

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

BRENDA STEPHANIE DE ARAÚJO ANTUNES

**O FANTÁSTICO EM *ANOTHER*: A CONSTRUÇÃO DO “SOBRENATURAL” SOB A  
PERSPECTIVA DA LINGUAGEM DOS QUADRINHOS**

Ponta Grossa

2021

BRENDA STEPHANIE DE ARAÚJO ANTUNES

**O FANTÁSTICO EM *ANOTHER*: A CONSTRUÇÃO DO “SOBRENATURAL” SOB A  
PERSPECTIVA DA LINGUAGEM DOS QUADRINHOS**

Dissertação apresentada no  
Departamento de Estudos de Linguagem  
da Universidade Estadual de Ponta  
Grossa para obtenção do título de Mestre  
em Estudos da Linguagem.  
Área de concentração: Texto,  
Subjetividade e Horizontes Teóricos.

Orientador: Profº Dr. Evanir Pavloski.

Ponta Grossa

2021

A636 Antunes, Brenda Stephanie de Araujo  
O Fantástico em *Another*: a construção do "sobrenatural" sob a perspectiva da linguagem dos quadrinhos / Brenda Stephanie de Araujo Antunes. Ponta Grossa, 2021.  
163 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de Concentração: Linguagem, Identidade e Subjetividade), Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientador: Prof. Dr. Evanir Pavloski.

1. Fantástico. 2. Mangá. 3. Quadrinhos. 4. Realidade. 5. Sobrenatural. I. Pavloski, Evanir. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Linguagem, Identidade e Subjetividade. III.T.

CDD: 808.3



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA  
Av. General Carlos Cavalcanti, 4748 - Bairro Uvaranas - CEP 84030-900 - Ponta Grossa - PR - <https://uepg.br>

## **TERMO**

BRENDA STEPHANIE DE ARAÚJO ANTUNES

### **O FANTÁSTICO EM ANOTHER: A CONSTRUÇÃO DO 'SOBRENATURAL' SOB A PERSPECTIVA DA LINGUAGEM DOSQUADRINHOS**

Dissertação apresentada para obtenção do título grau de  
Mestre em Estudos da Linguagem na  
Universidade Estadual de Ponta Grossa,  
Área de concentração em Linguagem,  
Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 28 de setembro de 2021

Prof. Dr. Evanir Pavloski – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof.<sup>a</sup> Dra Silvana Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof. Dr. Nobuyoshi Chinen – Escola de Comunicações e Artes - USP

Prof. Dr. Liber Eugenio Paz – Universidade Tecnológica Federal do Paraná



Documento assinado eletronicamente por **Evanir Pavloski, Professor(a)**, em 28/09/2021, às 17:45, conforme Resolução UEPG CA114/2018 e art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.

---



Documento assinado eletronicamente por **Nobuyoshi Chinen, Usuário Externo**, em 30/09/2021, às 10:18, conforme Resolução UEPGCA 114/2018 e art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.

---



Documento assinado eletronicamente por **Liber Eugenio Paz, Usuário Externo**, em 05/10/2021, às 17:55, conforme Resolução UEPGCA 114/2018 e art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.

---



Documento assinado eletronicamente por **Silvana Oliveira, Professor(a)**, em 14/10/2021, às 10:55, conforme Resolução UEPG CA114/2018 e art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.

---



A autenticidade do documento pode ser conferida no site <https://sei.uepg.br/autenticidade> informando o código verificador **0604022** e o código CRC **FC173701**.

---

Para minha mãe (*in memoriam*), Rosana. Ainda posso lembrar do teu sorriso orgulhoso ao ver minhas notas no boletim. Espero que tenha orgulho de quem me tornei.

Para Dona Suzana, minha avó (*in memoriam*) que esteve comigo ao longo de todo o processo, obrigada por me ensinar a subir minhas próprias montanhas.

## AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa foi realizada em um dos momentos mais conturbados da minha vida, tornando-se um verdadeiro desafio o qual, diversas vezes, me fez questionar se estava realmente pronta para enfrentar. Entretanto, em meio a todo o caos emocional e físico tive pessoas que ouviram minhas preocupações, inseguranças e desventuras, e me deram a força necessária para ultrapassar os obstáculos e concluir essa etapa. Foi um processo longo, e em cada passo dado tive pessoas que me auxiliaram de várias formas. Talvez esse espaço não faça jus ao que representaram para mim, mesmo assim deixo aqui o meu agradecimento mais sincero.

Em primeiro lugar, agradeço a minha avó, dona Suzana, por todos os anos de cuidado e sacrifício em favor do meu bem-estar e da minha educação. Apesar de todas as dificuldades da vida sempre esteve olhando por mim e sei que continuará fazendo... de onde estiver. Atualizar este agradecimento é, de longe, o momento mais doloroso de todo este processo, mas preciso dizer: obrigada, vó, por se preocupar comigo até o último instante. Obrigada por me dar a oportunidade de me despedir e garantir que eu pudesse retribuir ao menos um pouco de todo o cuidado e amor que recebi ao te dar orgulho e garantia de que todo seu trabalho valeu a pena.

Um agradecimento especial ao meu orientador, professor Evanir, que foi um verdadeiro mentor ao longo deste trabalho. Sou infinitamente grata pela paciência ao longo desses dois anos. Agradeço pela preciosa orientação, por ser compreensivo e um dos meus maiores incentivadores. Sei que não foi fácil aguentar meus e-mails bíblicos e todas as minhas inseguranças.

Agradeço à banca examinadora, professores Liber, Nobu e Silvana, por dividirem seu tempo e conhecimento comigo nessa importante etapa. Vocês foram e são importantes mentores a quem muito admiro. Conhecê-los ao longo da graduação e mestrado foi uma das coisas mais motivadoras para mim como pesquisadora.

Agradeço ao meu querido squad: Allie, Cris, My, Rai e Piter, por todas as palavras de incentivo e conforto, por dividirem das minhas alegrias e tristezas, por aturarem minhas crises da madrugada e por sempre estarem ao meu lado mesmo fisicamente distantes. Vocês acreditaram em mim quando eu mesma duvidei, me

incentivaram e também me deram a certeza de que mesmo se eu desistisse estava tudo bem. Vocês me deram forças em uma das piores crises da minha vida e graças a vocês aprendi a me valorizar um pouco mais.

Obrigada Drey por continuar cuidando de mim apesar da minha péssima mania de me reservar. Você esteve comigo por todos esses anos e mesmo que eu seja péssima em demonstrar (e tenha crises de sumiço te deixando no vácuo por um tempo preocupante), nossa amizade é uma das coisas mais preciosas que tenho.

Agradeço também aos professores da Universidade Estadual de Ponta Grossa, cuja lista de nomes ocuparia outra página. Sou profundamente grata a vocês, mestres, que sempre me incentivaram em todas as etapas da formação. O conhecimento que compartilharam comigo é imensurável. Valorizo tudo o que aprendi e como aprendi.

Por fim, obrigada Bang Chan pelo Chan's Room e o *big hug* de todo domingo que fazem milagres com a minha estabilidade emocional. Sou grata ao *Stray Kids* por me inspirar e confortar todos os dias. Ver o modo como se esforçam em tudo o que fazem me inspira a correr mais longe, valorizar as minhas próprias conquistas e esforço e, principalmente, acreditar que é possível fazer a diferença com aquilo que amamos e pela qual batalhamos. Afinal, *dreams come true to those who truly want them*.

*Stray kids everywhere all around the world, you make Stray Kids STAY!!*

“Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos.”  
(MANGUEL, 2011, p. 21)

“A Arte nos ensina a ver.” (NICOLINI, 2017, p. 184)

## RESUMO

Esta pesquisa visa uma análise do Fantástico identificado no mangá *Another*, de Yukito Ayatsuji e Hiro Kiyohara, sob a perspectiva da linguagem dos quadrinhos como sistema de Thierry Groensteen. Para contemplar este estudo, partimos dos autores/críticos da literatura fantástica que a compreendem como uma desestabilização e subversão do real, sendo, respectivamente, David Roas e Rosemary Jackson, aliados a um aporte teórico específico dos mangás e do fantástico no Japão com Nobuyoshi Chinen, Sonia Bibe Luyten e Susan Napier. O trabalho empreende também um levantamento das diferentes perspectivas de real presentes na cultura nipônica de modo a oferecer elementos para compreender os níveis de subversão da realidade efetivados pelo discurso fantástico naquela cultura. A percepção do Fantástico na obra parte da dúvida mediante a existência ou não de Misaki Mei, cuja análise recai sobre os motivos por trás da desestabilização do leitor e do protagonista diante de Mei e da “calamidade/maldição” que perpassa a turma “3-3”.

**Palavras-chave:** Fantástico; Mangá; Quadrinhos; Realidade; Sobrenatural.

## ABSTRACT

This research aims at an analysis of the fantastic identified in the manga *Another*, by Yukito Ayatsuji and Hiro Kiyohara, from the perspective of the language of comics as a system by Thierry Groensteen. To contemplate this study, we start from the authors/critics of fantastic literature who understand it as a destabilization and subversion of the real, being, respectively, David Roas and Rosemary Jackson, combined with a specific theoretical contribution of manga and fantastic in Japan with Nobuyoshi Chinen, Sonia Bibe Luyten and Susan Napier. The work also undertakes a bibliographical survey of the different perspectives of reality present in Japanese culture in order to offer elements to understand the levels of subversion of reality effected by the fantastic discourse in that culture. The perception of the fantastic in the work starts from the doubt about the existence or not of Misaki Mei, whose analysis lies on the reasons behind the destabilization of the reader and the protagonist before Mei and the "calamity/curse" that permeates the class "3-3".

**Key-words:** Fantastic; Manga; Comics; Reality; Supernatural.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Misaki Mei ilustrada com uma boneca no índice do primeiro volume da série <i>Another</i> .....	30
Figura 2 – A história de “Misaki” de 26 anos atrás é comentada entre colegas na escola.....	53
Figura 3 – Misaki Mei ilustrada sob tons de vermelho no índice do segundo volume de <i>Another</i> .....	62
Figura 4 – “Misaki” aparece na foto que encerra o epílogo da narrativa, no primeiro volume de <i>Another</i> .....	66
Figura 5 – Sakakibara Koichi recebe a visita de seus colegas de classe no hospital em que está internado.....	68
Figura 6 – Kazami cumprimenta Koichi com um aperto de mãos.....	69
Figura 7 – Koichi encontra Mei pela primeira vez.....	70
Figura 8 – Mei segura uma boneca no elevador.....	71
Figura 9 – Misaki Mei diz que precisa fazer uma entrega .....	75
Figura 10 – Misaki desce no subsolo do hospital .....	77
Figura 11 – Reiko cita as “regras” de Yomiyama.....	80
Figura 12 – Mikami Reiko relata a terceira regra.....	82
Figura 13 – Koichi se apresenta à turma 3-3 .....	84
Figura 14 – Sakuragi e Koichi conversam durante a aula de educação física.....	86
Figura 15 – Kazami estende a mão para cumprimentar Sakakibara.....	88
Figura 16 e 17 – Koichi recebe um aviso de Misaki Mei.....	90
Figura 18 – Misaki sai do terraço após dar o aviso.....	91
Figura 19 – Boneca na vitrine.....	93
Figura 20 – Boneca idêntica a Mei em um caixão no estúdio de bonecas .....	95
Figura 21 – Mei revela a Koichi seu “olho pálido de boneca” .....	96
Figura 22 - Misaki relata a Koichi a respeito da “cor da morte” .....	98

Figura 23 – Mei e seus olhos de cores diferentes no índice do quarto volume.....	98
Figura 24 – Boneca da série <i>Rozen Maiden</i> .....	101
Figura 25 – Koichi recebe um aviso de Teshigawara por telefone .....	103
Figura 26 – A ligação de Teshigawara é interrompida devido a estática .....	104
Figura 27 – Morte de Sakuragi em um acidente na escadaria da escola.....	105
Figura 28 e 29 – Koichi conversa ao telefone com Mizuno.....	107
Figura 30 – Queda do elevador e morte de Mizuno.....	108
Figura 31 – Morte de Sakuragi e “burburinhos” a respeito da “maldição” da turma 3-3 na introdução do segundo volume da série .....	111
Figura 32 – Página introdutória do terceiro volume de <i>Another</i> .....	112
Figura 33 – Izumi Akazawa ilustrada como uma boneca .....	115
Figura 34 – Misaki Mei ilustrada como uma boneca .....	115
Figura 35 – Misaki na capa do primeiro volume da série .....	116
Figura 36 – Misaki Mei ilustrada com uma boneca no sumário do primeiro volume de <i>Another</i> .....	116
Figura 37 – Sakuragi avista Koichi e Mei no corredor.....	122
Figura 38 – Sakuragi aterrorizada após avistar Mei.....	123
Figura 39 – Akazawa no índice do terceiro volume de <i>Another</i> .....	126
Figura 40 – Koichi questiona à Teshigawara a respeito de Misaki Mei .....	127
Figura 41 – Teshigawara mostra desconforto diante da pergunta e se despede ..	127
Figura 42 – Koichi vê Misaki em meio à chuva .....	129
Figura 43 – Mei afirma que “não existe” .....	130
Figura 44 – Koichi encontra em sua mesa uma lista da turma 3-3 em branco .....	133
Figura 45 – Izumi assusta-se com seu irmão <i>hikikomori</i> .....	138
Figura 46 – O irmão de Izumi demonstra um comportamento hostil.....	139
Figura 47 – Professora Mikami é a “tia Reiko” .....	141

Figura 48 – Koichi descobre que Mikami é o “extra” .....	141
Figura 49 – Koichi e Misaki escutam a gravação do ex-aluno.....	144
Figura 50 – Avô de Koichi lamenta a morte da filha para o pássaro “Rei-chan”.....	145
Figura 51 – Koichi conversa com o pai por telefone .....	146
Figura 52 – Izumi Akazawa ataca Misaki Mei .....	148
Figura 53 – Izumi ri descontroladamente após atingir Misaki .....	149
Figuras 54 e 55 – Koichi mata Reiko .....	150
Figura 56 – Mesmo após sua “morte”, Reiko permanece na foto .....	151

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>1 PRIMEIRO PERÍODO – O QUE? COMO?</b> .....	30
1.1 PERSPECTIVAS TEÓRICAS.....	30
1.2 O Fantástico na literatura verbal e as teorias no Ocidente .....	30
1.3 O sobrenatural no Japão .....	41
1.4 O Sistema dos Quadrinhos e o Fantástico .....	52
<b>2 SEGUNDO PERÍODO – POR QUÊ?</b> .....	62
2.1 ESTRUTURA NARRATIVA E PRODUÇÃO DO FANTÁSTICO EM <i>ANOTHER</i> .....	62
2.2 A linguagem do <i>mangá</i> e a <i>espaçotopia</i> dos quadrinhos .....	62
2.3 Elementos visuais e a <i>artrologia</i> .....	78
2.4 Simbolismo: espíritos, bonecas e morte .....	92
2.5 Adaptação de semioses .....	118
<b>3 TERCEIRO PERÍODO – QUEM?</b> .....	126
3.1 INEXISTENTES .....	126
3.2 Misaki Mei: vertigem e “olho pálido” .....	126
3.3 Sakakibara Koichi: por trás do “tema do morto” .....	131
3.4 O “outro”: o sobrenatural como natural .....	135
<b>4 QUARTO PERÍODO – CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	153
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	160

## INTRODUÇÃO

A história dos quadrinhos no Japão se estende desde o Período Heian (794-1185) e, segundo Moliné (2004), tem como marco inicial o século XI, com a série de pinturas *Chojugiga*, criada pelo sacerdote-artista Toba (1053-1140). Eram desenhos conhecidos como *Ê-Makimono*, abundantes até o século XII, e se tratavam de imagens humorísticas de animais pintadas sobre um rolo, cuja história ia aparecendo à medida que este fosse desenrolado. Luyten (2012) aponta que estes *Ê-Makimonos* são tidos, por alguns estudiosos<sup>1</sup>, como a origem das histórias em quadrinhos no país.

Em meados do século XVII, surgiram outros suportes gráficos que foram a base para o desenvolvimento de gravuras que serviam a um propósito religioso como os *zinga*, (“imagens zen”) e os *otsu-ê* – amuletos budistas que “constituíam uma espécie de ‘caricaturas portáteis’ coloridas” (MOLINÉ, 2004, p. 18). Além dessas manifestações, deve-se considerar os *nanban*, que relatavam a chegada dos europeus ao Japão, e os *ukiyo-ê* (“imagens do mundo flutuante”), que tiveram um papel fundamental para o desenvolvimento da narrativa sequencial nas terras nipônicas.

Como em todas as áreas da atividade humana, a confecção das gravuras e seu consumo foram fortemente influenciados por mudanças sociais. Em decorrência de uma hierarquia social rígida implementada no Período Edo (1615-1868), houve um crescimento da produção artística popular, direcionada às classes mais baixas, artesãos e editores/mercadores, que representavam grande parte da população.

As gravuras largamente produzidas em madeira apresentavam temáticas cômicas, históricas e até eróticas. Ademais, contrariamente às formas artísticas anteriores, – cujos artistas primavam atender à perfeição estética, destinando-as para as classes altas –, os *ukiyo-ê* priorizavam a crítica social e a sátira. Em sua essência, aponta Luyten (2012, p. 83), “tinham muito a ver com as histórias em quadrinhos: eram cheias de vida, atuais, divertidas, baratas e entretinham”.

Nesse contexto, surge pela primeira vez a palavra *manga*, cunhada por Katsuhika Hokusai em 1814, para designar o conjunto de suas obras. Os *Hokusai Manga*, contavam com quinze volumes encadernados de suas pinturas. Dentre seus

---

<sup>1</sup> Kosei Ono e Osamu Tezuka (cf. Luyten, 2012, p. 77).

temas preferidos, destacavam-se “a vida urbana, as classes sociais, a natureza fantástica e a personificação dos animais” (LUYTEN, 2012, p. 84).

Outro nome importante neste período é o de Shumboko Ooka, que cria um livro de cartuns chamado *Toba-ê Sankokushi*, muito popular em Osaka, onde foi publicado. “Segundo os estudiosos japoneses, *Toba-ê* é considerado o primeiro livro de cartuns produzidos no Japão e o mais antigo do mundo” (LUYTEN, 2012, p. 85). Vale uma ressalva quanto às características destes desenhos que, assim como os antigos rolos, não apresentavam quadrinhos sequenciais nem balões.

Ao final do século XVIII, encontramos os *Kibyoshi* (“livros de capa amarela”), que “ofereciam histórias contínuas em lugar de imagens isoladas” (MOLINÉ, 2004, p. 19). Os *Kibyoshi* eram produzidos em série, retratando a vida urbana sob tons satíricos, o que levou a sua posterior proibição pelas autoridades da época. Posteriormente, em 1853, inicia-se um período de progressiva abertura para o Ocidente, consolidada na era Meiji (1868-1912). Essa abertura influenciou em grande medida o desenvolvimento do cartum japonês, especialmente pelas contribuições de Charles Wirgman e George Bigot, que introduziram os primeiros textos do gênero em moldes europeus.

Wirgman introduziu os japoneses “no universo das charges políticas” (LUYTEN, 2012, p. 87), por meio da revista de humor sob sua edição *Japan punch* (1862), e é hoje “considerado o patrono da moderna charge japonesa” (LUYTEN, 2012, p. 87). O artista frequentemente fazia uso de balões em suas charges, que Bigot colocava em sequência, formando, assim, um padrão narrativo.

Alguns anos mais tarde, surge outro importante marco para a história dos quadrinhos japoneses: a criação da primeira história em quadrinhos serializada, (autenticamente japonesa) com personagens regulares: *Togosaku to Mokube no Tokyo Kembutsu* (“Togosaku e Mokubê passeando em Tóquio”), criada em 1901 por Rakuten Kitazawa. Além de ser o pioneiro na produção dos quadrinhos seriados, também é conhecido por seus esforços na adoção do termo *manga*, criado por Hokusai, para designar as histórias em quadrinhos.

No início do século XX, o Japão passava por um intenso processo de absorção da cultura ocidental, que é refletida, por exemplo, no uso das *strips* (tiras) e consumo dos quadrinhos americanos. Inicialmente, a produção dos quadrinhos no país se restringiu à tradução de “histórias norte-americanas que apareceram no início do século XX na imprensa” (LUYTEN, 2014, p. 4). Aos poucos, o processo

abriu espaço para uma produção local, pois, segundo Luyten, percebeu-se que os “temas e o tipo de humor” não tinham “nada a ver com a realidade nipônica” (LUYTEN, 2014, p. 4).

Foi a partir da década de vinte que os artistas japoneses estabeleceram sua independência das produções de quadrinhos ocidentais. As publicações, até então destinadas ao mercado adulto, expandem-se para o público infanto-juvenil, tendo como pioneira, a revista *Shonen Club*, lançada pela Editora Kodansha (atualmente uma das maiores editoras de quadrinhos no Japão). A *Shonen*, publicada em 1914, era destinada aos garotos e foi seguida pela *Shojo Club* (1923), para meninas, e a *Yonen Club*, para crianças menores, publicada em 1926. Este formato sedimentou a base para os quadrinhos japoneses atuais: direcionados a um público específico de acordo com a faixa etária e o sexo do leitor. Em termos mais simples, há uma extensa variedade de temas e gêneros a fim de atender ao público a que se destina. Veremos ao longo do segundo capítulo deste trabalho estas e outras especificidades dos mangás que os diferenciam das HQs ocidentais.

Com o início da Segunda Guerra Mundial, ocorreu uma considerável redução da produção dos mangás, especialmente devido à censura, e quase todas as publicações foram destinadas aos interesses dos militares. Ao fim do conflito, houve um período promissor para a retomada e renovação da indústria dos mangás. Neste momento, percebem-se dois elementos importantes para a difusão do gênero: os *kami-shibai* (“teatro de papel”), um meio de entretenimento feito nas ruas, cujas histórias eram “desenhadas a mão em cartolinas, colocadas numa caixa, habilmente movidas em cenas sequenciais acompanhadas de efeitos sonoros” (LUYTEN, 2012, p. 106), e contadas pelos narradores às crianças. O segundo elemento foram os *kashibon* (*kashihon*) *manga* que eram “mangás de aluguel” distribuídos nas bibliotecas ambulantes.

Ambos foram de extrema importância diante da crise que se estendia no pós-guerra. A necessidade de entretenimento barato levou a edição de livrinhos de quadrinhos conhecidos por *akai hon* (“livrinhos vermelhos”), que eram impressos em papel grosseiro, com capas vermelhas e vendidos nas ruas.

Em meados dos anos cinquenta, sob influência ocidental, ocorre a revolução do mangá. Trata-se de um momento em que as características que se tornariam a marca registrada dos quadrinhos japoneses tomam forma pelas mãos do “*Manga no Kamisama*” (“deus dos quadrinhos”) Osamu Tezuka. A produção do artista era

marcada por ênfase nos olhos grandes e brilhantes de suas personagens, cujas expressões faciais eram mais demarcadas, tornando-as mais “atraentes e estéticas” (LUYTEN, 2012). Além desses aspectos na caracterização das personagens, deve-se ressaltar o novo layout das páginas utilizadas pelo autor.

Tezuka renovou os quadrinhos com a criação de *Shintakarajima* (“A nova ilha do tesouro”) ao introduzir técnicas de enquadramento cinematográfico na composição da história. Suas obras “modificaram não só a estrutura da linguagem, desdobrando as cenas numa sequência mais fluida, como também o conteúdo, pela variedade de temas e personagens” (LUYTEN, 2012, p. 109), além do próprio trato com a construção das personagens. Dentre as características do artista está uma preocupação particular que perpassou sua vasta produção: o “questionamento do ser humano” (LUYTEN, 2014, p. 4). Para o *mangaká*<sup>2</sup>, desenhar os quadrinhos “não era apenas uma forma de entretenimento, mas colocar em seus roteiros, aliados à técnica de explorar efeitos dramáticos ou psicológicos, toda espécie de sentimentos como a dor, o ódio, o amor, a raiva ou a tristeza” (LUYTEN, 2014, p. 4).

A década seguinte foi um período em que o país emergiu para o consumo de massa, mas sempre mantendo a sua filosofia “poupar, renunciar e investir” (LUYTEN, 2012, p. 115). O desenvolvimento econômico se estendeu para as revistas em quadrinhos que passaram a comportar mais páginas e cores. E as editoras passaram a ser consideradas como espaços acessíveis, mesmo para os mais jovens artistas. Neste momento, outros nomes atingiram status profissional, produzindo obras cujas tendências perduram até hoje, assim como as características de Tezuka. Um exemplo, segundo Luyten (2012) é o estilo de choque introduzido por Fujio Akatsuka, cujas obras apresentam, com frequência, um toque de surrealismo.

Apesar do desenvolvimento contínuo do gênero, os quadrinhos japoneses enfrentaram certa resistência pelos intelectuais japoneses que não se apresentavam dispostos a reconhecer os mangás como “fruto legítimo e dinâmico da moderna cultura japonesa” (LUYTEN, 2012, p. 125). Os mangás sofreram críticas de educadores, tal como ocorreu em outras partes do mundo, que alegavam que os quadrinhos ofereciam más influências, além de serem prejudiciais à formação das crianças.

---

<sup>2</sup> Nome dado aos artistas/autores de mangás.

Um dos argumentos apresentados pelos intelectuais é que o uso do silabário *hiragana*<sup>3</sup> ao lado dos *kanjis* (ideogramas chineses) – os chamados *furiganas* que servem para facilitar a leitura de *kanjis* mais difíceis – levava à uma “preguiça mental”. Já os que defendem a inserção dos *furiganas* “pregam que o mais lógico na leitura é conservar os olhos no sentido vertical, em sequência direta. Portanto, o desvio do movimento para o horizontal [...] requer esforço, estimula o pensamento e é altamente didático” (LUYTEN, 2012, p. 127-128).

Superada essa resistência inicial, o país desenvolveu um processo de expansão astronômico no mercado dos quadrinhos, de modo que, apesar de barreiras como o idioma e os aspectos culturais (estilo, temas, simbolismos, etc.) presentes nos mangás, as obras foram capazes de conquistar um grande público além-fronteiras. Este processo, no entanto, não ocorreu de forma homogênea.

Enquanto no Japão o número de tiragens e títulos de quadrinhos estava em plena efervescência, na Europa e nas Américas a televisão se tornava a preferência do público. Se para os quadrinhos ocidentais isso viria a ser um cenário desfavorável, para os mangás foi um catalisador para que muitos títulos populares fossem adaptados para séries de anime, ampliando seu público.

Moliné (2004) assinala que 1963 pode ser considerado o ano do “boom” da animação televisiva japonesa, já que neste ano estrearam sete animes diferentes, incluindo *Astro Boy* baseado no mangá homônimo de Tezuka e *Okami Shonen Ken* (“Ken, o Menino-Lobo”), animação da produtora Toei Doga, que já era conhecida no campo cinematográfico internacional por seus curtas e longas-metragens apresentadas em festivais.

Nesse período surgem títulos importantes como *Versailles no Bara* (“Rosa de Versalhes”, 1972), de Ryoko Ikeda e *Doraemon* (1969) de Fujiko Fujio que posteriormente viriam a receber animação, tornando-se séries de grande sucesso.

Na década de 80, surge a adaptação do mangá *Akira* (1988) de Katsuhiro Otomo, longa-metragem dirigido por ele mesmo, que conquistou o interesse de uma parcela do público ocidental que, até então, julgava a animação como um tipo de produto só para crianças. Obras com temáticas mais adultas e realistas viriam a reforçar o impacto causado por *Akira*, tais como os sucessos do estúdio Ghibli: *Tonari no Totoro* (“Meu Vizinho Totoro”, 1988), *Mononoke Hime* (“Princesa

---

<sup>3</sup> Criado no século IX, por meio do empréstimo dos ideogramas chineses, para representar sua linguagem oral. Trata-se de uma escrita simplificada, contendo 50 caracteres.

Mononoke”, 1997), *Hotaru no Haka* (“O Túmulo dos Vaga-Lumes”, 1988), dentre outros.

O “boom” do consumo de quadrinhos e a consolidação dos animes ao redor do globo se deu de forma ímpar, requerendo uma análise por zonas geográficas. O ponto de partida desta expansão nos Estados Unidos foi em 1963 com a transmissão da série televisiva *Astro Boy*. Entretanto, ao final da década houve uma implantação de códigos que viriam a regular a violência e outros conteúdos nos programas televisivos para as crianças, freando essa “invasão” da animação nipônica” (MOLINÉ, 2004, p. 55). Apenas em 1980 surgem os volumes iniciais do primeiro mangá autenticamente japonês publicado nos Estados Unidos: *Hadashi no Gen*, de Keiji Nakazawa. Isto se deu após uma movimentação de fãs que reacendeu o interesse pelos quadrinhos e pela animação japonesa, por meio da organização de eventos, fanzines e convenções que tinham convidados de honra como Tezuka.

Na Europa, a inserção do anime e do mangá foi lenta. O “boom” veio a partir de 1975, na Espanha, graças a *Heidi*, animação dirigida por Isao Takahata, baseada no livro de mesmo nome da autora suíça Johanna Spyri. Os animes de robô chegaram poucos anos depois, em 1978, com *Mazinger Z*, de Go Nagai. Um importante passo para a consolidação do anime, não apenas em território espanhol como em outros países, foi despertado pela série televisiva de *Dragon Ball*, na década de 1990.

Já na América Latina, a difusão das produções nipônicas ocorreu de forma mais rápida, graças ao grande número de séries televisivas transmitidas desde os anos 60. Mesmo dentro deste território vasto, o Brasil é um caso especial, pois é onde reside a maior colônia japonesa fora do Japão. Este fato permitiu um amplo número de desenhistas locais que introduziram o “estilo mangá” na produção nacional de HQs. O país também conta com a primeira associação dedicada aos mangás, fundada em 1978, a ABRADEMI (Associação Brasileira de Mangá e Ilustrações).

O sucesso inaugurado por *Astro Boy*, *Akira* e outras obras atingiu seu ápice no ocidente em meados da década de 90, com títulos como o já citado *Dragon Ball* (1984) de Akira Toriyama, *Saint Seiya* (“Cavaleiros do Zodíaco” 1986) de Masami Kurumada; *Yu Hakusho* (1990) de Yoshihiro Togashi, bem como de dois dos maiores fenômenos: *One Piece* (1997) de Eiichiro Oda, que ainda está em publicação e o recém-concluído *Naruto* (1999) de Masashi Kishimoto.

Um ponto comum entre as obras enumeradas acima é a presença da temática sobrenatural ou mística, como, por exemplo, a existência de “superpoderes”, realidades alternativas, criaturas mitológicas, deuses e demônios. São diversos os exemplos de obras que mesclam esses elementos revelando uma narrativa rica de peripécias capazes de conquistar um vasto público, das mais diversas idades. Outros temas recorrentes são os chamados *mechas* (robôs) como em *Macross 7 Trash* (1994); elementos tradicionais da mitologia japonesa dispostos em uma narrativa heroica envolta por lutas intensas, e. g., *Inuyasha* (1993) e *X* (rebatizado no ocidente como “X-1999”, publicado em 1993) e as “maho shojo” ou “magical girls” (“garotas mágicas”) estrelando adolescentes com poderes mágicos como *Sailor Moon* (1992) de Naoko Takeuchi, *Card Captors Sakura* (1996) e *Magic Knight Rayearth* (“Guerreiras Mágicas de Rayearth”, 1993) da Clamp, dentre outros.

Estes exemplos são uma parcela mínima de um mercado efervescente. Nesta pesquisa, selecionamos uma obra específica, publicada nos anos 2000, que incorporou duas temáticas recorrentes nos quadrinhos japoneses: o “sobrenatural” e o ambiente escolar. A tradição do terror/horror japonês tem forte base na esfera temática das obras, de modo que neste trabalho propomos uma investigação a respeito da construção do “sobrenatural” na obra selecionada, discutindo as relações intrínsecas entre texto e imagem na produção de um *sistema* que desestabiliza o leitor no decorrer da narrativa.

Nosso objeto de pesquisa, *Another*, originalmente uma *light novel*<sup>4</sup> de terror e suspense escrita por Yukito Ayatsuji, recebeu a adaptação em quadrinhos por Hiro Kiyohara. O mangá foi serializado entre 2010 e 2011 na revista *Young Ace*, da Kadokawa Shoten e posteriormente compilado em quatro volumes, além de um *spin off*<sup>5</sup> intitulado *Another 0*. A obra recebeu também uma adaptação cinematográfica (*live action*) homônima produzida pelo estúdio P. A. Works, dirigida por Tsutomu Mizushima, e uma animação (anime) sob o mesmo título dirigida por Takeshi Furusawa e produzida pela Kadokawa Pictures, ambas no ano de 2012. No Brasil, o mangá foi traduzido e publicado em 2013 pela editora JBC.

*Another* apresenta uma narrativa envolta atmosfera típica das lendas urbanas: uma determinada turma de uma escola está sujeita a uma “calamidade” (uma

---

<sup>4</sup> Romances ilustrados geralmente no estilo mangá compilados de folhetins e revistas.

<sup>5</sup> Obra que apresenta uma narrativa derivada a qual se concentra mais detalhadamente em um aspecto, personagem ou tema específico. *Another 0* concentra-se na personagem Mikami Reiko (tia do protagonista e uma das personagens principais da história).

espécie de “maldição”) que vitimiza alunos e familiares. Diante da crise instaurada pelo medo que assola a turma, são tomadas medidas a fim de conter a “calamidade”.

Segundo a crença que perpassa a narrativa, houve um determinado evento no passado da turma três do terceiro ano que serviu de desencadeador para uma “maldição”, que atingiria apenas aqueles envolvidos com a turma (alunos, professores responsáveis/representantes e seus familiares até segundo grau). O evento é apresentado logo no prólogo da obra, inserindo o leitor num cenário inquietante, decorrente da exposição de que nesta escola, que serve de palco para a trama, ocorrem eventos que embora sejam passíveis de uma explicação racional geram um estranhamento que encaminha o leitor ao campo do sobrenatural. Cria-se, deste modo, um universo cujo ponto central gira em torno desta turma específica e das estranhas, e infelizes, coincidências que vitimizam seus alunos e familiares.

A crise em *Another* é desencadeada pela presença de um “outro” que não pertence à ordem natural da realidade. Trata-se de um indivíduo que passa a fazer parte da turma durante o período letivo e cuja existência está condicionada a uma situação específica: este indivíduo é um morto que retorna a vida para compor a classe 3-3 apenas até a formatura e ninguém, nem mesmo ele, tem consciência deste fato. Isso ocorre de tal maneira que a própria realidade é adaptada para comportar esse elemento que não mais pertence a ela: os registros/documentos e a memória das pessoas sofrem alterações, assim, não é possível descobrir quem é o “extra” até que a formatura aconteça ou mesmo que a “calamidade” cesse.

A “maldição/calamidade” foi desencadeada quando esta turma 3-3, no ano letivo de 1972 tratou um morto como alguém presente no grupo. Na época, os alunos não aceitavam a morte de um colega que lhes era muito querido, alegando que “Misaki” (o aluno que havia morrido em um trágico acidente) ainda estava entre eles. Os alunos se referiam ao colega morto como se ele ainda estivesse vivo. Até mesmo suas ações cotidianas eram mantidas e reconhecidas, de modo que eles conversavam e almoçavam com o morto.

Essas atitudes perduraram até a formatura, durante a qual é realizada uma foto em grupo e Misaki aparece junto aos colegas. Após isso, mais precisamente no ano seguinte, a “calamidade” tem início, vitimizando alunos e familiares da turma 3-3. As condições específicas a respeito deste fenômeno serão discutidas no decorrer da análise, mas já destacamos o fato de que uma medida tomada pelas turmas nos

anos seguintes, a fim de prevenir os eventos trágicos, foi a negação da existência de um aluno a fim de equilibrar o número de existentes e talvez assim redimir o erro da turma do primeiro Misaki.

O protagonista da série é Sakakibara Koichi (na tradução pela JBC ou Kouichi segundo o original), um aluno recém transferido para a escola Yomiyama do Norte, que passa a fazer parte da turma 3-3. Koichi começa tardiamente o ano letivo devido a um problema no pulmão que o levou a ser hospitalizado logo que chegou à cidade, um fato que se revela interessante com o decorrer da narrativa, justificando determinados comportamentos dos colegas de Koichi para com ele. Pois, além dele ser um aluno transferido (o que já o torna, de certa maneira, um “outro”), Koichi teve um problema de saúde assim que chegou à cidade, o que corrobora a suspeita da turma a respeito da maldição que dizem atingir apenas aqueles alunos que estiverem dentro dos limites da cidade. Deste modo, seus colegas demonstram desconfiança a respeito da personagem: não seria ele o “extra” que traz consigo a calamidade? Ou ainda, seria uma quase vítima da calamidade deste ano?

Durante o tempo em que fica internado, Koichi recebe a visita de dois colegas de turma. O encontro é marcado por certa atmosfera tensa, instigando o estranhamento já inaugurado ao leitor no prólogo da narrativa. Na sequência Koichi conhece Misaki Mei, que posteriormente descobre fazer parte da mesma turma (3-3), em Yomiyama. O envolvimento com Misaki é caracterizado por um sentimento ambíguo e misterioso desde o primeiro encontro, o que promove uma incerteza quanto à existência da garota. Pois, além dela carregar consigo o agouro nome “Misaki”, ela é cercada por uma atmosfera que instiga protagonista e leitor a notarem aparentes incoerências na relação dela com o meio. Misaki Mei não parece interagir com o mundo, ou ainda, o próprio mundo não interage com ela. Os colegas de turma e professores são indiferentes a sua presença.

Ao longo do primeiro e metade do segundo volume da obra, (acredita-se que) Koichi é o único capaz de ver, e, portanto, interagir com Misaki. Quando Koichi pergunta aos colegas sobre a aluna recebe respostas evasivas e até mesmo negações sobre a existência dela. Assim, a percepção do leitor é constantemente perpassada pela dúvida: *Misaki Mei existe ou não?*

A produção do Fantástico se dá no envolvimento das personagens com os eventos insólitos, levando o leitor a questionar se estes são oriundos de coincidências ou, se de fato, há uma “calamidade”, uma “vontade” de origem

sobrenatural que leva as vítimas à morte. Por meio de uma estrutura complexa que se apresenta de forma não linear, *Another* traz luz à uma reflexão importante ao homem moderno, este sujeito fragmentado que constantemente se confronta com situações que colocam em pauta a sua identidade, sua percepção da realidade e da própria vida.

Ignorar a existência de um indivíduo não está muito distante de nossa realidade ocidental, em que são encontrados inúmeros casos de bullying nos mais diversos ambientes e grupos sociais. Em *Another*, no entanto, tal prática é levada ao extremo, fazendo com que a pessoa deixe de existir pelo período de um ano. Mesmo para um leitor ocidental o contexto deste evento já provoca desconforto. No entanto, para um leitor japonês ele reflete, ainda que de forma radical, uma realidade cotidiana demarcada por uma extrema pressão social e um forte desejo, ou ainda, necessidade de fazer parte de um grupo. Pois, como apresenta Luyten (2012), o Japão

é um país onde, desde cedo, se ensina às pessoas que, quando um prego se sobressai num tabuleiro, é preciso bater-lhe a cabeça. O grande martelo é a sociedade que se encarrega de muitas maneiras – seja pelo controle ou pela imposição de rígidas regras sociais – de nivelar a cabeça dos que tentam sobressair-se. O individualismo não é bem-visto. É considerado uma forma de egoísmo, e, portanto, o pagamento pelo bem-estar social é a perda da individualidade. (LUYTEN, 2012, p. 55)

Em *Another* os eventos que decorrem desta noção de coletividade que sacrifica as necessidades pessoais em favor do bem comum são carregados de tensão, incorrendo numa busca constante por encontrar um culpado e tomar medidas para resolver a quebra do contrato que foi socialmente estabelecido. Estas medidas, são extremistas a fim de revelar um negacionismo que opera na vida desta coletividade. Há uma clara diferença de credulidade pois as ações tomadas são passíveis de serem tomadas como uma grande superstição coletiva, que poderia ser encarada como irracional, afinal, de que modo ignorar a existência de uma pessoa e excluí-la do convívio faria com que as mortes cessassem? Toda essa busca constante em reparar um acontecimento de vinte e seis anos atrás não seria ela mesma a causadora da tragédia atual?

Atualmente estamos vivendo uma situação de excepcionalidade em que um vírus mortal atingiu nível global, obrigando as pessoas a readaptarem seu cotidiano às novas diretrizes de segurança e de afastamento social. A quarentena nos obrigou a encarar a fragilidade de nossas relações com as pessoas e o mundo, além de

termos de encarar a nós mesmos. Um vírus nos obrigou a tomar medidas de distanciamento, impedindo o vai e vem comum das ruas, a ida ao comércio, ao lazer e aos eventos sociais. Provamos em primeira mão o quão terrível é ter toda uma ordem (aparentemente) estável abalada por um fenômeno fora de nosso controle. Com isso, entretanto, não queremos implicar a noção de “sobrenatural”.

A crise em *Another* pode ser entendida como uma grande superstição de um determinado grupo social devido a uma crença antiga e intimista enquanto a nossa se refere a um vírus mortal manifestando-se por todo o globo. No entanto, esta obra ficcional se mostra pertinente para refletir a situação atual. Isso porque ao longo da leitura somos convidados a refletir sobre as percepções que temos de nossa identidade, a forma como nos relacionamos com os demais e com a própria realidade, além, é claro, da concepção do que julgamos ser esta “realidade”.

Observar o modo como este grupo se comporta diante de uma superstição nos incita a refletir sobre nosso meio social e as implicações que o pensamento individual e coletivo gera na ordem tida como “natural”. É possível verificar a prática de um processo de negação que opera na vida da coletividade, revelando como esse grupo (não-ocidental, representado pelas personagens) possui uma relação mais intimista com a realidade mística.

Há uma constante argumentação de causa e efeito que cria uma aparente racionalidade, que permitiria a este grupo entender que negar a existência de um semelhante serviria ao propósito de sanar uma maldição. Esta racionalidade não é questionada em nenhum momento, de modo que se assume que a contramedida é eficaz, que há de fato uma ordem sobrenatural manipulando esta realidade. A ideologia predominante é a que comporta o fenômeno sobrenatural e entende que diante dele medidas que julgamos irracionais seriam justificadas. Os discursos são adequados a fim de manter o contrato preestabelecido e as interpretações “paranormais” são tidas como verdade.

Tais reflexões surgem em meio a um cenário de terror psicológico e mistério, levando o leitor a acionar o seu repertório de referências, de modo a reconhecer os símbolos da tradição do terror (o fantasma, as superstições, a boneca, etc.), orientando a leitura para que o sentido da obra seja compreendido.

O repertório de referências é acionado em qualquer texto narrativo, pois, como apresenta Jouve (2002), “a obra define seu modo de leitura pela sua inscrição num gênero e seu lugar na instituição literária. O gênero remete para convenções

tácitas que orientam a expectativa do público” (JOUVE, 2002, p. 67). É a partir da estrutura do texto que o leitor reconstrói o contexto necessário para a compreensão da obra. Assim, a recepção da obra está condicionada às "pistas" deixadas pelo autor, sinais que inscrevem a narrativa em determinada tradição literária e dará um norteador para o leitor decifrar seu conteúdo.

*Another* apresenta símbolos da tradição do horror como a figura do fantasma, as bonecas apresentadas sob uma perspectiva gótica (quase macabra em alguns momentos, como veremos ao longo da análise), a foto/registro do espectro, que levam o leitor a criar determinadas expectativas ao decorrer da narrativa, as quais são constantemente perpassadas pela pergunta: isso é real ou não?

A princípio, a incerteza gira em torno da existência de Mei, deslocando-se posteriormente para a natureza dos eventos, o que cria uma atmosfera de tensão sobrenatural ao reivindicar as referências do leitor para completar os vazios dispostos ao longo do texto. É embasando-se no material que a obra dispõe, – os sinais do gênero terror psicológico, suspense e mistério; a estrutura própria dos quadrinhos; uso de recursos específicos dos mangás e de simbolismos da cultura japonesa – que o leitor constrói o sentido da obra, num processo ativo de interação.

A interação é ainda demarcada por um jogo diferenciado em que o leitor é constantemente enganado e suas certezas são fragilizadas diante das pistas dadas ao longo da leitura. Ao invés de apresentar um conjunto de peças de um quebra cabeça que terá seu desenho final revelado no clímax da narrativa, *Another* apresenta diversos elementos que instigam determinados posicionamentos e escolhas do leitor, para os ressignificar em seguida, de modo a causar um constante processo de ruptura e de reformulação do horizonte de expectativas do leitor.

Este trabalho busca promover uma discussão acerca da incerteza identificada como ponto central da produção do Fantástico em *Another*. Esse objetivo será buscado por meio da reflexão sobre um tema que se faz presente nas mais diversas culturas, possibilitando ao leitor perceber que embora não compartilhemos de um espaço comum de referências com o autor e público alvo de origem, é possível encontrarmos semelhanças com nossa realidade porque a temática reflete uma construção social inalienável de todas as culturas: a noção compartilhada do que é a realidade.

A percepção do leitor do “real” oscila entre explicações racionais e a aceitação do sobrenatural, embasadas no material que a própria obra dispõe. A

percepção da realidade intradiegetica é construída e questionada pela disposição dos elementos que compõem as cenas, desde aspectos mais formais como requadros e posição dos balões de diálogos (com textos ou a ausência destes); até os closes, usos de simbolismos específicos da cultura e do folclore nipônico e o uso particular das onomatopeias que serão discutidos posteriormente.

Há inúmeros mangás que apresentam a temática insólita, como, por exemplo, narrativas que ilustram as criaturas e divindades nipônicas em cenários cotidianos. Não é incomum um *shinigami* (“deus da morte”) aparecer repentinamente no quarto de um protagonista como acontece em *Bleach* (2001), obra de Tite Kubo, ou ainda ser visto por meio de um caderno como acontece em *Death Note* (2003), de Tsugumi Ohba e Takeshi Obata. O que diferencia nosso objeto de estudo das demais obras com elementos extraordinários reside no modo como esta temática incorporou a realidade cotidiana.

O sobrenatural proposto por Ayatsuji se mostra intangível ao longo da narrativa. Assemelha-se mais a uma sensação do que uma presença. Sua existência não é imposta, mas sugerida. A narrativa convida o leitor a olhar mais atentamente para a realidade cotidiana, instigando-o a perceber novas cores, sons e a encará-la com um novo olhar. A realidade, que até então seria a única certeza do homem, não passa de uma construção que corresponde a expectativas sociais. Os contratos e normas que regem a ordem “natural” do mundo também servem para ludibriar o entendimento e a percepção para esta mesma realidade. Embora saibamos que o que vemos não representa tudo aquilo que há, somos levados pela narrativa a desconfiar mais, a duvidar mais dos eventos.

Ayatsuji nos leva a repensar atitudes simples, aplicando um valor ambíguo para que o leitor perceba o quão inseguro é o chão sob seus pés. Esta realidade regida por leis e regras específicas é formada por indivíduos sob uma vontade coletiva, que embora apresente um comportamento rígido e conservador não é o suficiente para manter a estabilidade da ordem tida como natural. É justamente uma atitude coletiva – tratar Misaki, um “morto” como se ele ainda estivesse vivo –, a responsável por corroer a realidade. A ruptura na ordem natural ocorre quando se nega uma etapa fundamental e natural do ciclo da vida: negar a morte é chamá-la novamente, é invocar uma calamidade que se estenderá a todos os envolvidos com aquele grupo específico e seus sucessores.

A crise cresce, incorrendo em diversas mortes até que o clímax é atingido, pois só há uma maneira de cessar a calamidade após ela ter começado: “matar” o morto. Para Koichi, no entanto, matar o morto do ano de 1998 é ter que matar a sua própria tia. Uma vez que o “outro” for novamente eliminado da presente realidade, todas as memórias a seu respeito serão apagadas e a ordem natural será reorganizada. E sem nenhuma outra justificativa a calamidade cessará no ano em questão.

O sobrenatural em *Another* é tecido em etapas, ao longo de um processo que entrelaça as características próprias dos quadrinhos aos recursos dos mangás, uma linguagem disposta neste verdadeiro sistema dos quadrinhos.

Para desenvolver a análise recorreremos aos estudos dos *mangás* e às teorias do Fantástico, aliadas à teoria de Thierry Groensteen, em *O sistema dos quadrinhos* (2015), que compreende os quadrinhos como um amplo *sistema* de correlações. Também nos valem da proposta de transições de quadros presente em Scott McCloud, na obra *Desenhando Quadrinhos*, de 2008.

Em nosso primeiro capítulo apresentaremos as perspectivas teóricas sobre o Fantástico, a começar pela literatura verbal ocidental com o aporte dos estudos de David Roas e Rosemary Jackson, seguido das concepções do sobrenatural no Oriente com o auxílio de Susan Napier. Na sequência, apresentaremos breves apontamentos sobre a perspectiva dos quadrinhos enquanto *sistema*, com Thierry Groensteen, e os elementos que nortearam nossa investigação sobre a produção do Fantástico na narrativa nipônica moderna, com Enrique Galván Jerez.

Após esse momento inicial, seguiremos para a análise de nosso objeto de estudo utilizando as reflexões sobre os *mangás* dos já citados, Alfons Moliné, Nobuyoshi Chinen e Sonia Bibe Luyten. Esta análise terá como enfoque a linguagem dos mangás e suas características estruturais, seguida por uma discussão a respeito dos simbolismos frequentes não apenas na obra estudada, como em outras do gênero. Ao fim deste segundo capítulo, dispostos de um espaço para uma breve discussão a respeito das teorias da adaptação de semioses, visto que nosso objeto de estudo é uma obra adaptada. Para esta discussão, partimos dos apontamentos de Robert Stam, ao compreender a prática de adaptação sob uma perspectiva intertextual e dialógica que decorre de um processo de transformações da expressão das obras.

No terceiro capítulo reservaremos um olhar específico sobre as figuras inexistentes – Misaki Mei, Sakakibara Koichi e o “outro”, debruçando-nos sobre os discursos e “vazios” dispostos ao longo da narrativa. Neste momento, ater-nos-emos aos “motivos” que geram a desestabilização no leitor e personagens diante da existência de Mei, da ordem sobrenatural dos eventos na obra e seu desfecho.

## 1 PRIMEIRO PERÍODO – O QUE? COMO?

Figura 1 – Misaki Mei no índice do primeiro volume da série *Another*.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

### 1.1 PERSPECTIVAS TEÓRICAS

#### 1.2 O Fantástico na literatura verbal e as teorias no Ocidente

A temática do sobrenatural se faz presente em todas as culturas ao redor do globo, sendo tratada de diferentes formas segundo a concepção da sociedade e o tempo histórico em que está inserida. Na concepção geral, o sobrenatural é entendido como uma manifestação que foge ao natural. Em outros termos, trata-se de um elemento ou fenômeno exterior à dimensão concreta do real, cujos traços podem remontar às ameaças dos monstros e fantasmas ou o encantamento das demais criaturas do reino *maravilhoso*. É, segundo a concepção racionalista

contemporânea: “tudo aquilo que se diz não existir ou que, se existir, (ainda) não pode ser explicado pelas leis da ciência” (FERREIRA, 2014, p. 17).

É importante destacar, no entanto, que os sentimentos e efeitos provocados pela manifestação do sobrenatural nas narrativas e demais formas artísticas não podem ser reduzidas a uma categoria binária: medo ou prazer. A relação é muito mais complexa, já que um elemento de uma determinada cultura será compreendido de uma forma por esta e, recorrentemente, de maneira distinta em outra.

Como postula Versiani, a concepção acerca do sobrenatural ou do insólito depende “da relação entre o que é considerado a norma, ou a normalidade cotidiana, por um dado grupo cultural – inclusive o grupo dos estudiosos de literatura - e a sua quebra pela visão do extraordinário e do incomum” (VERSIANI, 2008, p. 10). Esta concepção é permeada, portanto, pelo modo que a temática insólita é recebida e interpretada pelo público leitor, que está inserido em um contexto sociocultural com determinadas tradições religiosas e culturais que o guiam.

Nesta pesquisa nos debruçamos sobre uma realidade cultural específica, a nipônica, utilizando-nos de referenciais que compreendem o Fantástico como uma forma de subversão do real. Antes de prosseguirmos com a seleção de nossos autores, faz-se necessária uma introdução aos estudos do Fantástico.

Um dos pioneiros dos estudos do Fantástico é Tzvetan Todorov, cuja teoria se faz presente nos mais diversos estudos e serve de base para autores e estudiosos em diferentes continentes. Sua proposta, apresentada em 1970, inaugura o trato com as características estruturais de diferentes textos cuja temática, a presença do insólito, fosse comum, visando estabelecer uma definição mais concreta do Fantástico embasada em sua afirmativa de que este não poderia ser definido apenas pela presença do sobrenatural. Deste modo, o autor apresenta uma concepção de Fantástico como gênero literário, cujo principal elemento definidor é a hesitação por parte do leitor entre uma explicação racional ou sobrenatural para um evento aparentemente impossível ou inexplicável, dúvida que pode ou não ser compartilhada por uma ou mais personagens.

Todorov compreende o Fantástico como um gênero literário intermediário, que existe entre os gêneros do Estranho e do Maravilhoso e se mantém presente enquanto houver a hesitação. Assim, para o filósofo, o texto só é fantástico se possibilita a dúvida no leitor diante de um evento/fenômeno que desafia as leis naturais preestabelecidas da realidade figurada. Instaura-se um conflito que leva o

leitor a um “entre-lugar”, no qual ele oscila entre uma explicação que admita a existência do sobrenatural como “natural” (possível) ou uma elucidação racional que desabilita a crença do evento insólito como tal.

Em um mundo que conhecemos

sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. (TODOROV, 1981, p. 15)

Para o autor, trata-se da “hesitação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural [...] (que) não dura mais que o tempo de uma vacilação” (TODOROV, 1981, p. 16 - 24), pois, ao escolher uma das explicações, o leitor deixa o campo do fantástico e adentra os limites dos gêneros vizinhos já mencionados. Assim, ao aceitarmos a existência do “sobrenatural” tal como se revela, estaríamos no âmbito do *Maravilhoso*, enquanto no caminho inverso estaríamos na esfera do *Estranho*.

Em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica*, o autor apresenta três condições para a existência do Fantástico, destacando que um dos principais pontos recai na necessidade do leitor se integrar ao mundo das personagens, identificando-as como verossímeis para então vacilar entre uma explicação sobre os eventos figurados. A segunda condição, que segundo ele não é obrigatória, é o compartilhamento desta “hesitação” com pelo menos uma das personagens. Por fim, “é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação ‘poética” (TODOROV, 1981, p. 19-20).

As concepções acerca do fantástico dos autores selecionados para esta pesquisa se diferem quanto ao posicionamento se o Fantástico constitui um gênero ou um modo. Enquanto Todorov compreende o Fantástico como um gênero literário, Rosemary Jackson, por exemplo, apresenta-o como um modo narrativo passível de ser encontrado nos mais variados gêneros literários. Esta ressalva se faz importante já neste momento inicial para esclarecer que, embora apresentem formas distintas de compreender esta forma narrativa, não faz parte de nossa proposta assumir um posicionamento quanto à definição do Fantástico como modo ou gênero. Para

cumprir os objetivos deste trabalho, iremos nos debruçar sobre o conteúdo destas teorias e suas contribuições, em especial, das obras de Jackson e Roas que apresentam concepções sobre o Fantástico que cooperam para a análise do efeito desestabilizador que identificamos em *Another*.

Nossa análise se desdobra intercalando estas duas perspectivas do Fantástico com a justificativa de que, embora a definição apresentada por Roas seja a que melhor corresponde ao efeito que identificamos na narrativa, ela somente não satisfaz as necessidades de nosso objeto de estudo por se referir a uma concepção ocidental da realidade, na qual a dicotomia entre real-sobrenatural é abordada de maneira mais antagônica. É vital destacarmos que embora a análise tenha partido de um olhar ocidental, não devemos negligenciar os aspectos específicos e as concepções próprias de sua origem, o que nos leva aos estudos de Rosemary Jackson, que propõe uma reflexão diretamente relacionada ao campo social, e Susan Napier por apresentar um olhar específico para a literatura japonesa, complementando, assim, nosso grupo de referências e nos possibilitando uma análise com maior propriedade.

Começamos com Jackson, que apresenta em seu livro *Fantasy: The Literature of Subversion*, a seguinte definição: “o fantástico é uma presença espectral, suspensa entre ser e o nada. Produz o real e o quebra.”<sup>6</sup> (JACKSON, 1981, p. 12, *tradução nossa*). Segundo a autora, o Fantástico é uma forma narrativa que “recombina e inverte o real, mas não o escapa: existe em uma relação parasitária ou simbiótica com o real. O fantástico não pode existir independentemente do mundo real que parece achar tão frustrantemente finito.”<sup>7</sup> (JACKSON, 1981, p. 12, *tradução nossa*). Trata-se de uma forma narrativa paradoxal, cujo eixo reside no real: desenvolve-se sob um aparente mimetismo da realidade cotidiana e familiar ao leitor (com objetos e eventos aparentemente realistas e concretos) para ceder espaço a manifestações que se mostram impossíveis nesta realidade experimental.

As manifestações “não naturais”, a dizer, *sobrenaturais* ou *insólitas*, apontam para uma *desordem* na realidade apresentada, promovendo não uma invenção de

---

<sup>6</sup> “[...] the fantastic is a spectral presence, suspended between being and nothingness. It takes the real and breaks it.” (JACKSON, 1981, p. 12)

<sup>7</sup> “[...] recombines and inverts the real, but it does not escape it: it exists in a parasitical or symbiotic relation to the real. The fantastic cannot exist independently of that ‘real’ world which it seems to find so frustratingly finite.” (JACKSON, 1981, p.12).

um mundo “não humano/natural”, mas sim, uma inversão dos elementos deste mundo conhecido, re combinando suas características e elementos “ordinários” para, como aponta Jackson: “produzir algo estranho, desconhecido e aparentemente ‘novo’, absolutamente ‘outro’ e diferente”<sup>8</sup> (JACKSON, 1981, p. 4, *tradução nossa*).

Este vínculo com o real, como em qualquer ficção, está interligado ao contexto sociocultural, recebendo influências de ordem histórica, política, estética ou ideológica. Ao mesmo tempo em que o fantástico é gerado nesse contexto, ele também é restringido por ele na medida em que se serve deste contexto para combinar diferentes tipos de ficção em diferentes situações históricas. A gama de possibilidades destas narrativas são determinadas pelos textos e demais elementos constitutivos que o precederam, cujas características são reproduzidas, re combinadas ou mesmo recusadas pelo autor.

Segundo a autora, o Fantástico (ou “fantasia”, já que ela usa os termos indiscriminadamente) é uma forma literária constituída de incertezas evocadas pela busca constante de um desejo que não pode ser realizado, que “tenta caracteristicamente compensar uma falta resultante de restrições culturais: é uma literatura do desejo, que busca aquilo que é experimentado como ausência e perda”<sup>9</sup> (JACKSON, 1981, p. 2, *tradução nossa*). Seja expressando o desejo ao descrever sua manifestação ou expulsá-lo ao apresentá-lo como um elemento ameaçador ou perturbador, a narrativa fantástica permite a identificação da base sobre a qual a “ordem cultural” foi estabelecida. É, deste modo, “um índice revelador dos limites dessa ordem”<sup>10</sup> (JACKSON, 1981, p. 2, *tradução nossa*).

Com esta brevíssima exposição destas duas teorias já podemos destacar a característica fundamental das narrativas fantásticas: o conflito entre o possível e o impossível, o real e o “sobrenatural”. Compreende-se aqui o termo realidade como um mundo concreto, embasado em fenômenos e situações que são passíveis de explicações racionais e/ou científicas. Segundo a definição do Dicio (Dicionário Online de Português), “real” é aquilo “que tem existência verdadeira, e não imaginária: a vida real” (DICIO, 2021, sp.) e “realidade” como “característica ou

<sup>8</sup> “Fantasy is not to do with inventing another non-human world: it is not transcendental. It has to do with inverting elements of this world, re-combining its constitutive features in new relations to produce something strange, unfamiliar and apparently ‘new’, absolutely ‘other’ and different.” (JACKSON, 1981, p. 4).

<sup>9</sup> “[...] for fantasy characteristically attempts to compensate for a lack resulting from cultural constraints: it is a literature of desire, which seeks that which is experienced as absence and loss” (JACKSON, 1981, p. 2).

<sup>10</sup> “[...] is a telling index of the limits of that order” (JACKSON, 1981, p. 2).

particularidade do que é real (tem existência verdadeira)” (DICIO, 2021, sp.). Já no Dicionario de la Lengua Española (DLE) encontramos a seguinte definição para “realidade”: “o que é efetivo ou têm valor prático em contraposição com o fantástico e ilusório”<sup>11</sup> (DLE, 2020, sp., *tradução nossa*). É interessante observarmos como nos próprios dicionários há uma clara contraposição entre aquilo que existe de forma concreta e o que é exterior a essa esfera.

Parafraseando as palavras de Todorov, o mundo real seria um cenário livre de monstros, vampiros e fantasmas, no qual as peripécias da vida cotidiana, embora muitas vezes surpreendentes, são perfeitamente compreensíveis segundo as regras e as convenções sociais. Enquanto o espaço marcado pelo fantástico vem a ser um mundo no qual irrompem fenômenos inexplicáveis e/ou incompreensíveis segundo as leis pré-estabelecidas socialmente. Essa dicotomia acerca da compreensão da realidade moldou os primeiros textos da narrativa fantástica, que surgiram em meados do século XVIII, época em que o mundo era concebido sob as noções lógicas do Racionalismo. Nesse cenário de efervescência científica, ocorreu uma separação com as perspectivas do sobrenatural como elemento constituinte da concepção do real.

Nesse contexto, não podemos deixar de mencionar a ascensão do gênero Romance, diretamente relacionada às mudanças nas concepções da sociedade deste período. Os textos reivindicavam “seu próprio direito à fantasia” (SITI, 2009, p. 174) ao apresentar narrativas que jogavam com as possibilidades da realidade. As personagens modelos até então consagradas, os santos e os cavaleiros, cedem espaço para uma figura cada vez mais “humana”. O herói romanesco

tem uma vida, um nome, que se assemelham aos do leitor. A identificação torna-se mais fácil, mas também mais articulada e insidiosa: justamente porque o herói se assemelha a nós, põe em movimento a nossa introspecção e nos convida a considerar a psique como uma terra desconhecida; as transgressões são levadas para a vida comum, não há necessidade de sair de si para violar os tabus. (SITI, 2009, p. 180).

Segundo Walter Siti, o gênero foi desacreditado desde o início de sua história, fortemente criticado por intelectuais, religiosos e demais conservadores por supostamente baixar o nível cultural, promover a curiosidade e, principalmente,

---

<sup>11</sup> “Existencia real y efectiva de algo. Verdad, lo que ocurre verdaderamente. Lo que es efectivo o tiene valor práctica, en contraposición con lo fantástico e ilusorio.” (DLE, 2020, sp.)

“fazer perder tempo” (SITI, 2009,175), especialmente neste período em que se privilegiava o pensamento racional em detrimento das superstições e demais ideias místicas. A Igreja buscava manter sua influência contra a Reforma por meio da Inquisição e a prática da censura, ao colocar diversos títulos (livros doutrinários e de práticas “mágicas”, contos e romances considerados “imorais”, etc.) no *Index*.

A rejeição ao sobrenatural presente e difundida na sociedade da época, em grande parte pela Igreja e intelectuais conservadores, estendeu-se para o uso literário e estético, porque o que a razão “não podia explicar era impossível, e, portanto, mentira, e não tinha lugar na narrativa da época, orientada fundamentalmente para o didatismo e a moralidade” (ROAS, 2011, p. 17, *tradução nossa*).<sup>12</sup> Neste momento, faz-se necessária uma ressalva para o fato de que a rejeição por parte da Igreja era direcionada a um sobrenatural específico, mais precisamente aquele que não fazia parte de suas concepções dogmáticas. Logo, uma narrativa com criaturas míticas da cultura popular seria rejeitada, mas a crença na transformação da água em vinho, dentre outros dogmas (que são concepções igualmente imateriais, isto é, do campo metafísico), era uma verdade irrefutável.

Por conta disso, buscou-se centrar as produções tendo parcela considerável da produção romanesca caracterizou seus universos ficcionais mimeticamente próximos da vida cotidiana, valorizando a realidade experimental e os fatos empíricos. Entretanto, são justamente nessas construções consideradas verossímeis que o Fantástico encontra espaço para florescer. Pois, segundo Siti, a realidade de que “a imaginação romanesca faz evadir não é mais o mundo *tout court*, mas a cada vez mais exigente e conformista sociedade burguesa” (SITI, 2009, p. 181).

Aliado ao interesse estético pelas emoções suscitadas pelos fenômenos e seres sobrenaturais, desenvolve-se o interesse pelo “horrendo e terrível” (ROAS, 2011, p. 17). Publicam-se diversas obras e ensaios preocupados com os temas do *sublime*, categoria que abarca elementos que não fazem parte do sistema estabelecido pelos cânones da beleza neoclássicos, traduzindo-se em um “sentimento de terror” (ROAS, 2011, p. 18). Diante da idealização do racional, o Século das Luzes acaba por revelar um lado obscuro da realidade, que a razão não era capaz de explicar. Tendo essa atmosfera obscura e aterrorizante como

---

<sup>12</sup> “[...] no podía explicar era imposible, y, por lo tanto, mentira, y no tenía lugar en la narrativa de la época, orientada fundamentalmente hacia el didactismo y la moralidad.” (ROAS, 2011, p. 17).

substância, surge, na metade do século XVIII, a primeira manifestação das narrativas fantásticas: as novelas góticas.

As primeiras narrativas tiveram como pano de fundo os cenários medievais e, gradativamente, foram assumindo os contornos do seu tempo presente, utilizando-se da realidade cotidiana com mais precisão. Deste modo, o leitor experimentava uma maior identificação com as personagens e os eventos. Novamente, nos aproximamos da própria história das narrativas romanescas, já que estas passaram por um processo de substituição dos cenários encantados para a realidade verossímil ao leitor: “Em vez de oferecer castelos encantados e árvores de ouro, o ideal romanesco oferece agora a visão nua e desencantada do nada, do negro [...] A realidade secreta substituiu o maravilhoso, a indiscrição tomou o lugar da evasão” (SITI, 2009, p. 181-182). O “mundo” da narrativa se desloca das terras longínquas e paisagens exóticas para os cenários cotidianos dos leitores, figurando acontecimentos e possibilidades nesta realidade aparente. Esse processo foi inaugurado pela obra de E. T. Hoffman, seguido de outros autores hoje tão consagrados como Edgar Allan Poe e Guy de Maupassant.

Neste momento inicial, o fantástico literário era apresentado como uma projeção que desequilibrava a ideia de um universo estável, regido por leis fixas e imutáveis. Uma produção fantástica surgia, necessariamente, neste cenário “normal” e “natural” de uma ordem preestabelecida. Nas palavras de Roas, era “uma noção única da realidade, embasada no empirismo radical, contra a qual o fantástico projetava sombras, exceções e dúvidas” (ROAS, 2011, p. 20, *tradução nossa*).<sup>13</sup>

Portanto, esta produção, com um grau cada vez mais elevado de mimetismo da realidade empírica, acaba por promover um efeito também maior de desestabilização em seus leitores. São narrativas que, assim como o romance do século XVIII, servem não para tranquilizar, mas, de preferência, para “verter o impossível no real, ou de descobrir no real o absoluto, sem nunca encontrar a paz” (SITI, 2009, p. 184).

Segundo Roas, o “sobrenatural” nestes relatos que simulam a realidade serve a um propósito ameaçador que desestabiliza essa mesma realidade, cujas leis parecem imutáveis. O Fantástico, assim, situa o leitor diante do fenômeno

---

<sup>13</sup> “[...] una noción única de la realidad, basada en un empirismo radical, contra la que lo fantástico proyectaba sombras, excepciones y dudas.” (ROAS, 2011, p. 20).

“impossível” a fim de levá-lo a uma reflexão acerca de suas concepções do real, servindo para “interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real” (ROAS, 2014, p. 31). O uso do Fantástico para promover esta reflexão sobre a realidade cotidiana foi amplamente desenvolvido a partir do século XIX, quando os autores “passam a buscar o apoio da ciência para incrementar o realismo de suas histórias” (ROAS, 2014, p. 168).

Posteriormente a uma tentativa de promover a reflexão sobre a possibilidade de a compreensão da realidade ultrapassar os limites que a razão tinha a oferecer, desenvolve-se uma nova forma de compreendê-la. De modo que, após lançar um olhar desconfiado para as concepções únicas e imutáveis da realidade, os autores passam a desenvolver narrativas que a compreende mais como uma construção, ou seja, um modelo compartilhado por um grupo social e, portanto, plural.

O Fantástico, deste modo, evolui junto com a relação entre o homem e seu modo de compreender a realidade extratextual, além das mudanças referentes ao seu contexto sociocultural. Assim, a realidade deixa de ser exclusivamente objetiva e externa ao indivíduo, para ser diretamente influenciada pela interação com este. Os autores do século XX e XXI “escrevem narrativas para desmentir os esquemas de interpretação da realidade e do eu” (ROAS, 2014, p. 92).

Em seu artigo intitulado “História & literatura: uma *velha-nova* história”, Pasavento afirma que nossa concepção do real está situada “no meio de uma complexificação e estilhaçamento da realidade, onde é preciso encontrar novas formas de acesso para compreendê-la” (PASAVENTO, 2015, sp.) Temos, deste modo, uma pluralidade de percepções possíveis do que se intitula como real, a qual é influenciada por aspectos sociais, culturais e subjetivos. Os conceitos são renovados com o tempo, segundo as particularidades e concepções de cada cultura em determinada época e sociedade. Tais mudanças na forma de compreender a realidade e o mundo passam, frequentemente, “pelos caminhos da representação e do simbólico, assim como da preocupação com a escrita e sua recepção” (PASAVENTO, 2015, sp.).

Os discursos históricos e literários se mesclam, gerando novas percepções e consequentes narrativas, capazes de projetar as possibilidades de expressão, formas de agir e pensar numa determinada temporalidade. Estes discursos geram representações que convergem formando um sistema, ou melhor, é o sistema de representações sobre o mundo chamado “imaginário”: “que se coloca no lugar da

realidade, sem com ela se confundir, mas tendo nela o seu referente.” (PASAVENTO, 2015, sp.). Esse processo caracteriza uma produção parasitária do real, “uma composição de construtos tão ficcionais como a própria literatura. [...] uma construção virtual, um simulacro autorreferencial que substitui ou simula ser a realidade” (ROAS, 2011, p. 29, *tradução nossa*).<sup>14</sup>

Nesta perspectiva, temos o Fantástico como uma forma narrativa parasitária do real (JACKSON 1981) que propõe um conflito entre “(nossa ideia) do real e o impossível” (ROAS, 2011, p. 30, *tradução nossa*).<sup>15</sup> Este é o elo que nos permite aproximar as teorias dos autores selecionados embora, como já mencionado, cada uma se dirija a uma compreensão distinta quanto à classificação do Fantástico.

A dicotomia (real x sobrenatural) vem a ser questionada por autores como os dois citados para esta pesquisa, Jackson e Roas, cujas teorias defendem que o Fantástico é parte do real. Os autores compreendem o Fantástico como um elemento “embrionário” do real (JACKSON 1981), de modo que só pode existir partindo deste. E desta relação intrínseca com a realidade extratextual que decorre o efeito de desestabilização no leitor. Pois, como postula Roas, a presença do “sobrenatural” neste mundo aparentemente “normal” serve para provocar a reflexão acerca do que se institui socialmente e convencionalmente como realidade e seus limites, “sobre nosso conhecimento em relação a ela, e sobre a validade das ferramentas que desenvolvemos para compreendê-la e representá-la”. (ROAS, 2014, p. 89).

David Roas entende o Fantástico como uma categoria estética de caráter multidisciplinar, podendo ser aplicada no cinema, teatro, *comics*, etc., mas que ainda se aproxima muito mais da noção de gênero do que de modo. Uma forma narrativa que subverte nossa forma de perceber e compreender a realidade, gerando a desestabilização no leitor que se depara com o conflito entre o possível e o impossível, o *natural* – concreto, e familiar –, e o *sobrenatural* – insólito, abstrato, não familiar.

Contrário ao que postula Todorov e outros teóricos, Roas defende que o essencial para a produção do fantástico não é a hesitação, mas sim a *inexplicação* do fenômeno. É a presença do impossível como uma transgressão do horizonte de

---

<sup>14</sup> “[...] un compuesto de constructos tan ficcionales como la propia literatura. [...] una construcción virtual, un simulacro autorreferencial que suplanta o simula ser la realidad.” (ROAS, 2011, p. 29).

<sup>15</sup> “[...] (nuestra idea de) lo real y lo imposible” (ROAS, 2011, p. 30)

expectativas que o leitor tem do real, desestabilizando, desta forma, os limites construídos e aceitos pela sociedade, fragilizando a *ilusão* de uma realidade cômoda e, até então, segura. O objetivo do fantástico, segundo esta teoria, vem a ser, justamente, “desestabilizar esses limites que nos dão segurança, problematizar essas convicções coletivas antes descritas, em definitivo, questionar a validade dos sistemas de percepção da realidade comumente admitidos” (ROAS, 2011, p. 35, tradução nossa).<sup>16</sup>

Em síntese, o Fantástico é necessariamente produzido pelo conflito entre uma noção de realidade previamente concebida e a presença de um elemento/evento/fenômeno que abala esta mesma realidade. Esse aspecto, entretanto, não restringe sua presença apenas na forma das narrativas miméticas/cotidianas, mas de qualquer uma que se sirva do real (extratextual) e promova uma alteração na percepção da ordem, levando o leitor a questionar os códigos usados para representá-lo e interpretá-lo. É deste modo que, para sua existência, segundo Teodosio Fernández, “basta que haja uma alteração do reconhecível, da ordem ou da desordem familiar. Basta suspeitar que outra ordem (ou outro distúrbio) possa comprometer a precária estabilidade da nossa visão do mundo.” (FERNÁNDEZ, 2001, p. 296-297, tradução nossa).<sup>17</sup>

É essencial para seu funcionamento colocar em debate a realidade intratextual e a realidade extratextual, ou seja, o horizonte sociocultural do leitor (ROAS, 2011). O contraste da lógica construída no próprio texto com a visão do real do leitor que nos leva a um dos questionamentos norteadores desta pesquisa: se a noção de realidade é relativa e o texto fantástico se serve desta, é possível definir como fantástica uma obra na qual a dicotomia entre “possível” e “impossível” é abordada de maneira distinta? Há o elemento fantástico em obras cujo meio sociocultural possui uma relação de maior conformidade com a temática “sobrenatural” ou insólita? Mais especificamente, podemos definir como fantástica uma obra como *Another*, que se direciona a um público que possui uma relação distinta aos fenômenos tidos ocidentalmente como impossíveis?

---

<sup>16</sup> “desestabilizar esos límites que nos dan seguridad, problematizar esas convicciones colectivas antes descritas, en definitiva, cuestionar a la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos” (ROAS, 2011, p. 35).

<sup>17</sup> “Basta con que se produzca una alteración de lo reconocible, del orden o desorden familiares. Basta con la sospecha de que otro orden secreto (u otro desorden) pueda poner en peligro la precaria estabilidad de nuestra visión del mundo” (FERNÁNDEZ, 2001, p. 296-297).

Daremos sequência à discussão, concentrando-nos em expor um breve panorama sobre o estudo da temática sobrenatural na cultura japonesa, reservando um olhar mais atento à literatura. Destacamos previamente que, como qualquer outra literatura nacional, trata-se de uma área extensa, cuja complexidade não foi e nem poderia ser esgotada neste pequeno espaço. Nossa proposta é refletir sobre as diferenças entre as concepções do público alvo de nosso objeto de estudo, a sociedade nipônica, acostumada com as diversas criaturas de seu vasto folclore, e os leitores ocidentais, que possuem uma relação de estranhamento com quaisquer fenômenos ou elementos aparentemente impossíveis para a realidade cotidiana.

Ressaltamos que essa percepção se restringe à esfera literária, visto que outros povos já foram conhecidos por sua relação harmoniosa com o que pertence ao metafísico, de modo que estes elementos “sobrenaturais” faziam parte do cotidiano. A título de exemplo, podemos citar alguns povos da antiguidade, como os gregos e os egípcios, cujas crenças residiam na ideia de que as divindades partilhavam de suas experiências empíricas, fazendo parte de seu cotidiano.

### 1.3 O sobrenatural no Japão

Cada cultura apresenta uma forma distinta de se relacionar com a temática sobrenatural. Em sua pesquisa a respeito das narrativas do sobrenatural japonesas conhecidas como “*Kaidan*”, Nivea Oura Martins afirma que, embora não haja uma indicação da definição de sobrenatural no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* associado aos temas macabros ou metafísicos, atualmente, a aplicação do vocábulo acabou assumindo este significado “passando a representar tudo o que remete a pós-morte, diferentemente do termo ‘maravilhoso’” (MARTINS, 2012, p. 19).

A temática do sobrenatural se faz presente na compreensão de mundo dos nipônicos desde o começo de sua história enquanto nação, iniciada “com a construção do império de Yamato e o surgimento da ideia de ancestralidade mítica comum criada para dar legitimidade ao trono imperial” (SAKURAI, 2013, p. 67). É o que podemos verificar no *Kojiki* (“Registros dos Assuntos Antigos”, datado de 712) que apresenta uma compilação dos mitos sobre a origem do Japão e da família imperial japonesa. A crença nesta ancestralidade divina se estendeu até o final da Segunda Guerra Mundial quando, após a ocupação do país, em 1946, o imperador

Hiroito renunciou à sua condição divina “tornando-se a partir de então ‘símbolo do Estado e da unidade do povo’” (SAKURAI, 2013, p. 199).

Atualmente, o sobrenatural entre o povo japonês está mais vinculado ao imaginário e ao fantasioso, mas “no Japão do período Edo, natural e sobrenatural ainda eram uma coisa só – natural e real” (BARROW, 1973 apud FERREIRA, 2014, p. 17). Em seu trabalho, Nivea cita a pesquisa de Michael Dylan Foster, intitulada *Pandemonium and Parade – Japanese monster and the culture of yōkai*, apresentando a perspectiva do pesquisador a respeito da existência das criaturas sobrenaturais e fenômenos estranhos e misteriosos. Segundo Nivea, o pesquisador afirma que tais manifestações insólitas se fizeram presentes desde a antiguidade e que, hoje em dia, “no discurso contemporâneo japonês, estes fenômenos e seres maravilhosos são reconhecidos pelo nome de *yōkai*, um termo utilizado para designá-los de forma genérica” (MARTINS, 2012, p. 25).

Os *yōkais* estão presentes nos contos japoneses desde o início de sua história e continuam fazendo parte de sua vida cotidiana. No Período Edo, por exemplo, contavam-se histórias de fantasmas e outros seres sobrenaturais durante os funerais. Algumas dessas narrativas vieram a ser compiladas e tornaram-se importantes obras como, por exemplo, *Contos da chuva e da lua*, de Ueda Akinari. Estes seres sobrenaturais estão presentes hoje nas mais diversas obras, desde quadrinhos até animações. Ademais, destaca-se a relação particular destas entidades com a natureza, ou ainda, a forma como a natureza em si mesma é concebida com aspectos sobrenaturais.

Historicamente, a natureza sempre ocupou um lugar de destaque no imaginário e no pensamento japonês. Por ser um país onde as manifestações naturais se mostram poderosas (terremotos, tufões, vulcões, etc.) e temíveis, a natureza “rapidamente adquiriu propriedades ‘sobrenaturais’ em razão da necessidade dos habitantes explicarem suas dádivas bem como seus castigos” (CARVALHO, 2013, p. 64). Neste contexto, vinculados à natureza estão os *yōkais* que, de maneira geral, “seriam os responsáveis pelas forças imprevisíveis e incontroláveis da natureza, como os fenômenos naturais, as epidemias e os desastres, por isso eram temidos e respeitados pelos homens” (MARTINS, 2012, p. 27).

De acordo com Rosemary Jackson (1981), as narrativas fantásticas apontam ou sugerem a base sobre a qual a ordem cultural repousa, na medida em que

revelam aquilo que é tido como ilegalidade ou desordem deste mesmo sistema. Isso porque, como já mencionado anteriormente, a compreensão do evento como impossível ou sobrenatural só pode ser estabelecida ao partirmos de uma base que se instituiu como o “natural”, “normal” e, portanto, “real”. Como a autora postula a seguir, “a fantasia literária é um índice revelador dos limites dessa ordem. Sua introdução do 'irreal' é comparada à categoria do 'real' - uma categoria que o fantástico interroga por sua diferença” (JACKSON, 1981, p. 2, *tradução nossa*).<sup>18</sup>

Nesta seção, reservamos nosso olhar para a presença do sobrenatural nas manifestações literárias, e, para tanto, reiteramos um dado brevemente mencionado na introdução a respeito dos *Ê-Makimono*. Os chamados *Ê-Makimono*, eram rolos de ilustrações que retratavam animais antropomorfizados satirizando a realidade social da época, mas, também apresentavam cenários de ordem “sobrenatural”, cujos exemplares mais notáveis viriam a ser os do Período Kamakura (1185-1333) – os *Gaki Zoshi* (“rolos dos fantasmas famintos”), *Jigoku Zashi* (“rolo do inferno”) e *Yarnai Zashi* (“rolo de doenças”) – que ilustravam os seis mundos da cosmologia budista (o céu, os humanos, os titãs, os fantasmas famintos e o inferno).

Semelhante aos *zingas*, estas ilustrações serviam ao propósito espiritual. No caso específico dos *Ê-Makimono*, eles tinham a função de alertar moralmente os japoneses da época. Outro exemplo, de acordo com Luyten (2012), é a célebre obra cômica *Hyakki Yako* (“A caminhada noturna de cem demônios”) feita por Mitsunobu Tosa, no século XV. A obra, já produzida em cores, retrata “um grupo de demônios brincalhões, desprovidos da seriedade religiosa, que saem à noite, saltitantes, com instrumentos musicais, e depois desaparecem nas brumas da manhã” (LUYTEN, 2012, p. 80). Ainda segundo Luyten, a obra inspirou artistas modernos de destaque como Shigeru Mizuki, um importante criador de histórias de fantasmas.

Destacamos, deste modo, que a riqueza folclórica do Japão perpassa suas produções artísticas e literárias desde os tempos mais remotos, estendendo-se até os dias atuais por meio de seus diversos demônios, divindades e demais criaturas. Essa forma de compreender o sobrenatural, enquanto parte de sua história e identidade sociocultural, resulta em uma sensibilidade distinta aos fenômenos insólitos presentes nas narrativas.

---

<sup>18</sup> “Since this excursion into disorder can only begin from a base within the dominant cultural order, literary fantasy is a telling index of the limits of that order. Its introduction of the ‘unreal’ is set against the category of the ‘real’ – a category which the fantastic interrogates by its difference.” (JACKSON, 1981, p. 2)

Neste sentido, podemos dizer que o contato do leitor nipônico com um evento insólito não resulta, necessariamente, na *hesitação* todoroviana diante da impossibilidade de coexistência da realidade intratextual com a extratextual.

A realidade nipônica tem como eixo organizador a cosmologia budista, de modo que sua cultura apresenta tradicionalmente uma relação extrema e fluida entre o homem e a natureza. Assim, o real do qual estas narrativas fantásticas são parasitárias é, justamente, essa realidade multiforme com a presença de *yôkais* (demônios e criaturas), *yûreis* (fantasmas), *kamis* (deuses), etc. Para o público japonês, tais elementos fazem parte de seu acervo cultural cujas características e histórias conhecem desde a mais tenra idade. Como postula Célia Sakurai, em seu livro *Os japoneses*, “as crianças japonesas aprendiam, por gerações e gerações seguidas, que eram descendentes de Amaterasu, a deusa do sol. Ela, a deusa-mãe, teria dado origem a toda a linguagem do povo japonês que descende diretamente do tronco divino” (SAKURAI, 2013, p. 47).

Por outro lado, é necessário observar que é justamente essa relação particular com esse mundo em que divindades estão presentes no dia a dia que reside uma preocupação em explorar os limites da compreensão humana. Embora não exista uma frequente problematização a respeito da veracidade do evento insólito, há uma tendência em provocar a reflexão. Não basta responder às perguntas como: este elemento existe ou não? Isso aconteceu tal como descrito ou foi uma coincidência, talvez alucinação/sonho das personagens? É necessário instigar o leitor, provocá-lo, levá-lo a questionar-se: O que eu deixei passar? O que ainda não percebi? O que *preciso* perceber?

As narrativas instigam os leitores a refletir como aquele elemento sobrenatural abala sua própria concepção de realidade, como desestabiliza o chão sob seus pés. É neste mundo cotidiano cujas leis conheço e reproduzo que o fantasma (que não poderia estar neste mundo) se manifesta neste mundo ficcional semelhante ao meu. Sua existência surge porque ele invadiu abruptamente este mundo, subvertendo o que até então era tido como real e sólido.

Nossa pesquisa foi inspirada por essa sensibilidade ao modo como o sobrenatural é construído na obra selecionada, uma reflexão que surgiu com o trabalho de Enrique Galván Jerez, intitulado *¿Existe lo fantástico en la animación japonesa? La presencia del bakeneko en la televisión y el público contemporáneo*.

Segundo o autor, os estudiosos japoneses que se dedicaram ao fantástico compreendem o fenômeno sob uma perspectiva diferente a de Todorov:

Para eles, não há dúvida nem angústia todoroviana gerada pelo fantástico. Tampouco é importante o conflito entre o cientificismo e a materialização de um elemento fora desse contexto. O resultado final é que não há dúvida do leitor nem o texto se enquadra na luta entre um mundo positivista contra algo fora do horizonte de expectativas do destinatário. (JEREZ, 2016, p. 135)<sup>19</sup>

Assim, uma análise orientada pela teoria todoroviana, não admite que narrativas nas quais apareçam temas, motivos ou mesmo algumas interpretações que coincidam com outros relatos já definidos como fantástico sejam tomadas como tal. No entanto, nossa pesquisa parte do fantástico como desestabilizador, um fenômeno que subverte a concepção do real do leitor. Com isso, distinguimo-nos dos próprios estudiosos do fantástico no Japão que orientaram suas investigações à luz dos teóricos franceses, como Roger Caillois, que compreendem o fantástico como a concretização do pânico do desconhecido, definindo-o a partir do sentimento particular causado no leitor: o medo.

Jerez apresenta em seu artigo que o próprio termo “fantástico” foi incluído no vocabulário japonês devido a necessidade da tradução de textos:

conforme detalhado por Sen'ichi Chiba: [...] 'A palavra *gensō* apareceu como um termo para traduzir a palavra *Hallucination* pela primeira vez no *Tetsugaku Jii* [Dicionário de Filosofia] do ano 14 de Meiji (1881). Até que *genkaku* [ilusão] foi padronizado como um termo a ser usado [...] na edição japonesa (*Eikawa Yaku Jiten*) [Dicionário de tradução Inglês-Chinês-Japonês] (...) *gensō* e *gensōtekina* foram incluídos como traduções de palavras como *Fancy*, *Fantasm*, *Fantastic*, *Fantastical*, *Fantastically*, entre outros (1984; citado em Sunaga 9-10: 2007)” (JEREZ, 2016, p. 132, ênfase do autor, tradução nossa).<sup>20</sup>

<sup>19</sup> “Para ellos, no existe la duda todoroviana o la angustia generada por lo fantástico. Tampoco es importante el conflicto entre cientificismo y la materialización de un elemento fuera de ese contexto. El resultado final es que no existe ni la duda del lector ni el texto se enmarca dentro de la lucha entre un mundo positivista contra algo fuera del horizonte de expectativas del receptor” (JEREZ, 2016, p. 135).

<sup>20</sup> “La palabra *gensō* apareció como término para traducir la palabra *Hallucination* por primera vez en el *Tetsugaku Jii* [Diccionario de filosofía] del año 14 de Meiji [1881]. Hasta que se normalizó como término a usar *genkaku* [ilusión], era una palabra que estaba circulando dentro de los dominios de la filosofía y de la psicología. Hay que destacar que, con la influencia de texto original *An English and Chinese dictionary*, de [William] Lobscheid (...) (1866-1868), en la edición japonesa (*Eikawa Yaku Jiten*) [Diccionario de traducción inglés-chino-japonés] (...) se incluyeron *gensō* y *gensōtekina* como traducciones de palabras como *Fancy*, *Fantasm*, *Fantastic*, *Fantastical*, *Fantastically*, entre otras (1984; citado en Sunaga 9-10: 2007)” (JEREZ, 2016, p. 132).

Com isso, a tradução do termo utilizado para “fantástico”: *gensō*, está “mais próxima das posições filosóficas sobre alucinações e mentiras do que do fantástico. Essa relação se reflete nos ideogramas usados na composição da palavra: *gensō* é feito de *kanji* para ilusão (*maboroshi*) e para pensamento (*omoi*)” (JEREZ, 2016, p. 132-133, ênfase do autor, tradução nossa).<sup>21</sup>

Nosso trabalho visa refletir acerca da construção do sobrenatural em *Another* a qual produz um efeito particular no leitor, desestabilizando suas concepções acerca da realidade. A presença do “extra/outro” provoca uma contradição na aparente regularidade do mundo intradieético e extradieético, causando uma ruptura na concepção de uma ordem constante, objetiva e imutável.

Encontramos nesta obra um exemplo de literatura que subverte o real, o que justifica nossa escolha pela teoria de Rosemary Jackson aliada a Susan Napier, que apresenta uma concepção semelhante e estuda especificamente o fantástico na literatura japonesa.

Segundo Napier, em seu livro *The Fantastic in Modern Japanese Literature: The Subversion of Modernity* (1995), embora exista um grande número de textos japoneses que celebrem a cultura popular, a maioria de suas fantasias e narrativas fantásticas “existe como um contra-discurso do moderno”<sup>22</sup> (NAPIER, 1995, p. 8, tradução nossa). Esta subversão acaba por quebrar a ilusão do país como uma imponente “fênix”, que ressurgiu depois da década de 1950 e atingiu seu auge de desenvolvimento na década de 1970. Ao contrário da visão de uma sociedade onírica, próspera e harmoniosa, as narrativas abordam os elementos tradicionais de sua cultura para revelar as ansiedades do mundo moderno, o isolamento do indivíduo, as crises de identidade, as angústias, etc. Poderíamos dizer que há, de certa forma, um conflito entre a imagem do Japão utópico e da modernidade distópica.

O Fantástico, como postulado pelas autoras, é baseado nas incertezas. Sua própria razão de ser é a existência em contraste com o real, extratextual ou empírico. Napier afirma que diferentemente do suposto propósito do “Realismo”, o fantástico “não está especificamente tentando cientificamente observar e representar

---

<sup>21</sup> “Esto quiere decir que la traducción de *gensō* está más cerca de las posiciones filosóficas sobre la alucinación y la mentira que de lo fantástico. Esta relación se plasma en los ideogramas utilizados en la composición de la palabra: *gensō* se compone de los kanjis de ilusión (*maboroshi*) y de pensamiento (*omoi*)” (JEREZ, 2016, p. 132-133).

<sup>22</sup> “Despite the popular culture celebrations, most Japanese fantasy exists as a counter-discourse to the modern, even when it seems most blatantly escapist.” (NAPIER, 1995, p. 8).

o mundo como o conhecemos, porque o fantástico implica que não podemos conhecer o mundo”<sup>23</sup> (NAPIER, 1995, p. 7, *tradução nossa*). É deste modo que as diversas ocorrências sobrenaturais levam a questionamentos sobre a (suposta) noção de real.

As manifestações aparentemente impossíveis para a realidade cultural e concepção de mundo do leitor ocidental, funcionam como um dispositivo desestabilizador que constitui uma ameaça à realidade de consenso, revelando que o real nunca é inteiramente conhecível, e que estamos sujeitos a eventos capazes de fragilizar a ordem estabelecida.

Nestes termos, Napier propõe uma definição do Fantástico, a partir de uma proposta de Kathryn Hume em *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature* (1984), “que é ‘*Fantasia é qualquer desvio do consenso de realidade*’ (itálico de Hume). [...] Nesse sentido, eu alteraria um pouco a definição de Hume para adicionar que ‘fantasia é qualquer partida consciente da realidade de consenso’”<sup>24</sup> (NAPIER, 1995, p. 8, *tradução nossa*).

Para que haja a manifestação de algo “sobrenatural”, precisamos de limites preestabelecidos que ao mesmo tempo condicionem e permitam a sua caracterização. A desordem só pode surgir a partir de uma base firmada, contra a qual se opõe. O Fantástico “aponta ou sugere a base sobre a qual a ordem cultural repousa, pois ela se abre, por um breve momento, para a desordem, a ilegalidade, o que está fora da lei, o que está fora dos sistemas de valores dominantes”<sup>25</sup> (JACKSON, 1981, p. 2, *tradução nossa*).

Diante disso, deve-se fazer uma ressalva quanto a mudança na percepção do real na sociedade japonesa. Em meados do período Edo (1615-1868), a compreensão do real “não estava pautada na dicotomia realidade – ficção, verdade – mentira, racional – irracional, *mythos* – *loghos*, dentre outros binarismos que foram construídos ao longo do tempo na Europa e depois impostas nos locais de sua

---

<sup>23</sup> “Unlike the presumed purpose of ‘Realism’, the fantastic is specifically not trying scientifically to observe and represent the world as we know it, because the fantastic implies that we cannot know the world.” (NAPIER, 1995, p. 7)

<sup>24</sup> “[...] which is that ‘*Fantasy is any departure from consensus reality*’ (Hume’s italics) [...] In that regard, I would amend Hume’s definition slightly to add that, ‘fantasy is any *conscious* departure from consensus reality’” (NAPIER, 1995, p. 9).

<sup>25</sup> “In this way fantastic literature points to or suggests the basis upon which cultural order rests, for it opens up, for a brief moment, on to disorder, on to illegality, on to that which lies outside the law, that which is outside dominant value systems.” (JACKSON, 1981, p. 2)

influência” (CARVALHO, 2013, p. 67). Com a abertura dos portos japoneses no período seguinte, a era Meiji (1868-1912), desenvolve-se um intenso contato com a cultura ocidental o que acaba por submeter a ideia do *yôkai* “aos olhares rigorosos do conhecimento científico, vindos do Ocidente, o que acarretou, por fim, numa revalorização de sua compreensão” (MARTINS, 2012, p. 28).

Esta revalorização levou a uma contradição em relação ao pensamento tradicional e religioso, de modo que a temática do estranho e do mistério ficou delegada ao terreno da ficção ou estereotipada como alucinação, loucura, ou algo ultrapassado (MARTINS, 2012). Já nas primeiras décadas do século XX, temos um processo de crescente modernização no país com grande absorção dos valores da cultura ocidental (cf. LUYTEN 2012). Neste cenário, a cultura tradicional japonesa, com todas as suas divindades e *yôkais*, “ganhou o importante papel de manutenção da individualidade cultural japonesa” (MARTINS, 2012, p. 28). Seguiu-se, então, a incorporação midiática destas criaturas, tornando os *yôkais* e a temática insólita um “produtivo negócio da mídia, servindo a vários interesses econômicos” (MARTINS, 2012, p. 29).

Nesta perspectiva, a visão metafísica do Japão moderno se difere da Ocidental na medida em que não é tão dicotomizadora. As narrativas refletem uma espécie de imagem invertida dos mitos do progresso constante, do milagre econômico e da harmonia social, estereotipados desde o sucesso da Restauração Meiji, em 1868. Essas histórias narram diferentes maneiras pelas quais a ilusão deste “progresso contínuo” é contraditória, alterada, e finalmente subvertida. Assim, a percepção do sentido da obra está muito mais voltada para o interior, enquanto identidade histórica e cultural, distinguindo-se da percepção do Ocidente, o qual, como apresenta Roland Barthes em sua obra *O império dos signos*, “umecta as coisas com sentido, [...] os objetos de linguagem (feito com palavras) são, é claro, legitimamente convertidos: o primeiro sentido da língua chama, metonimicamente, o sentido segundo do discurso, e esse apelo tem valor de obrigação universal.” (BARTHES, 2007, p. 92)

As obras nipônicas frequentemente criticam os desejos e os medos que os japoneses alimentaram em relação à sua própria sociedade. Segundo Napier (1995), trata-se de uma fórmula capaz de encapsular a contradição de uma potência capitalista em conflito com sua cultura tradicional ainda não enterrada. Esse fato é verificável, por exemplo, na disposição arquitetônica das cidades japonesas, onde é

possível encontrar o contraste dos enormes e complexos edifícios dividindo o espaço com antigos templos de madeira e becos com inúmeras casas antigas.

Como aponta Sakurai: “a miscelânea entre o antigo e o moderno de muitas das cidades japonesas evidencia a tensão dos japoneses diante do problema de conciliar a necessidade de se expandir no mundo internacionalizado e o respeito àquilo que está ligado ao seu passado” (SAKURAI, 2013, p. 40).

As concepções e consensos do real são distintos entre Ocidente e Oriente, mais especificamente no Japão. Mas, como postula Napier, há sempre um ponto de partida, uma linha da qual os escritores partem conscientemente ao desenvolver suas narrativas. Ao longo da história japonesa, este ponto de partida verificável remonta aos mitos compilados e reproduzidos desde o *Kojiki* (datado de 712). Outros exemplos de expressões literárias com a temática insólita, segundo Carvalho (2013) são alguns dos poemas do *Man'yôshû* (“Coletânea das dez mil folhas”) em 780, o romance ilustrado *Genji Monogatari* (“Narrativas de Genji”) escrito no século XI pela cortesã Murasaki Shikibu e o *Konjaku Monogatari* (“Narrativas que agora são passado”), publicado em 1120.

É importante destacar que o ápice do florescimento das narrativas do insólito se deu durante o período Edo, momento em que surgem as narrativas que tematizam o “estranho”, popularizadas como *kaidan* (“narrar ou contar o estranho”). Martins (2012) recorre aos estudos de Noriko Reider (2000) e salienta que o termo *kaidan* – comumente utilizado para designar textos do sobrenatural – abrange um conjunto variado de narrativas cujos conteúdos podem ser “surrealistas, estranhos e assustadores” (MARTINS, 2012, p. 37). Estas narrativas não apresentam delimitação temporal e, geralmente, “contam incidentes testemunhados ou vividos por viajantes, habitantes de vilarejos e monges peregrinos [...] podendo ser recentes acontecimentos ou algum texto clássico chinês” (MARTINS, 2012, p. 11).

Em síntese, não podemos definir um “fantástico japonês”, mas podemos observar de que modo estas narrativas abordam a temática do sobrenatural ao longo do tempo. Fica evidente que, embora o Japão apresente um ambiente social no qual as manifestações e temáticas do insólito não estão excluídas do horizonte de expectativas de seus receptores, a literatura fantástica japonesa apresenta a característica essencial do Fantástico compreendido ocidentalmente: o contraste com o real, um conflito entre a imagem de um mundo aparentemente conhecido e regido por normas racionais, e a revelação de que esta ordem é frágil ou mesmo

incoerente. A realidade extratextual ou empírica segue como o termo de comparação do qual se desenvolve a desestabilização no leitor.

Assim, o leitor ocidental terá uma interpretação distinta das particularidades da narrativa por falta de contexto cultural, mas poderá estabelecer as relações necessárias para compreender a problemática central da narrativa. Como veremos adiante, as próprias características do mangá possibilitam um processo intenso de introspecção, uma leitura com forte apelo de identificação com o herói a qual possibilita a produção de um efeito particular aqui identificado como a desestabilização do real.

Jerez defende que

[...] não existe um fantástico japonês relacionado ao sobrenatural. O fenômeno paranormal não cria aquelas tensões que o medo metafísico produz - ou angústia existencial - que David Roas aponta: <<Com o termo medo metafísico (ou intelectual) entendo a impressão que considero própria e exclusiva do fantástico [...] que [...] diz respeito diretamente ao receptor, pois ocorre quando nossas convicções sobre o real param de funcionar, quando nós perdemos o equilíbrio diante de um mundo que antes nos era familiar >> (2011: 95-96)” (JEREZ, 2016, p. 143, *tradução nossa*).<sup>26</sup>

Neste momento precisamos discordar do autor, pois, como veremos ao longo da análise de nosso objeto de estudo, a presença do insólito serve sim a produção de uma “angústia”, mas não identificada como um sentimento particular do sujeito empírico. O que poderíamos tomar como “angústia” é a percepção de que a realidade ao qual julgamos conhecer não pode mais ser explicada segundo as regras preestabelecidas. Houve uma desestabilização, uma ruptura ou no mundo (com a existência de fenômenos sobrenaturais/insólitos) ou no leitor-modelo que percebe que mesmo se a realidade em si mesma não sofreu mudanças, ele próprio sofreu e ao fim da leitura não é possível a ele voltar a ser o que era antes. Não quando sua visão sobre este mundo e as pessoas que vivem nele foi alterada.

Deste modo, discordamos do autor ao identificar que o medo é um sentimento particular demais e não pode vir a ser um elemento definidor ou ainda justificador para a existência ou não do fantástico em uma obra. Em *Another* há uma atmosfera

<sup>26</sup> “[...] no hay un fantástico japonés relacionado con lo sobrenatural. El fenómeno paranormal no crea esas tensiones que produce el miedo metafísico – o angustia existencial – que señala David Roas: <<Con el término *miedo metafísico* (o *intelectual*) me refiero a la impresión que considero propia y exclusiva de lo fantástico [...] la cual [...] atañe directamente al receptor, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar>> (2011: 95-96)” (JEREZ, 2016, p. 143).

ameaçadora que pode provocar medo e angústia em alguns leitores, como também há aqueles que irão desfrutar da narrativa tal como ela fosse um relato do campo maravilhoso. Nossa abordagem se volta para o leitor modelo, esta entidade virtual construída pelo processo de leitura, não nos interessando os efeitos particulares no sujeito empírico já que estes são inúmeros, distintos e imprevisíveis.

Por outro lado, achamos pertinentes suas considerações a respeito do modo como o fantástico se faz presente nas narrativas nipônicas. O autor chama a atenção para o papel importante que a religião adquiriu ao longo da história, perpetuando uma tradição que tem como eixo organizador da realidade a concepção cosmológica do budismo. Esta tradição justifica a relação particular que o receptor japonês tem com os elementos insólitos nas narrativas, uma espécie de “armadura”, como Jerez define, que garante aos leitores certa segurança. Assim, o cientificismo vindo com o intenso processo de modernização não deslocou a concepção de mundo, mas foi incorporado ao pensamento japonês de tal modo que os elementos insólitos/sobrenaturais não estão excluídos do seu horizonte de expectativas. É claro que precisamos tomar cuidado, entretanto, quando entendemos que embora exista uma materialização sobrenatural nesta sociedade, isso não implica em uma “normalização” destes fenômenos.

Há uma preocupação com a ordem estabelecida e tida como realidade e o modo como elementos inexplicáveis por ela poderiam, podem ou passam a fazer parte do cotidiano. Isso somado à sensibilidade quanto a característica fragmentada do sujeito moderno, perpassando as crises de identidade, papel social, noção de pertencimento dentre outros temas explorados pelas narrativas. Deste modo, "a porta para o estudo do fantástico japonês não se encontra nos silêncios causados por monstros, mas na estrutura que ataca a realidade extratextual do receptor" (JEREZ, 2016, p. 144, *tradução nossa*).<sup>27</sup>

Em nossa análise, apresentaremos de que forma o contraste entre o real e o sobrenatural é construído, utilizando-nos dos elementos próprios do gênero de nosso objeto de estudo: os quadrinhos. Como se trata de um texto “*de dominante visual*” (GROENSTEEN, 2015, p. 21), recorreremos a uma teoria capaz de nos ajudar a compreender a imagem e seu funcionamento interno na narrativa e sua

---

<sup>27</sup> "la puerta para el estudio de lo fantástico japonés no se encuentra en los silencios que provocan los monstruos, sino en la estructura que ataca la realidad extratextual del receptor" (JEREZ, 2016, p. 144)

relação com os demais elementos como balões, vinhetas, texto, onomatopeias, dentre outros. Nossa proposta é investigar o modo pelo qual a obra instaura a desestabilização no leitor, gerando o conflito entre sua noção de “real” e os eventos que abalam esta concepção. Ressaltamos que nos preocupamos com a existência virtual deste leitor enquanto função do texto e não com o sujeito empírico.

Antes de partirmos para a análise, que será feita no segundo capítulo, voltamo-nos para um de nossos principais referenciais teóricos, cuja concepção de quadrinhos enquanto sistema serviu de norteador desta pesquisa. Nesta seção, realizaremos uma breve apresentação da teoria de Thierry Groensteen e alguns apontamentos iniciais sobre de que modo podemos identificar a produção do Fantástico no mangá *Another* apoiando-se na concepção do autor a respeito dos quadrinhos. Também utilizaremos a teoria de Scott McCloud a respeito da transição entre os quadros na leitura das HQs.

#### 1.4 O Sistema dos Quadrinhos e o Fantástico

Os quadrinhos ou HQs são uma forma narrativa híbrida, composta por elementos imagéticos e verbais dispostos em uma estrutura específica. São imagens fragmentárias que compõem um cenário maior, revelado no decorrer da sequência das vinhetas. A associação das imagens e da disposição dos balões - assim como dos demais códigos textuais como, por exemplo, as onomatopeias - produz um caminho que guia o leitor pelo universo apresentado, incitando-o a participar ativamente da construção do sentido da obra. Tal como qualquer exercício de leitura, o diálogo com a obra se desenvolve pela participação do leitor em preencher os chamados espaços “vazios” (ISER, 2002), isto é, as lacunas entre um quadro e outro, uma página e outra, em um processo contínuo e progressivo.

É neste sentido que Thierry Groensteen apresenta sua teoria de quadrinhos enquanto sistema: “a imagem (o quadro) é fragmentária e encontra-se em sistema de proliferação; ela jamais constituirá o enunciado como um todo, mas pode e deve ser vista como componente de um dispositivo maior” (GROENSTEEN, 2015, p. 13). O autor defende a *solidariedade icônica* como a condição necessária para analisar os quadrinhos, já que as narrativas são compostas por imagens diversas que se relacionam e mantêm uma associação com a “cadeia narrativa onde as ligações se espalham pelo espaço, em co-presença” (GROENSTEEN, 2015, p. 15).

Podemos observar esta característica fragmentária no exemplo abaixo, encontrado na primeira página do volume “1” (um) de *Another*. À princípio, interessamos a disposição das imagens, então deixaremos a análise de seu conteúdo, tanto estrutural quanto discursivo, para o segundo capítulo deste trabalho.

Na figura 2, é possível identificarmos uma disposição de cinco requadros, sendo quatro deles compostos por imagens e texto, e o primeiro um requadro preenchido de preto, contendo apenas texto. Apresentaremos posteriormente as características dos mangás que os distinguem das demais HQs e *graphic novels* ocidentais, mas neste momento já destacamos a própria disposição do *layout* da página. A leitura é feita da direita para a esquerda, respeitando a ordem da escrita japonesa. Ademais, uma ocorrência como o primeiro requadro é bem comum nos mangás, havendo casos em que podemos encontrar uma única palavra como conteúdo de uma vinheta ou até da página inteira.

Figura 2 – Primeira página do “epílogo” do volume “1” de *Another*.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

Nesta página encontramos um número de quadros bem comum aos quadrinhos japoneses, já que ao disporem “de um número maior de páginas para relatar uma história, os mangakás utilizam um número habitualmente baixo de quadrinhos por página – não é raro haver quadrinhos que ocupam duas páginas” (MOLINÉ, 2004, p. 31).

O enfoque do conteúdo das imagens nos permite perceber o caráter fragmentário e progressivo apresentado por Groensteen, de modo que uma imagem se correlaciona com a seguinte e a relação entre elas é o que forma a página. Isso, sem esquecer da relação desta página com o “todo”, ou seja, de que além das articulações entre as vinhetas de uma mesma página, há também uma relação progressiva com as demais vinhetas de outras pranchas (ou páginas).

Na primeira vinheta, comportando texto sem o uso de margens ou balões, observamos o contraste do fundo negro com as letras vermelhas, o que gera uma primeira impressão impactante, uma vez que as cores vermelha e preta tendem a estarem relacionadas com a temática do macabro, do terror e da morte. As sentenças indicam as informações cruciais ao desenvolvimento da narrativa, sendo elas menções a aluna “Misaki” e a turma “3-3”.

Na tira seguinte, logo no segundo quadrinho, podemos identificar o vislumbre de uma sala de aula; na sequência, temos a perspectiva de um corredor escuro, e finalmente nos aproximamos de uma das alunas, a qual é a voz por trás do discurso. Esta ligação entre os quadros nos leva à percepção de que a conversa – indicada pelo uso de balões que correspondem a pelo menos dois interlocutores distintos – refere-se a algo que ocorreu neste mesmo ambiente escolar.

A princípio, poderíamos inferir que a aluna estaria dentro da sala em questão, entretanto, é possível observar que o quadro ilustra uma sala vazia, assim, podemos inferir que, na realidade, a imagem pertence à turma “amaldiçoada”, ou seja, a “3-3”.

A disposição dos requadros se assemelha ao trajeto de uma câmera, revelando uma tensão gradativa, iniciada logo no primeiro quadrinho. O olhar do leitor é encaminhado, reduzindo-se as imagens ao objetivo discursivo, estabelecendo-se as relações entre o que está sendo exposto no quadrinho anterior à nova informação presente no seguinte.

Deste modo, o que

se oferece ao olhar é um espaço fragmentado, compartimentado, uma coleção de quadros justapostos [...] Uma página de HQ oferece uma primeira visão global, sintética, mas que não pode ser satisfatória. Ela precisa ser examinada, percorrida, decifrada analiticamente. (GROENSTEEN, 2015, p. 31).

Esta sequência de quadros requer uma avaliação minuciosa e reivindica a participação do leitor. Aqui apontamos uma primeira observação a respeito do não detalhamento dos rostos dos alunos. Esta forma de apresentar o prólogo é carregada de sentido, uma vez que a escolha por dispor apenas os contornos essenciais, sem particularizar o desenho, parece cumprir o objetivo de tornar estes alunos (a garota e o garoto que conversam) anônimos, estratégia narrativa que cria uma espécie de “burburinho”: incitam o suspense e o mistério. Apesar disso, este aspecto não pode nem deve ser desmerecido, pois é justamente graças a esses momentos iniciais que se desenvolve a desestabilização no leitor.

Os elementos formais dos quadrinhos exigem um ritual de leitura específico, que requer um letramento diferenciado, de modo que não basta o leitor dominar o código escrito. É necessário que ele também possua a capacidade de se orientar pelos quadros segundo a orientação da página e das vinhetas, e detenha certa sensibilidade quanto aos artifícios utilizados para retratar as ações. Como postulado por Alves (2018), ao ser “composto por duas linguagens distintas – isto é: palavras e imagens, (o texto) exigirá habilidades interpretativas em nível linguístico e artístico de seu receptor” (ALVES, 2018, p. 298).

As imagens dispostas nas vinhetas ao longo das páginas são fragmentárias, cabendo ao leitor fazer as conexões necessárias para que estes fragmentos se desenvolvam em uma narrativa significativa. Esse processo representa uma “dupla-alfabetização” (VERGUEIRO 2009) pela qual o leitor aprende a ler os códigos e este sistema que são os quadrinhos.

Groensteen propõe a *solidariedade icônica* como princípio fundador das HQs e se utiliza dos conceitos de *artrologia* e *espaçotopia* para compreender o conjunto das diferentes relações existentes entre as imagens e a vinculação dos espaços nos quadrinhos. Desta forma, o sistema dos quadrinhos se mostra ordenado sob estruturas particulares, que correlacionam os códigos verbais e imagéticos.

O espaço construído apresenta “lacunas” – uma sequência de imagens sem aparente ligação, valetas em branco ou preto, etc. – que devem ser preenchidas no processo de leitura. Portanto, ainda que o leitor atravessasse os quadros de forma mecânica estará constantemente fazendo projeções e reorganizando suas imagens mentais de modo a dar significação a sequência das imagens. A narrativa é construída nesta relação entre leitor e imagem, na qual o primeiro atribui a estas imagens aparentemente “soltas” um caráter narrativo.

Conforme apresenta Alberto Manguel (2011), quando lemos imagens sejam fotografias, pinturas ou desenhos, “ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos a imagem imutável uma vida infinita e inesgotável” (MANGUEL, 2011, p. 27).

O leitor de quadrinhos irá reconstruir a história na medida em que organiza as imagens em uma cadeia narrativa, preenchendo os intervalos e as lacunas de sentido ao mesmo tempo em que relaciona sua leitura de mundo com as pistas deixadas ao longo do texto. Entretanto, é importante ressaltarmos que a participação neste processo, embora seja ativa, não é totalmente independente. A recepção é programada pelo texto. Dessa forma, “o leitor não pode fazer qualquer coisa. [...] deve identificar o mais precisamente possível as coordenadas do autor” (JOUVE, 2002, p. 27).

Os recursos utilizados ao longo dos quadros, a recorrência das imagens e o uso de determinados símbolos servem de pontos de referência e ancoragem, sendo indicadores do caminho que o leitor deve seguir ao longo da leitura. Segundo Groensteen, o requadro de uma obra plástica

participa plenamente do seu dispositivo enunciativo e condiciona sua recepção visual. Autonomizando o trabalho e isolando-o da realidade externa, realiza o encerramento e o constitui como objeto de contemplação; no caso dos quadrinhos em objeto de leitura. (GROENSTEEN, 2015, p. 43)

É um fragmento que “pede” para ser decifrado e examinado, em um processo ativo que excede o reconhecimento dos códigos (verbais e imagéticos), mas também demanda a compreensão de que “o sentido de um quadro pode ser informado e determinado tanto por aquilo que o precede quanto pelo que o segue” (GROENSTEEN, 2015, p. 117). Assim, a construção do significado depende da relação entre os quadros *solidários* e a própria disposição destes na prancha. Ele

não reside em si mesmo, “mas sim na totalidade das relações em rede que ele mantém com os quadros solidários; em resumo, que ele se apoia na artrologia geral” (GROENSTEEN, 2015, p. 62).

Neste contexto, Groensteen propõe a *espaçotopia* como a “distribuição dos espaços e ocupação dos lugares” (GROENSTEEN, 2015, p. 32), a qual se relaciona com a organização espacial dos quadros e requadros, dos balões e demais elementos da prancha, enquanto a *artrologia* vem a ser a relação das imagens nesses espaços previamente organizados. O teórico defende que existem dois graus nestas relações entre as imagens, sendo a primeira do tipo linear, que ele chama de *artrologia restrita*.

As relações da *artrologia restrita* são aquelas que “implementam sintagmas sequenciais, normalmente subordinadas aos fins narrativos. É nesse nível que a escrita tem prioridade como operador complementar da narração” (GROENSTEEN, 2015, p. 32). Já as demais relações, translineares ou distanciadas, pertencem à “*artrologia geral* e compõem as modalidades do *entrelaçamento*. Elas representam um nível mais elaborado de integração entre o fluxo narrativo [...] e o dispositivo espaçotópico” (GROENSTEEN, 2015, p. 32). A construção do significado da obra se dá pelo arranjo global da sequência dos quadros. Num primeiro momento, em um exercício de apreensão da imagem, seguida da descrição e efetivação do sentido:

Ler uma história em quadrinhos é sempre, em primeira instância, conectar-se prioritariamente ao encadeamento de fatos ou, se assim se preferir, à dinâmica da narrativa. A leitura começa por colocar a obra em seu primeiro nível de coerência, o da mecânica do sentido. Nesse estágio, a imagem é apreendida [...] na sua qualidade de enunciável. (GROENSTEEN, 2015, p. 132)

São diversos os elementos constitutivos dos quadrinhos, tais como a “presença ou não de cores, o tipo de traço, o tamanho das figuras, a disposição da linguagem verbal nos balões (ou a ausência deles), a alternância entre a luz e as sombras [...] que se configuram como um *mix* de diferentes linguagens e recursos compositivos” (OLIVEIRA, 2008, p. 45). Estes componentes são organizados dentro do espaço oferecido pelo requadro e contribuem para conduzir o olhar do leitor, servindo de pontos de referência e ancoragem, a exemplo como a sala de aula e a aluna foram apresentadas na prancha analisada anteriormente.

O encaminhamento do olhar do leitor na figura “2” é definido pelo uso de cores intensas e sombrias, assim como a disposição tanto do texto quanto das

imagens, que privilegiam os tons do gênero narrativo mistério. Cria-se, assim, um suspense que interliga os detalhes: a sala vazia cuja aparência remonta a um ambiente antigo e lúgubre (com o uso de hachuras nas paredes e um intenso sombreamento); intensifica-se com o destaque sinistro no corredor (além das margens completamente negras, que destoam do uso comum na cor do papel) e encontra seu ápice na aproximação do rosto da aluna.

Entretanto, é necessário observarmos que não há obrigatoriedade destes elementos. Conforme Nobu Chinen apresenta em seu livro *Linguagem HQ: conceitos básicos*, “as histórias em quadrinhos são complicadas de se definir porque nenhum de seus elementos constitutivos é obrigatório, ou seja, pode existir HQs sem balões, sem textos e mesmo sem quadrinhos. Pode ter várias vinhetas ou apenas uma” (CHINEN, 2011, p. 7).

Nesta parte do trabalho discutiremos alguns dos elementos mais frequentes nestas narrativas a fim de encaminhar a discussão para o segundo momento da nossa pesquisa em que nos voltaremos para as características que distinguem os mangás dos demais quadrinhos ocidentais.

O primeiro elemento é o “quadrinho” propriamente dito, ou a chamada “vinheta”, que se trata do espaço que delimita a ação. O formato e tamanho das vinhetas variam de acordo com as preferências do artista, bem como da própria ação retratada e a quantidade de quadros utilizada.

Os quadrinhos podem ser arredondados, apresentarem moldura trabalhada ou bordas irregulares, “em linhas descontínuas, tremidas ou mesmo nem existir, pois há autores que preferem não confinar a ação dentro de um espaço demarcado” (CHINEN, 2011, p. 14). O quadro é, segundo Groensteen, uma “miniatura frequentemente pródiga em detalhes e tonalidades de cor” (GROENSTEEN, 2015, p. 37) e tem o poder de “prender o leitor, contrariando por um instante essa ‘fúria de leitura’ que o leva a galopar pelas imagens, sempre em frente” (GROENSTEEN, 2015, p. 37).

Seja qual for a técnica estilística utilizada, as vinhetas dispõem o espaço pelo qual o leitor transita, de modo que, ao mover os olhos pela página, ele também “tem a sensação de se mover no tempo. [...] um quadro sem contorno pode dar mais leveza à leitura, uma imagem que invade outros quadros pode intensificar a dramaticidade de uma cena” (OLIVEIRA, 2008, p. 50).

A disposição dos quadros serve para conduzir o leitor, indicando o caminho que este deverá seguir para prosseguir com a leitura. As relações que se estabelecem entre cada quadro é o que “dará o aspecto sequencial e significativo da narrativa gráfico-visual” (OLIVEIRA, 2008, p. 46).

Como já mencionado, nas páginas das HQs, até mesmo os espaços vazios entre os quadros possuem um papel importante na construção do sentido global da narrativa. Este espaço “torna-se um elemento vital para a sequencialidade das HQs e revela-se como o local do impulso narrativo, que tanto pode ser espacial quanto temporal” (OLIVEIRA, 2008, p. 48). É no intervalo entre uma cena e outra que “a história se completa, devido à ação realizada pelo próprio leitor, que transforma os quadros separados num todo indissociável, por meio da conclusão” (OLIVEIRA, 2008, p. 48).

Dispostos nas vinhetas temos o segundo código linguístico utilizado na produção da narrativa: os balões. É o elemento que “mais diferencia os quadrinhos de outras formas de ilustração e o que tem sido mais usado para simbolizar a sua linguagem. Trata-se de um dos recursos mais interessantes para dar ‘voz’ a um meio que não é sonoro” (CHINEN, 2011, p. 16). Tal como as imagens, eles devem ser entendidos como elementos de uma rede, que possui um encadeamento sequencial organizado a fim de cumprir um papel no *sistema*.

O discurso assume no balão certo caráter gráfico, pois está “ao mesmo tempo dentro da imagem – ‘saem graficamente da boca dos personagens’ – e é distinto dessa” (GROENSTEEN, 2015, p. 136). Os enunciados verbais possuem uma autonomia relativa que permite que eles sejam “entendidos como os elos de outro encadeamento, paralelo (ou entrelaçado) ao das imagens” (GROENSTEEN, 2015, p. 136).

Deste modo, a artrologia gera três níveis de articulação: “os dois primeiros homogêneos, dizem respeito ao encadeamento de imagens de um lado, e do encadeamento de balões do outro; a terceira, heterogênea, diz respeito à articulação dessas duas sequências, uma icônica outra linguística” (GROENSTEEN, 2015, p. 136). A compreensão da obra e sua significação recai no modo como ocorre o diálogo entre os quadros e no seu encadeamento no sistema, que permite ao leitor a produção do sentido da narrativa.

A respeito da *espaçotopia* vale-se ressaltar que o posicionamento do balão na prancha está sempre correlacionado a três elementos: a personagem (a “voz”, ou

seja, o produtor do discurso); ao requadro do quadro (o “quadrinho” delimitado ou não pelas margens) e aos balões vizinhos (dispostos no mesmo quadro ou nos seguintes). Essa disposição dos balões, no entanto, não implica numa mudança da percepção do leitor diante do conteúdo enunciado. Groensteen (2015) destaca que a escolha pode ser de parte do rosto do locutor, que é o próprio local da enunciação, e o que determina a interpretação é a expressão fisionômica deste interlocutor.

No caso de requadros em que a personagem interlocutora está “fora de cena”, podemos estabelecer uma relação deste enunciado com os fragmentos de imagem que estão dispostos aos olhos, seja de alguma reação no próprio ambiente ou do(s) receptor(es) de seu enunciado. Por exemplo, é comum os mangakás explorarem o desabrochar de uma flor, o chacoalhar das folhas de uma árvore com o vento e o quebrar das ondas do mar para indicar o “tom” da fala no balão. Com grande frequência, estas paisagens tendem a determinar um impacto emocional na personagem e reivindica certo conhecimento do leitor acerca do simbolismo dos componentes da cena.

Outros elementos que se utilizam do código verbal são os recordatórios – geralmente usados para acrescentar informações simulando a voz de um narrador externo, para orientar o leitor sobre o tempo transcorrido ou alguma mudança no ambiente (CHINEN, 2011) – e as onomatopeias.

Nas HQs ocidentais, as onomatopeias quase sempre servem para representar sons ambientais ou criados pelo homem – como explosões, pancadas, trovões, etc. São efeitos sonoros que assumem também um efeito estético. Veremos no capítulo seguinte que os mangás utilizam-se deste recurso com certa particularidade, cumprindo “um papel estético menos explorado nas HQs ocidentais” (CHINEN, 2011, p. 21).

Há elementos complementares, como as metáforas visuais, o uso das linhas cinéticas para indicar movimento, dentre outros, que excedem este espaço e nossos objetivos nesta pesquisa.

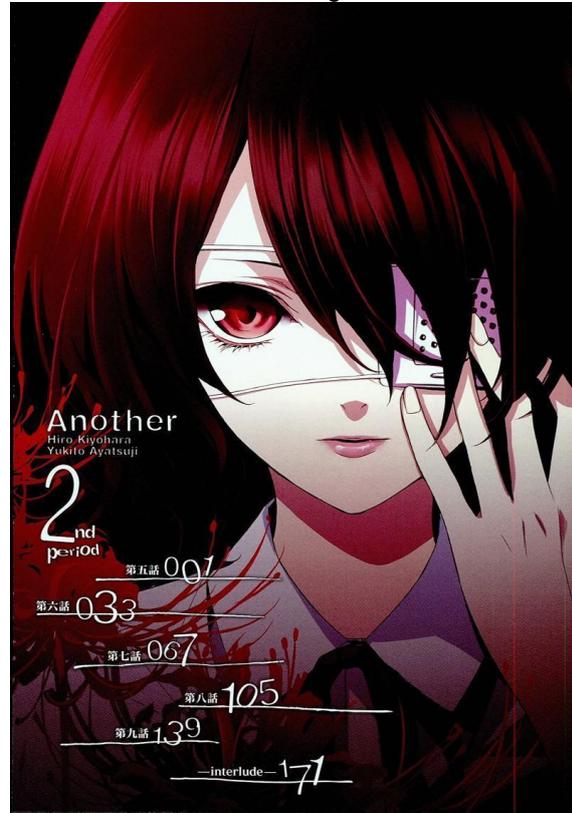
Os quadrinhos são em si mesmos um tipo de elaboração narrativa que não se compromete com a realidade imediata, mas sim a figura e a transcende na medida em que produz um sentido que não quer ser realista, não apenas por sua natureza ficcional, como também pela forma como eles transformam a realidade. É uma narrativa que apresenta um mundo que é, em si mesmo, distante daquilo que o leitor

tem como realidade e ao figurar essa nova perspectiva de real, ela subverte o modo como este leitor a percebe.

Deste modo, pensar numa análise fantástica no mangá implica numa sobreposição da subversão, pois, o modo de realização do quadrinho opera, nesta obra específica, também como ferramenta de uma alteração desta mesma estrutura. *Another* se serve das características fundamentais dos mangás, figurando uma realidade que arrebatava o leitor, levando-o a compactuar com a perspectiva da diegese proposta, mas sem garantir-lhe a segurança de uma verdade última. Pois, a todo momento, o leitor é confrontado com novas informações que desestabilizam essa realidade figurada. No decorrer da análise, veremos de que modo essa subversão é realizada e como o fantástico opera nesta narrativa. Para dar sequência ao nosso trabalho, propomos uma discussão a respeito da estrutura narrativa nos mangás, comportando alguns dos principais elementos e recursos comuns aos quadrinhos, ressaltando as diferenças presentes nessas produções.

## 2 SEGUNDO PERÍODO – POR QUÊ?

Figura 3 – Misaki Mei no índice do segundo volume da série *Another*.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

### 2.1 ESTRUTURA NARRATIVA E PRODUÇÃO DO FANTÁSTICO EM *ANOTHER*

#### 2.2 A linguagem do *mangá* e a *espaçotopia* dos quadrinhos

Os mangás apresentam certas particularidades em sua constituição que exigem um determinado protocolo de leitura, a começar pela direção da leitura que deve ser feita da direita para a esquerda, respeitando-se a escrita japonesa. A orientação de leitura associada aos temas e a forma como se apresentam são exemplos de alguns dos elementos que podem se mostrar desafiantes para os leitores não acostumados a esse gênero. Isso porque há uma diversidade de temas presentes nas obras que “dizem respeito à cultura japonesa e muitas das situações retratadas nos mangás estão carregadas de referências a crenças, superstições, costumes e tradições orientais” (CHINEN, 2013, p. 20).

A própria diagramação da página é feita com uma composição vertical, de modo que, não raramente, encontramos páginas que contêm poucos quadros (ou vinhetas). Os balões de diálogos são mais escassos quando comparamos com as HQs ocidentais e os efeitos sonoros têm um papel particular nestas narrativas, atuando como “componentes visuais que dão dinamismo à página.” (CHINEN, 2013, p. 43). Embora os quadrinhos ocidentais apresentem onomatopeias, nos mangás elas adquirem um efeito muito mais visual do que sonoro, chegando a se misturarem ao cenário. São elementos que fazem “parte do cotidiano e ajudam a dar profundidade à trama” (CHINEN, 2013, p. 43). Veremos exemplos destas particularidades a seguir, quando dispusermos a análise de nosso objeto de estudo.

Antes de seguirmos para a análise dos principais elementos constitutivos, gostaríamos de reservar um breve comentário acerca do suporte utilizado para as publicações dos mangás. No Japão, as publicações são realizadas semanalmente, cumprindo um ciclo de produção massivo para contemplar as revistas, cujos exemplares possuem mais de 400 (quatrocentas) páginas.

Segundo Moliné (2004), cada revista japonesa pode conter de 15 a 20 séries diferentes, contendo entre 15 e 30 páginas cada uma, e, devido ao seu grande número de páginas, são facilmente descartáveis pela inviabilidade do leitor fazer uma coleção. Por esse motivo, são produzidas com papel jornal de baixa qualidade e são vendidas por um preço baixo, em torno de 220 ienes (pouco menos de dois dólares).

As séries de maior sucesso recebem uma publicação à parte, tendo seus capítulos encadernados em volumes individuais, cuja impressão é feita em papel de boa qualidade. São os chamados *tankobon* ou *tankohon*, que geralmente apresentam formato de bolso e capa mole, embora também existam alguns que recebem edição de luxo, com capa dura e mais páginas coloridas. Os *tankohon* são publicados em preto e branco, com apenas as páginas iniciais impressas em cores. Há raríssimas exceções de artistas que produzem suas obras integralmente coloridas como, por exemplo, Saizô Watase.

No Brasil, *Another* teve a sua impressão no modelo *tankohon*, tratando-se, portanto, de um volume em edição *pocket* com impressão das páginas em papel jornal, à exceção das iniciais (cerca de 2 a 4 páginas), que foram impressas em cores e em papel diferenciado. A tradução foi feita respeitando-se a ordem original dos quadros, como tem sido feito com tantos outros títulos após o público

ocidental se acostumar com o sentido da leitura e os pormenores do mangá. Moliné ressalta que esta é uma “superação do choque cultural, o qual representa um mérito alcançado pelo leitor do mangá ocidental” (MOLINÉ, 2004, p. 27), visto que, a princípio, houve uma tentativa de “ocidentalizar” estes quadrinhos. Invertiam-se os quadros a fim de organizar a página segundo a direção de leitura ocidental e transformavam-se as onomatopeias e demais inscrições para o estilo latino. Com o passar do tempo os leitores conseguiram compreender as obras segundo a cultura japonesa, decodificando e assimilando seus diversos símbolos de modo a estimular o consumo deste produto cultural diferenciado.

Embora os mangás apresentem diferenças em relação aos *comics* ocidentais, tanto na forma de publicação original quanto nos aspectos gráficos, temáticos e psicológicos, as publicações orientais foram capazes de conquistar um público amplo além-fronteiras. Segundo Chinen (2013), em alguns países, os mangás se tornaram os mais consumidos dentre os quadrinhos. O mesmo autor aponta três razões para estas obras terem feito sucesso massivo, sendo a primeira delas o fato das séries de mangá apresentarem, de modo geral, começo e fim, permitindo que o leitor acompanhe o desenvolvimento das personagens sem ser “apanhado de surpresa com tramas de dimensões paralelas ou que dependam de um conhecimento de fatos ocorridos 30 ou 40 anos atrás na cronologia dos personagens para entender o que se passa na história” (CHINEN, 2013, p. 20).

Outro motivo é referente à predisposição visual própria do mangá, que ao privilegiar a imagem em relação ao texto “torna a leitura mais fluída e agradável” (CHINEN, 2013, p. 20). Por fim, ele aponta o elevado grau de identificação do leitor com as personagens, pois, mesmo em histórias fantásticas “há uma humanidade nas ações e sentimentos que confere aos mangás um nível de empatia que dificilmente se encontra no quadrinho ocidental” (CHINEN, 2013, p. 21).

Luyten (2012) aborda esta reflexão a respeito da identificação entre leitor e personagens ao apresentar que os mangás exercem certo “alívio” para a tensão e o estresse da sociedade japonesa. Os heróis são “concebidos a partir do mundo real, nos quais as pessoas podem encontrar, além de uma espécie de miniaturas de suas vidas, os ingredientes para vivenciar suas fantasias. São abundantes e oferecem uma válvula de escape silenciosa” (LUYTEN, 2012, p. 30). Segundo a autora, os mangás “se solidarizam com o leitor: as personagens lutam, amam, brigam, aventuram-se, viajam e até exercitam-se por ele” (LUYTEN, 2012, p. 31).

As temáticas são variadas e, como já apresentamos na introdução, direcionam-se a um público-alvo específico. As narrativas adquirem características próprias segundo o sexo e a idade a que se destinam, produzindo um mercado amplo capaz de satisfazer as necessidades e os gostos de diferentes grupos, desde as crianças pequenas até adultos empresários, donas de casa, amantes de jogos tradicionais de tabuleiro como o *mahjong*, dentre tantos outros. No caso de *Another* podemos citar a temática escolar, na qual temos a figura arquetípica do estudante, que fortalece a identificação entre obra e seu público: os adolescentes.

Ana Carolina Pereira apresenta em seu livro *Além dos grandes olhos: um estudo em mangá sobre mangá* (2014), alguns aspectos importantes a respeito da história, forma e conteúdo dos mangás, além de uma breve discussão a respeito das influências dos quadrinhos japoneses no Brasil. A pesquisa é apresentada sob o formato dos mangás, utilizando-se dos recursos próprios do gênero, mas respeitando o sentido de leitura ocidental. Uma obra interessante e atual que nos permite desvendar um pouco mais sobre estas narrativas, detendo-se nas suas principais características.

Segundo a autora, a figura da escola e do estudante se tornaram parte da identificação do mangá fora do Japão. A recorrência destas personagens e pano de fundo nos reaproxima do postulado por Luyten acerca da pressão presente na sociedade japonesa. Pereira afirma que este reflexo recorrente nos quadrinhos “acontece porque a pressão escolar é intensa e os estudantes passam muito tempo em atividades escolares: além das disciplinas, os clubes extracurriculares são fundamentais para a formação completa e para a carreira profissional” (PEREIRA, 2014, p. 53).

A construção das personagens perpassa estas “crises humanas”, reflexos do estresse e da pressão social de uma sociedade que sempre anseia pelo desenvolvimento e crescimento profissional como validação da identidade do indivíduo. Assim, em geral, os heróis nos mangás apresentam um lado psicológico abordado mais profundamente, distanciando-se do estereótipo “100%” perfeito dos heróis das HQs ocidentais ao apresentarem defeitos e sentimentos. São “pessoas comuns na aparência e de conduta modesta” (LUYTEN, 2012, p. 57). Os leitores se identificam com esses personagens porque eles “retratam sua vida diária e o remetem para esse mundo de fantasia” (LUYTEN, 2012, p. 57).

Geralmente, a história recebe um final definitivo quando o autor conclui uma série, diferenciando-se dos *comics* em que “são poucos os casos de personagens que vão crescendo e evoluindo, simultaneamente ao tempo cronológico durante o qual são publicadas suas aventuras impressas” (MOLINÉ, 2004, p. 30).

Outros aspectos importantes que diferenciam os mangás dos demais quadrinhos são aqueles propriamente estruturais, a dizer, referentes à disposição dos espaços. Neste momento emprestamos o conceito de *espaçotopia* de Groensteen (2015) para observarmos o modo como se dá a diagramação em *Another*.

Tomemos como exemplo uma das páginas iniciais, mais precisamente a página que “encerra” o prólogo com a conversa dos alunos a respeito do misterioso caso de “Misaki”. As cores escuras tendem ao vermelho e ao negro reforçando o caráter misterioso e terrífico da informação que é revelada: Misaki, o aluno que morreu num trágico acidente assim que passou para o terceiro ano da turma “3” (logo, “3-3”), apareceu junto aos seus colegas na foto de formatura, tirada meses após o incidente.

Figura 4 – O “caso de Misaki”, mencionado na página 4 do epílogo do primeiro capítulo.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

Comentamos brevemente a respeito do uso de um número inferior de quadros (vinhetas) nas páginas dos mangás, bem como da composição vertical que os artistas tendem a usar, explorando melhor a página e respeitando o próprio sentido da escrita japonesa. Neste contexto, podemos observar a presença destas duas particularidades na imagem acima (Figura 4) em que encontramos uma página composta por dois quadros que dividem o espaço com dois balões ovais.

Os quadros nesta página fogem da forma tradicional dos *comics* ocidentais (formatos retangulares dispostos horizontalmente), mas que são bem frequentes entre os mangakás, que além de disporem de um número maior de páginas para desenvolver suas histórias, também “aproveitam para inovar com todo o tipo de *layouts*: quadros verticais, quadros sobrepostos – rompendo com o esquema da linha que os separa –, quadros com espaços brancos entre um e outro (muito frequente nos *shojo manga*)” (MOLINÉ, 2004, p. 31), dentre outros recursos.

Ademais, é possível constatar a pequena quantidade de texto disposto nos balões nesta cena, sendo comum ocorrer também sequências de imagens sem diálogo algum ou apoio de textos verbais. A exemplo do último caso temos a cena em que dois colegas de classe vão visitar Koichi no hospital. A sequência de três quadros revela um *close-up* gradativo, com alternância de planos que dá maior dinamismo à página. No primeiro quadro temos a visão segundo o ângulo dos visitantes, então de Koichi, para finalmente focar no rosto deste último.

A sequência na figura 5 não apresenta indicativos verbais, mesmo onomatopeias, o que a torna uma das páginas que exigem uma contemplação mais atenta do leitor. A disposição destes ângulos e seus respectivos closes visam, a nosso ver, criar um ambiente de tensão.

Figura 5 – Kazami e Sakuragi visitam Koichi no hospital.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012, vol. 1, cap. 1, p. 14<sup>28</sup>. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

No primeiro quadrinho temos Koichi recém desperto na cama e o foco está distante, permitindo que o leitor observe a cena segundo a visão dos dois misteriosos visitantes. A princípio, só podemos ver as sombras das costas das personagens. Já no quadro seguinte estas “sombras” revelam-se como dois jovens estudantes. É interessante observar que a sutileza dos traços na composição das expressões das personagens incita certa inquietação no leitor, visto que, visitar um colega doente não demandaria nenhuma surpresa e tampouco seria uma ação que deveria causar um efeito crescente de tensão no ambiente.

A “tensão” a qual nos referimos não se revela totalmente nesta página. No entanto, já podemos identificar nela as primeiras “pistas” de que algo *pode vir* a representar mais do que aparenta.

O completo “silêncio” requer o preenchimento por parte do leitor que reconhece a surpresa na expressão de Koichi. No entanto, o que as expressões dos

<sup>28</sup> Paginado de acordo com o *scan* visto que as imagens foram retiradas do *fansub*.

dois visitantes comunicam? Neutralidade? Calma? Frieza? Para o leitor mais atento, estas personagens podem vir a provocar certa inquietação logo nesta página, reforçada ou efetivada nas páginas seguintes, quando o autor utiliza de um número notável de sombras para incrementar o ambiente misterioso ao redor de Kazami (o garoto) e Sakuragi (a garota).

Figura 6 – Uso de contrastes e sombras para intensificar a “tensão” da cena.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012, vol. 1, cap. 1, p. 17. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

O contraste das sombras com o branco dos óculos oculta as expressões dos dois estudantes, tornando-as verdadeiras incógnitas. Os traços dos lábios são sutis de modo que mesmo quando Kazami parece esboçar um sorriso (segundo quadrinho), não podemos identificá-lo com precisão, visto que o faz quando o balão indica a presença de um discurso, de modo a parecer apenas uma elocução e não um sorriso.

Ainda temos a indicação de certo nervosismo da parte de Koichi diante do aparente gesto de cordialidade no estender a mão para um cumprimento, indicado pelo franzir de sobrancelhas, assim como pela “gotinha” desenhada na bochecha,

um recurso muito frequente nos mangás que analisaremos na seção seguinte intitulada “Elementos visuais”. Em síntese, os pequenos gestos nesta cena assumem um caráter ambíguo, moldando as primeiras pistas para o desenrolar do mistério na narrativa.

Outro recurso utilizado pelos autores de quadrinhos em geral e bastante explorado nos mangás é o enquadramento que destaca as personagens. Mais especificamente, o uso de *close-up* e *hiper close-ups* como temos na cena seguinte a ser analisada. Nesta página (Figura 7), podemos observar o deslocamento do enquadramento associado também ao uso mínimo da linguagem verbal para a composição da cena que retrata o primeiro encontro de Koichi com Misaki Mei.

Figura 7 – Koichi encontra Misaki Mei no elevador.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012, vol. 1, cap. 1, p. 21. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

A princípio temos Koichi correndo em direção ao elevador e, quando entra neste, percebe que já está ocupado por uma garota. O *close-up* está na parte inferior do rosto da personagem incitando a curiosidade acerca desta, já que nos quadrinhos anteriores (2 e 3) vemos apenas suas pernas, seguido do olhar surpreso

de Koichi, o que é destacado pelos olhos “claros”: ausência da tonalidade nas pupilas que até então eram escuras.

O uso do *close-up* provoca uma hesitação semelhante àquela produzida no cinema com o uso do deslocamento da câmera, podendo identificá-la no uso do enfoque dos pés, seguido da parte inferior do rosto, ambas importantes fontes de informação, mas livres de um comprometimento de caráter pessoal/individual da personagem. Podemos dizer que neste momento, o *close-up* nos delata apenas a presença de uma garota no elevador, aliada, é claro, à produção de um efeito que instiga a participação do leitor. Assim, embora apresente “apenas” o encontro casual de Koichi com uma garota, a revelação gradativa da aparência desta personagem corrobora a construção de uma atmosfera melancólica, que servirá, posteriormente, de motivador para a dúvida a respeito da existência de Mei.

Na sequência da narrativa, essa figura, até então sem rosto para o observador externo à cena, assume contornos particulares que demandam toda a atenção do leitor na página seguinte, na qual encontramos dois requadros verticais apresentando a visão de Koichi diante da garota. O *close-up* em seu rosto revela um tapa olho e o item que segura ternamente nos braços: uma boneca.

Figura 8 – Mei segurando uma boneca no elevador.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012, vol. 1, cap. 1, p. 22. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

Identificamos certa melancolia na figura apresentada ao leitor: o olhar “cabisbaixo”, as linhas suaves e curvas dos lábios e da sobrancelha, seu rosto aponta para baixo, mesmo diante de Koichi. A boneca nos braços da garota acrescenta certa particularidade à construção emocional desta personagem, tornando-se frequente, ao longo da narrativa, a aparição de outras bonecas e marionetes ao lado de Mei.

Podemos dizer que a caracterização de “Misaki Mei” perpassa o ícone<sup>29</sup> das bonecas e das marionetes, não apenas como um adereço de cenário, mas sim como reflexo de sua psicologia, visto que nos mangás é comum a utilização de todo um aparato de elementos para a construção e particularização de cada personagem. Reconhecemos a importância do ícone das bonecas no que concerne à narrativa de modo que deixamos um espaço reservado para abordar esta discussão no terceiro momento deste capítulo, quando nos debruçamos sobre os símbolos e metáforas visuais.

Para a análise neste espaço, interessa-nos observar a forma como somos apresentados a Mei, uma vez que ela se tornará o principal motivo da desestabilização provocada ao decorrer da narrativa, tanto em Koichi quanto no leitor.

O desenvolvimento da trama gira em torno da existência (ou “não-existência”) de Mei para a turma 3-3, de modo, que desde os primeiros momentos da narrativa, a personagem é apresentada sob contornos obscuros (uso recorrente de sombras e ângulos que não revelam sua expressão, por vezes, ocultando seu rosto por completo) e detalhes que a caracterizam como uma presença misteriosa.

A disposição dos quadros na prancha corroboram a construção da desestabilização, em especial nos momentos em que se prioriza o contraste entre as reações das demais personagens para as interações de Koichi com Misaki Mei. É comum haver um enquadramento no perfil de Mei ou suas “sombras”, reforçando seu caráter, aparentemente, sobrenatural. Outro ponto a se destacar no que concerne à espaçotopia é a frequência com que a personagem é apresentada de forma oposta às demais personagens.

No primeiro encontro com Koichi, como veremos a seguir, ela contracena sob uma ideia de oposição de planos, em que ela está num lugar “fora” da realidade de

---

<sup>29</sup> Emprestamos o termo da semiótica para referir-se a um signo visual que representa outro.

Koichi. Na sequência dos capítulos, Mei aparece no telhado da escola, na biblioteca antiga, num jardim vazio, num estúdio de bonecas, sempre sozinha e sempre rodeada por uma aura que atrai um olhar contemplativo por parte do leitor. Em diversos momentos, sua figura passa certa sensação vertiginosa, como se o leitor precisasse estar alerta a sua presença nas cenas em que Koichi está próximo a outras personagens ou como ele, estivesse a ponto de perder a sua ancoragem com a realidade, enquanto Mei parece estar a ponto de se dissolver em meio às sombras do cenário.

O tapa-olho que Mei usa é um adereço interessante, que não apenas reafirma a atmosfera de mistério da narrativa, como também resguarda uma significação particular: o olho que ela sempre mantém coberto é revelado, posteriormente, como um olho de “boneca”, o qual lhe permite ter uma habilidade distinta e serve a certo padrão estereotípico de construção de personagens. É comum encontrarmos uma variedade de personagens nas séries de mangá com um tapa-olho, que frequentemente correspondem ao mesmo caso de Mei: ocultam alguma habilidade sobrenatural ou mágica do olho em questão.

Apenas para citar alguns exemplos famosos, temos Kaneki Ken da obra *Tokyo Ghoul*, que usa um tapa olho para ocultar seu olho não-humano. Outros exemplos populares que podemos citar são Ciel Phantomhive da obra *Kuroshitsuji (Black Butler)*, cujo tapa olho serve para ocultar a marca de seu contrato realizado com um demônio (um círculo mágico que ficou gravado em sua íris) e o célebre Hatake Kakashi, que possui um olho com um poder peculiar chamado de *sharingan*. Além de uma infinidade de personagens, cujas personalidades são facilmente identificáveis graças a outros adereços, desde itens de vestuário até as cores ou cortes de cabelo.

Conforme aponta Chinen (2013), na caracterização das personagens nos mangás “cada detalhe é elaborado intencionalmente. A roupa, a aparência e o corte de cabelo seguem um código, um modelo de representação para determinadas características” (CHINEN, 2013, p. 52). Dentre estes elementos, os olhos recebem uma importância fundamental para transmitir as emoções das personagens. Fato que pudemos observar nas figuras 7 e 8, em que identificamos, respectivamente, a surpresa de Koichi e a “melancolia” de Mei. Graças a essa função particular, ainda segundo Chinen, instaurou-se certo código específico para o uso dos olhos das personagens, tal como ele apresenta:

Olhos grandes e redondos significam inocência, pureza e juventude;  
 Olhos médios e ovalados representam uma pessoa de bem, mas com algo nebuloso em seu passado.  
 Olhos estreitos e semicerrados são maléficos, sádicos, típicos dos vilões;  
 Heróis ou heroínas têm a íris grande;  
 Nos olhos dos vilões a íris é pequena ou simplesmente ausente. (CHINEN, 2013, p. 54).

Vale ressaltar que os olhos possuem um caráter simbólico não apenas nos mangás, mas nos mais distintos meios de expressão, seja em formas literárias, pinturas ou demais obras artísticas, sendo comumente relacionados com a ideia de percepção intelectual e clarividência. A representação do olho permite também uma “exteriorização do olho do coração<sup>30</sup>” (CHEVALIER, 1986, p. 771, *tradução nossa*). É símbolo de conhecimento e de percepção sobrenatural. A abertura dos olhos “é um rito de abertura do conhecimento, um rito de passagem<sup>31</sup>” (CHEVALIER, 1986, p. 771, *tradução nossa*).

Nos mangás, as emoções das personagens têm um papel fundamental a fim de envolver o leitor e possibilitar sua identificação com a obra, para que consiga compreender o desenrolar da trama, que é composta, em grande parte, por imagens e demais recursos visuais. É raro encontrarmos recordatórios ou balões com muito texto nessas obras, de modo que a construção da narrativa se dá, justamente, pela percepção e decodificação das sutilezas. É analisando os pormenores do ambiente e os trejeitos das personagens que o leitor conseguirá transitar na diegese, estabelecendo as relações necessárias a fim de compreender o significado do que está sendo exposto.

Segundo Pereira (2014), a “tradição da divagação, do espaço vazio e da contemplação dos detalhes da arte oriental” (PEREIRA, 2014, p. 63) se fazem presentes nos mangás de modo tão recorrente que Scott McCloud concluiu que “No Japão, mais do que em qualquer outro lugar, quadrinho é uma arte de intervalos” (PEREIRA, 2014, p. 63). Esse fato explica o ritmo diferente dos mangás em relação às demais HQs e a importância dos códigos e recursos utilizados em sua construção.

Tomemos o exemplo utilizado acima: a cena em que Kazami e Sakuragi visitam Koichi no hospital. Se reservarmos um olhar mais atento às figuras 5 e 6,

---

<sup>30</sup> “[...] exteriorización del ojo del corazón.” (CHEVALIER, 1986, p. 771)

<sup>31</sup> “[...] es un rito de abertura del conocimiento, un rito de iniciación.” (CHEVALIER, 1986, p. 771)

podemos identificar o contraste visível entre a aparência quase “apática” (figura 5) das personagens e a produção da tensão a seguir. É interessante observarmos que os olhos, justamente a ferramenta mais utilizada para transmitir as emoções nos mangás, de Kazami e Sakuragi estão ocultos na figura 6, reforçando nossas suspeitas acerca da natureza ambígua, e até desconfortável, da cena registrada.

No elevador, Koichi reserva um breve olhar à garota com o tapa-olho, reconhecendo o uniforme que pertence à escola para qual ele próprio foi transferido (Yomikita do Norte). A fim de confirmar sua suspeita, ele questiona à personagem se ela frequenta o mesmo colégio, esta por sua vez responde com um breve aceno de cabeça e se dirige à saída do elevador a fim de descer no segundo andar do subsolo, observação que não escapa ao olhar atento de Koichi, que logo questiona o que traria alguém para aquele andar.

Com este exemplo, reiteramos nossa observação anterior, destacando a presente continuidade dos olhares das personagens e do leitor, assemelhando-se ao deslocamento da câmera no cinema.

Figura 9 – Mei e Koichi no elevador.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012, vol. 1, cap. 1, p. 24. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

Neste momento, podemos identificar a transição dos requadros em que temos um deslocamento do enfoque de Koichi (quadro 1) para o indicativo do elevador (quadro 2, logo abaixo), seguido do vislumbre de Mei sob diversos ângulos. Na sequência dos quadros 3, 4 e 5 temos aos olhos, tanto do leitor quanto de Koichi, somente as costas e o perfil de Mei, ocultando novamente seu olhar. A impossibilidade de identificar sua expressão nestes intervalos produz uma crescente inquietação que se atenua quando a personagem revela o motivo de sua visita àquele andar (quadro 6).

Destacamos a escolha de palavras de Mei na passagem acima. A garota afirma que alguém está à sua espera – “Tem alguém esperando por mim” (AYATSUJI, 2012, 24) – e na cena seguinte menciona uma entrega que precisa fazer. A personagem diz que precisa dar algo para sua “lamentável metade”. Nesta cena, somos novamente instigados diante da percepção de certo desconforto perante uma ação cotidiana. Visitar alguém no hospital e entregar algo, como uma boneca, não despertaria suspeitas ou estranhamento. Entretanto, esta mesma ação é vista por uma ótica completamente diferente quando pensamos no subsolo de um hospital, onde, geralmente, encontramos apenas o necrotério.

O destino e a motivação de Mei despertam um estranhamento inicial em Koichi, provocando semelhante sensação no leitor. A cena assume um tom mais misterioso pela forma que os quadros são dispostos, em especial pelo uso de hachuras nos rostos, que ocultam qualquer expressão. Ou melhor, as linhas rasuradas se apresentam como substitutos de suas expressões. O uso de sombra também se faz presente, com certa preponderância na figura de Mei.

É possível observar na figura 10 que as duas personagens foram colocadas com uma distância calculada que passa a sensação de que houve um distanciamento entre os dois espaços. Mei está apenas a alguns passos do elevador, mas a forma como a cena foi composta passa a ideia de que são dois planos distintos, dado que ambos não dividem mais o mesmo espaço.

Figura 10 - Misaki desce no subsolo do hospital.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012, vol. 1, cap. 1, p. 25. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

No primeiro quadro temos o contorno da porta do elevador destacado como se fosse um espelho. Koichi permanece no mesmo lugar enquanto Mei se afasta, restando apenas o vislumbre de suas costas e as sombras do corredor que se estende.

A forma como Mei revela seu nome, ao sair do elevador, é marcada por um espaçamento, indicado pelo uso da pontuação "...". São intervalos que acrescentam tensão à cena, visto que a fala se faz presente enquanto ela se afasta, misturando-se com as sombras do corredor.

Conforme Groensteen, a construção de um quadrinho requer uma "forma mental" com a qual o autor terá de "negociar": o "dispositivo espaçotópico é exatamente essa forma [...] um complexo de unidades, de parâmetros e de funções que cabe a nós descrever. Levar em conta o suporte e preconceber a forma da

organização espacial que será adotada” (GROENSTEEN, 2015, p. 32). O *layout* da prancha e toda a estrutura da HQ consiste em “inventar um roteiro que possa ganhar corpo nesse meio (ou adaptar-se uma narrativa pré-existente a suas funções), se possível para melhor aproveitá-lo” (GROENSTEEN, 2015, p. 33).

É preciso levar em consideração o suporte no qual a HQ será desenvolvida e preconceber a forma de organização dos espaços, sendo estes os pré-requisitos e também limitadores para a fase da criação. Para o autor, no entanto, é justamente por esses detalhes que uma análise da *espaçotopia* garante um ponto de vista geral para as histórias em quadrinhos antes de pensar em uma obra específica.

O conceito de *espaçotopia* proposto por Groensteen abrange muitos outros detalhes além da disposição dos balões e dos quadros que foram brevemente discutidos neste trabalho. Indicamos apenas alguns exemplos, ao analisar estes recortes iniciais de nosso objeto de estudo, com o objetivo de mostrar os primeiros indícios da construção fantástica, a qual neste primeiro momento foi identificada como certa vertigem diante dos eventos que envolvem Misaki e o próprio contexto da turma, o que será aprofundado na próxima seção deste capítulo.

### 2.3 Elementos visuais e a *artrologia*

Segundo a teoria de Groensteen, a *artrologia* vem a ser a rede de relações que se estabelecem entre as imagens da narrativa, permitindo “compreender como o diálogo entre os quadros produz sentido” (GROENSTEEN, 2015, p. 110). Como citado anteriormente, a *artrologia restrita* se refere às relações lineares nas quais a escrita tem prioridade ao complementar a narração, sendo regida pelo processo de *decupagem*. O caráter plurivetorial da narrativa em quadrinhos, o “vazio” enquanto segmento de “*enunciáveis* (os quadros) em um *enunciado* singular e coerente (a narrativa)” (GROENSTEEN, 2015, p. 121), bem como o processo de composição de cena e decupagem pertencem a essa análise da sequência, própria à *artrologia restrita*.

A *artrologia geral* compreende a história em quadrinhos como uma *rede*, em que a imagem está sempre próxima de outras imagens, estabelecendo inter-relações entre si e as demais ao longo da trajetória da narrativa. Um sistema complexo que interliga o fluxo narrativo à *espaçotopia* (ao dispositivo *espaçotópico* em que a narrativa foi construída), e propõe um diálogo entre as imagens e o texto

verbal por meio do processo de *entrelaçamento* para que o significado do quadro seja alcançado nesta solidariedade icônica.

Explorar cada item e seus respectivos conceitos segundo a proposta do autor demandaria um espaço de que não dispomos. Neste momento da análise, interessa-nos discutir a forma como esta articulação entre os quadros, seja partindo da sequência (*artrologia restrita*) ou da rede (*artrologia geral*), promovem a construção do efeito fantástico, isto é, como estas relações desestabilizam o leitor ao causar certa “vertigem” diante da personagem Mei e os estranhos acontecimentos, levando-o a questionar-se a respeito de suas concepções de realidade e da própria existência.

A cena selecionada para dar continuidade a nossa discussão ocorre após Sakakibara Koichi receber alta e ir para a casa dos avós, a qual, coincidentemente, dividirá com Reiko, sua tia. Após uma breve conversa, Reiko relata ao garoto que ela e sua irmã (mãe de Koichi) também frequentaram a escola Yomiyama do Norte. Neste momento, ela cita certas “regras” conhecidas como “experiências” de Yomiyama que os alunos devem seguir.

As duas primeiras “experiências” se revelam mais como superstições populares referentes à má sorte. A primeira diz que ao ouvir um corvo enquanto estiver no terraço, deve-se utilizar a perna esquerda para sair do mesmo. Já a segunda diz que não se deve cair na ladeira aos fundos da escola para não trazer má sorte. Por fim, temos a terceira, que se difere significativamente das anteriores ao se mostrar verdadeiramente como uma “regra”.

Há um claro contraste entre a postura “despreocupada”, até com certo divertimento, que Reiko relata as duas “experiências” e a forma como apresenta a terceira. Podemos observar na figura abaixo um recorte desta página, em que temos Reiko apontando o indicador, como se estivesse a elencar prioridades para uma criança. Ela exibe um sorriso que reforça o tom descontraído de suas falas e até mesmo se inclina para frente, causando certa surpresa em Koichi pela aproximação repentina, que tem sua face ruborizada (indicada pelos “tracinhos” na maçã do rosto).

Figura 11 – Reiko relata as “experiências” de Yomiyama (vol. 1, cap. 1, p. 28).



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

Na página seguinte, a postura de Reiko muda, marcando a tensão que perpassa a terceira “regra”. Na edição da JBC, a regra foi traduzida como “As decisões da turma... precisam ser seguidas à risca” (AYATSUJI, 2013, 29), enquanto na versão online do fansub *Scarlet Rose*, da qual recolhemos todas as imagens deste trabalho, foi apresentada como: “Seja lá o que sua classe decidir fazer, você deve absolutamente concordar” (AYATSUJI, 2019, p. 29). Dispomos as duas traduções a fim de assinalar as diferenças presentes em ambas as versões, que embora mantenham o sentido último, podem causar diferentes percepções.

Isso porque na versão da JBC o uso do verbo “precisar” aliado à pontuação “...” leva o leitor a reconhecer a importância de tais decisões mediante a pausa do complemento do verbo, mas não implica num tom imperativo. A mesma regra, no entanto, recebe um destaque diferenciado na tradução feita pelo fansub, com um teor imperativo. Tanto a escolha de palavras quanto a omissão da pontuação “...” reforçam o teor definitivo da regra: ela *deve* ser seguida.

Analisar os pormenores do discurso utilizado em ambas as versões não se mostra uma tarefa promissora, uma vez que estamos lidando com uma obra de

outro idioma que já recebeu uma tradução. Os mangás traduzidos para o português são, comumente, advindos de uma “tradução da tradução”, pois a maioria dos fansubs recorre a versões em inglês (ou espanhol) para traduzir ao português. Sinalizamos, assim, que nossa preocupação não recairá sobre a validade ou a qualidade das traduções, mas sobre alguns casos específicos em que as diferenças podem resultar em percepções distintas do leitor.

Por exemplo, temos o caso da tradução da história de “Misaki” apresentada no prólogo. Na edição da JBC, “Misaki” é apresentado como um estudante do sexo masculino e no fansub como uma garota. Esta diferença carrega um valor de interpretação distinto porque Misaki Mei também é uma garota, o que leva o leitor a estabelecer uma relação mais imediatista entre “a Misaki” do prólogo e aquela presente no desenvolvimento da narrativa, enquanto na versão online (do fansub) a aproximação recai apenas na recorrência do nome “Misaki”.

O uso de determinados termos, a escolha de pontuação (ou omissão desta) são recursos presentes no desenvolvimento de quaisquer quadrinhos, e nos mangás assumem certa particularidade graças a forma com que são apresentados, sendo comum, por exemplo, o pensamento da personagem estar “flutuando” no ar, ao aparecer fora do contorno de um balão, e o uso de cores de fundo diferentes para representar as falas de maior impacto ou cenas de *flashback*.

Ambos podem ser identificados na página abaixo, em que temos os pensamentos de Koichi registrados em quatro blocos de texto sem nenhuma demarcação de balão. O uso do travessão “-” na vertical, funciona tal como a pontuação “...”, revelando certo espaçamento no discurso, uma pausa que indica a reflexão da própria personagem. Já os quadros seguintes apresentam o uso das cores diferentes no fundo dos balões, em especial no segundo e terceiro quadro.

Observemos o quadro do meio da página, que foi preenchido pela cor preta enquanto o balão manteve a cor do papel, comportando uma única palavra: “Terceiro”.

Figura 12 – A tensão aumenta ao Reiko falar sobre a terceira “regra” (vol. 1, cap. 1, p. 29).



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012. Disponível em:

<http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

As linhas grossas que contornam os balões aliados ao recorte do rosto de Reiko colaboram para a intensidade da tensão na cena, levando o leitor a perceber que a atmosfera “mudou”. Uma estética que excede os traços visuais, mas que remete à própria estruturação dos mangás, em especial pelo formato irregular dos balões e sua disposição na vinheta. O terceiro balão parece “invadir” o quadro seguinte, disputando certo espaço com o olhar surpreso de Koichi.

A palavra “Terceiro” na página analisada, bem como as orações que a seguem, não comportam em si significância, já que esta só vem graças ao ato de enunciar. Pois, segundo Bakhtin (2011), “as palavras em si mesmas nada valorizam, mas podem abastecer qualquer falante e os juízos de valor mais diversos” (BAKHTIN, 2011, p. 290).

A capacidade *expressiva* do enunciado aparece na relação do falante com seu objeto, aparece na “entonação expressiva que soa nitidamente na execução oral” (BAKHTIN, 2011, p. 290). Esta “entonação expressiva” apareceu nos quadros analisados por meio do uso de fontes distintas, contrastes mais intensos, e a mudança na disposição da postura do sujeito falante (Reiko) e do ouvinte (Koichi). A expressão se apresenta segundo uma gramática própria a este *sistema* que são os quadrinhos e foi reforçada pela disposição dos balões no espaço.

Na figura 11, há balões que comportam uma quantidade maior de texto, enquanto na seguinte (figura 12) temos três balões, cada um comportando uma oração que transmite um único enunciado. A divisão desta expressão do enunciado em três pausas leva à percepção de que o último carrega um “valor” diferente dos enunciados (das duas regras/experiências) anteriores.

A mudança na atmosfera da cena é reforçada pelo olhar arregalado de Koichi e o predomínio do branco em seu requadro, o qual contrasta com o anterior (em que Reiko aparece cercada de sombras), de modo que esta sequência dos quadros (2, 3 e 4) se contrapõe à atmosfera mais leve presente na cena da página anterior (figura 11). A construção deste ambiente de tensão marcada pelo uso de sombras é frequente e podemos assinalar outro exemplo deste mesmo recurso na cena do primeiro dia de aula de Koichi, em que a personagem se depara com sua nova turma 3-3.

O encontro inicial se mostra desconfortável devido ao clima que a própria personagem caracteriza como “pesado e estranho”. É possível notar que há certo distanciamento dos alunos com a chegada de Koichi e a forma como se mantém em silêncio, imóveis como manequins.

Figura 13 - Koichi se apresenta para a turma (vol. 1, cap. 1, p. 34).



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

A exceção das duas alunas, à direita e à esquerda, e o aluno no canto inferior direito do segundo quadro, não há o detalhamento das expressões dos alunos, tornando-os, tal como no prólogo, entidades sem particularidades. Nesta cena, os alunos são registrados como um único grupo, cuja individualidade foi apagada em favor de uma atmosfera coletiva, a qual, por sua vez, não se mostra receptiva ao “outro”, no caso, Koichi.

O aluno na parte inferior do quadro é o único que dedica atenção a Koichi e revela certo sentimento mais particularizado. Enquanto todos os demais se mostram indiferentes, distanciados do recém-chegado, o estudante observa Koichi de esguelha, com certo receio e nervosismo marcado pela pequena “gota” na bochecha. Destacamos com um círculo os três alunos mencionados e a “gota” que indica nervosismo no primeiro quadro deste recorte da página, seguido do quadro que apresenta apenas Koichi, no qual também podemos identificar a “gota” que demarca o mesmo sentimento da personagem.

As “gotas” de suor são um dos recursos mais frequentes nos mangás. Utilizadas em situações de nervosismo e embaraço, elas servem como um dos signos mais presentes nestes quadrinhos. Outros exemplos bem comuns, como aponta Chinen (2013), são as metáforas visuais: o rubor facial geralmente registrado quando as maçãs do rosto e o nariz aparecem hachurados (como as linhas que identificamos em Koichi na figura 11), a raiva demarcada por veias saltando no formato de “X”, o nariz sangrando para simbolizar a excitação sexual, o efeito *chibi* ou superdeformação, a bolha saindo do nariz para indicar sono, os olhos cintilantes que significam um olhar penetrante, dentre outras.

Cada autor utiliza a metáfora que melhor serve a seu propósito na obra, de modo que muitas delas são utilizadas com maior ou menor frequência e intensidade. Assim, é comum encontrarmos obras em que, por exemplo, a “gota” de suor cobre a face da personagem, intensificando a comicidade da cena em contraponto a esta utilizada por Hiro na figura 13, tão mínima que passaria despercebida ao leitor que não está acostumado com estes detalhes.

Outro recurso comum é fazer com que o rosto das personagens se transforme repentinamente em expressões mais simples de surpresa, alegria ou vergonha em um quadrinho e voltem ao estilo normal logo na sequência, estratégia textual que serve “para passar uma informação de forma rápida e eficaz” (CHINEN, 2013, p. 49).

Estas e outras técnicas são habituais, facilmente assimiladas pelo público das obras. Os japoneses têm uma maior predisposição ao visual, de modo que o “próprio pensamento do povo é moldado dentro de uma estética sensível ao real, ao concreto, aos matizes e aos pormenores” (LUYTEN, 2012, p 20). Verifica-se, deste modo, que a própria história de sua escrita tem a “tradição da abstração de traços de figuras reais” (LUYTEN, 2012, p. 20).

Os mangás apresentam signos que “representam e expressam visualmente a ideia das palavras, diferente da escrita alfabética, que não transmite sensorialmente nenhum sentido. Para entendê-la, é preciso decodificar as palavras em conceito para se obter o sentido desejado” (LUYTEN, 2012, p. 20-21). Por conta disto, os efeitos sonoros assumem nos quadrinhos japoneses um valor muito mais visual do que linguístico, já que “a leitura das ‘letras’ nem sempre corresponde aos sons que melhor representariam a cena” (CHINEN, 2013, p. 43).

Ao contrário dos quadrinhos ocidentais que apresentam um número menor de onomatopeias ao longo das páginas (geralmente aplicadas em cenas de ação), nos mangás elas se apresentam nas mais diversas situações.

Os japoneses dispõem de “uma infinidade de palavras para expressar os sons, incluindo uma específica para indicar o silêncio: shiinn. Eles têm efeitos sonoros para todo tipo de atividade” (CHINEN, 2013, p. 43) e apresentam um papel particular na narrativa, pois, entram “como componentes visuais que dão dinamismo à página” (CHINEN, 2013, p. 43).

Nos mangás, a “escrita” do som torna-se parte do cenário, muitas vezes confundindo o leitor do que faz parte do desenho e do que seria “texto”. Como exemplo, temos a cena em que Koichi está conversando com sua colega de classe, Sakuragi, na qual podemos notar os signos japoneses “flutuando” pela página.

Figura 14 – Onomatopeias “cortam” a cena enquanto Koichi conversa com Sakuragi (vol. 1, cap. 1, p. 50).



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

A disposição das “palavras” a partir do segundo quadrinho (com o close no olhar de Koichi) ultrapassa os limites das vinhetas de modo que passa a sensação de algo “cortante”. O “som”, neste caso, enriquece a percepção do leitor quanto à atmosfera da cena: Koichi questiona Sakuragi sobre a misteriosa aluna Misaki Mei e o espaço ao redor de ambos (céu, vento e árvores) parece “agitar-se” em resposta.

As onomatopeias intensificam a inquietação por indicar uma espécie de “trovejar”, embora não haja um texto que “descreva” o evento. Essa sobreposição de texto e imagem serviu para a construção da *expressividade da cena*, que carregou de valor esses dois níveis que sozinhos, por si mesmos, não seriam capazes de transmitir tal intenção discursiva.

A fonte utilizada para a grafia das onomatopeias mostra-se “trêmula”, assim como o recorte irregular dos quadros e suas disposições no espaço reforçam a ideia de tensão e confusão, demarcando o breve momento caótico.

Na sequência dos capítulos o leitor é capaz de verificar que há diversas interrupções nas investigações a respeito de Misaki, reforçando a ideia presente já na primeira página do *tabu* em falar dela: “[...] algo muito ruim acontece quando a gente fica espalhando essa história” (AYATSUJI, 2013, vol. 1, p. 1). Em momentos como este, com recorrência, suspende-se o diálogo, deixando pouco ou nenhum “texto” escrito, acionando assim a participação mais efetiva do leitor para preencher as lacunas presentes no intervalo das imagens e nas vinhetas em preto. Tal como no exemplo analisado acima, em que temos uma cena fragmentada na sequência de cinco quadinhos. É o leitor quem deve atar as imagens de modo a dar continuidade à narrativa.

Ainda sobre as onomatopeias, destacamos sua capacidade de harmonizar “perfeitamente com o desenho das personagens e o cenário, o que dificulta a distinção entre o que é onomatopeia e o que é desenho para o leitor não acostumado com quadinhos japoneses” (LEITÃO, 2013, p. 56). Elas são aplicadas manualmente pelo artista (mangaká), tendo em conta os demais elementos gráficos como a cor e a disposição nas páginas, e tentam reproduzir “agressividade, movimentação, sentimentos, além dos ruídos próprios de animais, entre outras possibilidades” (LEITÃO, 2013, p. 55). As onomatopeias podem aparecer de forma destacada, como no exemplo anterior, ou de maneira sutil, como em um simples movimento de mão.

Para um leitor não habituado aos mangás, ou mesmo um leitor ocidental de modo geral, pode parecer impossível ilustrar o som do silêncio ou de movimentos sutis como o levantar de uma mão para dar um cumprimento. No entanto, isto é bastante comum nos mangás, em que a visualização do som adquire um papel importante na construção da trama e na transmissão das emoções das personagens: “a cor, o tamanho, a direção e a fonte utilizada para grafar a onomatopeia terão um papel fundamental no momento que o leitor decodificar seu sentido e considerá-la como parte efetiva na cena descrita” (LEITÃO, 2013, p. 57).

Há palavras para representar cada tipo de atividade, as chamadas “*Gitaigo*” que “[...] são palavras que expressam ‘os estados ou condições de seres animados ou inanimados, (...) mudanças, fenômenos, movimentos, crescimento de árvores e plantas na natureza’” (LEITÃO, 2013, p. 58).

Podemos observar outro exemplo de uso de onomatopeia, cuja presença se mostra mais sutil, no quadro abaixo retirado da figura “6”, já analisada anteriormente.

Figura 15 – Onomatopeia usada para a ação de levantar a mão (vol. 1, cap. 1, p. 17).



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

A grafia é feita por traços finos e livres de demais efeitos, contrastando com o teor de tensão presente na imagem anterior, na qual a grafia adquiriu traços grossos e um efeito de movimento para transmitir choque. As características gráficas das letras “são pertinentes à sua decodificação: a forma e tamanho das letras de uma onomatopeia são parte integrante de seu efeito no leitor” (LEITÃO, 2013, p. 56).

Deste modo, reiteramos o que já mencionamos anteriormente quando apontamos a necessidade de compreender os quadrinhos como uma forma narrativa

composta por diversas linguagens constituindo um sistema que correlaciona formas verbais e visuais.

Os requadros não se apresentam de forma isolada, mas participam “de uma série (geralmente sequencial, isto é, narrativa) que é oferecida ao leitor” (GROENSTEEN, 2015, p. 57). É por esse motivo que o “sentido de um quadro pode ser informado e determinado tanto por aquilo que o precede quanto pelo que o segue” (GROENSTEEN, 2015, p. 117) e não apenas por eles, mas também “pelo arranjo global da sequência, que lhe dá sua devida função” (GROENSTEEN, 2015, p. 126).

A compreensão da narrativa requer o envolvimento do leitor com a trama, de modo que este perpassa as cenas retendo as informações e estabelecendo as conexões necessárias. Por esse motivo, a sequência dessa cena não passa despercebida e leva o leitor a recuperar alguns pontos já assinalados logo nas primeiras páginas da história, a começar pelas citadas “regras” de Yomikita.

Na cena acima, Koichi havia questionado a Sakuragi a respeito de Misaki Mei e a conversa foi interrompida pelo vento intenso e um som estrondoso que rompe a aparente quietude do momento. Esta interrupção reacende a inquietação no leitor, bem como na própria personagem, quando nos deparamos com a suspeita a respeito da atmosfera “sinistra” que assola a narrativa sempre que “Misaki” é mencionada.

Após esta interrupção, Koichi vê uma sombra no telhado da escola e se dirige às pressas até o local, ali encontrando Mei. Uma pequena conversa ocorre entre os dois, cujo desfecho é o que nos interessa neste momento. Misaki faz um alerta, o qual recebe destaque por ser apresentado em uma cena de página dupla.

Figura 16 e 17 - Koichi recebe um aviso de Misaki (vol. 1, cap. 1, p. 61-60).



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

As duas páginas parecem causar a mesma contraposição das duas personagens que identificamos na cena do elevador. O quadro maior, que comporta toda a página da direita e parte da esquerda, deixa Mei em evidência, destacando sua figura graças ao fundo claro, contrapondo-se aos tons escuros de Koichi. A personagem está voltada para o leitor, de modo que compartilhamos da visão de Koichi. As onomatopeias foram grafadas sob o mesmo estilo da cena anterior, demarcando uma atmosfera tensa e inquietante. Neste momento, os balões receberam fundo negro, reforçando a percepção do leitor de que este aviso contém um valor mais dramático.

Após este enunciado que inquieta Koichi (e o leitor), Mei se afasta e retoma o caminho para dentro do prédio. Neste momento, Koichi se recorda de uma das “experiências/regras” de Yomikita, que dizia respeito ao ato de sair da cobertura. Segundo a regra, deve-se entrar no prédio com o pé esquerdo, mas Mei utiliza o pé direito, uma ação que, como tantas outras, não provocaria inquietação no leitor caso não fosse propositalmente carregada de um catalisador externo.

Mostrar indiferença a uma superstição não seria particularmente importante, mas nesta cena a aparente ação singela acaba compondo um ambiente sinistro, como podemos verificar na próxima página.

Figura 18 – Mei saindo da cobertura (vol. 1, cap. 1, p. 63).



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

Instantes antes de Mei sair do terraço, corvos transpassam a cena, atraindo a visão de Koichi. É justamente a partir deste elemento externo, e mau agourento segundo a tradição popular, que a personagem se recorda da regra e constata que Mei não a cumpre. É interessante observar ainda o modo como a aparição das aves contribui para a construção da tensão da cena.

Como presente na *Enciclopedia de Signos y Símbolos*, o corvo é considerado “um precursor do mal, da guerra e da morte, talvez por sua intensa cor negra, associado com a noite. Acredita-se que o corvo ronda pelos cemitérios e é um presságio da morte e da destruição<sup>32</sup>” (BRUCE-MITFORD, 1997, p. 92, *tradução nossa*).

Neste momento, percebemos que o tabu a respeito de “Misaki” e a atmosfera “sinistra” a respeito das regras se configuram como um “eco” frequente ao longo da narrativa, de modo a instigar a inquietude em personagem e leitor ao se depararem com situações cotidianas que adquirem um teor que beira o sobrenatural. Estas situações vão sendo tecidas em cadeia, de modo a indicar certas relações com a temática do sobrenatural, do macabro e, até mesmo, do grotesco. No próximo tópico, visamos uma análise que aborde de modo particular esta temática insólita.

#### 2.4 Simbolismo: espíritos, bonecas e morte

Abrimos este momento da discussão com a cena em que Koichi passeia pela cidade e coincidentemente se depara com uma loja cuja vitrine, aparentemente escura, chama-lhe a atenção. Ao se aproximar, Koichi vê uma boneca cujos detalhes lhe surpreendem, tanto pelo tamanho, que se aproxima de uma menina real, quanto dos traços que lhe trazem a impressão de algo “sinistro... e ao mesmo tempo tão bonito” (AYATSUJI, 2013, vol. 1, cap. 1, p. 104).

---

<sup>32</sup> “Se considera un precursor del mal, la guerra y la muerte, tal vez asociado con la noche. Se cree que el cuervo ronda por los cementerios y presagia la muerte y la destrucción.” (BRUCE-MITFORD, 1997, p. 92)

Figura 19 – Boneca na vitrine (vol. 1, cap. 2, p. 37).



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

A página é composta por um único quadro, tornando a boneca um elemento a ser contemplado. A composição da cena em tons escuros e a delicadeza dos traços (a expressão aparentemente serena, os cabelos cuidadosamente soltos diante do corpo, os braços levantados a fim de sustentar o véu) revelam uma beleza gótica que suscita inquietação no leitor. Isso porque, com certa frequência, encontramos estas bonecas com uma aparência “humanizada” em narrativas que abordam o sobrenatural sob a perspectiva do macabro. A título de exemplo podemos citar os bonecos *Anabelle* e *Chucky*, cujos filmes envolvem a temática grotesca e sinistra destas figuras aparentemente inocentes.

Em *Another* não encontramos “bonecas assassinas” ou “amaldiçoadas”. Parece-nos que a função destas bonecas na narrativa reside na criação de um clima melancólico, no qual as bonecas servem para transmitir o sentimento de tristeza

diante de suas próprias condições: embora imitem a “vida”, elas não fazem parte dela. São existências vazias cuja significação recai sobre o contato com quem as valide. Sem uma criança para brincar com ela, a boneca cai no esquecimento, sendo abandonada no tempo.

A boneca da vitrine e as demais no estúdio estão mais próximas de obras de arte do que brinquedos a serem manipulados. Ao privilegiar a imagem da boneca numa página solitária, a narrativa propõe a contemplação, um olhar mais atento e estético por parte do leitor.

O sentido que o leitor constrói

a leitura que ele efetua da imagem, tem por condições uma descrição seletiva e uma interpretação pessoal. Essa apropriação pode desembocar numa conversão em enunciado; e igualmente pode conduzir a um julgamento estético, que considerará a imagem em sua qualidade de apreciável. (GROENSTEEN, 2015, p. 114)

Como Groensteen apresenta, há aquilo que as imagens “*mostram*” e “*existe* aquilo que sua confrontação me permite fazê-las *dizer*” (GROENSTEEN, 2015, p. 116). No que se refere a cena, temos um desenrolar que instiga a inquietação em personagem e leitor, quando Koichi recebe uma ligação que desestabiliza sua trajetória. Ou melhor, que incita o sentimento de inquietação e o faz avançar na investigação a respeito de Misaki Mei.

A ligação em questão foi feita pela enfermeira Mizuno, para quem Sakakibara havia confiado sua curiosidade a respeito da possibilidade de uma garota ter morrido no hospital durante o período em que ele esteve internado. Esta curiosidade surgiu após o encontro com Misaki Mei e a descida desta ao subsolo, onde só estariam o necrotério ou a sala de máquinas.

Inferimos, junto a Koichi, que a garota se dirigiu ao primeiro lugar citado, já que carregava consigo uma boneca que entregaria a sua “lamentável metade”. Essa escolha de palavras pode servir, neste momento da leitura, para a hipótese de que Mei estaria visitando a si mesma, como um fantasma que ainda não consegue partir. É claro que tal inferência não passa de uma dentre tantas outras hipóteses que os leitores podem fazer durante o processo de leitura. Citamos esta possibilidade por julgarmos que se mostra mais coerente com o desfecho da cena, quando a enfermeira confirma as suspeitas de Koichi ao compartilhar que alguém havia realmente morrido naquele dia.

A vítima era uma garota do ensino médio cujo nome era “Masaki ou Misaki”. A indefinição do nome cria um efeito de dúvida ainda maior, mantendo o leitor no “entre lugar” entre uma explicação racional – mera coincidência –, e a inclinação a aceitar a sequência de eventos como “motivos” do sobrenatural.

Outra vez, personagem e leitor são acometidos pela desestabilização diante do tema de “Misaki”. Poderia ser apenas uma coincidência uma garota com este mesmo nome ter falecido no dia da visita de Mei ao hospital?

A desconfiança em torno da existência ou não de Misaki se potencializa, levando Koichi a segui-la após a escola. Em seu trajeto, ele chega ao estúdio de bonecas, coincidentemente, o mesmo que havia encontrado no dia que recebeu a ligação da enfermeira Mizuno. Desta vez, ele adentra o local e é novamente acometido por uma surpresa desconfortável ao encontrar uma boneca com traços realistas em um caixão.

Figura 20 – Boneca semelhante a Mei no estúdio (vol. 1, cap. 3, p. 14).



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

A boneca em questão se assemelha a Misaki, como se fosse feita sob sua imagem fiel. Concomitantemente a esta percepção, Misaki aparece na cena e, após uma breve conversa, revela seu olho até então coberto pelo tapa olho. A cena é uma vez mais composta pela página dupla, dispendo Mei como a principal figura a ser observada.

Figura 21 – Misaki revela seu “aoki hitomi” (“olho pálido/azul”).



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012, vol. 1, cap. 3, p. 18. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

O olho esquerdo recebe um destaque especial ao ser apresentado em um quadro com close próprio, ressaltando sua cor “pálida”. O fansub do qual retiramos a imagem optou por manter as palavras em japonês sendo, respectivamente, “aoki hitomi” como “olho azul ou pálido” e “ningyou no me” como “olho/pupila/íris de boneca”. Em suma, trata-se de um olho postiço, um olho de boneca cuja tonalidade é clara, contrapondo-se ao tom escuro do olho natural de Misaki.

Outro ponto que merece atenção é o efeito de dualidade provocado no primeiro quadro, em que temos “duas” Misakis dividindo o mesmo espaço. É interessante observarmos como, embora não exista uma clara divisão, podemos identificar duas faces de uma mesma figura. Notamos que o lado direito do rosto de Misaki, que comporta o “olho de boneca”, recebeu destaque de tons claros até mesmo sobre os cabelos enquanto, do lado esquerdo, há a predominância de tons escuros.

Os cabelos perfeitamente penteados do lado direito destoam dos cabelos que se movem à esquerda. O próprio movimento é peculiar, pois não há indicativo algum de linhas cinéticas recorrentemente usadas para indicar uma mudança de estado e movimento/direção. Não há indicativo de uma brisa ou vento que gere o balançar de seus cabelos e, mesmo se assim houvesse, não explicaria a particularidade das madeixas que se mostram como “sombrias ondulantes”. A irregularidade destas parece corroborar com a percepção de certo conflito entre esta existência que é humana com este elemento “intruso”: o olho artificial.

Mei sempre mantém este olho coberto. A princípio, poderíamos atribuir o motivo dessa ocultação à cor que se distingue de seu olho natural ou ao desconforto com a artificialidade dele. Entretanto, tais premissas são descartadas quando a personagem revela o real motivo pelo qual o cobre. Ainda nesta mesma página Mei enuncia: “Porque posso ver algumas coisas perturbadoras, coisas que são melhores não serem vistas” (AYATSUJI, 2019, vol. 1, 18). Desta forma, podemos considerar este “olho de boneca” como um elemento que compreende determinada singularidade. Ainda que pertença a Misaki, também é *exterior* a esta, algo que aproxima a personagem de coisas que “não deveriam” ser vistas. Esta habilidade especial é rejeitada, já que o “poder” do olho perturba Misaki a ponto de a personagem preferir manter o órgão coberto.

O olho funciona como um dos motivos do Fantástico na obra, incrementando o teor sobrenatural da narrativa por meio da habilidade de “ver a morte”. O poder por trás do olho oculto dá a Mei a capacidade de vislumbrar uma cor distinta, que corresponde ao que ela chama de “cor da morte”. No mangá é ilustrada como “sombrias” (ver imagem 22), que circundam as fotografias com registro de pessoas já mortas, bem como dos corpos das pessoas que faleceram. Deste modo, Mei consegue identificar quem é o “extra”, posteriormente revelado quando ela vê a “cor da morte” ao redor da personagem.

Figura 22 - Misaki relata a Koichi a respeito da “cor da morte”.

Figura 23 – Coloração dos olhos no índice do volume “4”, vermelho e azul-esverdeado.



No que se refere ao contraste dos olhos, podemos verificar a tonalidade vermelha para corresponder ao olho natural de Mei, enquanto a azul é seu “olho de boneca”. A cor azul é frequentemente relacionada ao mundo místico. Também pode representar frieza, calma e estabilidade. O vermelho, por sua vez, representa sentimentos intensos como o ódio e a paixão, mas para os japoneses está

profundamente enraizada nas tradições culturais, a começar pelo círculo vermelho na bandeira do país para representar o sol. É também uma cor relacionada à proteção das crianças. Templos e outras construções religiosas costumam apresentar o *torii* (portal) pintado de vermelho com sinal de proteção. Contrapostas, essas duas cores manifestam “a rivalidade entre o céu e a terra<sup>33</sup>” (CHEVALIER, 1986, p. 164, *tradução nossa*).

Nesse sentido, identificamos o olho natural de Mei representado com a cor vermelha – o lado humano, contrapondo-se ao olho de boneca que não é nem azul nem verde, mas uma mescla dos dois. É possível observar que a tonalidade verde se espalha na superfície azul, sem, contudo, perder seu próprio contorno. De modo que tanto o azul comporta o verde, quanto o verde reivindica seu próprio espaço.

Segundo o simbolismo das cores, o verde é relacionado à fertilidade, juventude e vitalidade. Comumente remete ao natural, à vegetação e à natureza, pode representar também a eternidade, “uma vez que as árvores perenes nunca perdem suas folhas ou param de crescer” (SIGNIFICADO, 2021, sp.). Junto ao azul, que representa o místico, a cor verde reforça o caráter insólito deste olho, conferindo a Misaki uma caracterização ainda mais enigmática pela aproximação com a figura de uma boneca.<sup>34</sup>

A cor também recebe significado particular pela escolha do termo “aoki”. É comum que os autores japoneses utilizem jogos de palavras construídos com o nome das personagens e trocadilhos que decorrem da grande quantidade de palavras homônimas existentes no idioma. Tais palavras, conforme diz Chinen (2013), só se diferenciam pela escrita do kanji que elas representam.

“Aoki” é um termo que, enquanto adjetivo, pode ser traduzido como “azul” ou “pálido”, transmitindo o significado de algo que desvanece, ou seja, que é efêmero, fraco ou sem vitalidade. Este olho revolve com a ideia de algo próximo do limiar da morte, o que é reforçado pela enunciação de Mei na página seguinte, cuja citação retiramos da versão impressa: “As bonecas... são vazias. Tanto o corpo quanto a alma... são ocas por dentro. Por isso desejam preencher esse vazio de alguma forma” (AYATSUJI, 2013, 19).

<sup>33</sup> “rivalidades del cielo y la tierra” (CHEVALIER, 1986, p. 164).

<sup>34</sup> Vale-se ressaltar que nossa interpretação parte de um olhar ocidental, pois, segundo a tradição japonesa o termo “azul” (aoi) serve tanto para definir o azul quanto o verde. Assim, a aparente mescla das duas cores pode ter sido proposital na medida em que se refere a um conceito naturalmente confuso.

A crença transmitida por suas palavras é a de que as bonecas “sugam” algo exterior a elas a fim de se preencherem: “Estando aqui, não sente como se algo estivesse sendo sugado... de dentro de você?” (AYATSUJI, 2013, 20). As bonecas são um tema universal, presente na literatura e tradição de diversas culturas, universalmente tomadas como uma espécie de substitutos mágicos dos seres humanos. No caso do oriente tende a estar relacionada à ideia de um receptáculo, uma casca vazia que busca uma forma de preencher-se.

Na obra *Asian Horror Encyclopedia*, encontramos a seguinte passagem:

Na China antiga, o famoso xamã, ou Wu, Yen She, animava bonecos para a diversão da Corte Imperial. O imperador ficou com ciúmes de uma das bonecas cobiçando uma senhora da corte e ordenou que ela fosse aberta. Era feita apenas de madeira e couro. [...] Como em outras culturas, a boneca japonesa pode assumir propriedades sobrenaturais. Em "Live Dolls", de *Davis's Myths and Legends of Japan*, as bonecas japonesas podem pegar uma alma humana e tornarem-se vivas. Se maltratadas, trazem infortúnio para seus agressores. Elas podem ter poderes sobrenaturais. [...] O Japão até tem santuários para bonecas mortas. (BUSH, 2001, p. 56-57, tradução nossa)<sup>35</sup>

Este simbolismo das bonecas pode ser verificado em diversas outras obras japonesas, a citar *Rozen Maiden*, uma série de mangá do grupo PEACH-PIT, publicada de 2002 a 2007, que recebeu adaptações em anime por Mamoru Matsuo, sob os títulos de *Rozen Maiden* (2004), *Rozen Maiden: Träumend* (2005), *Rozen Maiden: Ouvertüre* (2006). Além de uma versão mais recente, dirigida por Hatakeyama Mamoru, intitulada *Rozen Maiden: Zurückspulen* (2013). A série conta a história de uma coleção de bonecas mágicas criadas por um famoso artesão, chamado Rozen. As bonecas ganham vida, com personalidades e habilidades sobrenaturais próprias a fim de participar de um jogo chamado de “Jogo da Alice”, cujo objetivo é duelar com outras bonecas e coletar a “Rosa Mystica”.

---

<sup>35</sup> In ancient China, the famous shaman, or Wu, Yen She, animated dolls for the amusement of the Imperial Court. The Emperor became jealous of one of the dolls ogling a Court Lady and ordered it cut open. It was only made of wood and leather. [...] Like other cultures, the Japanese doll can take on supernatural properties. In “Live Dolls,” in *Davis's Myths and Legends of Japan*, Japanese dolls can take a human soul and become alive. If mistreated, they bring misfortune to their abusers. They may have supernatural powers. [...] Japan even has shrines for dead dolls. (BUSH, 2001, p. 56-57)

Figura 24 – Capa do primeiro volume de *Rozen Maiden*.



Fonte: PEACH-PIT, 2002. Disponível em: <https://mangalivre.net/ler/rozen-maiden/online/83319/capitulo-0#!page6>. Acesso em 18 Jul. 2021.

A “Rosa Mystica” das bonecas equivale a sua essência, é o que lhes permite se mover, como também aquilo que carrega suas memórias e emoções. A boneca que conseguir coletar todas as Rosas então se tornará a “Alice”, uma garota de pureza e beleza suprema. Atestamos assim um dentre tantos exemplos do simbolismo das bonecas e sua importância na cultura japonesa. Outras obras mais antigas ou mesmo atuais poderiam ser trazidas como exemplo, mas demandariam um espaço e momento mais oportunos que não o desta pesquisa.

Voltemos a nossa análise e no modo como a representação do olho de boneca mostra-se um elemento essencial para o desenrolar da trama. Ao tomar conhecimento da peculiar habilidade que Mei tem em seu olho de boneca, protagonista e leitor adentram mais nitidamente a temática do sobrenatural, pois, não há aqui espaço para uma abordagem cotidiana das ações. O que está em foco é o sentimento estranho e desestabilizador que passa a incorporar a realidade.

É numa sala acima do estúdio de bonecas que Misaki revela a Koichi a história de vinte e seis anos atrás, mencionada logo no prólogo, sobre o estudante cuja morte foi negada pelos colegas. Como vimos, a turma daquele ano continuou a tratá-lo como vivo até a formatura. Na foto tirada durante a celebração, Misaki, que

não deveria estar junto aos demais, apareceu na foto. Este é o segundo indício direto da temática do insólito, ou melhor, é o primeiro elemento propriamente sobrenatural materializado nesta realidade. Até então havia apenas a sugestão de que uma força invisível estava por trás dos estranhos acidentes que levaram a morte das personagens, deixando nenhuma outra pista além deste vago sentimento de estranhamento.

No entanto, o registro físico de uma pessoa morta se mostra um motivo para a crença no sobrenatural. Os registros paranormais estão presentes na cultura popular de diversas comunidades, e podemos encontrar facilmente nas mídias exemplos de fotos, vídeos e até áudios aos quais se atribui caráter sobrenatural. Os exemplos são variados, indo desde fantasmas de membros da família até aparições cujas identidades tenham permanecido como incógnitas.

Os fantasmas sempre fizeram parte da vida cultural no Oriente, os

túmulos onipresentes eram uma lembrança constante da morte e da vida após a morte. [...] os fantasmas foram considerados os espíritos de indivíduos que conheceram um fim violento e sempre foram uma entidade maligna perigosa para os vivos. A religião temperou a atitude em relação aos fantasmas e ao sobrenatural, mas as tradições mais antigas perduram. (BUSH, 2001, p. 71, *tradução nossa*)<sup>36</sup>

O caso de “Misaki” reacende a inquietação do leitor diante do confronto entre esta realidade aparentemente mimética e racionalmente organizada com a possibilidade desta ruptura “não-natural”. O efeito de inquietação provocado no decorrer dos eventos atinge seu ponto mais alto quando Koichi recebe um aviso de seu colega de turma, Teshigawara, a respeito do perigo de “falar com quem não existe” e atinge seu clímax quando Mei confirma as suspeitas da personagem ao enunciar que “não existe”.

A primeira cena requer uma breve contextualização. A suspeita de Koichi a respeito de Mei toma forma, incitando-o a buscar novas informações com ela, já que sempre que tenta perguntar a alguém sobre “Misaki” é interrompido por “coincidências”, tais como o trovão repentino ou simplesmente um olhar preocupado. No capítulo quatro deste primeiro volume até aqui analisado, a situação atenua-se. Koichi vê uma sombra no telhado e, tal como fez numa ocasião anterior, corre na

---

<sup>36</sup> Ubiquitous burial mounds were a constant reminder of death and the afterlife. [...] ghosts were considered the spirits of individuals who had meet a violent and they were always an evil entity dangerous to the living. Religion tempered the attitude toward ghosts and the supernatural but older traditions linger. (BUSH, 2001, p. 71)

direção da mesma, acreditando ser Misaki. No entanto, antes de ultrapassar a porta e finalmente chegar ao telhado recebe uma ligação de Teshigawara.

Figura 25 – Koichi recebe o aviso de Teshigawara.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012, vol. 1, cap. 4, p. 20. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

Percebemos a partir do estilo do balão que há um “tom” de urgência no modo como Teshigawara fala: “Não ande por aí com algo que não existe” (AYATSUJI, 2013, 20). A tensão está demarcada pela forma mais “enquadrada” e estilizada do balão. As hachuras dão o efeito “tremido”, já presente na grafia das onomatopeias numa das cenas analisadas anteriormente. O contraste das cores se faz novamente presente, de modo a demarcar o efeito de “choque” diante do que está sendo revelado. O uso do fundo completamente negro contrasta com a figura clara de Koichi, transparecendo o estado “petrificado” com que o jovem se encontra ao ouvir as palavras do outro ao telefone. Esse efeito de petrificação pode ser verificado pelo

olhar arregalado da personagem e pelo traçado da boca numa linha fina, associando-se à ideia de estar “atônito”.

Koichi fica imóvel, estático diante da informação revelada. E a tensão, compartilhada com o leitor, é prolongada nas páginas seguintes, quando é registrada a “queda” da ligação, interrompida por um chiado marcado pelo uso das onomatopeias para contornar o balão.

Figura 26 – Onomatopeias indicando o “chiado” da ligação.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012, vol. 1, cap. 4, p. 21. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

As onomatopeias foram adicionadas gradativamente, de modo que passam a substituir os contornos do balão, e ao fim substituem até mesmo o enunciado, assim indicando que a ligação sofreu interferência e caiu. Com isso, verificamos uma semelhança com as situações anteriores em que identificamos a construção de uma atmosfera ambígua em torno de ações cotidianas. A situação em questão não resguardaria grandes mistérios não fosse o *timing* exato dos eventos na narrativa. Novamente, é quando o assunto de “Misaki Mei” vem à tona que alguma interferência exterior, e perturbadora, impede que Koichi desvende a questão.

O desfecho da cena é ainda mais inquietante, pois assim que Koichi chega ao telhado percebe que ali não há ninguém. A associação do vulto, que apenas Sakakibara aparentou ser capaz de perceber, com o aviso de Teshigawara sobre não “andar com o que não existe” reforça as dúvidas de personagem e leitor diante da existência de Mei, além, é claro, de tornar mais difícil aceitar que as “coincidências” são apenas o que aparentam ser. A figura no telhado estivera mesmo ali? Koichi é mesmo o único capaz de ver Misaki? Se não, por que os demais insistem em rejeitar sua existência?

O clímax deste volume é alcançado com a primeira morte de uma estudante da classe 3-3, coincidentemente ocorrendo justamente quando Mei confirma as suspeitas de Koichi ao enunciar que ela “não existe”. A vítima é Sakuragi, que visitou Sakakibara quando ele estava internado. Sua morte ocorre quando ela escorrega nas escadas, e, ao cair, acaba tendo seu guarda-chuva lhe atravessando o pescoço.

Figura 27 – Morte de Sakuragi.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012, vol. 1, cap. 4, p. 42. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

Além do aspecto grotesco da morte, podemos ressaltar a sua natureza, que é passível de ser tratada como acidental. Embora apresente um aspecto macabro, dada a violência do evento, trata-se de uma ação perfeitamente possível no dia a dia. A sequência das cenas revela que Sakuragi correu em direção a Mei e Koichi,

surpreendendo-se ao ver Koichi (ou os dois), então seu nervosismo aumenta e ela se direciona ao caminho contrário a fim de descer a outra escada. Nesta, acaba por escorregar no piso molhado pela chuva e enquanto cai, acaba soltando o guarda-chuva, o que resulta no trágico desfecho.

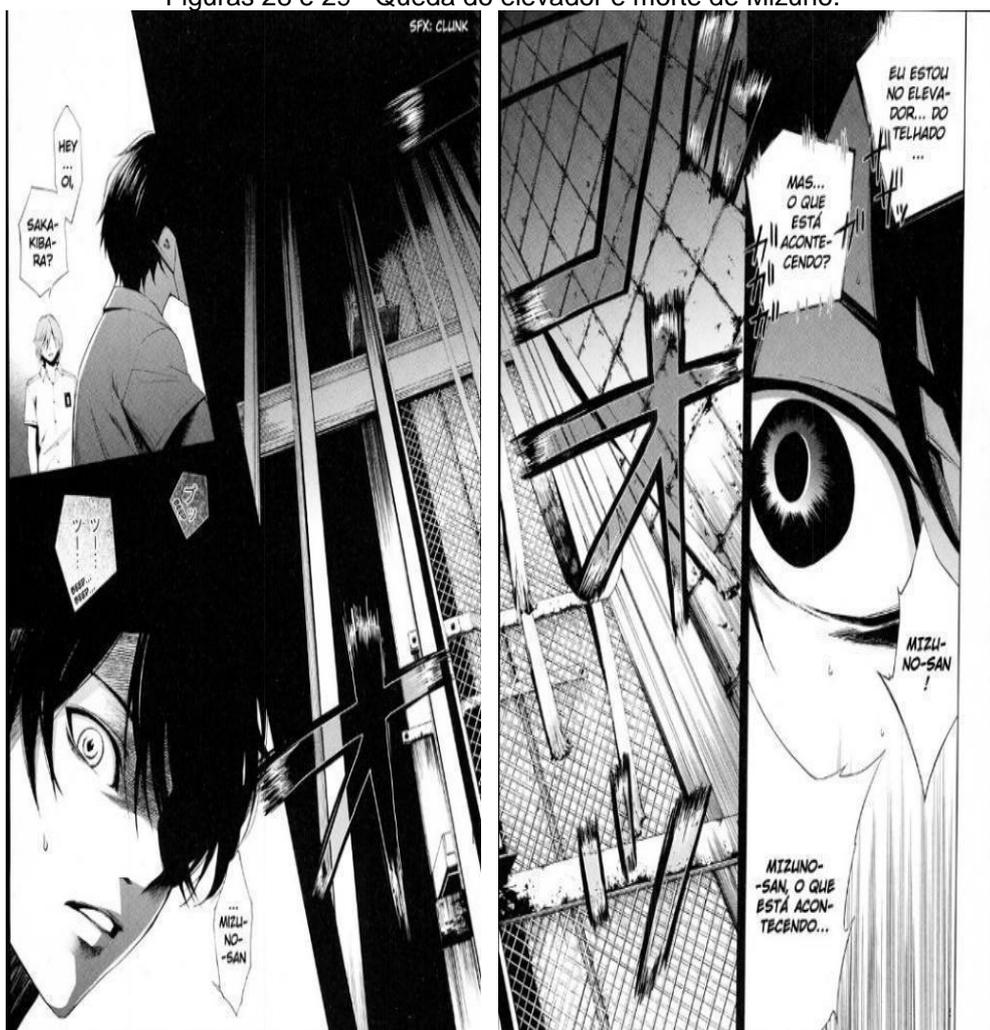
Constatamos, assim, que o desenrolar desta cena é passível de ser classificado como um simples acidente, racionalmente explicável como uma situação trágica, mas imprevisível. Trata-se de uma sequência de ações e reações perfeitamente compreensíveis pelo senso comum, que assumem um caráter sinistro. – Apesar disso, quando postas em sequência, as ações implicam no provocam um sentimento de estranhamento, levando o leitor a perguntar se este acidente seria mesmo uma simples (e infeliz) coincidência.

A morte de Sakuragi inaugura os incidentes que resultam em vítimas relacionadas à turma 3-3 e seus familiares, sendo revelado logo em seguida que a mãe desta estudante também faleceu. Duas mortes ocorridas no mesmo dia desencadeiam a preocupação dos demais estudantes e os boatos a respeito da “maldição” da turma 3-3 se tornam recorrentes. Koichi entra em contato com a enfermeira Mizuno, que, coincidentemente, é irmã de um dos seus colegas de classe, e ela lhe relata que o irmão lhe confessou certa convicção de que a morte de Sakuragi não havia sido mero acidente.

Com esta informação o protagonista se une à Mizuno em novas investigações a respeito do mistério que cerca a turma 3-3. A tensão se torna cada vez mais intensa à medida que o comportamento dos demais estudantes da turma, já estranho a princípio, torna-se mais esquivo, beirando a hostilidade, sempre que Koichi tenta trazer à tona o acidente de Sakuragi ou a história de vinte e seis anos atrás.

Durante suas investigações frustradas, ocorre a segunda morte: a enfermeira Mizuno, que morre com a queda do elevador. Novamente, este acidente envolve uma coincidência macabra, pois a mulher estava conversando com Koichi ao telefone, questionando-o se de fato Misaki Mei existe. Ela relata que perguntou sobre Mei ao irmão e ele se mostrou verdadeiramente nervoso, negando que tal aluna existisse. No entanto, a conversa não se desenvolve, pois o elevador em que a enfermeira se encontra apresenta problemas e a ligação é interrompida por um estrondo súbito.

Figuras 28 e 29 - Queda do elevador e morte de Mizuno.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012, vol. 2, cap. 6, p. 31-30. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

É interessante observarmos a composição desta página dupla por verificarmos que o clímax da cena está concentrado ao centro das páginas, num quadro que não apresenta nada além do interior do poço do elevador. Este quadro não apresenta a personagem ou qualquer suporte textual que indique sua presença, tratando-se de um vazio que apresenta uma elipse e requer o preenchimento por parte do leitor.

Assim, com o apoio das informações retidas na página anterior, que indicam uma movimentação súbita e incomum no elevador e o olhar assustado de Mizuno, o leitor deve ser capaz de completar a sequência da cena, compreendendo que as linhas cinéticas presentes neste alçapão e as onomatopeias servem como componentes narrativos e transmitem o desfecho do evento: o elevador caiu, ocasionando um acidente fatal.

Outro elemento a se destacar quando analisamos quadrinhos é a escolha da transição entre os quadros. McCloud (2008, p. 23) propõe que as transições dos quadrinhos, chamadas de “transições quadro a quadro” apresentam seis variedades, sendo elas: momento a momento (que retrata uma única ação retratada em uma série de momentos), ação a ação (que apresenta um único sujeito (pessoa, objeto, etc.) em uma série de ações), sujeito a sujeito (uma série de sujeitos alternando dentro de uma única cena), cena a cena (que dispõe de transições entre distâncias significativas de tempo e/ou espaço), aspecto a aspecto (na qual existem transições de um a outro aspecto de um lugar, ideia ou estado de espírito) e *non sequitur* que apresenta série de imagens e/ou palavras aparentemente não relacionadas.

No episódio analisado acima temos o super *close-up* no olhar de Koichi no primeiro quadro, seguido de uma transição “momento-a-momento” dos quadros 3-4-5, que suscitam a perturbação no leitor ao compartilhar do impacto que a interrupção da chamada, após os chiados estranhos e a voz amedrontada de Mizuno, causa na personagem. A página seguinte (figura 30) demarca o fim do capítulo e apresenta uma inversão interessante das cores.

Figuras 30 – Destroços do elevador após a queda e o telefone de Mizuno.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012, vol. 2, cap. 6, p. 32. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

Neste quadro único, os elementos foram compostos por tons de cinza e branco, deixando o preto para sombrear as margens do quadro e aplicar um teor grotesco por meio do sangue que “escorre” do interior dos destroços do elevador. Ao lado da estrutura destruída, está o telefone com o qual Mizuno conversava com Koichi. Destaca-se também o uso de hachuras tornando a cena essencialmente sombria.

Deste modo, o quadro central da página dupla (figuras 27 e 28) e o quadro único acima (figura 29) possuem seu próprio indicativo de leitura, reivindicando sua decifração para a construção de significado. Conforme apresenta Groensteen, toda “porção da imagem isolada por um requadro atinge, por esse motivo, o status de enunciado completo. Dedicar um requadro a um elemento é o mesmo que dar testemunho que esse elemento constitui uma contribuição específica” (GROENSTEEN, 2015, p. 65). Para o autor, é esta contribuição que exige leitura, sem esquecermos, no entanto, que este requadro está condicionado às funções de separação e ritmo que “supõem uma pluralidade de requadros em situação de copresença dentro do mesmo suporte” (GROENSTEEN, 2015, p. 65).

Devemos, com isso, compreender que a análise dos quadrinhos sempre deverá considerar a *solidariedade icônica*, que é responsável por fundamentar a relação dos requadros neste sistema dos quadrinhos. Todo elemento tem seu propósito e requer o cumprimento do papel do leitor no processo de significação da obra. O leitor cria hipóteses de leitura e questionamentos, para os quais a imagem “não se emudece”. No entanto, ela “só fornece essas respostas no momento em que, mudando meu regime de leitura, eu a *observo* como um descritível ao invés de *consumi-la* como enunciável” (GROENSTEEN, 2015, p. 130).

A narrativa em imagens fornece um processo constante de descrição, no qual a sugestão de um aspecto em prevalência de outro ocorre pela frequência das aparições deste elemento ou personagem ao longo do texto. De modo que a descrição “só se efetua ao preço de uma leitura ativa, minuciosa que se põe a estabelecer um *inventário* de informações contidas na imagem” (GROENSTEEN, 2015, p. 132), a qual varia “de uma imagem para outra, e também de um leitor para o outro” (GROENSTEEN, 2015, p. 132).

Destacamos alguns exemplos em que as bonecas e as temáticas da morte e dos espíritos estiveram correlacionadas na produção de um ambiente de mistério e esteticamente grotesco. As cenas dispostas pertencem aos dois primeiros volumes,

com recorrências nos demais. O número de mortes se torna maior, de modo que não dedicaremos atenção minuciosa a todos os casos, visto que nosso objetivo era exclusivamente observar a forma como os casos se apresentam como *estranhos*, passíveis de serem chamados de coincidências ou acidentes, mas também comportando certa tensão de caráter, julga-se, sobrenatural.

Após a morte da enfermeira, Koichi se torna cada vez mais consciente do modo esquivo e incomum que todos ao seu redor assumem sempre que o assunto da turma 3-3 é trazido à tona. A trama segue com outra morte, desta vez do irmão de Mizuno, que sofre um ataque cardíaco. Com isso, houve duas mortes em maio (Sakuragi e a mãe) e duas vítimas em junho (Mizuno e o irmão), que confirmam as suspeitas de Mei a respeito de que “aquilo que já pode ter começado”, e *realmente* começou. Esta mesma certeza atinge é compartilhada pelos demais membros da turma e uma nova postura é adotada: eles passam a ignorar Sakakibara.

Deste momento em diante, entramos no “tema do não existe”, que é explicado por Misaki e será exposto no item “3.2” deste trabalho. Para esta seção, reservamos uma observação sobre o simbolismo que revolve na ideia de morte e de mau agouro presente nos detalhes da obra, como a escolha de paleta de cores utilizada nas primeiras páginas de cada volume. Essa observação já foi feita no primeiro momento de análise deste trabalho, mas reiteramos aqui com mais aprofundamento.

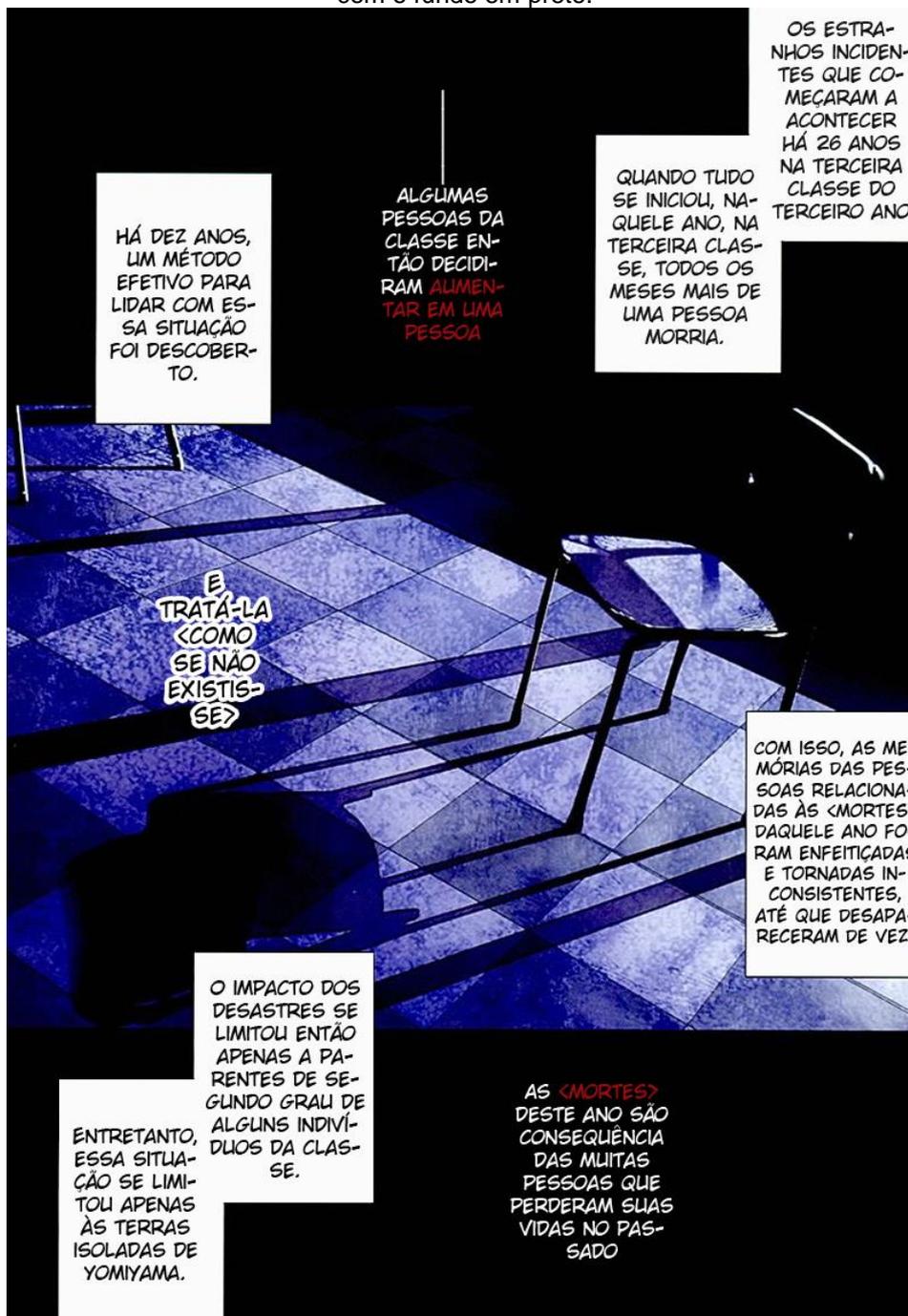
Ao folhear as páginas da introdução de cada volume, as cores que se destacam aos olhos do leitor são: vermelho, roxo, negro, azul e tons sépia, o que é verificável nas páginas abaixo que correspondem ao volume “2” e “3”, respectivamente.

Figura 31 – Página inicial da introdução do segundo volume da série, com predominância de tons escuros e sépia, vermelho e roxo.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

Figura 32 – Página inicial da introdução do volume “3”, com a predominância do azul em contraste com o fundo em preto.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

Podemos observar o modo como as tonalidades de vermelho e preto mescladas servem para intensificar o terror da cena da morte de Sakuragi (primeiro e segundo quadro da figura 31), enquanto no quadro logo abaixo desta mesma página e no quadro predominante na figura 32 temos os tons de roxo e azul para

incitar uma atmosfera mais “sinistra”. Isso porque, eles são frequentemente associados ao mistério e ao desconhecido. Especialmente a cor azul que segundo Chevalier é uma cor de “transparência”: “de vazio acumulado, vazio do ar, vazio do cristal ou do diamante.<sup>37</sup>” (CHEVALIER, 1986, p. 163, *tradução nossa*)

É uma cor que, quando aplicada em uma superfície ou um objeto o “desfaz”, “desmaterializa-o” enquanto toma sua cor e se torna ela. Consideremos o seguinte exemplo: se um pássaro se perde no azul do céu, de modo semelhante, nossos olhos se perdem na imensidão do mar, sem conseguir distinguir onde está o começo e o fim. A cor azul é o “caminho do indefinido, onde o real se transforma em imaginário<sup>38</sup>” (CHEVALIER, 1986, p. 163, *tradução nossa*).

Como o domínio ou “clima” do irreal revolve em si mesmo, ao não pertencer/existir ao mundo, a cor azul sugere uma ideia de algo sobre-humano ou não-humano. Também indica uma evasão do real rumo ao campo do irreal, frequentemente sob um teor deprimente ou melancólico. Trata-se de uma cor que convida à imersão em si mesmo, que se converte em tranquilidade para alguns ou uma aproximação com a morte para outros. Como todo elemento a ser interpretado, a cor azul comporta inúmeras interpretações e possibilidades no campo do significado que será efetivado a partir da interação com aquele que a “lê”.

A cor roxa também possui uma aura mística. É o resultado de uma mistura do vermelho com o azul, vindo a representar transmutação, espiritualidade, magia e mistério. Por sua vez, o azul escuro tende a transmitir a sensação de tristeza e de introspecção.

Com isso concluímos que o uso das cores reforça o teor misterioso próprio desta narrativa, instigando o leitor a perceber que “algo está por vir”, como uma presença espectral invisível aos olhos. A esfera cromática da obra também dá pistas desta “presença” imaterial: a calamidade/maldição que recai sobre a turma 3-3.

O terceiro volume da série se destaca dos demais por apresentar em sua capa outra personagem, contrapondo-se aos demais que apresentam apenas Misaki. No volume em questão, temos Izumi Akazawa como destaque, personagem que adquiriu um papel importante na mudança da postura da turma diante dos

---

<sup>37</sup> “de vacío acumulado vacío del aire, vacío del cristal o del diamante” (CHEVALIER, 1986, p. 163).

<sup>38</sup> “Es camino de lo indefinido, donde lo real se transforma en imaginario” (CHEVALIER, 1986, p. 163).

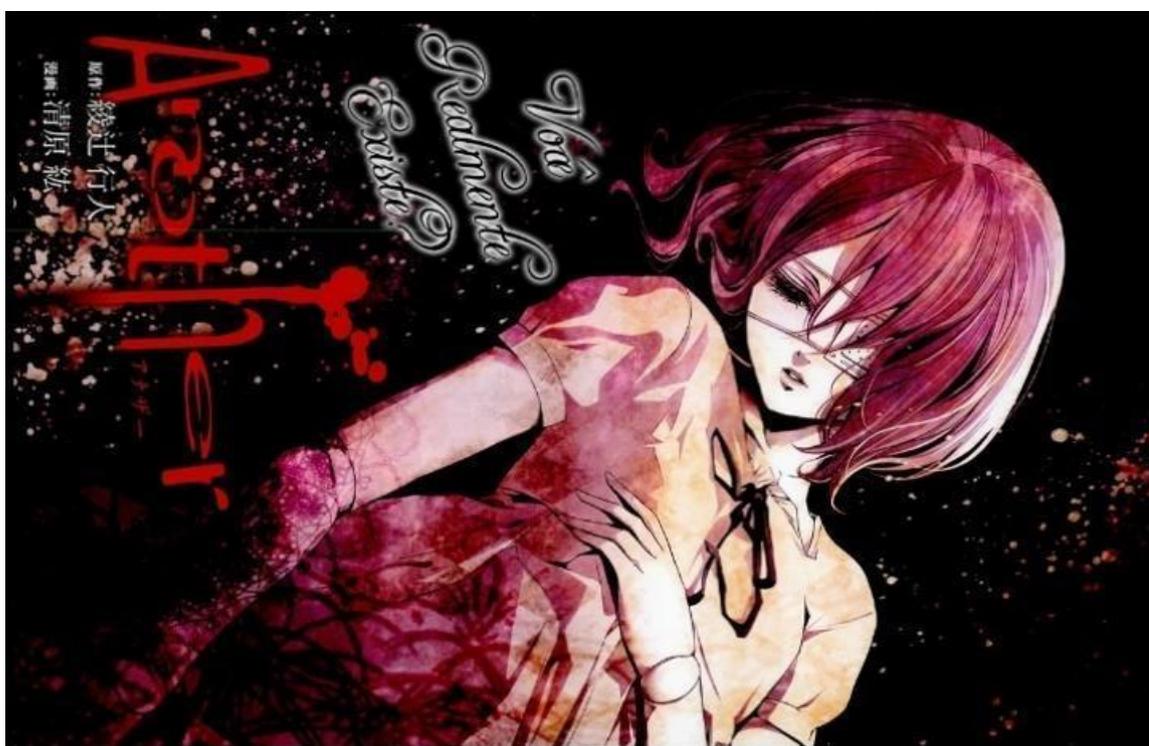
trágicos eventos. Sua decisão como vice-presidente da turma, e representante das meninas, resulta na negação da existência de Koichi, levando todos os membros da sala a tratarem-no como “inexistente”. Além desta atitude, podemos perceber um conflito direto e recorrente entre ela e Mei, que atinge seu clímax no último volume quando Akazawa tenta assassiná-la, acreditando que Mei é o “outro” da turma.

Como vimos, este “extra” traz consigo a calamidade que vitimiza os estudantes da turma, ocorrendo mortes todo mês. Numa tentativa de equilibrar o número de existentes e evitar a “calamidade”, a turma seleciona um estudante que terá sua existência apagada até o fim do ano letivo. Trata-se de um acordo que serve como uma espécie de “ritual”, tornando este evento de caráter sobrenatural algo cotidiano. Mais do que “normalizado”, o evento tem sua natureza parcialmente negada. Ao não falar sobre a “calamidade”, as personagens transformam o “ano que aconteceu” num ano em que “nada aconteceu”.

Misaki foi a escolhida para este ano e a hostilidade de Akazawa direcionada a Mei se justifica, segundo a própria, graças à crença de que a garota é responsável por tal “ritual” não ter sido cumprido. Ocorreram mortes, comprometendo o plano inicial, o que resultou em novas medidas para tentar cessar a calamidade. A relação entre Akazawa e Mei poderia ser compreendida como herói e antagonista, ou ainda como uma rivalidade hostil. Seja qual for a abordagem tomada, o que nos interessa neste momento é a particularidade do registro presente na contracapa, na qual temos as duas ilustradas como bonecas.

A cena foi composta em tons sépia e ambas apresentam traços de manequins como, por exemplo, os braços com as juntas típicas das bonecas artesanais. Akazawa (à esquerda) apresenta os olhos levemente abertos e a boca recebeu traços sutilmente curvos, de modo que sua expressão parece transmitir certa melancolia, contrapondo-se à Mei que apresenta a “serenidade” de alguém que dorme. Embora apresentem expressões distintas, ambas se encontram deitadas no chão, quase como bonecas que foram deixadas de lado, corroborando uma possível associação com a estética gótica.

Figuras 33 (superior) e 34 (abaixo) - Akazawa e Mei “manequinizadas”.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012, vol. 3, cap. 10, p. 3-2. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

Como citamos acima, há uma associação recorrente de Misaki com as bonecas, sendo a personagem ilustrada como uma ou cercada por elas, tal como é

possível perceber logo na capa e no sumário do primeiro volume da série. Os traços são delicados e parecem transmitir a beleza “serena” das bonecas, tornando-a mais próxima de uma existência “artificial” ao não revelar nenhuma expressão tipicamente humana. Seu rosto apresenta uma expressão “neutra”. O olhar voltado para o leitor é próximo ao róseo, causando um contraste significativo com o restante do cenário que foi composto majoritariamente por tons de azul, roxo e o negro.

Figuras 35 (esquerda) e 36 (direita) – Capa original e sumário do primeiro volume de *Another*.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

Outro ponto a se destacar, e assim concluir este breve comentário acerca do simbolismo presente na narrativa, é o número “4”, também brevemente comentado nos momentos iniciais deste trabalho.

A representação do número “4” (quatro) em japonês é pronunciada como “shi”, semelhante à palavra “morte”, o que causa tamanho estranhamento aos japoneses que o numeral foi praticamente banido: a maioria dos prédios não possui o quarto andar e placas sinalizadoras, ruas, elevadores, dentre outros, não apresentam o número. Vale destacar que este medo irracional com o número é comum nos países asiáticos que usam as mesmas bases para a escrita (Japão, China, Vietnã, Malásia e Singapura) e recebeu o nome de *tetraphobia*. (QUAL, 2021,

sp.). Compreende-se, assim, a crença proposta ao longo da narrativa, de que a turma três do terceiro ano está “mais próxima da ‘morte’”.

*Another* apresenta em sua narrativa outros símbolos próprios da cultura japonesa, o que torna sua leitura (como de qualquer outra obra de um universo cultural específico) um exercício de interação do leitor com os referenciais extratextuais, sem, no entanto, comprometer a compreensão dos eventos, caso não ocorra a percepção mais aprofundada de cada item. Para um leitor ocidental que desconheça a particularidade do número quatro, a insistência da turma “3-3” como aquela “próxima da morte” não servirá de gatilho ao sobrenatural da mesma forma que para um leitor que tenha esse conhecimento prévio. É importante observarmos que a relação direta entre a turma e o “porquê” da maldição é introduzida logo no prólogo, de modo a suprir esta “falha” a respeito do número “4”.

Ao organizar as imagens em uma cadeia narrativa e preencher os intervalos e lacunas de sentido, o leitor reconstrói a história, completando sua significação à medida que relaciona sua leitura de mundo com as “pistas” deixadas ao longo do texto. A programação da obra visa um leitor que seja capaz de perceber estas pistas e utilizá-las para dar significação a narrativa, pois, ao compor um texto o emissor “idealiza um receptor que compartilhe de seus conhecimentos, cujos interesses por ele sejam comuns entre ambos. Se o leitor desse conteúdo tiver esse conhecimento prévio e ativá-lo, ele será parte importante na construção do sentido” (ALVES, 2018, p. 297)

Antes de seguirmos para a próxima etapa desta discussão, na qual nos voltamos ao aporte teórico da adaptação de semioses, gostaríamos de ressaltar que as mortes seguintes na narrativa são igualmente passíveis de serem entendidas como meros acidentes, ou ainda, incidentes “infelizes”. Sugere-se que os eventos não *deveriam* acontecer, mas que sua ocorrência foi um evento passível de ser entendido como uma trágica coincidência, a exemplo da queda do elevador, que posteriormente é revelado ter ocorrido devido ao rompimento de um cabo. Contudo, segundo o policial que relata o fato a Koichi, o elevador tinha um sistema de segurança de modo que o incidente não “poderia” ter acontecido.

Este e outros incidentes poderiam ter sido evitados ou sequer deveriam ter ocorrido. O insólito se infiltra nesta realidade que até então era pacífica e organizada, tornando-a cada vez mais disforme e inquietante para personagem e leitor.

A coexistência conflituosa do possível e do impossível provoca no receptor o que Roas chama de “medo metafísico”, que se produz “quando nossas convicções sobre a realidade deixam de funcionar, quando o impossível irrompe em um mundo que funciona como o nosso. Um medo que transcende contextos culturais determinados.”<sup>39</sup> (ROAS, 2018, p. 11, *tradução nossa*).

Trata-se de uma transgressão de nosso horizonte de expectativas sobre a realidade, o que leva à sua desestabilização no leitor. A realidade, até então familiar, torna-se incompreensível e ameaçadora. Tememos o desconhecido porque não o compreendemos. E tudo o que não compreendemos provoca medo, sendo hostil a nossa concepção prévia de que o mundo é regido sob ordens e regras. Quando estas regras e convenções sociais não mais nos garantem a estabilidade diante dos eventos, retira-se o chão sob nossos pés e é justamente este o objetivo do fantástico: “desestabilizar aqueles limites que nos dão segurança, problematizar aquelas convicções coletivas acima descritas, acabando por questionar a validade dos sistemas de percepção da realidade comumente aceitos”<sup>40</sup> (ROAS, 2011, p. 35, *tradução nossa*).

## 2.5 Adaptação de semioses

No início deste trabalho mencionamos que o objeto de estudo desta pesquisa foi publicado originalmente em formato *light novel*, no ano de 2009, pela Editora *Kadokawa Shoten*. A adaptação para mangá foi feita no ano seguinte (2010) e serializada até 2012 pelo artista/mangaká Hiro Kiyohara, comportando quatro volumes e um extra, referente ao *spin-off* da série. No Brasil, o mangá foi traduzido e publicado em 2013 pela JBC que apresenta a seguinte descrição da coleção:

Another chamou a atenção de todas as mídias na época em que foi publicada ao mesclar terror escolar e mistério. Koichi Sakakibara é um ginásial comum com a saúde frágil, e acabou de se transferir para a Escola Ginásial Yomiyama do Norte. Porém, existe um clima estranho de tensão

---

<sup>39</sup> “cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando se produce la irrupción de lo imposible en un mundo que funciona como el nuestro. Un miedo que trasciende contextos culturales determinados.” (ROAS, 2018, p. 11)

<sup>40</sup> “desestabilizar esos límites que nos dan seguridad, problematizar esas convicciones colectivas antes descritas, en definitivo cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos. (ROAS, 2011, p. 35)

entre seus colegas e os professores, e quanto mais Koichi tenta descobrir seus segredos, mais adentra em um terror com um profundo mistério (ANOTHER, 2020, sp.)

Nesta seção do trabalho, promoveremos uma breve reflexão a respeito da teoria da adaptação das semioses, recorrendo ao autor Robert Stam. Uma abordagem necessária conforme a natureza de nosso objeto de estudo. Ademais, nossa análise parte da participação do leitor no processo de leitura, o que, por sua vez, implica numa reflexão a respeito da recepção da obra.

Neste sentido, iniciamos nossa discussão com um olhar voltado para as principais características da obra em seu formato “original”, – o qual Genette chama de “hipotexto” –, e da sua adaptação, ou “hipertexto” segundo o mesmo autor. Destacamos aqui a importância de compreender as obras em suas particularidades, não com o intuito de aplicar juízos de valores quanto à “fidelidade” ou a ausência desta na adaptação, mas sim sob uma perspectiva intertextual.

Em seu ensaio “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”, Robert Stam propõe uma abordagem intertextual, a partir do conceito de dialogismo bakhtiniano e da definição de intertextualidade de Genette. O trabalho do autor se debruça sobre as adaptações dos romances para o cinema, mas pode ser usado como referencial para uma reflexão sobre qualquer outro tipo de adaptação semiótica.

O primeiro ponto a destacar, à luz das reflexões derridianas, é que não é possível falarmos em “original” sem mencionarmos as “cópias”. Assim, não há uma relação hierárquica que concede ao “original” um status “superior”, pois, ambos (texto “original” e sua(s) cópia(s)) estão em uma relação simbiótica na qual a inexistência de um implica na inexistência do outro.

Sob a perspectiva bakhtiniana, ao analisar uma adaptação, estamos diante de uma “construção híbrida” que mescla mídia e discursos. Trata-se, segundo Stam, de uma “orquestração de discursos, talentos e trajetos” (STAM, 2006, p. 23). Um *outro* “meio narratológico” suscetível às múltiplas interpretações, corroborando a ideia de que “a adaptação complementa as lacunas de um texto literário [...] chamando a atenção para suas ausências estruturais” (STAM, 2006, p. 25).

Muito mais do que transformar “texto” em “imagens que se movem” ou dar voz à narrativa (no caso do cinema), a adaptação implica em processos de seleção, amplificação, transformação, dentre outros. O texto sofre recortes e modificações

sob o olhar de quem o adapta, de modo que a orientação sobre as perspectivas da obra é redirecionada, seja para modificar, elaborar, estender ou mesmo condensar determinadas cenas, discursos, etc.

Podemos citar como primeiro exemplo dessas modificações a passagem do tempo em *Another*. Na *light novel*, os capítulos são nomeados cronologicamente (nomes dos meses), registrando-se uma linha temporal visível que comporta o período de abril até agosto. Já no mangá, esta linha não é visível, ao menos não em seu desenvolvimento. Apresenta-se um recorte de um período que comporta o ciclo letivo japonês e as mortes vão ocorrendo uma após a outra, provocando certa vertigem temporal quando nos atentamos aos meses, pois a percepção do leitor é direcionada aos eventos sem a consciência exata do “quando?” (salvo nos casos em que há a enunciação, por exemplo, em “os mortos de maio”), porque sua atenção está direcionada ao “o quê?” e o “como?”.

Ainda a respeito do tempo é interessante observarmos que a *light novel* é subdividida em duas partes maiores que comportam os capítulos. A primeira parte comporta o Prólogo e os meses de abril (Capítulo 1) até junho (Capítulo 9), sob o título de *O quê?.....Por quê?* A segunda parte, poderíamos dizer ainda o segundo “arco”, apresenta o final do mês de junho (Capítulo 10) até o Epílogo sob o título de *Como?.....Quem?* Tal divisão define as duas principais motivações da narrativa: inicialmente comprovar a existência (ou inexistência) de Misaki Mei e por quê ela é um tabu para a turma 3-3 (a “maldição”); depois descobrir como solucionar o problema da “maldição”, como impedi-la e por conseguinte descobrir “quem” seria o “extra” – o “morto” que trouxe a calamidade consigo.

Stam analisa as adaptações no cinema e afirma que “todos os filmes, não apenas as adaptações, re-filmagens e sequências, são mediadas através da intertextualidade e escrita” (STAM, 2006, p. 49). No entanto, ao levarmos em conta o caráter híbrido e dialógico das obras, essa afirmação é válida para qualquer outra forma de adaptação. Pois, segundo o autor, uma adaptação é “*automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação” (STAM, 2006, p. 51).

A mudança do meio, por sua vez, apresenta suas próprias possibilidades e limitações. Ao pensarmos em *Another*, temos a adaptação de uma narrativa essencialmente descritiva, em primeira pessoa, para os quadrinhos que são uma linguagem com fortíssimo apelo imagético. Se, por um lado, temos na *novel* a

descrição dos eventos segundo uma perspectiva pessoal de Koichi (mergulhamos em suas emoções, pensamentos e vemos os eventos por trás dessas “cortinas”), no mangá essa mesma perspectiva é, em alguns momentos, ampliada.

Tomemos como exemplo a cena da morte de Sakuragi. Enquanto no mangá acompanhamos as etapas do incidente, vislumbrando a cena, mesmo que fora do campo de visão de Koichi; na *novel* só somos apresentados ao desfecho quando Koichi desce as escadas. Há uma elipse entre o momento “A” – Sakuragi vê Koichi e corre para a escada oposta – e “B” em que Koichi encontra a aluna já ferida nos últimos degraus desta escada.

Debaixo da molhada escada de concreto, no patamar intermediário entre o primeiro andar e o térreo, havia um guarda-chuva aberto. Era o guarda-chuva bege. O mesmo que a Sakuragi tinha acabado de pegar. E a Sakuragi estava caída como se cobrisse o guarda-chuva. [...] O corpo de Sakuragi nem se movia. Um vermelho horripilante corroía a cor bege do guarda-chuva. (AYATSUJI, 2015, p.115-116)

A antecipação do leitor é confirmada com a formulação, pelo próprio Koichi, da descrição dos eventos: Sakuragi ficou abalada com a notícia, escorregou enquanto corria em direção às escadas e derrubou o guarda-chuva que se abriu. A garota caiu sobre ele, tendo a garganta perfurada pela ponta de metal. A leitura “apresenta-se, pois, como uma atividade de antecipação, de estruturação e de interpretação” (JOUVE, 2002, p. 18).

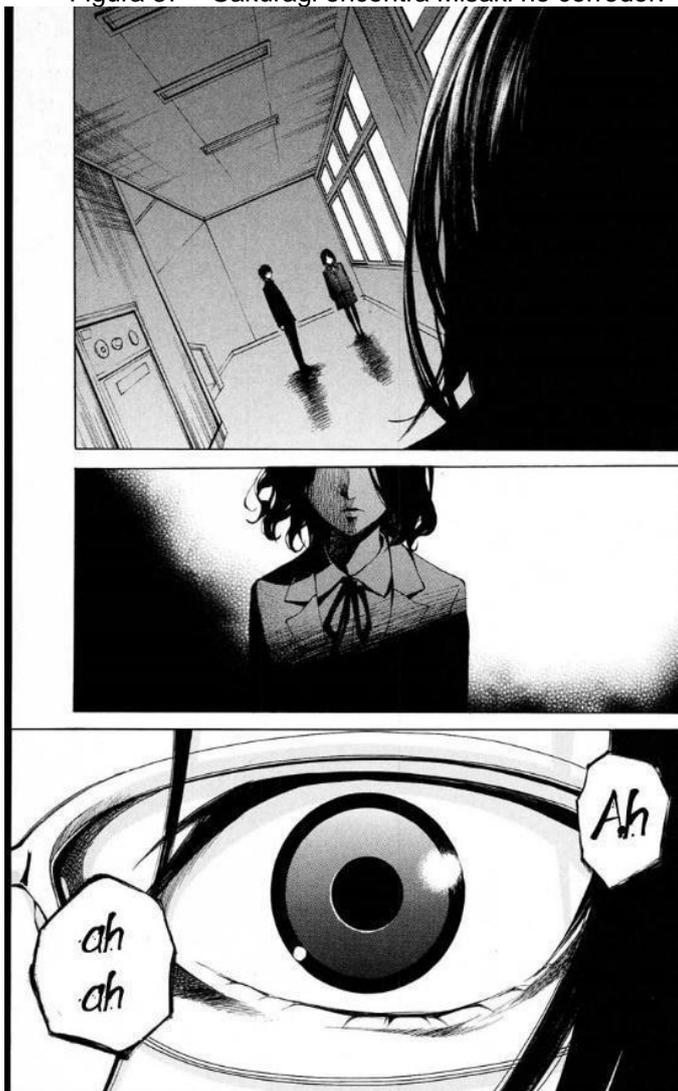
Neste exemplo, fica notável certa tendência em reforçar o teor cotidiano dos eventos/incidentes ao dispor uma descrição de causa e efeito, racionalizando as cenas macabras, embora persista a atmosfera “estranha”. Isso porque, embora sejam justificados, os incidentes recaem na percepção de que há algo ameaçador espreitando as próximas páginas, deixando o leitor em “alerta” mediante a possibilidade de que qualquer “deslize” incorre em uma tragédia. O texto cria uma atmosfera em que “tudo” é possível.

No mangá, a mesma cena tende a percepção de que Koichi e Mei estariam mais particularmente ligados ao evento. Tal efeito é causado pela alternância dos quadros em dispor as cenas da conversa dos dois ao lado do trajeto de Sakuragi. O foco aproxima as personagens, trazendo Sakuragi até Mei e Koichi.

Neste momento, o uso de linguagem verbal é reduzido a interjeições de surpresa (“Ah”) e negação (“Ya... Aahhhh” que se traduz como “não”). O *close-up* na

figura de Mei (quadro do meio da página) seguido do hiper-foco no olhar arregalado de Sakuragi incitam a percepção do leitor diante da possibilidade de que Sakuragi viu Misaki, mas que isto lhe pareceu impossível porque Mei seria um fantasma ou alguma entidade de semelhante terror. Tal projeção explicaria o motivo da reação assustada (mais precisamente aterrorizada) da estudante.

Figura 37 – Sakuragi encontra Misaki no corredor.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012, vol. 1, cap. 4, p. 35. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

Após perceber a presença de Misaki, a estudante volta na direção contrária e se dirige a uma escada onde o acidente ocorre. A página recebe destaque com o uso de margens em preto e quadros horizontais, em formato retangular. Tal uso provoca uma quebra com o *layout* da sequência da página anterior, causando uma interrupção no ritmo da leitura.

Figura 38 – Uso de quadros horizontais para destacar o contraste de Mei e a reação expressão aterrorizada de Sakuragi.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012, vol. 1, cap. 4, p. 36. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

Esta página “disforme” reivindica uma leitura mais atenta, uma observação cuidadosa aos detalhes como, por exemplo, a predominância do preto, o uso de hachuras, o destaque no olho exposto de Misaki e a reação de Sakuragi. São todos enunciados a serem interpretados segundo as inter-relações com os demais quadros. Dentro de uma sequência que se interliga às demais sequências, esta cena específica infere a premissa de que Mei é vista por Sakuragi e que este encontro resultou em um desfecho trágico.

Entretanto, é válido lembrar que a hipótese de Sakuragi ter visto Misaki ainda não é comprovada pelo texto. Ademais, o acidente poderia ter acontecido mesmo sem a presença de Mei. O piso molhado, o guarda-chuva e o passo em falso

da personagem, mais precisamente a relação causa-efeito destes, foram os agentes por trás da tragédia e não Mei.

#### A composição da cena de um quadrinho

organiza diferentes parâmetros da imagem (enquadramento, escolha do ângulo, composição, 'jogo' de personagem, iluminação, etc.) em função da dinâmica interna à sequência, visando produzir um efeito estético ou dramático, e para uma legibilidade imediata daquilo que, na imagem, constitui o *enunciável* pertinente. (GROENSTEEN, 2015, p 128)

Na cena acima, podemos destacar o uso das linhas presentes em três dos quadros que compõem a sequência, sendo que cada um apresenta uma “entonação” diferente. Se estivéssemos falando em texto verbal, poderíamos dizer que servem a gramáticas pragmáticas específicas, cujas características, embora semelhantes, apresentam objetivos diferentes.

No primeiro quadro, as linhas verticais estão concentradas na base inferior promovendo um contraste com o preto que define os contornos do olhar de Misaki. Salientamos a ausência de emoção em sua figura. Apenas o olho está enquadrado, com os detalhes da sobrancelha e da pálpebra reduzidos ao mínimo. Ao leitor é dado esse olhar fixo, semelhante ao de uma boneca, que, embora seja apreciável esteticamente, desperta certa inquietação por sua imobilidade e ausência de tom expressivo.

Neste olho, não há indícios de surpresa, raiva, tristeza ou qualquer outra emoção; há apenas um olhar fixo que beira a indiferença. Um olhar “vazio” que não reflete nem transmite nada, apenas observa em sua quietude. Tal aspecto nos aproxima da compreensão de Manguel a respeito das imagens, quando o autor diz que estas são “símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com nosso desejo, experiências, questionamento e remorso” (MANGUEL, 2011, p. 21).

Nossa proposta nesta seção do trabalho não reside na comparação entre as obras, mas sim uma ressalva para a importância de compreender que ela é uma adaptação com suas próprias possibilidades e limitações, de acordo com o suporte escolhido. Uma análise sobre a adaptação se mostra mais promissora quando tomada a consciência de que se refere a obras permeadas pelo processo de intertextualidade, segundo a proposta defendida por Robert Stam.

Faz-se necessária, portanto, uma análise que leve em consideração “a lacuna entre meios e materiais de expressão bem diferente” (STAM, 2006, p. 51), uma vez que a “inter-relação entre as obras implica numa interferência no texto-base, seja para adequá-lo ao novo suporte, reduzir ou mesmo introduzir novos contextos/elementos no mesmo, dando origem a diferentes obras” (OLIVEIRA, 2008, p. 67).

### 3 TERCEIRO PERÍODO – QUEM?

Figura 39 – Izumi Akazawa no índice do terceiro volume da série *Another*.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012. Disponível em:

<http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

#### 3.1 INEXISTENTES

#### 3.2 Misaki Mei: vertigem e “olho pálido”

Ao mesmo tempo que tem um realismo frio e doce, destoa da realidade. Parece humano, mas não parece. Parece existir nesse mundo, mas não existe nada igual. Em um limiar sutil que faz estar nem em um, nem em outro. A sua existência quase impalpável, só mantida graças a essas formas. (AYATSUJI, 2015, p. 83)

Nesta seção, analisaremos algumas cenas em que os recursos verbais e visuais utilizados provocam a desestabilização do leitor diante da figura de Mei. Discutiremos também os “motivos” por trás da “vertigem” que a personagem provoca.

Mencionamos no segundo capítulo deste trabalho que Sakakibara tenta obter informações sobre Misaki, recorrendo aos colegas de classe. Primeiro questiona

Sakuragi, mas a conversa é interrompida por um agente externo (ver Figura “14”), quando a própria natureza parece se agitar diante do nome de Mei. Um som ecoa pelo céu limpo, gerando uma atmosfera “estranha”, que provoca desconforto em leitor e personagem. Esta é a primeira coincidência que colabora para a construção de uma inquietação sobre Misaki Mei.

Apesar do aviso que recebe da própria Mei no telhado (“Melhor ter cuidado... Já pode ter começado”) (AYATSUJI, 2013, 61.), Koichi segue com sua investigação, desta vez, recorrendo a outro colega, ao qual questiona diretamente a respeito da “garota estranha” da sala. Ao ser questionado, Teshigawara apresenta uma reação de choque, como podemos verificar no segundo quadro da figura 38. O uso de sombras cinzas, os olhos arregalados e a boca sutilmente aberta reforçam a construção da ideia de estar “petrificado”, “atônito”. Logo na sequência, a expressão da personagem assume características de desconforto: seu olhar se torna mais estreito, a sobrancelha é franzida, e a boca é levemente curvada para baixo. A pontuação “.....” no primeiro balão do quadro indica a hesitação de Teshigawara.

Figuras 40 e 41 – Teshigawara mostra desconforto diante da pergunta de Koichi.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012, vol. 1, cap. 2, p. 5-4. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

O aluno se mostra desconfortável diante da pergunta, então apresenta certa preocupação quando questiona “Tudo bem?”, com uma expressão cabisbaixa. Por fim, Teshigawara descarta a pergunta ao dirigir um “Se recomponha!” para Koichi e sair de cena. Uma vez mais não é revelada nenhuma informação sobre Mei ou a confirmação de que alguém, além do protagonista, seja capaz de vê-la. O que intensifica o mistério sobre a garota, encaminhando, gradativamente, o leitor a duvidar acerca da existência desta personagem enquanto “pessoa”.

Além da associação recorrente de Misaki Mei com as bonecas, há também certa atmosfera sobrenatural em sua figura solitária. Em diversos momentos, o encontro de Mei com Koichi ocorre em lugares onde estão apenas os dois. Em outras cenas, embora mais alunos da turma estejam presentes, apenas Koichi parece ser capaz de ver e interagir com Mei.

Nestes momentos em que Misaki está sozinha (no elevador, no telhado, no estúdio de bonecas, etc.), ela é ilustrada sob tons sombrios que contrastam com os demais quadros da sequência. Esta personagem sombria é também efêmera na medida em que sua presença só é mantida pelo intervalo da atenção de Koichi. Quando o protagonista, única testemunha intradieética da “existência” de Misaki, distrai-se com outro elemento da cena ou uma reflexão própria, Mei “se desfaz”.

Misaki Mei se aproxima da concepção de uma aparição que desaparece diante dos olhos, como é verificado na figura 42.

Koichi vê Misaki indo embora em meio a chuva, mas, ao se distrair brevemente, recordando uma conversa dos dois no telhado, acaba por perdê-la de vista, mais precisamente, parece que ela “desaparece” em meio a chuva. Se observamos os quadros, percebemos que o olhar de Sakakibara não desviou do local para onde se dirigia Mei, de modo que é difícil pensar que ele simplesmente a “perdera” de vista.

Figura 42 – Uma figura solitária e efêmera que parece se diluir em meio a chuva.



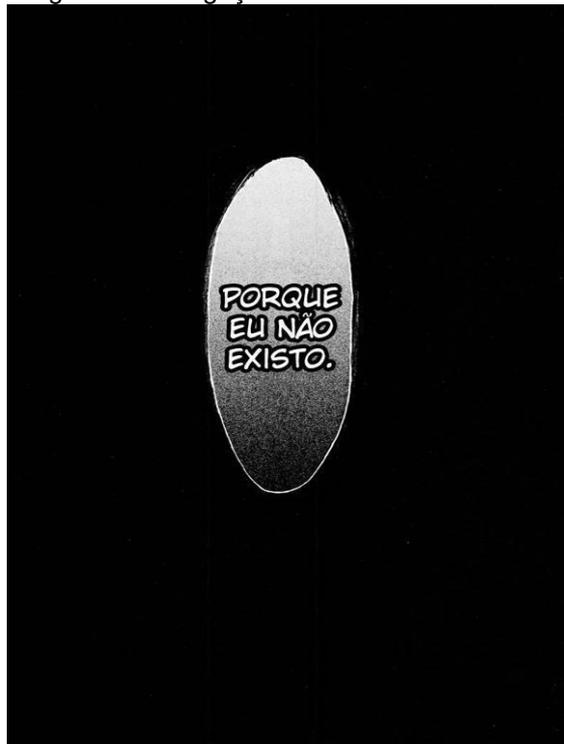
Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012, vol. 1, cap. 2, p. 7. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

A figura da jovem solitária recebe destaque de hachuras e traços sombrios. É diferente dos demais alunos que a cercam, seguindo indiferente como a própria chuva. No intervalo dos quadros 2-5, Mei parece, literalmente, desfazer-se em meio à chuva. O que instiga as suspeitas do leitor. Poderia Misaki ter mesmo “desaparecido” como uma miragem? Seria ela visível apenas à Koichi?

Segundo Bakhtin em “cada época e em todos os campos da vida e da atividade, existem determinadas tradições, expressas e conservadas em vestes verbalizadas” (BAKHTIN, 2011, p. 294). Em *Another* estas “vestes verbalizadas” ora são “re”-adequadas para comportar indiferença e descaso, ora tomam caráter de negação. Na figura 43, a personagem nega sua própria existência e os recursos utilizados para aplicar tensão a revelação são semelhantes aos utilizados na cena em que Reiko revela a terceira “experiência/regra” de Yomikita para Koichi.

A fala ocorre quando Koichi conversa com Misaki no corredor, em frente a porta da sala de aula. Neste momento o protagonista questiona a garota o motivo pelo qual todos parecem indiferentes a sua presença, instigado pela curiosidade de vê-la do lado de fora da sala durante o período de prova, no qual, geralmente, todos os alunos são obrigados a permanecerem nas salas até o final das mesmas. Ao ser questionada, Misaki se pronuncia com a seguinte afirmação:

Figura 43 – Negação verbal: “eu não existo”.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012, vol. 1, cap.4, p. 31. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

Na página acima, temos um único balão que comporta a sentença “Porque eu não existo”, o fundo está preenchido por preto, provocando um contraste com o tom acinzentado do balão. O balão, por sua vez, apresenta um sombreamento em degradê e a grafia do texto feita com uma fonte distinta, em branco.

Esta presença única do balão “é simultaneamente informação (como contorno investido de uma função simbólica) e portador de informações (as palavras e elementos gráficos que ele contém); neste sentido, ele se identifica com o próprio quadro” (GROENSTEEN, 2015, p. 76). A escolha da posição na prancha, de sua forma (circular, retangular, etc.) bem como de seus traços (curvados, serrilhados,

etc.) servem a ao propósito de causar um determinado efeito. Há, portanto, uma intenção particular.

No exemplo acima podemos supor que esta intenção está relacionada com a produção de um efeito de tensão. O ritmo narrativo é subitamente interrompido para revelar esta página com uma única sentença, privilegiando sua posição na construção de sentido da narrativa. No campo cinematográfico, poderíamos trazer como exemplo o uso de *close-up* sobre um objeto específico que se revela importante para o desenrolar dos eventos, ou ainda uma voz narrativa que no meio da escuridão fala uma frase de efeito. Seja qual for a escolha, ela suscita uma tomada de fôlego. O leitor fica “preso” àquele dado momento, enquanto suas projeções mentais trabalham arduamente em se reorganizar a fim de comportar a nova revelação.

Em síntese, ao longo deste trabalho observamos situações marcadas por “coincidências”. Misaki Mei só aparece diante de Koichi e a interação dos dois ocorre somente em lugares reservados. Sua própria figura foi apresentada sob os tons da fantasia: semelhante à uma boneca solitária em sua quietude ou uma aparição efêmera em meio a chuva.

Ademais, a única testemunha que tomou consciência dos diálogos de Mei e Koichi foi o leitor, em uma posição de testemunha delimitada. Ao leitor estão reservadas parcelas daquele mundo, de modo que suposições podem ser feitas a todo momento, mas fatos só são revelados à medida que o próprio Koichi tem contato com eles. Pudemos comprovar a existência de Misaki como pessoa apenas quando o protagonista foi também incluído no “contrato/ritual” da turma e, assim, tomou conhecimento de todo o contexto por trás do “tema do não existo”.

### 3.3 Sakakibara Koichi: por trás do “tema do morto”

Nesta seção, observaremos algumas especificidades a respeito do sobrenatural da obra de acordo com o que esta mesma dispõe. Aqui iremos nos debruçar sobre alguns exemplos de momentos que reforçam o caráter peculiar da “calamidade”. Ao dispor as “regras” da maldição, as personagens levam a uma racionalização do evento, tornando-o “natural” como uma tempestade ou qualquer outra catástrofe.

Tais regras se resumem ao fato de que as vítimas da “maldição” estão apenas entre os membros da turma, professor responsável e seus parentes até segundo grau. Quando ela começa ocorre ao menos uma morte por mês e há um limite geográfico, de modo que quanto mais distante da cidade, menores os efeitos.

Aqui direcionamos a perspectiva da nossa análise sob o olhar de Koichi como um “não existente”, tal como Mei. As atitudes suspeitas das personagens, os discursos evasivos e comportamento indiferente ao tabu “Misaki Mei” são justificados graças ao “contrato/ritual” da turma. Ao longo de nossa análise, dispusemos algumas das cenas em que é possível verificar o modo como os discursos e enquadramentos servem ao propósito da incerteza, tornando Misaki uma figura cuja existência não pode ser completamente comprovada, tampouco reduzida a uma simples alucinação de Koichi ou a um fantasma.

Após a morte de outro colega, a turma 3-3 passa a colocar uma nova medida em prática, tornando Koichi um “não existente”. Isso acontece no Capítulo 7 do segundo volume, quando os colegas de classe e professores passam a excluir Koichi da rotina escolar. Num primeiro momento, Koichi não compreende a frieza repentina dos colegas, insistindo em os chamar apenas para ser ignorado. Alguns apenas o desconsideravam enquanto outros fugiam dele em silêncio. Ao fim das aulas deste dia, Koichi encontra uma lista de chamada em sua carteira. Uma pista deixada por Mochizuki, um dos amigos mais próximos de Koichi.

A folha encontrada é uma lista da turma na qual se espera que conste a relação dos alunos, no entanto, está vazia. No topo do papel em branco, há uma pequena anotação, escrita por Mochizuki: “Desculpa. Peça detalhes a Misaki” (AYATSUJI, 2013, vol. 2, p. 13). Neste momento, somos novamente envolvidos por um sentimento inquietante, na medida em que, embora o bilhete revele a resposta que Koichi tanto procurou, ou seja, Misaki Mei existe, acaba levando o leitor a uma nova forma de desestabilização.

Figura 44 – Koichi encontra a pista deixada por Mochizuki.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012, vol. 2, cap. 8, p. 13. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

O consenso do grupo foi o de o tornar uma pessoa inexistente, o que significa não apenas ignorá-la no convívio social, isolando-a em todas as possibilidades de interação, mas também adequar toda a rotina escolar para que ninguém seja obrigado a contrariar essa inexistência do “outro” acordada coletivamente. Uma vez mais o fantástico opera nesta narrativa como uma forma de desestabilizar a percepção acerca do real, questionando a validade da forma de percepção da realidade do leitor. Pois, embora a corporalidade material de Mei tenha sido comprovada, e, portanto, a grande problemática até aquele momento tenha sido respondida, surge um novo dilema com um caráter ainda mais desconcertante: que tipo de realidade é tão terrível a ponto de requerer este comportamento irracional?

A situação é complexa e suas camadas são reveladas a Koichi pela própria Mei:

Este ano seria um ano ‘que não existe’, mas as coisas ficaram meio descontroladas, então foi discutido durante março... Que é um erro grave não contar a você sobre isso de antemão. O plano original era incluir você no tema que finge que eu ‘não existo’. O plano não foi estabelecido e isso não foi levado para frente. (AYATSUJI, 2013, vol. 2, p. 24)

Um ano “que não existe” corresponderia a um ano em que a calamidade não ocorre, no entanto, para que seja um ano seguro da maldição é necessário manter o “ritual” da turma. A contramedida da turma 3-3 é a negação de um existente, escolhido antes do início das aulas. O contrato é realizado e todos os alunos e professores iniciam o ano letivo ciente das medidas que precisam ser adotadas para que se mantenha o acordo. No entanto, aquele teria sido um ano atípico em que um aluno passou a fazer parte da turma após o início das aulas, tornando impossível falar a Koichi a respeito do “tema do não existo”.

Explicar a contramedida implicaria na suspensão da descrença da inexistência de Misaki Mei, e, portanto, reconhecê-la como alguém que existe. Para contornar essa problemática a turma decidiu, a princípio, alertar Koichi (a chamada de Teshigawara na figura 26) e quando isso não pareceu surtir efeito, levou a situação atual, em que ele também tornou-se inexistente.

Koichi percebe que a prática se distingue de algo como *bullying* e Mei explica que ninguém da turma, nem mesmo os professores, a veem deste modo. Segundo ela, há um método diferente para os professores para garantir a eficácia do “ritual”, como não fazer a chamada da forma tradicional e sim por uma lista, para que os professores não tenham que chamar seu nome ou isolar a turma na aula de educação física (que no Japão costuma ser mesclada), para que outra turma não interaja com o aluno que não existe.

Koichi insiste por uma explicação racional para esta prática, de forma que Misaki revela a história de vinte e seis anos atrás e o início da “maldição” da turma 3-3, já apresentada em outros momentos desta pesquisa. Mas aqui destacamos a forma elaborada do discurso na qual se embasou a crença da maldição: “Os ‘mortos’ foram chamados de volta. Nós nos tornamos o lugar para o qual os mortos retornam... Apenas para que pudéssemos chegar mais perto do lugar do ‘morto’” (AYATSUJI, 2013, vol. 2, p. 28)

As interpretações que julgamos irracionais, ou mesmo fantasiosas demais, da realidade são tidas como verdade, produzindo uma concepção de real que é compartilhada por este grupo e definem os padrões e atitudes de seus indivíduos. Ao tratar o morto de vinte e seis anos atrás como “vivo”, aquele grupo tornou a turma 3-3 um local especial que atrai os mortos. Devido às mortes que ocorreram logo no ano seguinte a este evento (dezesseis ao todo), a crença foi compartilhada e se perpetuou ao ponto de medidas terem sido implementadas. Procurou-se trocar de

sala de aula e mesmo construir um prédio novo para realocar as turmas posteriores, entretanto, as mortes de alunos e familiares continuaram.

Assim, esta superstição assume o status de fato, guiando os passos e comportamentos dos alunos e professores até a prática extrema da completa exclusão de um indivíduo como tentativa de substituir o “extra”. Ao observarmos esta ação, podemos identificar uma riqueza de elementos que nos permite pensar a respeito de nossa própria realidade. Comprovando o funcionamento do fantástico como um elemento desestabilizador do modo como a realidade é compreendida e representada.

Como citamos na introdução, estamos vivendo um momento atípico devido a proliferação de um vírus em escala global e, em meio a este cenário terrível, não são poucos os casos de compartilhamento de discursos que, embora sejam embasados em nada além de interpretações pessoais e superstições, são defendidos como verdades. A citar temos o exemplo de uma das *fake news* amplamente divulgada por um grupo específico de pessoas a respeito da vacina contra o COVID-19 causar efeitos colaterais tão surreais quanto transformar sujeitos em jacarés.

Em *Another* encontramos uma sociedade extremamente rígida, com uma ideologia e modo de encarar o mundo capazes de corroer a realidade intra e extradiegética por meio de uma reflexão, o que leva o leitor a questionar os dispositivos pelos quais ele define e explica o que é a realidade. O fantástico se faz presente por meio de uma sobreposição de subversões que vai desde o aspecto cultural – a cultura japonesa é subversiva na medida em que é uma maneira não ocidental de representar o mundo –, até os aspectos estruturais (um tipo narrativo que não se compromete ao real imediato) e claro, simbólicos e de significado.

As velhas certezas ideológicas do pensamento dicotômico ocidental, do cristianismo e da moralidade geral são abaladas e começam a entrar em colapso diante dos eventos: um “morto” retorna à vida e traz consigo uma maldição e a contramedida extrema, a fim de resolver essa crise, é a de devolver este morto à morte. Na sequência, veremos o desfecho da narrativa e o modo como o fantástico manipulou a realidade ao ponto de a histeria coletiva assumir um nível catastrófico.

#### 3.4 O “outro”: o sobrenatural como natural

A produção do Fantástico em *Another* revolve com a figura de Misaki Mei e a “calamidade” trazida pelo aluno “extra”. Desde o incidente com “Misaki”, da turma 3-3 de vinte e seis anos atrás, um intruso passa a compartilhar da realidade das personagens. Este “outro” se torna parte do mundo material, compartilhando as percepções e experiências dos seres naturais a esta realidade, embora ele próprio não mais pertença a mesma.

O “outro” é um elemento que uma vez pertenceu a ordem natural do mundo, mas assume o papel de um intruso que se mescla a realidade consensual, tornando-a perturbadora por não mais corresponder às expectativas e concepções daqueles que nela ainda vivem. A presença do “morto” altera a realidade, subvertendo-a a fim de revelar uma nova ordem sob a qual a estabilidade só é alcançada após uma atitude que a compromete. Isso porque o sobrenatural se veste do que é humano, incorpora a realidade podendo ser e se tornar qualquer um. É um fantasma que se materializa em carne e osso e interage com o mundo concreto sem levantar suspeitas sobre sua natureza.

O Fantástico, tal como postulado por Jackson (1981), nega a solidez do que foi concebido como real incorrendo, não na produção de um “novo” mundo, mas sim de um deslocamento do mundo já existente, tornando-o infamiliar, estranho, um “outro” que é perturbador e inquietante.

Assim, identificamos a produção sobrenatural de *Another* como uma forma de subversão do que o leitor compreende como realidade. Ao figurar um mundo mimético e explorar a vida cotidiana, a narrativa leva o leitor a um entre-lugar, no qual seu horizonte de expectativas é constantemente transgredido, e embora existam elementos familiares, implica numa desorientação da ordem natural.

O contrato realizado pelo grupo e sua busca em racionalizar um fenômeno não natural reflete uma insistência na percepção de uma ausência, de que existe algo não visto, e, portanto, não comprovável pelas leis naturais, capaz de desorientar a percepção da realidade, tornando-a desconhecida, inexplicável e inconstante.

O “extra” de *Another* é capaz de dissolver os limites que inspiravam segurança, validando a produção do Fantástico como um elemento que, assim como apresenta Roas (2011), subverte nossos códigos de realidade. O “extra” anuncia a presença do impossível, materializando-o no mundo sob uma face cuja identidade pode ser qualquer um. Ainda após a confirmação da existência intrusa, o elemento

sobrenatural perpetua seu papel como desestabilizador da realidade ao revelar que embora as contramedidas (“tema do não existo” e “matar” o morto) sejam efetivadas em determinado ano, isto não implica em erradicar o fenômeno.

Com isso, o elemento sobrenatural em *Another* provoca a reflexão acerca do senso de identidade de leitor e personagem, instigando-os a percepção de que os horizontes que garantiam sua estabilidade não são mais úteis, ou ainda, que em verdade sequer existiram.

Apesar da nova contramedida tomada pela turma, os estranhos eventos não cessam. Desta vez, a vítima é o professor responsável da turma, Kubodera, que comete suicídio diante dos alunos e o irmão de Izumi que se enforca na própria casa.

Na sequência da narrativa, é revelado também que o professor Kubodera havia assassinado a própria mãe antes de cometer suicídio. Novamente, temos mortes passíveis de uma explicação racional – mentalmente esgotado por cuidar da mãe de idade avançada que estava acamada devido a um derrame cerebral, acaba por assassiná-la e então comete suicídio –, mas, acaba por implicar a existência de uma força invisível por meio da sugestão de que tantas mortes sequentes em um curto período de tempo não poderiam ser simples coincidências.

Vale-se uma ressalva para o caso do irmão de Izumi. Nas poucas cenas em que ele aparece, podemos perceber as características que o definem como um *hikikomori*.

Figura 45 – O irmão mostra um comportamento agressivo, recusando a refeição deixada pela mãe de Izumi e ao avistar a irmã volta a fechar-se no quarto sem dizer nenhuma palavra.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012, vol. 3, cap. 14, p. 16. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

Figura 46 – O comportamento hostil do irmão atenua-se, ainda confinado em seu quarto deixa Izumi em uma situação de extrema pressão emocional.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012, vol. 3, cap. 14, p. 18. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

O termo *hikikomori* “se refere tanto à condição quanto às pessoas vítimas dela e foi cunhado pelo psicólogo japonês Tamaki Saito em seu livro *Isolamento social: uma adolescência sem fim*, de 1998” (QUEM, 2021, sp.). Um transtorno que inicialmente foi considerado cultural hoje pode ser encontrado nos mais diversos países, embora o Japão assuma um lugar de destaque nas pesquisas, devido a intensa pressão social própria dos japoneses em que “as rígidas normas sociais, as altas expectativas manifestadas pelos pais e a ‘cultura da vergonha’ fazem com que a sociedade japonesa seja terreno fértil para sentimentos de inadequação e o desejo de querer se esconder do mundo” (QUEM, 2021, sp.)

Os *hikikomori* são pessoas que ficam reclusas em suas casas, ou mesmo em seus quartos, isoladas de todo mundo, exceto sua família, por meses ou até mesmo anos. Atualmente, os pesquisadores definem o *hikikomori* “como uma combinação de isolamento físico e social somada com um sofrimento psicológico que pode durar seis meses ou mais” (QUEM, 2021, sp.).

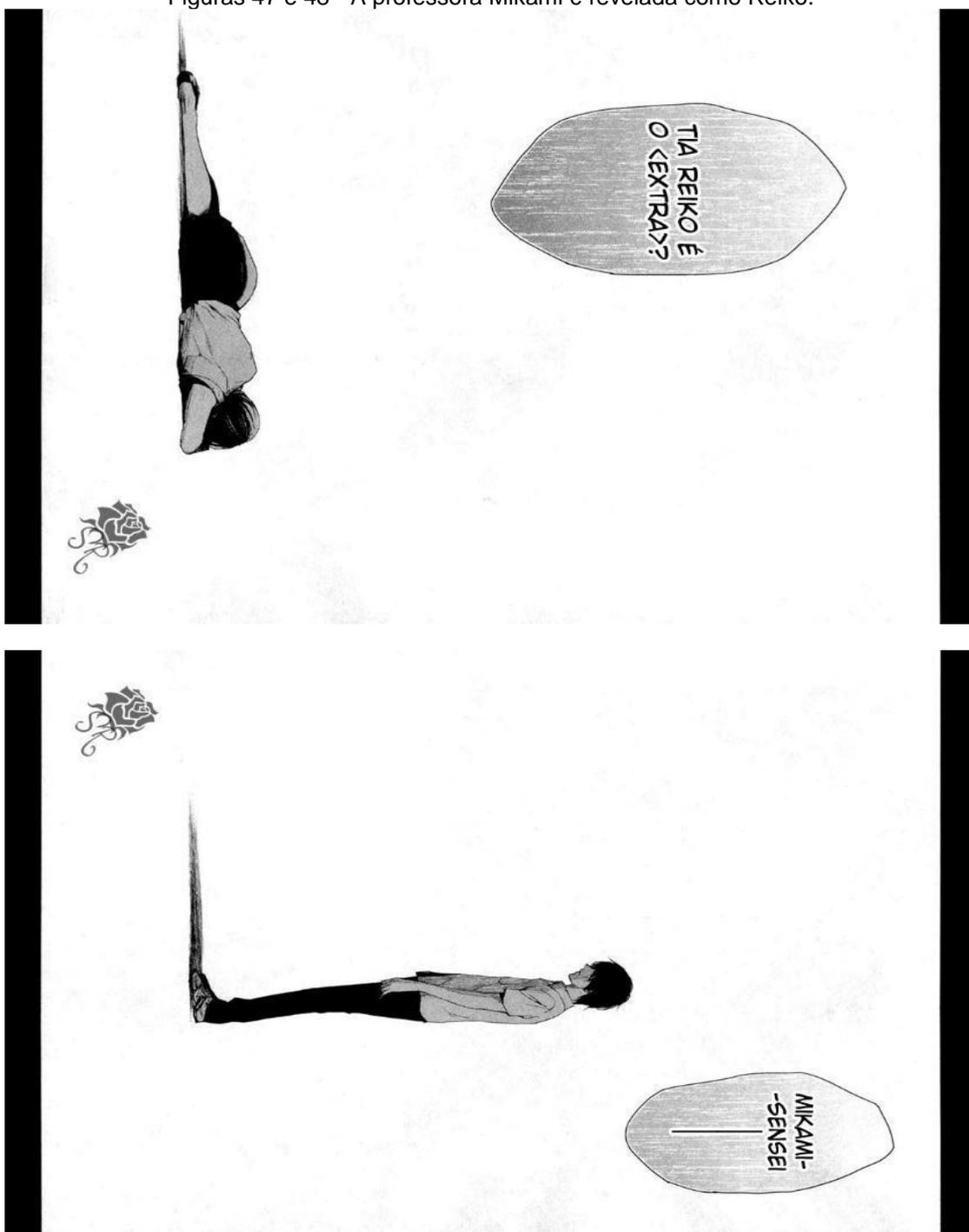
Aqui encontramos outro elemento que reforça a potência reflexiva de *Another* para discussões sob uma perspectiva social, ao se pensar em como esta narrativa extrapola os limites culturais ao revelar uma condição que é, em si mesma, um terror psicológico: a extrema reclusão pelo não pertencimento a um grupo aliado a “distúrbios psiquiátricos ou de desenvolvimento que podem variar em tipo e gravidade. Também pode ser desencadeado por estresse relacionado ao trabalho ou famílias desestruturadas” (QUEM, 2021, sp.). Esta narrativa torna pertinente a reflexão sobre a extrema pressão social por um status acadêmico e profissional, a necessidade de pertencer a um grupo e com ele interagir, a cultura do cancelamento e a prática do *bullying*, dentre outros assuntos.

O fantástico em *Another* apresenta uma função perturbadora e desestabilizadora que atravessa fronteiras textuais e extratextuais para perturbar, provocar e emancipar uma parte oculta do senso de si e do mundo do leitor. Utilizando-se de um sistema que incorpora elementos da linguagem verbal e simbólica com elementos culturais, acionando os repertórios de leitura de seu leitor e o confrontando com novas formas de autodefinição.

Após a morte do professor Kubodera, Mikami, a professora auxiliar, assume a direção da turma e propõe um acampamento de três dias em um templo nos limites da cidade. Este acampamento desencadeia o ápice do que podemos identificar como uma histeria coletiva que acaba por incorrer numa verdadeira caça às bruxas, nas quais os alunos procuram o “extra” em seu próprio grupo.

Na cena abaixo temos o clímax do conflito da narrativa, apresentando o momento exato em que toda a aparente estabilidade da realidade da diegese cede espaço à perturbadora verdade: aquela personagem cuja existência jamais foi questionada, e mais do que isso, servia de sinônimo de estabilidade e familiaridade para Koichi, é na realidade o “outro”.

Figuras 47 e 48 - A professora Mikami é revelada como Reiko.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012, vol. 4, cap. 19, p. 15-14. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

Antes de analisarmos os detalhes da cena, gostaríamos de destacar o modo como as características visuais da personagem Reiko promovem a distinção entre a professora (cabelo preso, usa óculos, aparência séria e sofisticada) e a “tia Reiko” (cabelos soltos, roupas confortáveis, não usa óculos), reforçando o arquetípico das personagens nos mangás segundo as características físicas e de vestuário.

É possível identificar qual a “função” de determinada personagem e aspectos de sua personalidade por meio desta “gramática” da caracterização das personagens. As cores, os cortes de cabelo, os olhos, o estilo das roupas e objetos que carrega consigo ou pelos quais é frequentemente relacionado servem para a construção de sua identidade na narrativa. Neste caso, servem para dispor uma dupla imagem de uma única personagem. Mikami é Reiko e vice e versa, mas suas roupas e acessórios levam a crença de que se tratam de duas pessoas distintas.

O uso do sobrenome para se referir a professora (Mikami) também serve ao objetivo de confundir o leitor, que só toma conhecimento do nome completo da personagem nesta cena. Assim, embora Koichi saiba que sua tia é a professora, não compartilha este conhecimento com o leitor, fazendo com que o olhar deste se volte para outra existência que se mostra duvidosa: Misaki Mei.

A cena é apresentada sob a forma de uma página dupla que rompe com o *layout* empregado até então. Nestes quadros, não há a demarcação das margens nas bordas verticais, apenas linhas horizontais no topo e na base das páginas, tornando a cena uma tela “expansiva”. É como se a ausência dos contornos do quadrado servisse a um propósito muito maior no campo sensitivo/emocional do leitor.

Esta imagem passa a falsa sensação de que a cena está em outro plano que não um requadro. Embora condicione a recepção visual, ela o faz direcionando o olhar do leitor a se concentrar no contraste destas duas personagens e na informação presente nos balões, levando ao esquecimento, por sua vez, do “resto” deste mundo. O fundo predominantemente branco implica numa suspensão do ritmo da leitura, levando a uma abrupta introspecção. É uma cena ausente de sons/ruídos exteriores, dispondo uma imagem de caráter tão pessoal que quase somos capazes de ouvir os batimentos do coração de Koichi diante do clímax.

Qualquer mudança no *layout* e na composição das cenas de um quadrinho é “motivada pelo desejo de se superar na expressão de um momento forte da narrativa; ela visa, por exemplo, fazer o leitor sentir algo da mesma ordem que o desequilíbrio, temor ou júbilo atribuídos às personagens” (GROENSTEEN, 2015, p. 58). A supressão do cenário de fundo desta cena leva o olhar do leitor diretamente para as duas personagens retratadas, corroborando para o aumento da tensão emocional. A verdade revelada é tão surpreendente, e terrível, que faz todo o restante se anular diante do evento.

A percepção que se forma é a de que a revelação assumiu tamanha dimensão que desestabilizou não apenas o protagonista e o leitor, mas o próprio espaço da narrativa, provocando uma violação da ordem ao contrariar as certezas construídas. Este movimento desestabiliza o leitor duas vezes, tanto pela identidade de Mikami (Reiko) quanto pela implicação que esta revelação traz consigo: Reiko é o “outro”, o “morto” que “não deveria” existir. Uma personagem que ilustra perfeitamente o que Napier discute quando fala da figura do “alienígena” na literatura fantástica nipônica:

O alienígena é o Outro em sua forma mais fundamental, o estranho que simultaneamente pode ser o insider, e é esse potencial polissêmico que é tão fascinante e perturbador para o leitor. O alienígena ameaça a coletividade mais do que qualquer outra presença.<sup>41</sup> (NAPIER, 1995, p. 97, *tradução nossa*)

E como uma ameaça, esse “outro” deve ser apagado do convívio com os demais. Aqui não há mais o contrato e o tema do “não existe”, que já se mostraram ineficazes no ano em questão. Uma nova medida é tomada, graças às investigações que os levaram à gravação de um ex-aluno que relata seu depoimento a respeito do ano de 1983. Segundo este ex-aluno, em meio a calamidade daquele ano foi organizada uma visita ao templo numa tentativa de apaziguar a situação. Entretanto, as mortes começaram a acontecer e em meio ao caos, o estudante acabou entrando em um conflito com seu colega de turma, provocando-lhe a morte ao lhe golpear na cabeça com uma pedra. Após retornar ao local na manhã seguinte, não encontrou o corpo do colega e, embora questionasse aos demais sobre o aluno “morto” em questão, ninguém se recordava. A existência e a morte daquele aluno foram apagadas da lembrança dos demais. Deste modo, a solução (acidentalmente) encontrada foi a de “devolver o morto à morte”, em outras palavras, “matar” este “outro”.

Como mencionamos anteriormente, as memórias a respeito do “morto” sofrem alterações, incluindo a do ex-aluno que matou o colega. Após a experiência traumática, a personagem viveu uma vida de embriaguez de modo que somente uma vez, após beber muito, mencionou sobre o ocorrido da turma 3-3 de 1983 para

---

<sup>41</sup> The alien is the Other in its most fundamental form, the outsider who simultaneously can be the insider, and it is this polysemic potential that is so enthralling and disturbing to the reader. The alien threatens the collectivity more than any other presence. (NAPIER, 1995, p. 97)

a atendente do bar, a qual, coincidentemente, era irmã de um dos colegas de turma de Koichi, o que possibilitou o desenrolar da investigação.

Nesse primeiro momento, poderíamos questionar a credibilidade da história, dado seu caráter pessoal e o fato de ter sido revelada em meio a uma “bebedeira”. Mas na sequência, Koichi e os demais conseguem encontrar a fita que contém a gravação a respeito da história completa e assim chegam ao impasse sobre o que fazer quando encontrarem o “extra” do ano.

É interessante destacarmos que mesmo nesta gravação o nome do morto daquele ano foi censurado, de modo que embora estivessem ouvindo algo tão antigo, a força invisível que parece reger os eventos foi responsável por impedir aos ouvintes (e leitor) conhecer a identidade do indivíduo, como podemos verificar na figura 49:

Figura 49 – O nome do morto é censurado por meio do uso de “[ ] [ ]”



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012, vol. 4, cap. 15, p. 29. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

A cena é composta por uma prancha com predominância da cor preta que acompanha o padrão das páginas anteriores a esta cena. O *flashback* proporcionado graças à gravação é apresentado em uma sequência de quadros demarcados pelas valetas e margens em preto, distinguindo-se do restante das

páginas que mantêm o padrão da cor do papel, salvo momentos de grande tensão em que o uso de sombras e margens igualmente pretas servem ao papel de intensificar o que está sendo exposto.

Nesta realidade, a existência do “extra” implica numa reorganização da percepção das personagens diante dos eventos, até então “cotidianos”. O Fantástico aparece como uma força que viola a realidade, tornando aquilo que “não poderia” ter acontecido ou existido, em algo real. É na sequência desta reorganização do olhar, das personagens e do leitor, que alguns elementos recebem um novo significado. A começar pelo pássaro “Rei-chan”, que tanto insistia em repetir seu próprio nome, deixando Sakakibara incomodado com a aparente “burrice” do pássaro: “Rei-chan é seu nome, ave burra...” (AYATSUJI, 2013, vol. 1, p. 30).

Uma vez que o nome do pássaro é “Rei-chan”, Koichi não dedicou maior reflexão à insistência da ave em repetir as sentenças “Rei-chan” e “Por quê?”. No entanto, após a revelação de que Reiko era o “outro” do ano, o protagonista começa a estabelecer as relações entre detalhes do dia a dia. Podemos ver na figura 50 o momento em que Koichi percebe que o pássaro repetia as palavras ditas diariamente por seu avô, após a morte da filha caçula.

Figura 50 – Pássaro repetindo “Rei-chan” e “Por quê?”, que eram os lamentos do avô de Koichi após a morte da filha Reiko.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012, vol. 4, cap. 20, p. 12. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

Graças a essa percepção a respeito do luto do avô, Sakakibara consegue recuperar alguns fragmentos de sua memória, que até então estava confusa quanto aos eventos que envolviam a turma, o “outro” e a “maldição” da turma 3-3.

No início da narrativa, ele acredita que está visitando a cidade após muitos anos. No entanto, o protagonista já havia estado ali, no ano anterior, para o funeral da tia. Em uma cena do volume “2”, Koichi está ao telefone com o pai e este lhe fala a respeito da ida à Yomiyama há um ano e meio. A personagem contesta a colocação, afirmando que não havia voltado à cidade desde que entrou no ensino médio. É nesse momento que uma estática interfere na ligação e podemos ver o modo como a expressão do pai se modifica. Ao transitar pelos quadros, o leitor é capaz de “captar” a mudança no estado emocional da personagem, percebendo uma tensão crescente demarcada pelo uso de sombras e um enquadramento no olhar do mais velho.

No último quadro o *hyper-close* dedica-se ao olho, com traços mais suaves quando comparados ao anterior, indicando que o estranhamento mediante a resposta de Koichi cedeu espaço a uma conformidade. É quase como se o pai sofresse uma espécie de “lavagem cerebral”, quando sua memória parece ser diluída a uma impressão. Parece-nos que a “calamidade” causou esse efeito de vertigem no pai de Koichi, até que ele diz que havia se equivocado: “Entendo... Sim. Eu me lembrei errado” (AYATSUJI, 2013, vol. 2, p. 29).

Figura 51 – Koichi e o pai ao telefone.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012, vol. 2, cap. 9, p. 28. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

Assim, confirma-se que as memórias são reorganizadas a fim de comportar a existência do “outro”, no caso Mikami Reiko. E é justamente essa atitude de abertura a uma nova perspectiva que é perturbadora. O Fantástico, deste modo, nega a solidez do que foi considerado real (JACKSON 1981), desempenhando um papel importante ao atacar a realidade do consenso. O elemento fantasmagórico atua na vida deste grupo como uma ferramenta capaz de revelar e problematizar as regras e limites pré-determinados, possibilitando uma reflexão sobre a realidade e a percepção de que ela não é previsível e controlável.

O desfecho da descoberta se revela ainda mais dramático, pois, diante da verdade, Reiko é o “extra”, Koichi se depara com um dilema moral. Conforme a lógica da narrativa, uma vez que a “calamidade” se inicia só há uma forma de pará-la, devolver o “morto” ao seu lugar de origem. Deste modo, Koichi precisa matar Reiko, a fim de cessar os eventos estranhos, bem como interromper a histeria coletiva que se formou durante o acampamento.

Após ouvir o conteúdo da gravação, Teshigawara e Izumi confrontam seus colegas, respectivamente, Kazami e Misaki, buscando uma confirmação de que eles não seriam o “extra”. Ironicamente o desenrolar se assemelha à história de quinze anos atrás compartilhada pela gravação: os dois colegas se desentendem, entrando em um conflito físico. Kazami acaba caindo da colina e Teshigawara entra em pânico ao ver o amigo ensanguentado, imaginando que o havia matado. Sua reação imediata é a de correr atrás de Koichi e Misaki e os questionar sobre o aluno Kazami, numa tentativa de comprovar se os demais ainda se lembravam do colega.

A crença na maldição está tão bem alicerçada para estes adolescentes que há uma suspensão do contrato socialmente compartilhado da moral geral. Diante do acidente com o colega, a primeira preocupação de Teshigawara foi atestar se Kazami ainda fazia parte das lembranças dos demais enquanto Izumi assume uma atitude mais radical para com Misaki.

Ao longo da narrativa, Izumi Akazawa se mostra particularmente hostil à Misaki Mei, especialmente após a morte de Sakuragi. A crença de Izumi é a de que Misaki é a responsável pela tragédia ao não cumprir seu papel como alguém que “não existe”. Seu primeiro passo ao descobrir sobre a forma de parar a “calamidade”

é atacar Mei sob a seguinte justificativa: “Matar você, que é a pessoa mais suspeita é a chance mais alta de salvar todos” (AYATSUJI, 2013, vol. 4, p. 16).

Não existe nenhuma comprovação científica de que a “calamidade” existe ou de que uma atitude extrema como matar alguém servirá para cessar os estranhos eventos. Entretanto, essa é a crença divulgada e reproduzida por este grupo. Assim, sem problematizar a validade desta superstição, Izumi golpeia o olho de Mei com um utensílio que encontrou na cozinha em que conversavam.

Figura 52 – Izumi ataca Misaki.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012, vol. 4, cap. 18, p. 23. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

Podemos verificar na cena o uso de linhas cinéticas que orientam o leitor a respeito do movimento da mão de Izumi ao golpear o olho de Mei. O enquadramento dos rostos das personagens as torna formas de expressão de sentido. No primeiro quadrinho, o destaque na boca aberta e o uso das hachuras intensifica a tensão já indicada no traço irregular do balão com a sentença “Cala a boca!!”. Neste momento, todo o comportamento de Izumi é agressivo e opressor. Sua boca está em destaque, potencializando seu tom, fazendo com que as palavras não estejam sendo meramente ditas, mas gritadas enquanto ela está sobre Mei. Podemos verificar no

segundo quadrinho que os contornos de Izumi são reduzidos a uma sombra que é reforçada na página seguinte.

Figura 53 – Izumi é representada como uma massa de sombras.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012, vol. 4, cap. 18, p. 24. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

A cena se torna densa e as sombras substituem os traços tradicionais da personagem. As onomatopeias incorporam a cena por meio de um trovejar e o riso de Izumi. A personagem atinge o clímax da irracionalidade verificável por meio de sua linguagem corporal: rosto voltado para cima, sorriso macabro, olhos arregalados e sem foco. Izumi se regozija brevemente, envolta por essa loucura momentânea, até Misaki se manifestar, alegando que ela estava errada. Misaki não é o “morto”, nem Izumi.

A situação se aproxima ainda mais daquela narrada anteriormente quando um raio atinge a casa em que as personagens se encontram, decorrendo num grande incêndio. Assim, a “calamidade” acaba por se manifestar também por meio de um desastre natural, uma sobreposição de eventos imprevisíveis que abalam a realidade consensual.

O leitor foi constantemente enganado, surpreendido a cada novo capítulo. As pistas são dadas ao decorrer da leitura de modo que o leitor só percebe os elementos aos poucos, sem ter uma linha segura na qual se apoiar. O chão é constantemente retirado sob seus pés, desequilibrando-o de sua posição supostamente privilegiada.

Ao longo da narrativa, percebemos que Reiko é um elemento de sensualidade, já que a personagem se destaca por seus traços mais voluptuosos, intuindo-se certo jogo incestuoso. Sua relação com o sobrinho é marcada por situações em que percebemos certo flerte, o que gera o rubor característico dos mangás. Retomamos o exemplo das hachuras nas bochechas de Koichi quando Reiko se inclina na direção dele ao citar as três regras/experiências de Yomiyama. Esse contato pode levar o leitor a questionar se Koichi teria coragem de “matá-la”. Essa dúvida, entretanto, é descartada quando Koichi consuma o ato.

Figuras 54 e 55 - Koichi mata Reiko.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012, vol. 4, cap.19, p. 29-28. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

Segundo a lógica da narrativa, Reiko já está morta; logo, a atitude de Koichi não implica em mudanças. Observando a construção da trama, conclui-se que ao “matar” a tia, Koichi pode, por um lado, ter reconstruído a realidade, ou, por outro, apenas ter devolvido a ordem natural. Isso ocorre porque mesmo após o “outro” ter

sua existência confirmada e ter sido eliminado da realidade, todas as memórias do evento são apagadas/reorganizadas a fim de restabelecer esta ordem.

Matar alguém que não deveria existir anula sua temporária existência. Ninguém, exceto Koichi e Mei que presenciaram a segunda morte de Reiko, recordará de sua existência na turma 3-3. A ordem original se mantém: Reiko morreu anos antes e os incidentes da turma 3-3 foram mais uma vez inexplicáveis. Embora a consciência da calamidade se mantenha, os envolvidos apenas se recordarão dos incidentes e vítimas, sem saber a quem pertencia o lugar de “extra” do ano.

Há ainda uma terceirização do discurso após o ocorrido, quando o leitor toma conhecimento do desfecho do evento durante uma conversa entre Koichi e Mei, na qual ele afirma que as demais personagens não se recordam de Reiko. Além disso, o corpo da personagem não foi encontrado em meio aos escombros do incêndio. Deste modo, não há uma confirmação direta de que Reiko realmente “existiu” e foi “assassinada”. Os únicos conscientes de sua breve existência na turma 3-3 deste ano são os dois protagonistas.

Figura 56 - Mesmo após sua “morte”, Reiko permanece na foto.



Fonte: AYATSUJI, Yukito, KIYOHARA, Hiro. *Another*, 2012, vol. 4, cap. 20, p. 21. Disponível em: <http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>. Acesso em 15 jun. 2019.

Koichi apresenta uma foto da turma na qual Reiko ainda está presente. Este registro poderia ser a única prova concreta da existência deste “outro”, caso fosse apresentada aos demais personagens e que estes não vissem a mulher em pé ao seu lado na imagem. No entanto, temos apenas a percepção de Koichi de que Mochizuki (outro aluno) “parecia” não ser capaz de vê-la. Sendo uma percepção pessoal ou não, fica evidente ao leitor a lógica proposta pela narrativa: uma realidade na qual o sobrenatural se transveste de ordinário, infiltrando-se na vida cotidiana a fim de manipulá-la, revelando uma nova ordem que foge ao controle dos contratos sociais estabelecidos.

A desestabilização identificada desde o começo da narrativa não apenas se mantém, como é reinaugurada ao longo da leitura por meio desta estrutura orgânica que são os quadrinhos, aliada ao uso particular dos recursos próprios dos mangás.

#### 4 QUARTO PERÍODO – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, investigamos o modo como o fantástico se fez presente em nosso objeto de estudo. Em um primeiro momento, por meio da produção da dúvida acerca da existência ou não de Misaki Mei, que se deu pela disposição das cenas nos quadrinhos, escolha de ângulos e sugestões no discurso. Neste início, o olhar do leitor foi direcionado a fim de se concentrar na figura misteriosa de Mei, incrementando as suspeitas a seu respeito.

Ao mesmo tempo, uma presença latente começou a ocupar a posição central do enfoque: a “maldição/calamidade”. A partir do momento em que a existência de Misaki é confirmada e o tema do “não existe” é explicado, o foco de Koichi é deslocado para a preocupação: como *parar* a calamidade? Seguido do terceiro momento em que a narrativa visa responder à pergunta: *quem* é o “outro”?

Investigamos o modo como a produção do sobrenatural foi desenvolvida segundo as relações entre as imagens e suas respectivas articulações, as quais ocorrem, segundo a *artrologia* proposta por Groensteen, em três níveis: o encadeamento dos balões, a ordem das imagens e a articulação destas sequências, uma icônica outra linguística. Já a *espaçotopia* recai na “forma mental” que o autor precisa conceber previamente: a distribuição dos espaços e ocupação dos lugares, a qual pertencem o estudo da posição e recorte dos quadros, requadros e hiper-requadros, margens, páginas, tiras e balões, bem como o próprio *layout* da narrativa. É “através dessa colaboração entre artrologia e espaçotopia que a imagem sequencial é plenamente narrativa, sem necessariamente precisar de suporte verbal” (GROENSTEEN, 2015, p. 17).

Verificamos que esse *sistema dos quadrinhos* se mostra ordenado sob estruturas particulares que correlacionam os códigos linguísticos e visuais. O espaço construído apresenta “lacunas” – de forma direta como uma sequência de imagens sem aparente ligação ou valetas em branco ou preto – que devem ser preenchidas no processo de leitura. Embora o leitor atravesse os quadros de forma mecânica, geralmente de modo inconsciente, está constantemente fazendo projeções e reorganizando suas imagens mentais de modo a reconstruir a narrativa.

Os recursos utilizados ao longo dos quadros, a recorrência das imagens e o uso de determinados símbolos servem de pontos de referência e ancoragem, indicadores do caminho que o leitor deve seguir ao longo da leitura. Trata-se de uma

gramática que determina a leitura segundo um protocolo específico, no qual o leitor precisa partilhar das referências presentes na narrativa, o que implica, com frequência, no que Vergueiro (2009) chama de “*dupla-alfabetização*”.

Nos mangás “[...] ‘o ato de desenhar não é só um progresso de fazer figuras, mas uma maneira de escrever uma história com um tipo singular de símbolo. E como vivemos numa sociedade extremamente visual, a ilustração é o esperanto da aldeia global’” (OSSAMU, 1984 apud LUYTEN, 2012, p. 23).

Enquanto a arte ocidental “transforma a ‘impressão’ em descrição” (BARTHES, 2009, p. 101), a japonesa reivindica a nulidade da pretensão do sentido. Nessa perspectiva, os gestos, os detalhes e todas as imagens do dia a dia assumem uma forma que leva aos leitores “sensíveis” ao seu chamado, uma experiência livre das limitações do discurso. A expressividade está voltada para o campo iconográfico, ou seja, aos símbolos que demandam uma leitura dos aspectos culturais e tradicionais de seu povo.

No Japão, até mesmo a imaterialidade do silêncio e do tédio adquirem cor e forma, sendo representados nos quadrinhos sob a forma da onomatopeia “*shiii*” para o primeiro e o gotejar de água da torneira para o segundo. Há inúmeras outras metáforas visuais e simbolismos para representar as mais diversas ideias e sentimentos que são surpreendentes para o leitor ocidental.

Pudemos observar ao longo da discussão que os efeitos sonoros nos mangás se incorporam ao cenário, de modo que as onomatopeias se tornam, em si mesmas, imagens com uma leitura própria. Os aspectos gráficos e estilísticos – tipo de fonte, tamanho, cor, disposição na página – são indicativos do papel que as onomatopeias terão na trama. Com isso, verifica-se que dominar o idioma e reconhecer o significado (decodificado) das onomatopeias não são requisitos para a compreensão da narrativa: o conjunto (ilustração e aspectos gráficos) irão orientar o leitor para a interpretação das cenas.

Observamos ainda que, embora outros quadrinhos se utilizem de onomatopeias e metáforas visuais, encontramos nos mangás um tratamento particular em que elas se tornam parte do cenário e/ou requerem uma maior leitura de “mundo”. E que, embora elas apresentem algumas particularidades que tornam suas leituras, muitas vezes, um desafio para os ocidentais, estes quadrinhos permitem um melhor envolvimento com o leitor graças ao modo particular com que apresentam um vasto leque de emoções e temas. Têm-se um elevado grau de

identificação com as tramas e personagens, o que confere a estes quadrinhos uma posição privilegiada no que se refere à empatia com os leitores.

Destacamos alguns exemplos dos recursos estilísticos e estruturais em *Another* sem maiores pretensões, pois, não há usos particulares e inovadores na obra, mas sim, a utilização de recursos já consagrados na “tradição” do mangá. O grande mérito que identificamos nesta narrativa é o modo envolvente como ambienta o leitor em um cenário desestabilizador, que instiga a reflexão.

O *tabu* acerca “Misaki” e Misaki Mei é ressaltado ao longo dos quadros pelo uso dos recursos analisados, construindo diferentes possibilidades de projeções ao seguir a programação do texto. A trama foi tecida com a participação do leitor em um jogo diferenciado, no qual as pistas eram entregues aos poucos, reivindicando uma constante reformulação do horizonte de expectativas.

Identificamos o modo como a crise que permeia a narrativa é recorrentemente transpassada pela produção de discursos que orientam as ações das personagens a seguirem um acordo predeterminado. O consenso é readaptado para comportar o tema daquele que “não existe”, a fim de satisfazer a uma superstição coletiva que é tida como verdade.

O medo que atinge as personagens mediante a “calamidade/maldição” que assola a turma 3-3, faz com que se instaure uma vontade coletiva que subjuga, em certos momentos, a vontade individual. Pelo bem do coletivo, os discursos são modulados para reproduzir os modelos preestabelecidos e seguir as “regras” do “contrato/acordo”. Deste modo, a linguagem é, também, uma ferramenta de exclusão. Os discursos e as práticas sociais do dia a dia sofrem uma reorganização para manter o “ritual”, no qual ocorre a negação da existência de um dos indivíduos a fim de equilibrar o número de existentes na turma.

Tal medida deve-se à crença de que todo ano há um aluno extra na turma em questão, isto é, um “outro” que já não pertence a realidade, mas foi trazido para essa. Essa figura exterior se mistura aos demais: um “morto” que passa a viver com os “vivos”. Todas as informações e registros escritos são alterados pela calamidade e as memórias são distorcidas a fim de comportar esse indivíduo que “não deveria” existir. Uma vez que isso acontece, ninguém, nem mesmo o “morto”, sabe quem é o extra até a formatura, quando o indivíduo em questão desaparece sem deixar rastros.

As memórias dos envolvidos com a turma nos anos em que a calamidade acontece se tornam confusas, até não restar nenhuma lembrança completa. Os envolvidos recordam-se de que houve mortes e de que havia algo “estranho” no ano em questão, mas não possuem nenhuma lembrança sobre o aluno “extra”. Esta presença que “não deveria” existir desaparece sem deixar um vazio a ser preenchido, mas sim uma impressão, um sussurro que traz arrepios aos envolvidos e seus sucessores.

Embora seja um fenômeno de caráter insólito, ele segue regras específicas que o torna metódico, o que comprova a tendência humana de tentar reduzir o incompreensível a pedaços de informação passíveis de serem catalogados. Se não há possibilidade de compreender o fenômeno em si, sua verdadeira natureza, é preciso identificar seu funcionamento, testar medidas e contramedidas. Em outras palavras, é preciso subverter este estranho em algo “domesticado”, tornar o “desconhecido” algo “palpável” à experimentação. Isso ocorre porque, o ser humano transforma e fragmenta suas angústias diante do desconhecido em “medos precisos (sobre algo ou alguém), com os quais é mais fácil enfrentar<sup>42</sup>” (ROAS, 2011, p. 83, *tradução nossa*).

Esta tentativa de compreender os eventos à luz da razão é uma tendência do homem moderno, mas “existem algumas coisas nas camadas mais profundas do coração e da mente humana, no interior do vasto mar da própria vida, que não podem ser compreendidas apenas pela razão” (IKEDA, 1979, p. 46). As narrativas japonesas parecem ser mais sensíveis a esta questão quando promovem o diálogo com os discursos e o imaginário.

O Fantástico no Japão frequentemente apresenta personagens que buscam alguma forma de “conhecimento” ou a validação de suas certezas a respeito de algo para descobrir que a busca em si é simplesmente uma ilusão. Elas são levadas a situações em que o contato com outra realidade, seja de forma direta e experiencial – uma viagem, abdução, teletransporte ou o que for – seja por se depararem com personagens vindas de outro plano, que igualmente acusam a existência de uma outra realidade, resulta na desestabilização de suas concepções do real, perturbando a conformidade de uma ordem estabelecida e conhecível.

---

<sup>42</sup> “en miedos precisos (acerca de algo o de alguien), con los que es más fácil enfrentarse.” (ROAS, 2011, p. 83)

Por se tratar de uma obra de outra realidade cultural, a construção do sobrenatural em *Another* demanda uma participação mais peculiar do leitor. Faz-se necessário que este se permita transitar pelos quadros e participar do jogo proposto, sempre atento aos detalhes já que a significação se dá, majoritariamente (e como qualquer outro mangá) por meio de recursos visuais.

Outro ponto importante é a percepção quanto a atmosfera ambígua em torno das ações cotidianas retratadas, visto que é a partir destas que se desencadeia a desestabilização no leitor. As mortes que perpassam a narrativa são passíveis de serem entendidas como meros acidentes, ou ainda, incidentes “infelizes”. Sugere-se que os eventos não *deveriam* acontecer, mas podem ser entendidos como uma trágica coincidência.

O “sobrenatural” é uma força desestabilizadora que se infiltrou numa realidade que até então era pacífica, organizada e mimética ao real extradiegético, tornando-a cada vez mais disforme e inquietante para personagem e leitor. E sua construção na narrativa se dá por meio das características das personagens, seu enquadramento nas vinhetas e toda a dinâmica deste sistema que articula linguagem verbal e visual, promovendo a desestabilização diante da subversão de regras e convenções que tornavam a realidade conhecível, previsível e, julgava-se, segura.

Portanto, *Another* cumpre aos requisitos do Fantástico ao apresentar uma subversão da realidade, uma transversão da ordem. Como apresenta Jackson,

Fantasia não tem a ver com inventar outro mundo não humano: não é transcendental. Tem a ver com inverter elementos deste mundo, recombinao suas características constitutivas em novas relações para produzir algo estranho, desconhecido e aparentemente “novo”, absolutamente “outro” e diferente.<sup>43</sup> (JACKSON, 1981, p. 4, *tradução nossa*)

O Fantástico em *Another* e a tendência contemporânea se apresentam sob um mundo natural “às avessas”, algo familiar tornado estranho, invertido, um “outro” que é desconhecido e, por vezes, ameaçador. Ele explora a condição humana e sua fragilidade mediante esta crise atual do indivíduo fragmentado e as novas formas de

---

<sup>43</sup> Fantasy is not to do with inventing another non-human world: it is not transcendental. It has to do with inverting elements of this world, re-combining its constitutive features in new relations to produce something strange, unfamiliar and apparently ‘new’, absolutely ‘other’ and different. (JACKSON, 1981, p. 4)

autodefinição. Torna-se um objeto cultural que extrapola os limites culturais na medida em que instiga a reflexão não apenas sobre a realidade nipônica, como também a ocidental.

Os mangás são uma produção artística que circula o mundo, produzindo novas formas de perceber e comunicar a vida, ainda que os mangás não se comprometam com a realidade imediata de que se servem, instigando novas perspectivas de mundo e produções de sentidos que vão além da própria obra, sem renunciar a um efeito estético.

O que nos define? O que nos torna diferente do outro?

*Another* lança luz sobre esses questionamentos da esfera existencialista, tornando a questão ainda mais instigante ao propor uma abordagem que nos “tira o chão sob os pés”. Se minha existência está condicionada aos outros, ao mundo exterior a mim, e estes passam a rejeitar esta existência, deixo de existir?

A obra apresenta também um potencial reflexivo a respeito das concepções do que se entende como religião, folclore e superstição no modo como o discurso sobre a “maldição” é tomado como verdade, ao ponto de indivíduos deste grupo cometerem assassinatos em favor do bem comum.

Desta forma, concluímos que a produção do Fantástico em *Another* foi alcançada por meio das diversas articulações e inter-relações entre a linguagem verbal e imagética, dispondo todo um sistema que têm sua significação efetivada nas sequências das imagens e na rede tecida por estas sequências, construindo uma lógica que comporta o fenômeno sobrenatural como articulador da ordem natural.

Destacamos, por fim, que a definição do Fantástico enquanto desestabilização e subversão foi pensada segundo os modelos narrativos latino-americanos e europeus, nos quais a racionalidade rege a construção da realidade cotidiana.

Já no Japão, há uma forte presença do imaginário intrínseca à vida diária, tornando a pergunta “isso é real ou não?” uma preocupação secundária para o leitor nipônico. Isso se deve ao fato de que diferenças culturais levam à uma compreensão diversa dos fenômenos sobrenaturais. No caso dos japoneses, verificamos uma relação específica com o imaginário. O sobrenatural se incorpora à realidade experienciada, revelando-se uma parte do cotidiano enquanto elemento

histórico-cultural, tal como a citada crença de que o imperador era um descendente de uma divindade, reproduzida nas escolas até o final da Segunda Guerra Mundial.

Assim, a recepção da temática do sobrenatural está condicionada aos recursos da linguagem e da cultura. Não basta dominar o código verbal, mas também reconhecer as particularidades do imaginário nipônico, sua relação mais próxima com a natureza e o místico. Afinal, “não existe uma linguagem fantástica em si, mas sim uma forma de usar a linguagem que gera um efeito fantástico”<sup>44</sup> (ROAS, 2011, p. 134, *tradução nossa*). O fantástico em Ayatsuji convida o leitor a olhar mais atentamente para a realidade cotidiana e encará-la sob novas perspectivas, consciente de que os contratos e normas que regem a ordem “natural” do mundo também servem para ludibriar o entendimento e a percepção para esta mesma realidade.

---

<sup>44</sup> “No existe un lenguaje fantástico en sí mismo, sino una forma de usar el lenguaje que genera un efecto fantástico” (ROAS, 2011, p. 134)

## REFERÊNCIAS

ALVES, Vanessa da Silva. História em quadrinhos: a imagem diante do leitor e a apreensão do significado. *Revista Literartes*, n.8, p. 283-300, 2018.

ANOTHER. Disponível em: <<https://mangasjbc.com.br/titulos/another>> Acesso em: 03. Jan. 2020.

AYATSUJI, Yukito. *Another*. 1º período. São Paulo: Ed. JBC, 2013. Mangá por Hiro Kiyohara.

AYATSUJI, Yukito. *Another*. 2º período. São Paulo: Ed. JBC, 2013. Mangá por Hiro Kiyohara.

AYATSUJI, Yukito. *Another*. 3º período. São Paulo: Ed. JBC, 2013. Mangá por Hiro Kiyohara.

AYATSUJI, Yukito. *Another*. 4º período. São Paulo: Ed. JBC, 2013. Mangá por Hiro Kiyohara.

AYATSUJI, Yukito. *Another*. Trad. Edward Kondo. São Paulo: Ed. JBC, 2015.

AYATSUJI, Yukito. *Another*. Disponível em: <<<http://scarletrosescans.blogspot.com/2011/09/another.html?m=1>>> Acesso em 15. jun. 2019.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2011.

Barthes, Roland. *O império dos signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BRUCE-MITFORD, Miranda. *Signos y Símbolos*. Trad. Ursel Fischer. Colonia del Valle: Editorial Diana, 1997

BUSH, Laurence C. *Asian Horror Encyclopedia: Asian Horror Culture in Literature, Manga, and Folklore*. Estados Unidos da América: iUniverse.com, Inc., 2001.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CARVALHO, Nilce Camila de Pires, Ricardo Sorgon. “Literatura de fantasma” no Japão: a construção do insólito em Contos da Chuva e da Lua de Ueda Akinari. In: *Estudos Japoneses*, n. 33, p. 62-78, 2013.

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Versión castellana de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CHINEN, Nobuyoshi. *Linguagem HQ: conceitos básicos*. São Paulo: Criativo, 2011.

CHINEN, Nobuyoshi. *Linguagem mangá: conceitos básicos*. São Paulo: Criativo, 2013.

COELHO, Rafael Senra. Os estudos sobre quadrinhos e a consolidação de uma gramática do gênero. *Revista Literartes*, n.8, p. 195-207, 2018.

DICIO, Dicionário Online de Português. Disponível em: <<<https://www.dicio.com.br/>>> Acesso em 20. Mai. 2021.

DICCIONARIO de la Lengua Española (DLE). Disponível em: <<<http://dle.rae.es/>>> Acesso em 25.set. 2020.

FERNÁNDEZ, Teodosio. Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica. In: ROAS, David (org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: ARCO/LIBROS, S. L., 2001.

FERREIRA, Cláudio Augusto. *Personagens folclóricos, deuses, fantasmas e Histórias Extraordinárias de Yotsuya em Tôkaidô: o sobrenatural na cultura japonesa*. 2014, 123 f. Dissertação (Mestrado em Cultura Japonesa). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

GROENSTEEN, Thierry. *O sistema dos quadrinhos*. Tradução de Érico Assis. 1. ed. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2015.

ISER, W. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (org.) *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. 2. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 83-103.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy, the literature of subversion*. New York: New Acents, 1981.

JEREZ, Enrique Galván. ¿Existe lo fantástico en la animación japonesa? La presencia del *Bakeneko* en la televisión y el público contemporáneo. *Revista BRUMAL*, vol IV, nº 1, p. 129-148, primavera 2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/brumal.292>>

HEARN, Lafcadio. *Kwaidan: Assombrações (seguido de Estudos de insetos)*. Tradução de Francisco Handa. São Paulo: Editora Claridade, 2006.

IKEDA, Daisaku. *Os Clássicos da Literatura Japonesa: Comentários e Discussões*. Tradução de Astrid de Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora Record, 1979.

JOUBE, Vincent. *A leitura*. Tradução de Brigitte Hervor. São Paulo: UNESP, 2002.

LEITÃO, Renata Garcia de Carvalho. Representações dos sons nos mangás. In: VERGUEIRO, Waldomiro, RAMOS, Paulo e CHINEN, Nobu (org.). *Intersecções Acadêmicas: panorama das primeiras jornadas internacionais das histórias em quadrinhos*. 1 ed. São Paulo: Criativo, 2013. p. 52-61.

LUCAS, Ricardo Jorge de Lucena. Narratologia e histórias em quadrinhos: o problema do “narrador”. In: VERGUEIRO, Waldomiro, RAMOS, Paulo e CHINEN,

Nobu (org.). *Intersecções Acadêmicas: panorama das primeiras jornadas internacionais das histórias em quadrinhos*. 1 ed. São Paulo: Criativo, 2013. p. 62-73.

LUYTEN, Sonia Bibe. *Mangá: o poder dos quadrinhos japoneses*. São Paulo: Hedra, 2012.

LUYTEN, Sonia Bibe. *Mangá e animê: Ícones da Cultura Pop Japonesa*. São Paulo: Fundação Japão, 2014. Disponível em: <<[https://fjisp.org.br/estudos-japoneses/artigos/manga\\_anime\\_sonia\\_luyten/](https://fjisp.org.br/estudos-japoneses/artigos/manga_anime_sonia_luyten/)>> Acesso em: 09. Ago. 2019.

MANGUEL, Alberto. O espectador comum: A imagem como narrativa. In: MANGUEL, A. *Lendo Imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 14-33.

MARQUES, Mirane Campos. *Uma história que não tem fim: um estudo sobre a fantasia literária*. 2015, 202 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2015.

MARTINS, Nivea Oura. *Kaidan – Narrativas do Sobrenatural. Um estudo a partir da obra Kwaidan de Lafcadio Hearn*. 2012, 147 f. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MCCLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. Trad. Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.

MCCLOUD, Scott. *Desenhando Quadrinhos*. Trad. Roger Maioli dos Santos. São Paulo: Makron Books, 2008.

MOLINÉ, Alfons. *O grande livro dos mangás*. São Paulo: Editora JBC, 2004.

NAPIER, Susan (1996): *The fantastic in Modern Japanese Literature: The Subversion of Modernity*, Routledge, Londres y Nueva York. <<http://dx.doi.org/10.4324/9780203974636>>

OLIVEIRA, Maria Cristina de. *A Arte dos “Quadrinhos” e o Literário: A contribuição do diálogo entre o Verbal e o Visual para a reprodução e inovação dos modelos clássicos da cultura*. 2008, 207 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

PASAVENTO, Sandra Jatahy. História e literatura: uma velha-nova história. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Débats. Disponível em: <<https://nuevomundo.revues.org/1560>> Acesso em 23. Mar. 2015.

QUAL o motivo de quase não encontrar o número 4 no Japão. *Coisas do Japão*. Disponível em: <<https://coisasdojapao.com/2019/04/qual-o-motivo-de-quase-nao-encontrar-o-numero-4-no-japao/>>. Acesso em 13. Fev. 2021.

QUEM, são os hikikomori, os jovens japoneses que vivem sem sair de seus quartos. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/vert-fut-47441793>>. Acesso em 10. Ago. 2021.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.

ROAS, David (org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: ARCO/LIBROS, S. L., 2001.

ROAS, David. *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, S. L., 2011.

ROZEN Maiden. Disponível em: < <https://mangalivre.net/ler/rozen-maiden/online/83319/capitulo-0#!page6>> Acesso em 18. Jul. 2021

SAKURAI, Célia. *Os japoneses*. São Paulo: Contexto, 2013.

SATO, Mario Teruo (org.). *Reflexões sobre Cultura Japonesa à luz do século XXI*. Curitiba: APAEX, 2013.

SIGNIFICADO das Cores na Cultura Japonesa. *Japão em Foco*. Disponível em: < [https://www.japaoemfoco.com/significado-das-cores-na-cultura-japonesa/#:~:text=Azul%20%E2%80%93%20Ao%20\(%E9%9D%92\)%20ou,representa%20frieza%20C%20calma%20e%20estabilidade](https://www.japaoemfoco.com/significado-das-cores-na-cultura-japonesa/#:~:text=Azul%20%E2%80%93%20Ao%20(%E9%9D%92)%20ou,representa%20frieza%20C%20calma%20e%20estabilidade)>. Acesso em 15. Fev. 2021.

SITI, Walter. O romance sob acusação. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n° 51, p. 19-53, jul./dez., 2006.

STAM, Robert. Introdução. In: *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução do francês para o espanhol Silvia Delpy. Versão brasileira por: Digital Source. México: Editora Premia, 1981. Disponível em: <<http://groups-beta.google.com/group/digitalsource>> Acesso em: 10. jul. 2017.

VERSIANI, Daniela Boccaccio. “Construção de realidades e percepção do insólito”. In GARCIA, Flávio; MICHELLI, Regina; PINTO, Marcello de Oliveira. (orgs). *Poéticas do insólito – Conferências e palestras do III Painel “Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional: O insólito na literatura e no cinema”* Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008, p. 6-10.