharu, o amaldiçoado do ano do boi. Esta cena foi publicada no capítulo 79<sup>54</sup> da série original.

---

<sup>54</sup> Volume 14 da edição brasileira.



Tive medo ao pensar no Akito.

Pensar que poderia descobrir.



muito medo ...

... isso é verdade?



Figura 58.



Figura 59.



Figura 60.



Figura 61.

A seqüência (Figura 58) começa com um requadro escuro que vai clareando a medida que se aproxima do balão de fala localizado na sua parte mais baixa. Esse efeito sugere que uma lembrança está sendo retomada, o que no caso é Isuzu lembrando-se da conversa que teve com Akito no passado. Parte dos sentimentos ruins e agoniados de Isuzu é retratada através dos balões de fala quadrados, que podem significar narração ou pensamento nos mangás. Contudo, a frase “muito medo...” aparece sem ser delimitada por qualquer convenção narrativa, perdida no escuro, o que contribui para deixar ainda mais soturnos os temores de Rin. Então, a voz de Akito irrompe, dando início à lembrança de Isuzu.

No próximo quadrinho, vemos Akito com uma expressão ainda amistosa, insinuando que sabe algo a respeito da relação entre Isuzu e Hatsuharu. A patriarca veste o habitual quimono que usa quando está em casa, sugerindo que a cena ocorre dentro dos limites da sua propriedade. Ela não faz contato visual com o leitor, inferindo-se que esteja olhando para Isuzu. Esta, por sua vez, em um plano focado em seu rosto, parece surpresa com a pergunta. Seus olhos se arregalam e ela permanece em silêncio. Logo abaixo, os dois quadrinhos subsequentes têm sua imagem como base, pois as palavras ásperas de Akito ganham destaque, sendo colocadas sobre a figura de Isuzu, como se tivessem a intenção de apagá-la. A patriarca, desviando seu olhar, faz uma nova insinuação, deixando transparecer seu desagrado com a situação. Ela agride verbalmente Rin, sugerindo que esta não possui escrúpulos e que se comporta de maneira inapropriada para uma mulher direita. Revela-se, assim, um primeiro preconceito da patriarca, que de maneira machista, sugere que Rin apesar de aparentar inocência age como uma vagabunda.

Na página seguinte (Figura 59), o primeiro quadrinho mostra a reação de Isuzu em relação às insinuações de Akito. Rin expressa espanto em sua face, seus olhos estão arregalados e ela está suando frio. Isuzu é representada de maneira irreal, tendo sua figura clara demais, contrastando com o fundo todo escuro. Com isso, temos a impressão de uma pausa no tempo, na qual a paralisada Rin tenta achar explicações para a descoberta da patriarca.

Akito, por sua vez, continua a proferir insultos, jamais se virando para o observador. Ela descarrega em Rin toda a raiva que sente da própria mãe e das mulheres em geral, generalizando que todas são falsas. O ataque velado à sua mãe fica evidente quando a patriarca classifica o cabelo de Isuzu como uma cabeleira rastejante e grotesca – sendo que Ren também possui longos cabelos negros. Isso pode significar um pouco do recalque que Akito possui, pois sempre lhe fora negado o aspecto afeminado dos longos cabelos. Embora tenha sempre se representado como homem por uma imposição externa, essa foi a identidade

que a patriarca construiu para si própria, acabando por desenvolver um ódio irracional não só por sua mãe, a culpada de tudo, como também por todas as mulheres, às quais ela não poderia se assemelhar.

Perante suas palavras ríspidas, Isuzu somente fica calada, sem reação, absorvendo cada insulto, incapaz de encarar Akito. A patriarca lhe causa medo, ela confessa em seus pensamentos tortuosos – representados em um requadro ilustrado com formas abstratas. Isuzu deixa de ser a mulher independente e sensual para tornar-se frágil e emotiva, enquanto Akito é o lado poderoso da relação: ela é o chefe, o homem, o deus.

A cena segue (Figura 60) com Akito sarcasticamente questionando a respeito da relação entre Rin e Hatsuharu, a qual ela denomina de farsa. E mostrando o quanto eles estão errados em se aproximar um do outro, a patriarca deleita-se em perguntar qual dos dois irá comprar sua ira. Akito olha diretamente para Isuzu, que permanece imóvel, com seu olhar perdido, como se o mundo tivesse desabado sob seus pés.

Para forçar uma resposta, Akito relembra o fato ocorrido com Hatori<sup>55</sup>, quando ela o fez perder a visão de um dos olhos após este se envolver com uma mulher, desafiando as tradições do *Juunishi*, que a patriarca tanto se esforça para manter inabaláveis. Através desse enunciado, Akito veladamente ameaça Isuzu, como se pedisse para que esta se acusasse, acabando por tornar real todas as difamações recém proferidas pelo suposto rapaz. Rin parece entender a gravidade da situação e, num ato desesperado, assume a culpa de tudo, na tentativa de afastar o ódio de Akito para longe de seu amado. Ela exclama em alto e bom tom que havia sido ela a responsável pelo início do relacionamento, havendo seduzido Hatsuharu. Isuzu cai no jogo de Akito e representa-se como a mulher vulgar que a patriarca havia lhe imposto. Tendo conseguido o que queria, a líder dos Sohma enfim para de castigar Isuzu com seu olhar maquiavélico. Entretanto, mais tormentos aguardam por Rin.

Na página seguinte (Figura 61) vemos Akito desferir um tapa contra o rosto de Isuzu. O quadrinho em questão tem sua tonalidade toda esbranquiçada, sendo marcado por vários conjuntos de traços que se movem em todas as direções. Sobre a representação das figuras, percebemos uma imensa onomatopéia, sugerindo a força e a intensidade da agressão. O leitor é convidado a se distanciar, já que ambas as personagens negam-lhe a visão de seus olhos. O movimento das roupas e a posição de Akito, mais elevada em relação à Rin, supõem sua superioridade em relação à outra garota. “Realmente...detesto as mulheres”, afirma a patriarca, como se nenhuma mulher do mundo tivesse salvação. Akito considera as mulheres

---

<sup>55</sup> O Sohma amaldiçoado do ano do dragão.

seres desprezíveis, assumindo um pensamento típico da sociedade machista e patriarcal, o qual tacha as mulheres como seres sedutores e mundanos, que servem para desviar o sagrado homem do seu caminho rumo à iluminação.

Isuzu volta a ficar paralisada, desta vez com o agravante das lembranças de maus tratos sofridos nas mãos de seus pais. Seus olhos estão arregalados e seu olhar é fixo no nada. Pingos de tinta dispostos como gotas de sangue formam uma atmosfera expressionista, remetendo a toda a violência sofrida por Rin. O sangue mancha a sua imagem, mas em momento algum respinga em Akito. Isso acontece porque Isuzu é quem sofre, ela que precisa de ajuda, ela é suja, enquanto Akito permanece forte e pura.

A patriarca segue agredindo Rin, ameaçando-a e olhando-a com ar de superioridade, conferido pelo ângulo superior em relação à outra personagem, a partir do qual esta é representada. No desfecho da página, temos Isuzu de joelhos, derrotada. Seu corpo pende para o lado e seu olhar devastado não encontra eco nem em Akito nem no observador. A patriarca, por sua vez, dá as costas ao leitor e o enquadramento, focado na figura arrasada de Rin, deixa de fora sua cabeça, conferindo-lhe um distanciamento ainda maior, mostrando o quanto ela é superior.

Como podemos verificar, Akito desconta em Rin muito do seu ódio pelas mulheres, por esta ser uma garota bela e amada. Além disso, a semelhança física entre Isuzu e Ren atíça ainda mais a raiva da patriarca. Mais adiante na história, Akito, em um momento de fúria, chega a cortar os cabelos de Rin, como se assim fosse capaz de privá-la de seus atributos femininos, tal qual fora feito com ela em toda a sua vida. É em relação à Isuzu e toda a sua feminilidade que a patriarca abraça mais vigorosamente sua representação masculina, tornando-se uma caricatura machista e preconceituosa.

#### **2.4.8 Akito e Ritsu**

A cena selecionada para ilustrar a interação entre Akito e Ritsu é composta por um único quadrinho – o único em que trocam palavras durante toda a história, tendo sido publicado no capítulo 132<sup>56</sup> de *Fruits Basket*. Nela, em uma última reunião da família Sohma, após a maldição ter se desfeito e boa parte dos conflitos terem sido resolvidos, Akito surge na frente do todos vestindo um *furisode*, maquiada e com os cabelos adornados por uma flor. Ela enfim assume sua identidade feminina, libertando-se da sombra opressora de sua mãe insana.

---

<sup>56</sup> Volume 23 da edição brasileira.

Diante da revelação do segredo, todos ficam surpresos, porém Ritsu é quem tem a reação mais espontânea e cômica de todas.



Figura 62.

Como podemos ver na Figura 62, Ritsu, também trajando um *furisode*, apavora-se ao vislumbrar a possibilidade de Akito também se travestir. Raios pintam o cenário onde o estarrecido Ritsu leva as mãos à boca. Seu rosto apresenta tracejados na região adjacente aos olhos, representando uma mistura de pavor e susto. Nervoso, ele tem gotas de suor pintadas em seu rosto e suas sobrancelhas contorcem-se sobre seus muito arregalados olhos. Ele ainda tem sua figura clareada em relação ao requadro, focando toda atenção em si.

A cena tem um ar cômico; entretanto, se analisarmos a colocação de Ritsu, “... como eu...”, esta mostra que o susto vai além das roupas femininas. Seria o líder dos Sohma um medroso, dependente e inseguro como ele? Seria esta pessoa realmente capaz de guiar a família?

Em resposta, Akito, visivelmente constrangida – notam-se as marcações dos já comentados pingos de suor – nega os temores de Ritsu com um frio “nada disso...”. Além disso, a patriarca é representada de maneira mais escura que o resto do requadro, apagando um pouco sua imagem e refletindo a maneira apática com que respondeu.

Outra leitura possível em relação ao claro e escuro é mostrar o quão diferentes Akito e Ritsu são, mesmo passando por uma situação semelhante: representar-se como uma pessoa do sexo oposto. Enquanto Ritsu faz aquilo por vontade própria, Akito teve aquela realidade

imposta. Para ambos a mudança é algo difícil, mas diferentemente de Ritsu, Akito se incomodava com a sua situação.

O interessante quando comparamos os dois é ver o paradigma dos papéis sociais associado à representação e não ao sexo biológico. Akito, a mulher homem é o lado forte e Ritsu, o homem mulher, o lado frágil.

Quanto à composição do quadrinho, Ritsu é representado em destaque, ao centro, de frente para o leitor, expondo sua surpresa de maneira sincera e verdadeira. Já Akito, de costas, escurecida e deslocada para a esquerda do requadro, demonstra sua falta de interesse em relação aos sentimentos de Ritsu, como se quisesse cortar qualquer tentativa de início de diálogo. A outra figura representada à direita do quadrinho é Hatori, o amaldiçoado do ano do dragão, e só encontra-se na cena por ter sido ele quem avisou Akito que todos já estavam reunidos. Ele não está surpreso, pois já sabia da verdade sobre a patriarca.

Por meio da análise de cada um dos personagens individualmente e de suas interações entre si, foi possível traçar perfis e identificar marcas em relação a suas representações e seus gêneros performáticos. Estes se mostraram variáveis, sendo o contexto e a relação social na qual se inseriam o elemento crucial para a adoção de uma ou outra faceta representativa. Embora relações de poder e elementos estereotipados cristalizados tenham sido verificados nesta análise, marcas subversivas também se fizeram presente nas representações encontradas em *Fruits Basket*.

## CONCLUSÃO

Como vimos, *Fruits Basket* é uma história que conta com todos os principais elementos do *shojo* mangá: romance, drama, emoções extremas e imensos olhos vibrantes, que por vezes sorriem e por outras jorraram lágrimas. Entretanto, ele não se comporta como um simples conto de fadas, com uma princesa em apuros e um príncipe para salvá-la. Da sua maneira, os personagens de *Furuba* são representações complexas, em alguns casos subvertendo a imagem clássica das heroínas japonesas.

A série se mostra um objeto rico para exploração de relações de gênero e poder, por apresentar uma ampla gama de situações e representações. Os personagens comportam-se de formas diferentes e buscam formar e expressar sua identidade durante sua caminhada ao longo da história.

Percebemos, na análise, por meio de categorias como a modalidade, a saliência, a transitividade e a perspectiva, como as relações de poder se manifestam, assim como a maneira pela qual cada personagem é representado em relação ao gênero e aos papéis que assumem.

Vimos como as “opostas” Tohru e Isuzu representam e desempenham seu papel de feminino, assumindo posturas, comportamentos e linguajares diferentes. Tohru é representada como o estereótipo da mulher domesticada e frágil; já Isuzu, mesmo rompendo com esse papel, assume o também fossilizado estereótipo da mulher fatal e sedutora. Ambas são motivadas pelo mesmo fator – o amor – e se sacrificam por ele ao longo da história, cada uma enfrentando suas adversidades do seu jeito, porém revelando fragilidade quando o assunto está relacionado com o coração, como em qualquer *shojo* mangá.

Da mesma forma, os “transgressores”, ao enfatizarem excessivamente características do masculino e feminino contribuem para o acirramento da polaridade entre eles. Não devemos esquecer que o *shojo* mangá é direcionado para o público adolescente feminino e

que, portanto, reitera o padrão tradicional das relações de gênero, sendo atributos masculinos divergentes dos femininos e o romance heterossexual o padrão normativo.

A análise visual, em conjunto com o estudo das falas, nos mostrou como essa essência em busca da diferenciação e da polaridade se faz marcada no decorrer dos capítulos de *Fruits Basket*.

Por outro lado, *Fruits Basket* apresenta uma importante pista subversiva, que afasta o temor que se instaurou em meu pensamento após a leitura de Luyten (2002) sobre a normatividade e a hegemonia opressora predominante nos *shojo* mangás. Ao desatrelar características de gênero do corpo biológico, criando duas personagens travestidas, *Fruits Basket* nos permite “brincar” com a oposição entre masculino e feminino, atualizando de certa forma o argumento de Butler de que o gênero é performático. Assim, abre-se caminho para desnaturalizar aquelas características que de outra forma são tão marcadas. Há, por exemplo, uma importante quebra na polaridade razão-emoção: Akito - corpo de mulher, performance de homem - é mais racional em relação a Ritsu - biologicamente homem - que se comporta como mulher e age basicamente motivado pela emoção.

Todos estes pontos são reforçados pela representação visual e pela linguagem verbal. Assim, como vimos, para se ler um mangá de maneira responsiva e capaz de formular todas essas interpretações é imprescindível que se conheça o código e se leiam as figuras. Texto verbal e visual andam lado a lado nos mangás e quadrinhos em geral, em estado de equivalência, ambos ajudando a construir os significados e a representação ali contidas.

O leitor competente do mangá recebe as mensagens intuitivamente, mas por meio dos instrumentos fornecidos pela ACD nós podemos perceber e explicar melhor a ideologia subjacente, que foi o propósito do trabalho.

Por fim, sinto-me aliviada por poder dizer que esta pesquisa gerou bons frutos e estreitou meus laços com as teorias de gênero e com a ACD. Essas me mostraram que, assim como em *Fruits Basket*, a busca pela subversão da heteronormatividade e da hegemonia bipolar masculino-feminino também pode ter um final feliz.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, D.; FERNANDES, J. Revisitando a gramática visual nos cartazes de guerra. In: ALMEIDA, D. (Org.) *Perspectivas em análise visual: do fotojornalismo ao blog*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2008. p. 11-31.
- BEAUVOIR, S. *The second sex*. Nova York: Vintage, 1973.
- BUTLER, J. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do 'pós-modernismo'. *Cadernos Pagu*, n.11, p.11-42, 1998.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- EAGLETON, T. *Ideologia*. São Paulo: Unesp/Boitempo, 1997.
- EISNER, W. *Quadrinhos e arte seqüencial*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FAIRCLOUGH, N.; KRESS, G. *Critical discourse analysis*. Mimeo, 1993.
- FAIRCLOUGH, N.; WODAK, R. Critical discourse analysis. In: VAN DIJK, T.A. (Ed.). *Discourse as social interaction*. London: Sage, 1997. p. 258-284.
- FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Trad. Izabel Magalhães. Brasília: UnB, 2001.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- GRAVETT, P. *Mangá: como o Japão reinventou os quadrinhos*. São Paulo: Conrad, 2006.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.
- HDR, D. Mangá e os quadrinhos em geral como agentes culturais. In: LUYTEN S. (Org.). *Cultura pop japonesa: mangá e anime*. São Paulo: Hedra, 2005. pp. 101-106.
- HALLIDAY, M. *An introduction to functional grammar*. London: Arnold, 1985.
- HARAWAY, D. 'Gênero' para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. *Cadernos Pagu*, n. 22, p. 201-246, jan./jun. 2004.

- KRESS, G. Considerações de caráter cultural na descrição lingüística: para uma teoria social da linguagem. In: PEDRO, E.(org). *Análise crítica do discurso: uma perspectiva sócio política e funcional*. Lisboa: Caminho, 1997. p. 47-76.
- KRESS, G.; van LEEUWEN, T. *Reading images: the grammar of visual design*. Londres: Routledge, 1998.
- de LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: BUARQUE DE HOLLANDA, H. (Org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. pp. 206-242.
- LIMA COSTA, C. O tráfico do gênero. *Cadernos Pagu*, n. 11, pp.127-140, 1998.
- LUYTEN, S. *O que é história em quadrinhos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- LUYTEN, S. *Mangá: o poder dos quadrinhos japoneses*. São Paulo: Paulinas, 2002.
- LUYTEN S. (Org.). *Cultura pop japonesa: mangá e anime*. São Paulo: Hedra, 2005.
- McCLOUD, S. *Desenhando Quadrinhos: os segredos das narrativas de quadrinhos, mangás e graphic novels*. São Paulo: Makron Books, 2006.
- MIKEVIS, D. *Brasil foi pioneiro na leitura de mangás no Ocidente*. São Paulo: Folha Online, jan. 2008.
- Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u363054.shtml>>. Acesso: 12 jul. 2009.
- NICHOLSON, L. Interpretando o gênero. *Revista Estudos Feministas*, v.8, n.2, p. 9-41, 2000.
- PEDRO, E.(org). *Análise crítica do discurso: uma perspectiva sócio política e funcional*. Lisboa: Caminho, 1997.
- SABAT, Ruth . Imagens de gênero e produção da cultura. In: FUNCK, S.; WIDHOLZER, N. (Org.). *Gênero em discursos da mídia*. Florianópolis; Santa Cruz do Sul: Mulheres: Edunisc, 2005. pp. 93-120.
- SATO, C. A cultura popular japonesa: anime. In: LUYTEN S. (Org.). *Cultura pop japonesa: mangá e anime*. São Paulo: Hedra, 2005. pp. 27-42.
- SATO, C. *Japop: o poder da cultura pop japonesa*. São Paulo: NSP, 2007.
- TAKAYA, N. *Fruits Basket*. Tokyo: Hakusensha Inc., 1998-2006. Vol. 1-23.
- TAKAYA, N. *Fruits Basket fan book*. Los Angeles: Tokyopop, 2007.
- THOMPSON, J. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- THORN, M. *Shojo Manga: something for the girls*. The Japan Quarterly. Tokyo, vol 48, n.3, jul-set 2001. Disponível em: <[http://www.matt-thorn.com/shoujo\\_manga/japan\\_quarterly/index.php](http://www.matt-thorn.com/shoujo_manga/japan_quarterly/index.php)> Acesso em: 6 jun. 2009

VAN DIJK, T. *Elite discourse and racism*, Newbury Park, Calif.: Sage Publications, 1993.

VAN DIJK, T. *Discurso e poder*. São Paulo: Contexto, 2008.

WODAK, R. Does sociolinguistics need social theory? New perspectives on critical discourse analysis. *Discourse & Society*, v. 2, n. 3, 2000. pp. 123-147.

WODAK, R. Do que trata a ACD – um resumo de sua história, conceitos importantes e seus desenvolvimentos. *Revista Linguagem em (Dis)curso*, v. 4, n. especial, 2004. pp. 223-243.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)