

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE – UNICENTRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: MESTRADO**

**DO JAPÃO PARA O MUNDO: *ROMEU E JULIETA* EM MANGÁS,  
SHAKESPEARE NA CONTEMPORANEIDADE**

**ELISA PRADO NASCIMENTO**

**GUARAPUAVA  
2014**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE – UNICENTRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: MESTRADO

**DO JAPÃO PARA O MUNDO: *ROMEU E JULIETA* EM MANGÁS.  
SHAKESPEARE NA CONTEMPORANEIDADE**

Dissertação apresentada por Elisa Prado Nascimento, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO, como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cláudia Camardella  
Rio Doce

GUARAPUAVA  
2014

Ficha elaborada pela Biblioteca da Unicentro-Guarapuava, Campus Santa Cruz

N244j Nascimento, Elisa Prado  
Do Japão para o mundo: Romeu e Julieta em Mangás, Shakespeare na contemporaneidade / Elisa Prado Nascimento.– Guarapuava: Unicentro, 2014.  
x, 121 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual do Centro-Oeste,  
Programa de Pós Graduação em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Carmadella Rio Doce

Banca examinadora: Prof. Dr. Antonio João Teixeira, Prof. Dr. Daniel de Oliveira Gomes.

#### Bibliografia

1. Literatura. 2. Romeu e Julieta. 3. Mangá. 4. Adaptação. 5. Contemporaneidade. 6. Shakespeare. I. Título. II. Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDD 20. ed. 801.3

**TERMO DE APROVAÇÃO**

**ELISA PRADO NASCIMENTO**

**“DO JAPÃO PARA O MUNDO: ROMEU E JULIETA EM MANGÁS,  
SHAKESPEARE NA CONTEMPORANEIDADE”**

Dissertação aprovada em 14/04/2014 como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO, área de concentração em Interfaces entre Língua e Literatura, pela seguinte Banca Examinadora:



Profa. Dra. Cláudia Camardella Rio Doce  
(Orientador/UNICENTRO)



Prof. Dr. Antonio João Teixeira  
(UEPG)



Prof. Dr. Daniel de Oliveira Gomes  
(UNICENTRO)

GUARAPUAVA-PR  
2014

Dedico este trabalho a Mariza, Juarez,  
Wendell e Paulo Henrique, que estão  
sempre perto de mim.

## **AGRADECIMENTOS**

À Professora Dra. Cláudia Rio Doce, por sua orientação de perto, tanta paciência, palavras de incentivo, hospitalidade, gentileza, amizade e humanidade;

Aos professores Antonio João Teixeira e Daniel de Oliveira Gomes, pelo olhar cuidadoso e contribuições para o enriquecimento deste trabalho;

Aos professores do programa, por me apresentarem tantas possibilidades;

Aos meus colegas do curso, pelo companheirismo;

À Daniela Leonhardt, pelas indas e vindas;

À CAPES, pela bolsa de estudos;

Ao Toquinho e ao Snow, por ouvirem;

Aos meus pais, Mariza e Juarez, por amarem;

Ao meu marido, Wendell, por insistir;

Ao meu filho, Paulo, por existir;

À vida, por dar-me tanto...

O ser humano contemporâneo é fundamentalmente desterritorializado. Com isso quero dizer que seus territórios etológicos originários – corpo, clã, aldeia, culto, corporação... – não estão mais dispostos em um ponto preciso da terra, mas se incrustam, no essencial, em universos incorporais. A subjetividade entrou no reino de um nomadismo generalizado. Os jovens que perambulam nos *boulevards*, com um *walkman* colocado no ouvido, estão ligados a ritornelos que foram produzidos longe, muito longe de suas terras natais. Aliás, o que poderia significar “suas terras natais”?

Félix Guattari

NASCIMENTO, Elisa Prado. **DO JAPÃO PARA O MUNDO: ROMEU E JULIETA EM MANGÁS, SHAKESPEARE NA CONTEMPORANEIDADE.** 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Centro-Oeste. Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cláudia Camardella Rio Doce. Guarapuava, 2013.

## RESUMO

Adaptar obras literárias para meios visuais (pintura, cinema, séries televisivas, histórias em quadrinhos) tornou-se prática um tanto comum em nosso cenário cultural a partir do século XX, principalmente com o advento do cinema. A peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, conta com várias dessas adaptações. O presente trabalho objetivou perceber como duas adaptações de *Romeu e Julieta* para histórias em quadrinhos (mais especificamente para o estilo japonês – o mangá) dialogam com a narrativa de Shakespeare, bem como com a tradição dos mangás e com outros produtos culturais contemporâneos. O mangá é um veículo de comunicação e entretenimento de massa fortemente consumido no Japão, e internacionalizado nas últimas duas décadas, como efeito da globalização. Sendo assim, pode-se dizer que ambas as adaptações estudadas se relacionam tanto à literatura canônica ocidental quanto a cultura de massa oriental, bem como expressam duas tradições culturais: a obra shakesperiana como tradição inglesa, e o mangá como tradição japonesa. Apesar de compartilharem semelhanças, no entanto, as duas versões em mangá são oriundas de países diferentes: uma das adaptações, *Romeo and Juliet* (2007) é parte da coleção *Manga Shakespeare*, da editora inglesa *SelfMadeHero*, enquanto a outra, *Romeo X Juliet* (2007) foi lançada pela editora japonesa *Kadokawa*. Através da análise das mudanças na narrativa de Shakespeare, bem como suas relações com as convenções do mangá e com outros produtos culturais, observou-se que ambas as adaptações expressam dois fenômenos próprios de nossa contemporaneidade globalizada: a desterritorialização e globalização da cultura; e a permanência de certos traços da tradição local.

**Palavras-chave:** *Romeu e Julieta*, mangá, adaptação, contemporaneidade.

NASCIMENTO, Elisa Prado. **FROM JAPAN TO THE WORLD: ROMEO AND JULIET MANGA, CONTEMPORARY SHAKESPEARE.** 118 f. Dissertation (Master's Program in Languages) – UNICENTRO. Supervisor: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cláudia Camardella Rio Doce. Guarapuava, 2013.

## ABSTRACT

Adapting literary works into visual media (paintings, movies, television shows, comic books) has become a common practice in the twentieth century cultural scene, especially with the advent of the cinema. The play *Romeo and Juliet*, by William Shakespeare, has several visual adaptations. The present study aimed to understand how two adaptations of *Romeo and Juliet* for comics (specifically for the Japanese style - the *manga*) relate to Shakespeare's narrative, as well as to the tradition of manga and other contemporary cultural products. Mangas are communication and mass entertainment products strongly consumed in Japan, and internationalized in the last two decades, as a result of globalization. Thus, it can be said that both adaptations studied are representative of both Western canonical literature and Eastern mass culture, as well as of two cultural traditions: the English tradition of Shakespeare, and the Japanese tradition of mangas. Although they have some aspects in common, the two mangas studied are from different countries: one adaptation, *Romeo and Juliet* (2007) is part of the Manga Shakespeare collection, by English publisher SelfMadeHero, while the other, *Romeo X Juliet* (2007) was released by Japanese publisher Kadokawa. Through the analysis of the changes in Shakespeare's narrative, as well as their relation to manga conventions and to other cultural products, it was possible to observe that both adaptations are hybridized products which express two phenomena of our globalized contemporaneity: deterritorialization and globalization of culture, and the persistence of certain traits of local tradition.

**Keywords:** *Romeo and Juliet*, manga, adaptation, contemporaneity.

## ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa de <i>Romeo and Juliet</i> ( <i>Manga Shakespeare</i> ).....	46
Figura 2 – Conflito entre as famílias.....	49
Figura 3 – <i>Romeo and Juliet</i> .....	50
Figura 4 – Casa dos Capuletos: restringimento das opções de construção da identidade.....	52
Figura 5– Juventude em busca de romance e liberdade.....	55
Figura 6– Juventude em busca de romance e liberdade.....	55
Figura 7 – Senhora Montéquio à la Marilyn Monroe.....	56
Figura 8 – Senhora Montéquio e Capuleto.....	57
Figura 9 – Tecnologias da comunicação a serviço/desserviço dos personagens	59
Figura 10 – Problemas na internet: a mensagem não chega a Romeu.....	61
Figura 11 – Mercúcio “malandro” .....	63
Figura 12 – Romeu “benevolente”: traços do eurocentrismo .....	63
Figura 13 – Teobaldo: a vilania do “outro” .....	64
Figura 14 – Fluidez, flores e <i>close-ups</i> : ilustrações de sentimentos.....	68
Figura 15 – Rainha Mab: divagações de Mercúcio .....	70
Quadro 1 – Relação dos personagens de <i>Romeo X Juliet</i> e suas relações.....	76
Quadro 2 – Personagens de <i>Romeu e Julieta</i> e seus equivalentes em <i>Romeo X Juliet</i> .....	77
Figura 16 – “Willy” Shakespeare.....	80
Figura 17 – <i>KAMI SHIBAI</i> . Fusão de teatro e desenho.....	84
Figura 18 – <i>Fullmetal Alchemist</i> e <i>Nakayoshi</i> - exemplo de capas de mangás <i>shonen</i> e <i>shōjo</i> .....	85
Figura 19 – Capa e contracapa de <i>Romeo X Juliet</i> .....	87
Figura 20 – A previsibilidade dos quadros x fluidez da ação e da emoção.....	88
Figura 21 – Lógica dos quadros x fluidez da ação e da emoção.....	89
Figura 22 – Red Whirlwind, Odin e Juliet: três faces da mesma heroína.....	92
Figura 23 – Na fuga do baile, algo é deixado para trás.....	102
Figura 24 – Zorro e Red Whirlwind: heróis com um mesmo ideal .....	104
Figura 25 – Red Whirlwind / Robin Hood: ouro ao povo .....	105

## SUMÁRIO

<b>1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....	11
<b>2 ENTRE O VELHO E O NOVO, O LOCAL E O GLOBAL: A CONTEMPORANEIDADE, SEUS SUJEITOS E PRODUTOS CULTURAIS</b> .....	21
<b>2.1 Contemporaneidade: identidades e culturas rumo à homogeneização?</b> .....	21
<b>2.2 Adaptações visuais: novos olhares sobre velhas histórias</b> .....	30
<b>2.3 Mangás: de onde vêm e para onde vão</b> .....	38
<b>3 ROMEO AND JULIET (MANGA SHAKESPEARE): A TRADIÇÃO DE SHAKESPEARE ENCONTRA O MANGÁ</b> .....	43
<b>3.1 Romeu e Julieta nos dias de hoje</b> .....	45
3.1.1 Sujeitos e lugares.....	45
3.1.2 Evocando a memória internacional-popular .....	54
<b>3.2 <i>Romeo and Juliet</i>: MANGA Shakespeare ou Manga SHAKESPEARE?</b> .....	65
<b>4 ROMEO X JULIET: A TRADIÇÃO DO MANGÁ ENCONTRA SHAKESPEARE</b> .....	73
<b>4.1 <i>Romeo X Juliet</i>: entre Shakespeare e o mangá</b> .....	73
4.1.1 A estrutura.....	73
4.1.2 Personagens .....	75
4.1.3 Shakespeare e a teatralidade no mangá.....	80
4.1.4 Hibridizando gêneros.....	84
4.1.5 <i>Juliet</i> samurai.....	89
<b>4.2 NeoVerona: <i>New Japan</i></b> .....	95
4.2.1 Novo Japão, novos sujeitos.....	96
4.2.2 <i>Romeo X Juliet</i> e a memória internacional-popular.....	100
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	107
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	110
<b>APÊNDICE</b> .....	118

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Shakespeare é, segundo Harold Bloom (2001), o inventor do humano. Sua obra foi capaz de retratar a condição humana com uma amplitude jamais realizada, de forma que, até hoje, suas peças e poemas são objetos de estudo e admiração.

Quanto mais lemos e refletimos sobre as peças de Shakespeare, mais nos damos conta de que a reação certa é admiração. [...] As peças continuam a ser o limite máximo da realização humana: seja em termos estéticos, cognitivos e, até certo ponto, morais, e mesmo espirituais. Shakespeare prossegue 'explicando-nos', em parte, porque nos inventou [...] (BLOOM, 2001, p. 19-20)

A notoriedade de Shakespeare lhe rendeu sua posição no centro do cânone ocidental (BLOOM, 2010), além de fazer com que seus textos sejam constantemente retomados, tanto em forma de simples citações e alusões, quanto em adaptações para outros textos literários ou para as mídias. De acordo com o projeto *An International Database of Shakespeare on Film, Television and Radio*, do *British Universities Film and Video Council*, Shakespeare conta com mais de 7.300 produções para a televisão, cinema e rádio, realizadas entre 1890 e 2013. Dessas, 670 referem-se a *Romeu e Julieta*, que perde em número apenas para *Hamlet* (894 produções)<sup>1</sup>. Essas são as duas peças mais conhecidas pelo público.

Quando se fala em Shakespeare, duas imagens são popularmente recorrentes: a de um homem melancólico segurando um crânio nas mãos, a refletir: “Ser ou não ser, eis a questão”, como uma lembrança entrecruzada de dois trechos de *Hamlet*, e a famosa “cena do balcão” de *Romeu e Julieta*, com um rapaz apaixonado a cortejar sua amada, debruçada sobre a varanda. Percebe-se aí uma diferença entre essas duas peças, no que tange sua recepção popular: a primeira remete a difíceis questões filosóficas, sendo *Hamlet*, segundo Bloom, “a maior representação de um intelectual criada no Ocidente” (p. 479), enquanto a

---

<sup>1</sup> Informações disponíveis no *website* do *British Universities Film and Video Council*, <http://bufvc.ac.uk/shakespeare/> (acesso em 06/02/2013).

segunda constitui “a maior e mais convincente celebração do amor romântico da literatura ocidental” (p. 127). Logo, não é difícil entender porque a primeira é aclamada pela crítica, enquanto a segunda é a preferida pelo gosto popular. No entanto, é evidente que a predileção por *Romeu e Julieta* não se deve ao fato de seu texto ser amplamente lido, mas pelo fato de essa história ser passada de boca em boca, de filme em filme, de livro infantil em livro infantil, de quadrinhos em quadrinhos.

Essa preservação da história de Romeu e Julieta através das formas de comunicação popular remete às formas orais de perpetuação das narrativas nas sociedades pré-escrita ou nas quais escrever e ler era privilégio de poucos, o que confere a *Romeu e Julieta* o *status* de lenda. Porém, Shakespeare não é a origem dela.

É fato que Shakespeare teve contato com o poema *Romeus and Juliet* (1562), de Arthur Brooke, e com o texto em prosa *Rhomeo and Julietta*, de William Painter (1566), levando-os para os palcos. No entanto, ambos os textos são traduções de *Histoire troisieme de deux amants, dont l'un mourut de venin, l'autre de tristesse*, de Pierre Boaistuau (1559). Essa história apareceu na primeira edição de *Histoire Tragiques*, uma coleção de histórias selecionadas e adaptadas de *Le Nouvelle*, de Matteo Bandello (1554), obra na qual se encontrava *La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, com vari accidenti*. Porém, também é dito que Boaitsuau era um imitador de Luigi Da Porto, escritor, dentre outras, da *nouvella Giulietta e Romeo*, publicada pela primeira vez em 1530. Da Porto, por sua vez, tomou como fonte o terceiro conto de *Il Novellino*, de Masuccio Salernitano, publicado postumamente em 1476. Essa parece ser a primeira vez em que a história de Romeu e Julieta se apresenta na estrutura aproximada à consagrada por Shakespeare. No entanto, a primeira menção aos Cappelletti e aos Montecchi, na literatura, se dá em *A Divina Comédia* (entre 1304 e 1321) de Dante Alighieri, enquanto o enredo se encontra em muitas das narrativas do *Decameron*, de Boccaccio (aproximadamente 1350) (MOORE, 1950).

Essa sequência de histórias de Romeu e Julieta, sempre provenientes de anteriores, é prova da afirmação de Barthes de que “o escritor só pode imitar um gesto sempre anterior, jamais original” (BARTHES, 1988, p. 69). Além disso, ela

mostra que essa história de amor, tão famosa a partir da obra do dramaturgo inglês, teve suas origens na Itália. Em seu artigo *The Origins of Legend of Romeo and Juliet in Italy*, Moore (1930) investiga a real existência das famílias e sua suposta relação de rivalidade. No entanto, duas décadas depois, independentemente de a história dos Montéquio e Capuleto ser verdadeira, o estudioso conclui que: “The sources of Shakespeare's *Romeo and Juliet* thus appear to be almost purely literary, with probably only remote connection with folklore”<sup>2</sup> (MOORE, 1950, p. 131)

Através dessa afirmação de Moore, nota-se que a origem da lenda de Romeu e Julieta só se faz conhecida – ou seja, só passa a ter existência – através do uso da linguagem (escrita na literatura, e oral na tradição popular). Isso vai ao encontro das considerações de Derrida contidas em *A Farmácia de Platão* (2005). Neste texto, menciona-se a visão de Sócrates acerca da escrita como cópia limitada da fala, que seria sua origem. A partir disso, Derrida reflete sobre a linguagem – incluindo a própria fala, que é apenas um reflexo do mundo das ideias (*eidós*) – como cópia de uma verdade invisível e, ao mesmo tempo, a origem dela. O mesmo poderia se dizer da arte, e mais especificamente da literatura. Uma obra tida como original parte de outra já criada. Essa outra, sua origem, é por sua vez também cópia/reprodução/adaptação de outra origem. Portanto, a origem real dessa série não é sequer conhecida. Perde-se a origem e vive-se em um mundo de cópias de cópias, de maneira que as obras de arte não passam de adaptações de outras obras de artes, que ocorrem a partir das relações intertextuais entre obras de um mesmo ou de diversos meios. Para Derrida (2005),

A invisibilidade absoluta da origem do visível, do bem-sol-capital-pai, o se furta à forma da presença ou da entidade, todo excesso que Platão designa como *epekéia tês ousías* (além da entidade ou da presença) dá lugar, se podemos ainda dizer, a uma estrutura de suplência tal que todas as presenças serão os suplementos substituídos à origem ausente e que todas as diferenças serão, no sistema das presenças, o efeito irreduzível do que permanece *epekéia tês ousías*. (p. 120)

---

<sup>2</sup> As fontes de *Romeu e Julieta* de Shakespeare parecem ser, portanto, puramente literárias com, provavelmente, apenas conexões remotas com o folclore. (tradução minha)

Portanto, a presença de originais não existe, mas apenas adaptações que se reproduzem, se readaptam, substituem a suposta e ausente origem, que só se faz conhecer na medida em que seus suplentes se fazem presentes. As supostas verdadeiras famílias Cappelletti e Montecchi, sua história de rivalidade, e o drama dos jovens amantes só se tornou conhecida de Shakespeare porque foi transmitida através de inúmeras versões. Da mesma forma, a peça *Romeu e Julieta* de Shakespeare é conhecida, no século XXI, também através de adaptações, sendo as cinematográficas as mais populares.

Benjamin aborda a questão das adaptações para o cinema em seu *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1996), tomando-as como reproduções que conferem às obras uma existência serial, que as levam ao encontro do espectador, ao invés da existência única e dotada de aura que outrora lhes era conferida. Nesse processo, a obra reproduzida é atualizada. E como consequência dessa atualização, tem-se o efeito da “liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura” (p. 169).

Pode-se dizer, em muitos sentidos, que Shakespeare deixa de ser tradicional na medida em que se torna mais acessível através de suas adaptações, e na medida em que é reinventado por elas. Tal reinvenção, aliás, se tornou uma tendência das adaptações realizadas nas últimas décadas, as quais deixaram de lado o compromisso com a fidelidade ao texto original. Este movimento é esperado se pensarmos nas mudanças em relação às concepções de arte e autoria que ocorreram na década de 70, com as teorias da intertextualidade enraizadas no dialogismo bakhtianiano. Pode-se tomar, como exemplo desse contraste, as diferenças entre duas adaptações cinematográficas de *Romeu e Julieta*. A realizada por Franco Zeffirelli em 1968 é ambientada no século XVI, em Verona, contexto representado pelos costumes, cenários e figurino. O texto da peça de Shakespeare se mantém quase que integralmente, com omissões de um pequeno número de versos. Manter o texto de Shakespeare foi também a escolha de Baz Luhrmann em seu *Romeu + Julieta*, de 1996. No entanto, a substituição do “e” por um sinal de adição (“+”) no título já nos mostra que fidelidade não é um fator indispensável para essa adaptação. Ao contrário, a ambientação se dá em Verona Beach, uma cidade norte-americana fictícia, permeada pela miscigenação cultural, pela busca pelo prazer instantâneo através

das drogas, pela influência da mídia e pelo consumismo exacerbado, perceptível no grande número de anúncios publicitários que decoram as paisagens. A presença de tais elementos transpõe, desta forma, a tragédia de Shakespeare para o contexto pós-moderno.

No entanto, não é apenas no cinema que clássicos da literatura tomam forma. Bem como não é apenas no cinema que o contraste entre as versões mais antigas e as mais recentes se faz perceptível. No mundo dos quadrinhos, Shakespeare também é um dos autores prediletos para adaptações. Sua primeira peça em HQ foi *Julius Cesar*, lançada em 1950, como parte da coleção norte-americana *Classics Illustrated*. Já *Romeu e Julieta* contou com sua versão nessa coleção em 1956. Comparando essa adaptação em quadrinhos com a lançada em 2007 pela editora SelfMadeHero, na Inglaterra, tem-se as mesmas diferenças que se apresentam nas versões cinematográficas citadas anteriormente. Apesar de ambas primarem por manter versos da peça de Shakespeare como texto dos quadrinhos, as ambientações diferem consideravelmente. Na mais antiga, que apresenta imagetivamente o contexto europeu do século XVI, com suas paisagens, arquitetura e vestuário, diz pouco à juventude do século XXI. Já a adaptação mais recente é ambientada no Japão, nos tempos atuais, com suas ruas cheias de carros e *outdoors* luminosos, e a juventude conectada à Internet. Além desse cenário, outra referência ao Japão é o estilo dos quadrinhos: o mangá.

*Manga* é a palavra japonesa para designar histórias em quadrinhos. O uso do termo se estendeu mundo afora se referindo às histórias em quadrinhos produzidas no Japão. No entanto, o *status* do mangá na sociedade japonesa difere muito do *status* dos quadrinhos em outras partes do mundo. Isso porque sua comercialização é intensa, sendo um sexto da receita da indústria de revistas japonesa proveniente da venda de mangás (GRAVETT, 2006, p. 18). Além disso, apesar de ter iniciado como um tipo de leitura para a juventude, o mangá passou a fazer sucesso com o público adulto. Assim, a produção dos mangás se subdivide de acordo com o gênero e a idade dos leitores, desde os direcionados a meninas (*shōjo manga*) até os produzidos para homens adultos (*seinenshi*). (SCHODT, 1997, p. 13).

A febre dos mangás, contudo, não se limitou ao território japonês. O estilo japonês de quadrinhos ganhou o apreço do público ocidental, de forma que nos dias atuais, mangás são traduzidos e comercializados mundo afora. O primeiro mangá traduzido e exportado para o ocidente foi *Mai*, em 1987, mas foi a partir do ano 2000 que este tipo de quadrinhos tornou-se de fato popular, tendo suas vendas triplicadas entre 2000 e 2002, nos Estados Unidos (BAINBRIDGE; NORRIS, 2010, p.235). Já no Reino Unido, entre 2004 e 2005, a editora de mangás *Tokyopop* teve um aumento de 2 para 20% em suas vendas, enquanto a editora *Titan*, não focada na venda de mangás, teve um decréscimo de 71 para 45% em suas vendas (HAYLEY, 2010, p. 267). Tais números refletem o quão lucrativo o mercado de mangás se tornou, também, fora do Japão.

Esse potencial de lucro foi, sem dúvidas, o propulsor do projeto *Manga Shakespeare*, cunhado pela editora inglesa *SelfMadeHero*. Essa coleção de adaptações da obra do maior escritor da literatura inglesa, e ocidental, para o estilo mangá, foi lançada em 2007. Segundo a idealizadora da coleção, Emma Hayley, o objetivo principal foi o de introduzir a obra de Shakespeare aos adolescentes e leitores pouco experientes, através de um meio que eles entendessem.

Manga, with its pace and vigor, was particularly appropriate for Shakespeare, who intended his plays to be seen rather than read. *Manga Shakespeare* provided a bridge between the world of performance and linear text, a way of bringing Shakespeare to life in a visual way for a new audience<sup>3</sup>. (HAYLEY, 2011, p. 269)

Percebe-se nesse discurso, apesar dos interesses econômicos declarados por Hayley no mesmo texto, que há uma certa preocupação com a perpetuação da tradição literária nacional. No entanto, qual seria o fator motivador para que a editora *Kadokawa*, uma das líderes no mercado de mangás no Japão, recorresse ao nome de Shakespeare para a criação de mais uma série?

Lançado também em 2007, pela *Kadokawa*, *Romeu X Juliet* conta a história de uma adolescente, Juliet, que vive em Neo Verona – uma cidade

---

<sup>3</sup> O mangá, com seu ritmo e vigor, foi apropriado para o texto de Shakespeare, que pretendia que suas peças fossem vistas, ao invés de lidas. *Manga Shakespeare* forneceu uma ponte entre o mundo da performance e o texto linear, numa forma de reavivar Shakespeare de uma maneira visual, para um novo público. (tradução minha)

permeada pelo terror após sua tomada por Lord Montague. Diante de uma sociedade desigual e injusta, essa adolescente adota o posto de justiceira, defendendo os pobres da exploração por parte da classe dominante. Red Whirlwind é o herói, disfarce sob o qual ela age. No entanto, ela conhece Romeo, filho do Lord Montague – seu archi-inimigo – e eles se apaixonam. Sua situação se torna ainda mais tensa quando, em seu aniversário de dezesseis anos, lhe é revelado seu passado até então mantido em segredo: ela é filha do Lord Capulet, antigo governante de Neo Verona, assassinado por Lord Montague juntamente com o resto da família. Visto que Juliet é a única sobrevivente da casa dos Capulet, ela é incumbida de depor Lord Montague e retomar o poder, devolvendo a paz aos habitantes de Neo Verona.

A partir daí se desenvolve o enredo, que tem como base a narrativa de Shakespeare mas que a reinventa, não apenas em termos imagéticos, como também em relação a sua contextualização espaço-temporal, estrutura e linguagem. Além disso, personagens de outras peças shakespearianas, bem como o próprio Shakespeare, fazem parte do universo criado em *Romeo X Juliet*, cuja versão original foi traduzida para o inglês em 2010, para seu lançamento nos Estados Unidos, pela *Yen Press*.

Tanto *Romeo and Juliet*, da editora *SelfMadeHero*, quanto *Romeu X Juliet*, da editora *Kadokawa*, são exemplos de adaptações da peça shakespeariana no contexto pós-moderno, em que se vivencia a dissolução tanto das fronteiras de tempo e espaço, quanto dos limites entre tradição e inovação, velho e novo, erudito e popular. Isso porque as novas formas de comunicação possibilitaram a mundialização da cultura, a qual redefine, segundo Ortiz (2000a), o significado de tradição:

Temos agora dois entendimentos possíveis de um mesmo conceito. Tradição enquanto permanência do passado distante, de uma forma de organização social contraposta à modernização das sociedades. [...] Mas ao lado desta compreensão, uma outra desaponta. Tradição da modernidade, enquanto forma de estruturação da vida social, manifestada nos seus objetos eletrônicos, sua concepção célere de tempo, e de um espaço “desencaixado”. Moderna tradição que secreta inclusive uma memória internacional popular, cujos elementos de sua composição estão prontos para ser reciclados a qualquer momento. Como garrafas de Coca-Cola, as orquestras da década de 40 (Glenn Miller), ou os pôsteres de Bogart ou Garbo, são citados igualmente como “clássicas”. Passado que se mistura ao presente, determinando as

maneiras de ser, as concepções de mundo. Cultura-identidade, referência para os comportamentos, enraizando os homens na sua mobilidade. (ORTIZ, 2000a, p. 213)

Assim, ambas as adaptações de Shakespeare para o mangá apresentam, ao mesmo tempo, dois polos opostos (a literatura canônica ocidental e a cultura de massa oriental) e duas tradições culturais: a obra shakesperiana como tradição inglesa, e o mangá, que apesar de popular, foi declarado como uma das formas tradicionais de expressão no Japão, pelo Ministério de Educação e Cultura do país (GRAVETT, 2006, p. 22). Essa mescla, trazida nas adaptações em questão, é atrativa tanto à juventude fã da cultura pop japonesa, quanto aos pais, que se aliviam ao ver o nome “Shakespeare” estampado em uma história em quadrinhos, como se esse fosse um remédio contra a crise da leitura. Seu apelo mercadológico se dá justamente porque elas se constituem da fusão entre o velho e o novo.

Tal fusão era percebida, por Walter Benjamin, como uma tendência cultural a partir da Revolução Industrial. Segundo ele, era prática comum que as novidades oriundas do desenvolvimento tecnológico se introduzissem na sociedade através da máscara das antigas formas. Ao mesmo tempo, essa retomada indicava a utopia de volta a um passado longínquo, no qual a organização social se dava de forma diferenciada, e mais justa do que a sociedade contemporânea a essas novidades.

À forma do novo meio de produção, que no início ainda é dominada por aquela do antigo (Marx), correspondem na consciência coletiva imagens nas quais se interpenetram o novo e o antigo. Essas imagens são imagens de desejo e nelas o coletivo procura tanto superar quanto transfigurar as imperfeições do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção. (BENJAMIN, 2007, p. 41)

Não seriam essas adaptações exemplos desse mesmo fenômeno? Elas são novos produtos culturais disseminados às massas, tanto do Japão quanto do mundo, por se valerem do estilo mangá. Esse novo estilo, no entanto, adota a máscara da tradição cultural erudita, ressoando o desejo de volta a uma época em que o teatro e a literatura tinham lugar de prestígio na sociedade.

Tomando-se *Romeo and Juliet* (coleção *Manga Shakespeare*) e *Romeo X Juliet*, como manifestações culturais contemporâneas, que retomam o antigo e, ao

mesmo tempo, desbravam fronteiras entre ocidente e oriente, cânone e cultura de massa, literatura e quadrinhos, o objetivo do trabalho será o de entender de que maneiras as adaptações de *Romeu e Julieta*<sup>4</sup> para o mangá trafegam por esses âmbitos. Para tal, elas serão analisadas com enfoque em três aspectos que formam o tripé no qual se apoiam: Shakespeare, o mangá e a cultura pós-moderna.

A presença de Shakespeare será verificada levando-se em conta: a relação intertextual entre as adaptações em mangá e a peça *Romeu e Julieta*; a relação intertextual entre as adaptações e a dramaturgia shakespeariana como um todo; e a presença do próprio Shakespeare enquanto personagem. Tomar-se-á, como referencial teórico sobre a obra de Shakespeare, os apontamentos de Harold Bloom, Northrop Frye, entre outros. As relações entre as adaptações e as convenções estéticas dos mangás, bem como aspectos culturais japoneses, serão observados tendo em vista os textos de Frederik L. Schodt, Paul Gravett e Sônia Luyten. Algumas concepções acerca de nossa contemporaneidade, encontradas em textos de Zygmunt Bauman, Stuart Hall, Anthony Giddens e Renato Ortiz, serão tomadas como base teórica para percebermos as relações entre as adaptações e nossa atual configuração cultural.

Esta dissertação se apresentará em três capítulos. O primeiro (capítulo 2) trará a revisão teórica sobre nossa contemporaneidade, a prática da adaptação de textos literários para os meios visuais, e o fenômeno dos mangás. As análises serão apresentadas nos capítulos 3 e 4, concernentes respectivamente às adaptações *Romeo and Juliet*, da coleção *Manga Shakespeare*, e *Romeo X Juliet*. É importante esclarecer que ambas as edições dos mangás aqui analisados são norte-americanas (*Romeo and Juliet – Manga Shakespeare: Amulet Books*; e *Romeo X Juliet: Yen Press*), sendo em língua inglesa. Essa é a língua original de *Romeo and Juliet*, e a língua para a qual o original de *Romeo X Juliet* foi traduzido, na ocasião de seu lançamento no ocidente. Como o estudo não será focado no uso da linguagem verbal em si, acredita-se que não haverá prejuízo,

---

<sup>4</sup> Nesta dissertação, usarei *Romeu e Julieta* para referir-me a peça de Shakespeare, *Romeo and Juliet* para a adaptação da coleção *Manga Shakespeare*, e *Romeo X Juliet* para a adaptação da Editora Kadokawa.

em termos metodológicos, em não utilizar o original, em japonês, de *Romeo X Juliet*.

Espera-se que o presente estudo contribuirá para o debate de questões referentes à adaptação de obras literárias para as histórias em quadrinhos – pouco tomadas como objeto de estudo, se comparadas às adaptações cinematográficas – bem como à relação entre tradição cultural e contemporaneidade.

## **2 ENTRE O VELHO E O NOVO, O LOCAL E O GLOBAL: A CONTEMPORANEIDADE, SEUS SUJEITOS E PRODUTOS CULTURAIS**

De forma a entender o trânsito das duas adaptações estudadas entre cânone e cultura de massa, entre ocidente e oriente, e entre o local e o global, é necessário fazer um breve apanhado de questões relevantes sobre nossa contemporaneidade e a forma de constituição tanto de seus indivíduos, quanto dos produtos culturais resultantes de nossa configuração social – tais como as adaptações de obras literárias para os meios visuais e os mangás.

### **2.1 Contemporaneidade: identidades e culturas rumo à homogeneização?**

Diz-se que vivemos uma época de incertezas e de indefinições. Até mesmo o termo “pós-modernidade”, tão comumente utilizado para dar nome aos nossos tempos, ainda é rodeado de debates infundáveis. Estamos em um momento de ruptura com o que constitui (ou constituiu) a modernidade? Ou vivemos seu prolongamento, ou até mesmo seu ápice? Independentemente da posição tomada, todos não de convir que vive-se um tempo de dissolução de limites. Como bem aponta David Harvey:

A experiência do tempo e do espaço se transformou, a confiança na associação entre juízos científicos e morais ruiu, a estética triunfou sobre a ética como foco primário de preocupação intelectual e social, as imagens dominaram as narrativas, a efemeridade e a fragmentação assumiram precedência sobre verdades eternas e sobre a política unificada e as explicações deixaram o âmbito dos fundamentos materiais e político-econômicos e passaram para a consideração de práticas políticas e culturais autônomas. (HARVEY, 2010, p. 293)

Este novo paradigma se faz presente e visível nos mais diversos âmbitos da vida contemporânea. Porém, gostaria de me ater a dois: a formação das identidades dos indivíduos e a configuração dos novos produtos culturais.

No que tange a formação contemporânea da identidade, Hall (2003) observa o movimento de descentramento do sujeito, que se deu na medida em

que, com a expansão dos meios de transporte e de comunicação a nível mundial, limites de tempo e espaço se dissolveram, tornando mais fácil o acesso a novos tipos de informação, culturas, classes econômicas, bens de consumo, religiões, bem como a outros grupos sociais antes isolados e/ou inacessíveis. Este movimento vem a diminuir a força das identidades nacionais, construídas discursiva e simbolicamente (HALL, 2003, p. 50-51), bem como dismantelar a noção de identidade única e fixa, já que as opções de escolha possibilitaram ao sujeito transitar entre diversos centros de identidade, de acordo com seus anseios e necessidades.

A própria concepção de sujeito e de identidade passou por diversas mudanças. Segundo Hall (2003), as primeiras ideias acerca do sujeito enquanto indivíduo deram-se com o Iluminismo e a racionalização do homem, num momento em que se descobre ser o homem, e não Deus, o centro das criações. A máxima de Descartes revela o papel central da mente e da razão humana como referência para o homem e tudo que o cerca. Assim, a identidade era inerente ao sujeito, nascia com ele, se desenvolvia nele e era fruto de sua racionalidade. Com o aparecimento das ciências sociais, e as observações sobre os processos coletivos na formação do indivíduo, observa-se que os sujeitos são fortemente influenciados pelo meio onde estão inseridos. A identidade se constituiria justamente como produto da interação entre o eu (centro) e a sociedade. Percebe-se que apesar de interagirem, o centro do sujeito (seu interior) e a sociedade (seu exterior) eram dissociados (HALL, 2003).

É a partir de cinco descentramentos<sup>5</sup> (avanços nas teorias sociais e nas ciências humanas), que Hall (2003) reconhece o movimento de desaparecimento do centro da identidade dos sujeitos da modernidade tardia (termo utilizado por Hall para falar da contemporaneidade), visto que colocaram a formação do sujeito em questão. Assim, percebe-se que a identidade se constrói não a partir de um interior, mas justamente a partir do exterior. Logo, o eu e a sociedade são, agora, a mesma face do sujeito, cujo centro (antes fixo e estável) foi deslocado, de forma

---

<sup>5</sup> Hall (2003) usa este termo para definir tanto o processo de extinção de um centro em volta do qual o sujeito constituiria sua identidade, quanto para falar das teorias que ajudaram a conceber este novo tipo de formação identitária. São elas: as tradições do pensamento marxista; a descoberta do inconsciente por Freud; a visão da língua como sistema social, inaugurada por Saussure; as considerações de Foucault acerca do “poder disciplinar”; e o movimento feminista (HALL, 2003, p. 34 – 46).

que sua identidade se torna fragmentada, aberta a mudanças constantes, por isso, muitas vezes contraditória, dadas as características da sociedade pós-moderna (HALL, 2003).

A maior flexibilidade do sujeito para construir-se, também é observada por Bauman (2005). Em concordância com a modernidade líquida (termo cunhado por Bauman para denominar nossa atualidade), as identidades, outrora sólidas, com formas e contornos próprios e definidos, agora se liquidificam, adequando-se a seu entorno. É o que está ao redor que determinará a forma do líquido, bem como é o contexto social que determinará a identidade do sujeito. Mudado o entorno, muda-se a forma da identidade. Essa metáfora da liquidez ilustra com clareza o caráter efêmero e imprevisível da sociedade contemporânea. Nela, “não se deve esperar que as estruturas, quando (se) disponíveis, durem muito tempo” (BAUMAN, 2005, p. 57).

Observação semelhante é feita por Agambem (2009). A partir de uma reflexão a respeito do uso do termo “dispositivo” na obra de Foucault, o autor afirma o propósito de ampliar a classe dos dispositivos foucaultianos, passando a chamar dispositivo: “ (...) qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (p.40). “Seres vivos” (ou “substâncias”) e dispositivos são os dois grupos nos quais Agambem propõe a divisão do que existe. Como resultado da relação (do “corpo a corpo”) entre “seres vivos” e “dispositivos”, tem-se o sujeito. A respeito do sujeito na contemporaneidade, o autor comenta:

Neste sentido, por exemplo, um mesmo indivíduo, uma mesma substância, pode ser o lugar dos múltiplos processos de subjetivação: o usuário de telefones celulares, o navegador na internet, o escritor de contos, o apaixonado por tango, o não-global etc. Ao ilimitado crescimento dos dispositivos no nosso tempo corresponde uma igualmente disseminada proliferação de processos de subjetivação.” (AGAMBEN, 2009, p. 41)

Assim, mudando-se o dispositivo, muda-se o sujeito.

Os entornos/dispositivos perpassam a vida do indivíduo contemporâneo em ritmo acelerado, principalmente por conta da mídia globalizada. A respeito do processo de globalização, Giddens (1991) afirma:

A globalização pode assim ser definida como a intensificação das relações sociais em escala mundial, que ligam localidades distantes de tal maneira que acontecimentos locais são modelados por eventos ocorrendo a muitas milhas de distância e vice-versa. Este é um processo dialético porque tais acontecimentos locais podem se deslocar numa direção inversa às relações muito distanciadas que os modelam. A *transformação local* é tanto uma parte da globalização quanto a extensão lateral das conexões sociais através do tempo e do espaço. (GIDDENS, 1991, p. 60)

Oportunizando, portanto, o contato do global com o local (e vice-versa), a globalização dos meios de comunicação acaba tornando difíceis as tentativas de definição dessas duas instâncias. Não se pode mais falar em cultura local – dada a *transformação local* observada por Giddens, devido à influência do global – ao mesmo tempo em que não se concebe a cultura global sem o toque das manifestações locais que se disseminam espaço-temporalmente.

Para tratar dessa nova configuração cultural, Kellner (2001) propõe o uso do termo “cultura da mídia” para definir nossa contemporaneidade, haja vista que é através dela que diversos produtos culturais são produzidos e distribuídos.

A expressão “cultura da mídia” também tem a vantagem de dizer que a nossa é uma cultura da mídia, que a mídia colonizou a cultura, que ela constitui o principal veículo de distribuição e disseminação da cultura, que os meios de comunicação de massa suplantaram os modos anteriores de cultura como o livro ou a palavra falada, que vivemos num mundo no qual a mídia domina o lazer e a cultura. Ela é, portanto, a forma dominante e o lugar da cultura nas sociedades contemporâneas (KELLNER, 2001, p. 54).

Portanto, a globalização da mídia acaba resultando na dissociação entre identidade e limites territoriais. Segundo Bauman, por muito tempo, a identidade foi intimamente ligada ao lugar ao qual o sujeito pertencia, que muitas vezes se limitava aos arredores das residências. O autor menciona que, por volta da década de 40, a França conhecida por muitos camponeses franceses se limitava a uma área de cerca de apenas 20 quilômetros. Devido, obviamente, às limitações dos meios de transporte e comunicação, essa pequena região era seu país. Logo, “no interior dessa rede de familiaridade do berço ao túmulo, o lugar de cada pessoa era evidente demais para ser avaliado, que dirá negociado” (BAUMAN, 2005, p. 24).

Em contraste com o cenário rural comentado por Bauman, há as grandes cidades, descritas por Guattari (1992) de forma a ilustrar a “lógica do caos” que rege a contemporaneidade. “Imensas máquinas (...) produtoras de subjetividade individual e coletiva” (p. 172) as cidades, ligadas pelos meios de comunicação, substituem uma única capital que domine a economia global. Assim, é possível dizer que “a cidade-mundo do capitalismo contemporâneo se desterritorializou, que seus diversos constituintes se espargiram sobre a superfície de um rizoma multipolar urbano que envolve o planeta” (p. 171).

Portanto, na medida em que os meios de comunicação desenvolvem-se tecnologicamente, conectando regiões remotas do globo, as noções territoriais se ampliam e o pertencimento a certa região territorial deixa de ser quesito fundamental para a formação de identidades. Substituindo essas identidades formadas por suas proximidades, e as posteriores identidades nacionais artificialmente construídas, tem-se agora a possibilidade de buscar grupos dos quais se queira fazer parte.

Quando a identidade perde as âncoras *sociais* que a faziam parecer “natural”, predeterminada e inegociável, a “identificação” se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um “nós” a que possam pedir acesso. (...) Os “grupos” que os indivíduos destituídos pelas estruturas de referência ortodoxas “tentam encontrar ou estabelecer” hoje em dia tendem a ser eletronicamente mediados, frágeis “totalidades virtuais”, em que é fácil entrar e ser abandonado. (BAUMAN, 2005, p. 30 e 31)

Se há maior flexibilidade na criação de identidades, na nossa contemporaneidade, o mesmo se dá na criação dos produtos culturais. Já que se tem acesso a culturas de diversas regiões, as quais têm, ao mesmo tempo, contato com uma grande gama de outras culturas, tem-se um jogo de influências mútuas cujo resultado são textos que se referem a diversas tradições culturais, simultaneamente. Sobre o advento da televisão como veículo midiático globalizado, Harvey aponta:

A televisão de massa associada com a comunicação por satélite possibilita a experiência de uma enorme gama de imagens vindas de espaços distintos quase simultaneamente, encolhendo os espaços do mundo numa série de imagens de uma tela de televisão. [...] A imagem de lugares e espaços se torna tão aberta à produção e ao uso efêmero quanto qualquer outra. (HARVEY, 2010, p. 264)

A quantidade de imagens de lugares tão distantes não garantem, no entanto, a apreciação da diferença, como bem apontam as considerações de Guattari (1992):

[...] enfatizemos o paradoxo. Tudo circula: as músicas, os slogans publicitários, os turistas, os *chips* da informática, as filiais industriais e, ao mesmo tempo, tudo parece petrificar-se, permanecer no lugar, tanto as diferenças se embatem entre as coisas, entre os homens e os estados de coisas. No seio de espaços padronizados, tudo se tornou intercambiável, equivalente. (GUATTARI, 1992, p. 169)

É perceptível, de fato, que se caminha para um certo padrão, no que tange aos meios de comunicação de massa. Um exemplo são os canais de noticiários. Aos moldes do canal norte-americano *CNN* e do britânico *BBC*, vê-se a proliferação de programas e/ou canais televisivos de diversos países, cujos nomes, acompanhados da palavra *news* – *BandNews*, no Brasil; *PTVNews* no Paquistão; *NTVNews 24*, no Japão; *OraNews*, na Albânia – lhes conferem a legitimação de seu comprometimento com “a verdade” na tarefa de transmitir notícias.

A homogeneização de certos aspectos culturais não se dá apenas no que diz respeito aos meios de comunicação. Serviços e produtos também passam por este processo, de forma que em nossa contemporaneidade, pode-se viver uma experiência cultural “típica” de determinada região, sem necessariamente fazer-se presente nela. A variedade étnica nas opções de restaurantes nas grandes cidades, as aulas de danças e artesanatos típicos (de variados lugares e épocas), as lojas de objetos exóticos, como *souvenirs* de viagens que não fizemos, mas cujas imagens se encontram – sabe-se lá como – em nossas memórias... esses são exemplos do fenômeno de desterritorialização da cultura e, ao mesmo tempo, de sua padronização, bastante presente em produtos consumidos em escala mundial. Segundo Ortiz (2000a), essa padronização<sup>6</sup>, que se dá também em diferentes domínios de nossa vida pós-moderna, é influenciada pela ciência, tecnologia e consumo, os quais impulsionam a formação da sociedade

---

<sup>6</sup> Ortiz (2000a) utiliza o termo “estandardização” (do inglês *standard*) para falar da padronização no processo de produção de objetos, contrapondo-o ao termo “padrão” (do inglês *pattern*, que na antropologia refere-se à modelo cultural). Segundo o autor, “é apenas na discussão das sociedades modernas que *pattern* se identifica a *standard*, significando com isso uma homogeneização dos costumes”. (ORTIZ, 2000a, p. 32)

globalizada, além do processo de industrialização, que penetra a esfera cultural (filmes, séries de televisão, etc.). “A existência de um mercado mundial exige uma padronização dos produtos” (ORTIZ, 2000a, p. 32). A questão do mercado e, logo, do consumismo como essencial na produção cultural também é apontada por Hall (2003):

Foi a difusão do consumismo, seja como realidade, seja como sonho, que contribuiu para esse efeito de “supermercado cultural”. No interior do discurso do consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a *identidade*, ficam reduzidas a uma espécie de *língua franca* internacional e de moeda global, em termos das quais todas as tradições específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas. Este fenômeno é conhecido como “homogeneização cultural”. (HALL, 2003, p. 76)

Em contraponto, no entanto, à ideia de padronização da cultura e dos produtos culturais na contemporaneidade, Hall (2003) faz duas considerações que merecem ser comentadas. Uma diz respeito a uma movimentação na direção oposta à homogeneização, que se configura como novos esforços para se manter e reforçar tradições culturais, em determinadas comunidades. Exemplos citados pelo autor são o ressurgimento do nacionalismo na Europa oriental e o fundamentalismo que abrange uma série de manifestações religiosas. A outra aponta para a mescla entre cultura local e global, ao invés da simples substituição da primeira pela segunda. Segundo o autor, comentando o argumento de Kevin Robins<sup>7</sup>, há um processo de mercantilização da diferença, da etnia e da alteridade, que caminha ao lado da homogeneização cultural. Assim, o global e o local se rearticulam de forma que novas identidades locais e novas identidades globais são produzidas (HALL, 2003, p. 77-78).

Outro processo, abordado por Canclini (2008), também prevê a criação de um terceiro produto através da mescla entre dois já existentes: a hibridação cultural. Através dela “estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2008, XIX). Tais estruturas discretas também são, segundo o autor, frutos de outros processos de hibridação. Assim, não podemos pensar que

---

<sup>7</sup> ROBINS, K. Tradition and Translation: national culture in its global context. In: Corner, J, Harvey, S (orgs.). *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of national Culture*. Londres: Routledge, 1991.

elementos culturais híbridos são resultantes apenas do fenômeno de globalização. No entanto:

A hibridação, de certo modo, tornou-se mais fácil e multiplicou-se quando não depende de tempos longos, da paciência artesanal ou erudita e, sim, da habilidade para gerar hipertextos e rápidas edições audiovisuais e eletrônicas. Conhecer as inovações de diferentes países e a possibilidade de misturá-las requeria, há dez anos, viagens freqüentes, assinaturas de revistas estrangeiras e pagar avultadas contas telefônicas; agora se trata de renovar periodicamente o equipamento de computador e ter um bom servidor de *internet*. (CANCLINI, p. 2008, XXXVI)

Além da alta velocidade com que nos comunicamos na contemporaneidade ser um estímulo à hibridação cultural, tem-se ainda a porosidade das fronteiras estabelecidas pelo Estado moderno como contributivas a esse processo. Assim, segundo o autor, alguns espaços geográficos são especialmente propícios à produção de objetos e práticas culturais híbridas, tais como as regiões fronteiriças entre países e as grandes cidades.

Apesar dos processos de hibridação cultural, no entanto, “os perfis nacionais mantêm vigência em algumas áreas do consumo, sobretudo nos campos em que cada sociedade dispõe de ofertas próprias” (CANCLINI, 2008, XXXVI). Ou seja, produtos culturais híbridos só têm espaço quando os locais não mais satisfazem a demanda do mercado. Desta forma, o local ainda é, em muitos casos, preservado diante das tentativas de hibridação e/ou homogeneização cultural.

Em concordância com esta observação, Ortiz (2000) comenta que o fenômeno de mundialização<sup>8</sup> da cultura não se dá de forma homogênea e aleatória já que, mesmo que mundializada e envolvendo outras manifestações, uma determinada cultura ainda apresenta especificidades (um *pattern*), construindo, na combinação de seu *pattern* com o novo, uma nova maneira de “estar no mundo”. A esse processo de mundialização, mas que conta com a preservação de certas características culturais locais, Ortiz dá o nome de modernidade-mundo (ORTIZ, 2000a, p. 33).

---

<sup>8</sup> O autor utiliza o termo “global” para tratar de processos econômicos e tecnológicos. Já o termo “mundial” é utilizado por ele para referir-se ao domínio da cultura. (ORTIZ, 2000a, p. 29) Assim, “mundialização” refere-se, na obra do autor, às interferências da globalização no âmbito cultural das sociedades.

Mesmo havendo certa tendência à preservação de especificidades culturais, é inegável o fato de que, com o contato maior entre culturas, identidades e produtos se desterritorializam, na medida em que deixam de ter vínculo com localidades físicas geográficas. Isso se dá devido ao aumento das possibilidades de difusão cultural. Segundo Kroeber<sup>9</sup> (citado por Ortiz, 2000a, p. 74), a difusão cultural está ligada à tradição no sentido em que ambas tratam de transmitir cultura de um grupo a outro. No entanto, enquanto a tradição remete a transmissão temporal da cultura – ou seja, de uma geração a outra, do mesmo grupo – a difusão transmite a cultura espacialmente, de um grupo a outro.

No trâmite intenso entre gerações da mesma população e entre populações diferenciadas, certos aspectos culturais se alteram, se atualizam, de forma a se reconstituírem, ao mesmo tempo em que modificam as identidades dos membros de determinadas populações e gerações. Se pensarmos nas sociedades contemporâneas, que são mais rapidamente afetadas pela difusão cultural (principalmente da cultura vinculada a meios de comunicação em massa), é fácil perceber a constituição daquilo que Ortiz (2000a) chama de “memória internacional-popular”, comum a populações pertencentes às mais diversas regiões geográficas.

Afirmar a existência de uma memória internacional-popular é reconhecer que no interior da sociedade de consumo são forjadas referências culturais mundializadas. Os personagens, imagens, situações, veiculadas pela publicidade, histórias em quadrinhos, televisão, cinema constituem-se em substratos desta memória. [...] Neste sentido pode-se falar de uma memória cibernética, banco de dados das lembranças desterritorializadas dos homens. Marcas de cigarros, carros velozes, cantores de rock, produtos de supermercado, cenas do passado ou de *science-fiction* são elementos heteróclitos, estocados para serem utilizados a qualquer momento. A memória internacional-popular contém traços da modernidade-mundo, ele é seu receptáculo. (ORTIZ, 2000a, p. 126)

Assim, os novos produtos culturais se valem dessa memória comum para constituírem-se, de forma que caibam no(s) gosto(s) de consumidores ao redor do globo.

Através desta breve exposição acerca de como se dão os processos de formação das identidades dos sujeitos e dos produtos culturais de nossa

---

<sup>9</sup> KROEBER, A. L. *Diffusion, Encyclopedia of Social Sciences*. New York: Macmillan, 1963, vol. 5, p. 139.

contemporaneidade, percebe-se que ambos são intimamente atrelados. Os produtos culturais, fragmentados e desterritorializados de forma a ir ao encontro dos novos sujeitos, são os mesmos que os constituem identitariamente. Ao mesmo tempo, sujeitos cujas identidades são fragmentadas e desterritorializadas são os produtores e geradores da demanda por estes produtos.

Gostaria de expor agora como essa lógica se aplica a dois tipos de produtos culturais típicos de nossa contemporaneidade: as adaptações de textos literários para os meios visuais; e as histórias em quadrinhos japonesas (os *mangás*). Ambos são faces dos objetos de análise deste trabalho: duas versões de *Romeu e Julieta* em mangá.

## 2.2 Adaptações visuais: novos olhares sobre velhas histórias

Canclini (2008), ao falar sobre o fenômeno de hibridação cultural, comenta:

[...] frequentemente a hibridação surge da criatividade individual ou coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. Busca-se *reconverter* um patrimônio (uma fábrica, uma capacitação profissional, um conjunto de saberes e técnicas) para reinseri-los em novas condições de produção e mercado. (XXII)

Um exemplo desse processo de *reconverter* é a prática, um tanto comum em nosso cenário cultural a partir do século XX, de adaptar obras literárias para meios visuais, principalmente com o advento do cinema. A alta recorrência deste tipo de adaptações vai ao encontro da afirmação de Kellner sobre a posição da mídia como “principal veículo de distribuição e disseminação da cultura, que os meios de comunicação de massa suplantaram os modos anteriores de cultura como o livro ou a palavra falada” (2001, p. 54).

Tais adaptações para as novas mídias têm sido alvo de muitas discussões no âmbito acadêmico no que tange aos possíveis efeitos que elas causam às relações entre sociedade, arte, cultura e tradição. Walter Benjamin, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, ao tratar do conceito de

aura da obra de arte, comenta que ela é desmanchada pela reprodução da obra de arte, pela extinção de seu valor de culto ou ritual, por sua apropriação pela cultura de massas e por sua libertação da tradição.

Generalizando, podemos dizer que a técnica de reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema. Sua função social não é concebível, mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio cultural. (BENJAMIN, 1994, 168-169)

É interessante perceber que, neste ensaio escrito na década de 1930, Benjamin já tratava de um ponto crucial para entendermos nossa contemporaneidade: a liquidação da tradição. Esta é, mais tarde, observada por Giddens, o qual afirma que “os modos de vida produzidos pela modernidade nos desvencilharam de todos os tipos tradicionais de ordem social, de uma maneira que não tem precedentes.” (1991, p. 10).

Kellner, Benjamin e Giddens compartilham o reconhecimento de que as formas de disseminação cultural tradicionais deixam de ter a mesma influência nos indivíduos, nos dias atuais. Porém, é fato que as narrativas provindas destes meios (da literatura, da narrativa oral, do teatro) sobrevivem em meio à “liquidação do valor tradicional”, tornando-se conhecidas do grande público, graças à suas novas roupagens (o cinema, as séries de televisão, as histórias em quadrinhos, os vídeo games).

É sobre isso que Derrida (2005) discorre: uma suposta origem, inalcançável e invisível, só se faz conhecer na medida em que suas cópias se fazem presentes. Dessa forma, a presença de originais não existe, mas apenas adaptações que se reproduzem, se readaptam, substituem a origem ausente. Deveríamos nos perguntar se as histórias narradas por Poe seriam conhecidas dos novos sujeitos/consumidores da década de 2010, caso não houvesse o lançamento do filme *O Corvo*, em 2012, seguido da nova série de TV norte-americana *The Following* (2013), exibida no canal *Warner* e da série brasileira

*Contos do Edgar* (2013), exibida no canal *Fox*. Provavelmente o romance *O Grande Gatsby* (1925), de Fitzgerald, não encontraria seu lugar ao sol 88 anos mais tarde, não fosse o novo filme de Baz Luhrmann anunciado aos quatro ventos por canais de TV por assinatura, contando com Leonardo DiCaprio no elenco.

Portanto, as narrativas ainda permanecem, apesar das mudanças em seus veículos de disseminação. Após listar uma grande quantidade de meios onde podemos encontrá-las, Barthes, em *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa* afirma:

(...) sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade [...] todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta: a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida. (BARTHES, 1971, p. 19-20)

Logo, tal fenômeno de narrar e de transpor narrativas entre culturas de diversos tempos e lugares, adaptando-as, é conhecido da literatura e de outras artes, desde seus primórdios. Até mesmo obras clássicas da literatura, julgadas como originárias de uma série de adaptações, são inspiradas em obras anteriores. Vemos, a respeito do teatro elisabetano da primeira metade do século XV, que

As *Chronicles* (1578) de Raphael Holinshed constituíram uma fonte inesgotável de material. Shakespeare e seus colegas dramaturgos encontraram nelas tudo aquilo de que precisavam para seus dramas históricos. Ao mesmo tempo, influências clássicas emanavam do continente, (...) Mesmo *Titus Andronicus* de Shakespeare está ainda embebido na paixão da vingança e do horror de Sêneca. O tema dos *Suppositi* de Ariosto volta uma vez mais em *A Megera Domada* de Shakespeare. *Romeu e Julieta*, em seus diálogos de amor, não negam seu débito para com o *Canzoniere* de Petrarca, e com o jogo de esconde-esconde de Rosalinda na floresta de Arden, *Como Ihes Apraz* conserva ainda um pé na tradição pastoral. (BERTHOLD, 2010, p.313)

A prática de adaptações, nesse sentido, não se dá como um fenômeno de quebra com a tradição e de desmanche da aura da obra de arte, mas como fazer indispensável para que uma obra clássica permaneça, exista em frente às novas gerações e contextos. Elas são releituras do passado, de forma a mantê-lo presente. É nessa relação entre “originais” e “cópias”, no empréstimo de vários

“originais” na construção de um novo, que se confere um dos fatores de textualidade, já que “todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p. 64).

Voltando à observação de Barthes (1971) de que as narrativas, muitas vezes, são apreciadas por outros povos, sendo transcultural, é importante refletir a respeito da permanência delas e, ao mesmo tempo, de sua modificação frente aos novos contextos. Benjamin (1994) fala do processo de atualização pelo qual o objeto reproduzido passa, em todas as situações em que sua reprodução o leva ao encontro do espectador (p. 168-169). O mesmo autor, em *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, comenta que a narrativa, “forma artesanal de comunicação”, não transmite os eventos narrados de forma inalterada, como se fosse um relatório deles. Ao contrário, é marcada por quem os narra, já que “mergulha na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (BENJAMIN, 1994, p. 205). A boa narrativa traria, portanto, o envolvimento do narrador e de suas vivências para a história narrada.

Se os meios visuais constituem-se como os veículos mais populares de narrativa na contemporaneidade, não é de se estranhar que as adaptações de antigas histórias para esses meios as imprimam com as marcas de nosso tempo, dos novos sujeitos que ouvirão a história, e das novas mídias as quais elas se veiculam. Ou seja, as histórias se reinventam na medida em que são retransmitidas. Todorov (1971) divide as narrativas em duas partes: a “história”, que compreende os eventos narrados; e o “discurso”, que constitui a forma com a qual os eventos narrados se apresentarão (p. 211). A história, no entanto, apesar de teoricamente separada do discurso, não tem existência “em si”, existindo apenas quando vinculada a sua forma (TODOROV, 1971, p. 213). Logo, se o discurso da narrativa sofre alterações, sua história também as sofrerá<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Apesar da menção à separação da narrativa em história e discurso, proposta por Todorov (1971) em *As Categorias da Narrativa Literária*, adotarei, neste trabalho, os termos propostos por Genette, em *Discurso da Narrativa* (1979). Neste texto, o autor diferencia seu uso de três termos: “Proponho, sem insistir nas razões aliás evidentes da escolha dos termos, denominar-se *história* o significado ou conteúdo narrativo (ainda que esse conteúdo se revele, na ocorrência, de fraca intensidade dramática ou teor factual), *narrativa* propriamente dita o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si, e *narração* o acto narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar” (p. 25). Assim, usarei “história” para referir-me aos acontecimentos narrados e “narrativa” para referir-me ao discurso narrativo.

A introdução deste trabalho mostrou como as narrativas permanecem vivas a partir do momento em que se recriam, através da exposição da trajetória da história de Romeu e Julieta, que partiu de narrativas italianas, sendo transmitida à França e, mais tarde, à Inglaterra, sendo Shakespeare o terceiro neste território a retransmiti-la, depois de Painter e Brooke, que traduziram o poema do francês Boaistuau. O primeiro o traduziu em prosa e o segundo, em versos (MOORE, 1950, p. 95). O primeiro aumentou em extensão os trechos de lamento de Julieta enquanto o segundo se preocupou em tornar os personagens mais reais e verossímeis (ROBERTS, 1902, p. 42). Shakespeare, por sua vez, transpôs a história para o gênero dramático, deu profundidade a Mercúcio e a Ama, encurtou o tempo da história de meses para quatro dias (FISCHLIN, 2007) e eliminou o tom doutrinário e moralista que, segundo Heliodora (2008), introduzia o poema de Brooke, isso para citar algumas das mudanças mais comentadas.

Modificar as histórias narradas, como se observa, não é prática exclusiva das adaptações da atualidade, sendo prática essencial para que o ato de narrar se mantenha. No entanto, por muito tempo, os debates no âmbito dos estudos das adaptações foram norteados pela noção de *fidelidade*, principalmente no que tange às adaptações de obras literárias para o cinema. O cinema, de certa forma, é tradicionalmente visto como inferior à literatura. A crítica, logo, se ocupava de avaliar a qualidade das adaptações tendo como critério o quão parecidas elas eram com seus originais literários. Visões contrárias às adaptações da literatura para meios visuais refletem o medo (e/ou a constatação) de que elas se sobressaíam na preferência do grande público, maculando a aura do texto escrito.

A linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização”, e “profanação” proliferam no discurso sobre adaptações, cada palavra carregando sua carga específica de ignomínia. “Infidelidade” carrega insinuações de pudor vitoriano; “traição” evoca perfídia ética; “abastardamento” conota ilegitimidade; “deformação” sugere aversão estética e monstruosidade; “violação” lembra violência sexual; “vulgarização” insinua degradação de classe; e “profanação” implica sacrilégio religioso e blasfêmia. (STAM, 2006, p. 19-20)

É observável que as adaptações, numa tentativa de obedecer ao critério de fidelidade, por muito tempo tentaram recriar seus originais em termos de

ambientação, caracterização das personagens e permanência inalterada (ou pouco alterada) dos diálogos. No entanto, é com o impacto do pós – como aponta Stam (2006) a respeito dos estudos pós-estruturalistas – que a liberdade na prática da adaptação se estabelece, tendo o adaptador autonomia para reler a obra literária, emancipando a adaptação de qualquer débito em relação ao seu original.

Se considerarmos ainda, conforme Benjamin (1994), que “[...] se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”, não é de se admirar que as adaptações recriem narrativas anteriores a partir de outro sistema de valores, remodelando-as ou – para utilizar a expressão de Canclini (2008) – reconvertendo-as, de forma a reinseri-las em novas condições culturais. Exemplo disto são as adaptações mais recentes de obras produzidas nos impérios durante o período colonial. Segundo Stam (2008):

De modo geral, os romances europeus simplesmente tomavam por certo o domínio e o poder do império. Obras como *Mansfield Park* (1814), de Jane Austen, giram em torno da questão de propriedade (...). A fazenda Mansfield Park, assim, é mantida pelos canaviais de Sir Thomas Bertram em Antígua, onde praticou-se a escravidão até a década de 1830. A recente adaptação de *Mansfield Park*, ao chamar a atenção para a dependência de Sir Thomas do escravagismo, revê o romance a partir do olhar anticolonialista (...). Em *Vanity Fair*, de Thackeray, o império é retratado como fonte de lucro, ao passo que em *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf, o império é descrito empunhando seu “cassetete” para dominar “o pensamento e a religião, a bebida, o vestuário, os hábitos, e também o casamento”. (p. 37)

Percebe-se que a narrativa recontada é fruto da releitura desenvolvida sob uma nova perspectiva, a qual se constrói a partir de diversos fatores sócio-históricos. Uma adaptação recente que mantivesse um viés colonialista seria uma afronta aos novos ideais de igualdade que permeiam, ainda que frivolumente, a sociedade pós-colonial. Desta forma, a infidelidade na prática da adaptação, que critica ideologicamente seu texto-fonte, é uma “espécie de obrigação política” (STAM, 2008, p. 111).

Além dessa, outras foram as razões que excluíram a fidelidade como parâmetro de qualidade das adaptações. As teorias da intertextualidade de Kristeva (provinda do dialogismo bakhtiano) e de Genette tratam das permutações de textualidades, pondo abaixo a noção de fidelidade entre textos. A noção de

sujeito descentrado desmancha, com a noção de sujeito unificado, a de autor como origem do texto – o que corrobora a concepção de autor como orquestrador de discursos anteriores, de Bakhtin e, posteriormente, de Foucault (STAM, 2006, p. 21-23). A hierarquia entre literatura e filme é abolida com a semiótica estruturalista, que considera “texto” todo o tipo de prática de significação. Além disso, com a invenção do *readymade* de Marcel Duchamp, a diferenciação entre “arte” e “não-arte” se tornou cada vez mais difícil, além de passar-se a tomar textos não pertencentes às artes (em sentido mais restrito) como objetos de estudos promissores. (CLÜVER, 2006, p. 18).

Levando em consideração, pois, que as adaptações são um processo natural do fazer criativo, e que obras clássicas são também adaptações de seus precedentes, há que se pensar nas adaptações como obras passíveis de serem lidas, interpretadas e apreciadas tais quais seus textos fontes, tendo em vista que

There is no need to denigrate words that are *heard* (and visualized) in order to privilege words that are *read*. Works of literature can have afterlives in their adaptations and translations, just as they have pre-lives, in terms of influence and models (...) <sup>11</sup> (HUTCHEON, 2007)

Ao falar em palavras visualizadas, Hutcheon toca na questão da palavra na cultura visual, ou antes, da cultura visual na literatura. Para Blanchot, a visão, “(...) nos mantém nos limites do horizonte. (...) A terrível palavra ultrapassa todo o limite e, até, o ilimitado do todo: ela toma a coisa por onde não se a toma, por onde não é vista, nem nunca será vista” (BLANCHOT, 2001, p. 67). Tal postura, que considera a cultura visual como limitadora do pensamento e da imaginação, vem ao encontro do que Stam propõe como um dos preconceitos primordiais que fundamentam o senso intuitivo de inferioridade da adaptação em relação ao original literário: a logofilia – valorização do texto escrito, “típica de culturas enraizadas na ‘religião do livro’” (STAM, 2006, p. 21). Apesar disto, vemos que a narrativa através de ilustrações e a relação entre escritura e imagem se fazem presentes desde as civilizações antigas, como o *Livro dos Mortos* egípcio, os

---

<sup>11</sup> Não há necessidade de denegrir as palavras que são ouvidas (e visualizadas) de forma a privilegiar as palavras que são lidas. Obras da literatura podem ter pós-vidas em suas adaptações, da mesma forma que têm suas pré-vidas, em termos de influências e modelos. (tradução minha)

manuscritos ilustrados bizantinos, os afrescos gregos, os livros xilográficos chineses e os manuscritos iluminados medievais (PEREIRA, 2009).

Uma faceta da junção entre escritura e imagem, nos dias atuais, é a história em quadrinhos. Segundo McCloud (1995), em seu *Desvendando os Quadrinhos*, as combinações entre palavras e imagens, quando devidamente exploradas, tem o grande potencial de contar histórias, o que conferiu aos quadrinhos, apesar de seus outros usos em potencial, a arte da narrativa (McCLOUD, 1995). Essa ideia é endossada pelas palavras de Barthes a respeito da narrativa, para a qual

(A narrativa)... está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (recorde-se a Santa Úrsula de Carpaccio), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, nos *fait divers*, na conversação. (BARTHES, 1971, p. 19)

O potencial de narrar dos quadrinhos também tem sido usado em adaptações de obras literárias para esse meio. Tais adaptações remontam às imagens de Épinal (França, século XVIII), mas sua produção começou a crescer no período pós-guerra, quando coleções como “Clássicos Ilustrados” e “Clássicos em imagens” constituíram tentativas, por parte de artistas gráficos de indubitável qualidade, de transpor o patrimônio literário (QUELLA-GUYOT, 1994, p. 93). No entanto, visto que essas adaptações tinham como objetivo a transposição da obra “original”, era eminente o risco de resultarem em meros resumos das obras, empobrecendo-se à medida que não conseguissem compensar a perda da informação escrita através de seu tratamento gráfico. Em contrapartida, adaptações mais recentes, que se arriscam a reinventar as obras literárias, por meio da modificação de ambientes, personagens e cenas, são mais bem sucedidas ao se constituírem como novas obras, que se baseiam em textos literários, mas que apresentam um novo universo narrativo (QUELLA-GUYOT, 1990, p. 93-94).

Muitas coleções de histórias em quadrinhos que adaptam obras clássicas da literatura foram lançadas na última década. Têm-se, como exemplo, as coleções *Classical Comics* e *Manga Shakespeare*, lançadas no Reino Unido. No Brasil, a RBS Publicações apresentou a coleção *Literatura Brasileira em Quadrinhos*. Apesar dessa crescente produção, a questão da literatura adaptada

aos quadrinhos é bastante controversa, e as opiniões se dividem no que diz respeito aos efeitos que tais versões podem ter nas relações entre literatura, leitura e leitores.

Poucos são os estudos a respeito das histórias em quadrinhos que adaptam/reescrevem/atualizam obras literárias. Ao contrário das adaptações cinematográficas, para as quais muita atenção do âmbito acadêmico tem sido direcionada, não contamos com teorias que se ocupem especificamente da adaptação para quadrinhos. Isso se dá devido ao pouco tempo até agora dedicado às pesquisas em quadrinhos. Como bem aponta McCloud, a respeito da marginalização dos quadrinhos por parte da academia, “palavras e figuras *juntas* são consideradas, na melhor das hipóteses, uma *diversão para as massas*; na pior das hipóteses, um produto do *comercialismo crasso* (grifos do autor)” (1995, p. 140). De forma que foi apenas a partir do momento em que artistas plásticos renomados, como Roy Lichtenstein e Andy Warhol, mostraram a influência dos quadrinhos em suas obras, que maior atenção do meio acadêmico passou a se voltar a eles (VERGUEIRO, 2005, p. 17). Portanto, toma-se por empréstimo preceitos das teorias da adaptação de literatura para o cinema - como é o caso do trabalho de Zeni (2007) que fez uso da teoria da adaptação cinematográfica de McFarlane<sup>12</sup> para analisar a versão de *A Metamorfose*, de Kafka, para os quadrinhos.

Neste trabalho, tomarei os apontamentos de Robert Stam (2006) e Linda Hutcheon (2011) como norteadores da análise e das considerações sobre a prática da adaptação, já que ambos tratam de aspectos gerais, sem aterem-se a aspectos da linguagem cinematográfica, especificamente.

### **2.3 Mangás: de onde vêm e para onde vão**

O fenômeno dos mangás, seu aparecimento e disseminação, exemplifica perfeitamente questões relativas à mundialização, internacionalização e

---

<sup>12</sup> McFARLANE, Brian. *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Oxford, Clarendon Press, 1996.

desterritorialização dos produtos culturais contemporâneos, incluído os da emergente indústria cultural japonesa.

Primeiramente, podemos dizer que o mangá é resultado de um processo de mundialização porque sua configuração atual se deu a partir do contato dos cartunistas japoneses com os modos ocidentais de fazer quadrinhos. A narrativa visual japonesa data do século XII, quando os primeiros *Chojugiga* (“Pergaminhos de Animais”) foram produzidos. A partir daí, uma variedade de tipos e técnicas de desenhos se desenvolveu no Japão, com o intuito de repassar preceitos religiosos, fazer crítica social ou entreter (SCHODT, 1986). Mas foi durante a Era Meiji (entre 1868 e 1912), quando o Japão se abre ao mundo ocidental a fim de modernizar-se e competir economicamente no cenário mundial, que a confluência do desenho japonês com o ocidental toma forma.

Seis anos antes do início da Era Meiji, surgiu a primeira revista em quadrinhos de humor aos moldes ocidentais no Japão, publicada entre 1862 e 1887 por Charles Wirgman (WONG, 2010, p. 336). Oficial do exército britânico, Wirgman inspirou-se na revista *Punch*, de sua terra natal, para lançar *The Japan Punch* ao público estrangeiro que vivia em Yokohama. Os exóticos *ponchi-e*, (“desenhos *Punch*”), dotados de humor crítico, influenciaram pouco a pouco os artistas japoneses. Em 1877, Honda Kinkichiro utilizava os *ponchi-e* para divertir os leitores da revista *Marumaru Chinbun*, com a mistura das “convenções ocidentais dos cartuns com as referências e trocadilhos tradicionais do Japão” (GRAVETT, 2006, p. 25). Logo, o termo *ponchi-e* foi substituído pelo uso de *manga* para referir-se a arte dos cartuns como um todo. No início do século XX, outras revistas ocidentais britânicas, francesas e norte-americanas influenciaram os trabalhos do renomado Rakuten Kitazawa. E na década de 20, várias tirinhas norte-americanas passaram a ser traduzidas pelos jornais japoneses (GRAVETT, 2006, p. 26).

Percebe-se, portanto, que os mangás não têm, como comumente se presume, uma origem puramente japonesa, sendo fruto do contato do Japão com o resto do mundo. Ironicamente, a característica mais marcante do estilo japonês de quadrinhos – os olhos grandes dos personagens – é oriunda justamente do contato com o ocidente. Principalmente após a Segunda Guerra Mundial, o padrão de beleza aspirado pelos japoneses tem sido o ocidental. Inclusive, uma

das cirurgias plásticas mais realizadas no Japão é a de arredondamento dos olhos (SCHODT, 1986, p. 92). Assim, a modernização da cultura japonesa é fato inegável, sendo o mangá um dos produtos deste fenômeno. Como bem resume Gravett (2006):

Na verdade, o mangá poderia jamais ter nascido se a longa herança cultural japonesa não tivesse sido violentamente sacudida pelo fluxo de desenhos, caricaturas, tiras de jornal e quadrinhos ocidentais. Negar isso é reescrever a história. O mangá nasceu do encontro do Ocidente com o Oriente, do velho com o novo, ou, como outro slogan da modernização do século XIX colocou, foi um acaso do *wakon yosai* – “espírito japonês, aprendizado ocidental”. (GRAVETT, 2006, p. 22)

Apesar de se originar justamente da junção entre cultura nipônica e influências ocidentais, o mangá é conhecido mundialmente como oriundo do Japão. E é na onda de exportação de outros produtos desta potência econômica e tecnológica que o mangá tornou-se conhecido mundo afora. Segundo Ortiz (2000b, p. 65), até o início dos anos 80, a japonidade era discutida levando-se em conta seus aspectos centrípetos (seu isolamento e necessidade de absorver as influências de fora). A partir da década de 80, no entanto, o Japão chega ao auge da realização dos propósitos da Era Meiji, alcançando o ápice de sua modernização e, conseqüentemente, de sua capacidade de competir globalmente. Inicia-se, então, o processo de internacionalização dos produtos japoneses.

A idéia de internacionalização nos remete à noção de forças centrífugas. O Japão já não mais seria um mero receptáculo das influências alheias, sua nova posição mundial implicaria um dinamismo que ultrapassa suas próprias fronteiras. Os elementos internos seriam agora lançados na órbita de outros “mundos”. Comida japonesa, revistas em quadrinhos, programas de televisão, moda, televisores, máquinas fotográficas, câmeras de vídeo etc. atestariam este fato. (ORTIZ, 2000b, p. 66)

A partir de sua internacionalização, os mangás atraíram um número crescente de fãs fora do Japão e, como resultado, a atenção por parte de quadrinistas estrangeiros. Apesar de serem produzidos majoritariamente no Japão, é possível encontrar um número crescente de *mangakas* e editoras de mangás mundo afora. Assim, ao mesmo tempo em que os mangás japoneses têm fãs ao redor do globo, quadrinistas de todas as partes se apropriam da linguagem

visual dos mangás em suas produções. É fácil perceber a difusão das técnicas japonesas de desenhos para quadrinhos se observarmos o número considerável de títulos (livros e revistas) publicados no Brasil a esse respeito. Em rápida busca pela internet realizada em 19 de outubro de 2013, foi fácil encontrar uma grande variedade deles, como *Como desenhar mangá* e *Técnicas de Mangá*, da editora JBC; *Como desenhar mangá* e *Curso Prático de Mangá*, da Editora Escala; *Curso Prático de Mangá Passo-a-Passo* (editora Criativo) e *Desenhe Mangá e Anime* (editora Planeta DeAgostini) – nesta, cada fascículo é acompanhado por alguns itens para a composição de um kit de desenho (lápis, tintas, manequins de madeira para modelo, etc.). Isto sem citar os vários cursos online disponíveis em *websites* especializados em técnicas de desenho. Já no *website youtube.com*, aproximadamente 16.500 resultados são encontrados para a busca de vídeos sobre “como desenhar mangá”. Essa apropriação do estilo “japonês” de desenhar quadrinhos aponta para seu movimento de desterritorialização. Bainbridge e Norris (2010), em *Hybrid Manga: Implications for the Global Knowledge Economy*, afirmam que:

In many ways manga, and its more popular cousin anime, have become ideal commodities within today's global capitalism, bringing together important production techniques, marketing strategies, and cultural practices to allow manga to apparently go anywhere and tell any story, from manga versions of the works of William Shakespeare being sold in the United Kingdom to manga business manuals in the United States. (BAINBRIDGE; NORRIS, 2010, p. 241)<sup>13</sup>

Para os autores, a cultura popular japonesa passa por um movimento transnacional<sup>14</sup> que pode ser analisado a partir de duas proposições. Uma delas é a de que a disseminação das mídias japonesas se constitui numa nova forma de imperialismo cultural. A outra é a de que esses novos produtos culturais

<sup>13</sup> De muitas maneiras, o mangá e seu primo mais popular, o anime, se tornaram produtos ideais do atual capitalismo global, unindo importantes técnicas de produção, estratégias de marketing e práticas culturais que permitem que o mangá vá, aparentemente, a qualquer lugar e conte qualquer história, das versões para mangá da obra de William Shakespeare, vendidos no Reino Unido, aos manuais de negócios em mangá nos Estados Unidos. (tradução minha)

<sup>14</sup> O *transnational movement* da cultura popular japonesa é tratado, pelos autores, como um fluxo que acontece em dois estágios. O primeiro se dá na forma na qual o mangá é distribuído e recebido ao redor do mundo. O segundo diz respeito à sua adoção/adaptação às necessidades de culturas locais (não-nipônicas). Este segundo estágio compreende três fenômenos: a globalização (exportação dos produtos japoneses); a indigenização (apropriação e modificação de produtos culturais ocidentais pelos japoneses); e a desnacionalização: esmorecimento das referências à japonidade (*Japaneseness*). (BAINBRIDGE; NORRIS, 2010)

japoneses se constituem como hibridizados de antemão e são, portanto, familiares a um público disperso, ao invés de representarem e promoverem os ideais e modo de vida japoneses (BAINBRIDGE; NORRIS, 2010, p. 241).

Percebe-se que essa segunda proposição é condizente com a história da formação do mangá. Podemos chamá-lo de híbrido justamente porque é resultante de uma junção cultural. No entanto, é possível ainda pensar os produtos culturais contemporâneos como representantes dos ideais e modos de vida próprios das localidades onde se originam? Ou, mais ainda, será que as próprias culturas locais ainda prezam por representá-los, mantendo-os ou resgatando-os? Os debates sobre contemporaneidade, expostos anteriormente, tratam de uma nova configuração sócio-cultural que resulta justamente das novas relações entre cultura, espaço e tempo. Dentro desta nova dinâmica, as duas proposições acerca da transnacionalização japonesa são válidas pois, ao mesmo tempo em que exerce grande influência tecnológica, econômica e, como consequência, cultural no ocidente, o Japão reflete, nessas mesmas instâncias, traços de sua ocidentalização. Ocidentalização que se deu como uma espécie de bônus (ou amarga consequência?) pelos longos e contínuos esforços para alcançar a tão sonhada modernização.

Nota-se assim que, mais do que quadrinhos japoneses, o mangá representa, com exatidão, as novas relações entre o local, o global e o mercado. Seu caráter mundializado, internacionalizado e desterritorializado é ainda mais acentuado nos dois mangás analisados neste trabalho, que são edificados através de misturas de elementos, até então, claramente distintos: o velho e o novo, o erudito e o popular, o ocidente e o oriente, Shakespeare e o mangá. Porém (ou portanto), o mangá não é mais tão oriental, e nem Shakespeare está mais tão preso ao centro do cânone ocidental.

### 3 *ROMEO AND JULIET (MANGA SHAKESPEARE): A TRADIÇÃO DE SHAKESPEARE ENCONTRA O MANGÁ*

*Manga Shakespeare* é o nome da coleção lançada em 2007 pela editora inglesa de quadrinhos *SelfMadeHero*, com o intuito de divulgar a obra do dramaturgo inglês, introduzindo-a aos jovens leitores britânicos. Em pouco tempo, a coleção passou a ser comercializada mundo afora, sendo trazida ao Brasil pela editora Galera Records, em 2011.

O cunho educativo da série é inegável, sendo explicitamente divulgado tanto no website da editora – nas apresentações da coleção e nos recursos disponibilizados para professores – quanto nos paratextos dos livros da série. No entanto, não foi esse seu propósito inicial. A série *Manga Shakespeare* foi primeiramente pensada, assim como as próprias peças de Shakespeare, com fins de entretenimento (HAYLEY, 2010, p. 276), o que está em consonância com a ordem dos nossos dias. Divertimento é o que a contracapa promete:

The Manga Shakespeare series is an exciting new way to read the works of William Shakespeare – and much more fun than a study guide! Using Shakespeare’s original text and drawing inspiration from modern Japan, each of the books brings life to one of the most important works of literature in the English language. Whether it’s for school or for relaxation, whether you’re a fan of manga or of the Bard, *Manga Shakespeare* won’t disappoint! (LEONG; APPIGNANESI, 2010, contracapa)<sup>15</sup>

Através desse texto, fica também evidente que a série busca abrangência no que tange seu público alvo: fãs de mangás (grupo que cresce rapidamente, com a expansão da cultura pop japonesa no ocidente), e fãs de Shakespeare (grupo que inclui, além de seus leitores de todas as idades, os que conhecem sua obra através dos filmes e outros veículos). Logo, *Manga Shakespeare* utiliza uma fórmula infalível para o sucesso: vincular o novo ao velho, o velho ao novo.

---

<sup>15</sup> A série *Mangá Shakespeare* é uma excitante nova maneira de ler as obras de William Shakespeare – e muito mais divertida que um guia de estudos. Usando os textos originais de Shakespeare e inspiração no Japão moderno para os desenhos, cada livro dá vida a uma das mais importantes obras da literatura de língua inglesa. Seja para a escola ou para relaxar, seja você um fã de mangás ou do Bardo, *Mangá Shakespeare* não desapontará. (tradução minha)

A vinculação do velho Shakespeare à nova moda do mangá, portanto, é o carro-chefe dos catorze livros da série, que adaptam tragédias e comédias do bardo para o estilo japonês de histórias em quadrinhos, transpondo-as para contextos bastante populares em nossa contemporaneidade, e também nos mangás. O cenário futurista, aos moldes da ficção científica, é encontrado em *MacBeth* – que se passa em um mundo pós-ataque nuclear, habitado por samurais mutantes, e em *Hamlet* – que vive em um *cyberworld* devastado pela mudança climática global. Seres sobrenaturais, como os elfos, tão popularizados na trilogia de *O Senhor dos Anéis*, são personagens de *O Mercador de Veneza* e *Otelo*. A vida dos jovens do século XXI é o pano de fundo de *Sonho de uma Noite de Verão*, *Romeu e Julieta* e *Como Gostais*. As peças históricas *Ricardo III* e *Henrique VIII* mantêm-se contextualizadas na Inglaterra no século XV, mas com a atmosfera medieval e gótica bastante em evidencia em termos imagéticos – o que agrada os fãs dos jogos de computadores e videogames como *Age of Empires* e *Chivalry: Medieval Warfare*.

Tais modificações apontam não apenas para a simples transposição da obra shakespeariana para o estilo mangá, mas também para sua vinculação a produtos culturais de massa contemporâneos, o que fará com que os livros da série *Manga Shakespeare* sejam mais apelativos ao gosto (um tanto homogeneizado) dos jovens dos dias atuais. Para tanto, faz-se uso da memória internacional popular, mencionada por Ortiz (2000), a fim de atrelar-se a obra do dramaturgo a uma rede de referências própria do sujeito imerso no atual contexto cultural.

A seguir, exploraremos os caminhos que ligam *Romeo and Juliet* da referida coleção ao mundo do sujeito contemporâneo (sua identidade e referências culturais), à obra de Shakespeare e ao mangá.

### 3.1 Romeu e Julieta nos dias de hoje

#### 3.1.1 Sujeitos e lugares

Foi justamente com as duas peças shakespearianas mais conhecidas e mais adaptadas, *Romeu e Julieta* e *Hamlet*, que a coleção *Manga Shakespeare* se lançou no mercado britânico, em março de 2007. Como um dos livros de lançamento da série, *Romeo and Juliet* primou por imergir a peça de Shakespeare não apenas no estilo japonês de quadrinhos, mas também no contexto contemporâneo da sociedade nipônica, visto que os eventos narrados são transpostos de Verona do século XVII para Tóquio do século XXI. Esta escolha de transpor a história dos desafortunados amantes para um contexto familiar aos leitores (o nosso século) condiz com uma tendência dos mangás destinados ao público feminino. Por muito tempo, suas histórias se passavam em locais exóticos aos leitores japoneses, como a Europa ou o espaço sideral. No entanto, com a atmosfera consumista que se estabelece a partir da década de 80, os mangás passaram a retratar a vida cotidiana do Japão (PROUGH, 2010, p. 96). Assim, esta recontextualização da história de Romeu e Julieta no Japão dos dias de hoje torna-se mais condizente com a produção atual de mangás *shojo*.

Tal mudança espaço-temporal acarreta uma série de efeitos de identificação do leitor com a adaptação, que podem ser percebidos logo na capa (Figura 1). Um deles é a representação da contemporaneidade, com seus hábitos de lazer, sua mídia e tecnologia. A escolha de Tóquio como palco das ações seduz o jovem admirador do estilo mangá e da tecnologia avançada e desejada, que faz parte do cotidiano das grandes cidades japonesas (e do mundo) dos dias atuais. Tais características do Japão idealizado pela juventude tecnológica são evidenciadas com a ilustração de um cruzamento de ruas, à noite, colorido pelas luzes dos carros e dos painéis publicitários que cobrem as fachadas dos prédios.

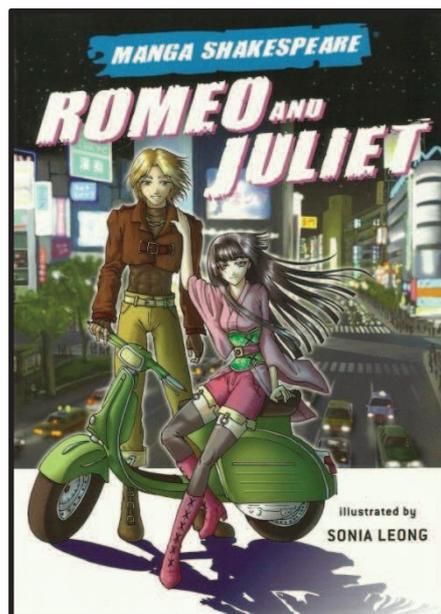


Figura 1 – Capa de *Romeo and Juliet* (*Manga Shakespeare*)  
 Fonte: LEONG; APPIGNANESI, 2010.

Outro aspecto da capa que ajuda na identificação com a narrativa que se seguirá na adaptação é a disposição das personagens. Julieta está no centro, à frente e em cima da motocicleta, enquanto Romeu, mais à esquerda, fica em pé, atrás de sua parceira. Segundo Emma Hayley, idealizadora da série *Manga Shakespeare*, *Romeo and Juliet* é, claramente, um mangá *shojo* (p. 274). Ou seja, é mais direcionado às meninas. Logo, o destaque da figura de Julieta é de provável aceitação por parte do público-alvo desta adaptação. Além disso, condiz com a mudança da posição social da mulher (incluindo o da japonesa) na contemporaneidade.

A centralidade da protagonista na capa ilustra, no entanto, mais do que o papel da mulher na sociedade contemporânea ou a preocupação com a recepção da adaptação por parte das leitoras. Essa disposição ilustra, ainda, a centralidade de Julieta em Shakespeare. Segundo Bloom (2009):

Since *Juliet* develops from strength to strength, Romeo (who is only partly a convert to love) is inevitably dwarfed by her. Partly this is the consequence of what will be Shakespeare's long career of comparing women to men to men's accurate disadvantage, a career that can be said to commence with precisely this play. (BLOOM, 2009, p.2)<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Visto que Julieta se torna cada vez mais forte, Romeu (que é apenas um convertido ao amor) é inevitavelmente diminuído por ela. Isto é parcialmente consequência do que será o longo caminho trilhado por Shakespeare de comparações entre mulheres e homens, no qual os homens se

De fato, é a partir da tomada de atitude por parte de Julieta que o enredo se desenvolve. Logo após conhecerem-se, Romeu e Julieta trocam juras de amor na famosa cena do balcão. No entanto, tudo ficaria em juras se não fosse a atitude de Julieta de transformar as juras em algo mais concreto. É ela quem pensa primeiramente no casamento, e arquiteta um plano para combinarem sua realização. Um pouco antes de Romeu deixá-la na varanda, Julieta lhe diz:

Julieta: Três palavrinhas, meu querido Romeu, e depois boa noite. Se essa tua inclinação amorosa for honrada, se for tua intenção o casamento, manda-me um recado amanhã, pela pessoa que enviarei ao teu encontro. Manda dizer onde e a que horas celebrarás a cerimônia, e todos os meus tesouros deitarei aos teus pés. E seguirei a ti, meu amo e senhor, em qualquer parte do mundo. (SHAKESPEARE, 2011, p. 57)<sup>17</sup>

Assim, provém dela a proposta de marcar o casamento já na primeira noite em que se conhecem, o que cria a urgência que rege o andamento da peça e resulta no fim desafortunado do casal. Se não fosse por essa ação de Julieta, o restante da peça não passaria de um monólogo de Romeu, que se isolaria passivamente em seus lamentos sobre a impossibilidade de realização de seu amor (tal como ele fazia no início da peça, sobre Rosalina).

É também de Julieta que parte a iniciativa de escapar do casamento com Páris. Desesperada com a notícia de seu súbito casamento com o pretendente, Julieta procura o frei, revelando que escapará do casamento, nem que seja por via da morte. Daí surge o plano do frei, que desencadeará na morte do casal protagonista. Caso ela não tivesse o ímpeto de resolver sua situação imediatamente, talvez a peça terminasse em seu casamento com Páris, e a infundável lamúria de Romeu e Julieta sobre seu terrível destino de viverem separados.

Retomando as possibilidades de identificação entre os leitores e *Romeo and Juliet*, tem-se, ainda na capa, a similaridade entre os personagens e os modelos de aparência e moda divulgados na mídia – Romeu e Julieta são jovens bonitos, um tanto “rebeldes” com seus cabelos esvoaçantes e sua motocicleta,

---

encontram em desvantagem. Pode-se dizer que tal caminho se inicia exatamente com esta peça. (tradução minha)

<sup>17</sup> Tradução de Beatris Viégas-Faria.

usando roupas que valorizam seus corpos “em forma” mas que, ao mesmo tempo, fogem um pouco dos padrões de normalidade/acessibilidade do jovem comum (as roupas e os corpos). Conjuntamente, há a semelhança entre os personagens e os heróis de mangá que tanto fascinam seus fãs – os olhos grandes são a característica que, grosso modo, distingue o estilo japonês de quadrinhos dos outros.

A imagem da capa, e a adequação dos protagonistas da história aos padrões estéticos disseminados globalmente, refletem o processo pelo qual a representação de homens e mulheres passou na própria história do mangá. Como mencionado anteriormente, a imagem de heróis e heroínas de mangás ocidentalizou-se pouco a pouco, acompanhando o gosto crescente dos japoneses pelos padrões de beleza ocidentais (SCHODT, 1986, p. 92).

Tal ocidentalização de certos padrões ocorreu apesar do conhecido apreço dos japoneses por suas tradições, visto ser inegável o fato de que o país passa, bem como outras comunidades tocadas pela globalização dos meios de comunicação, por transformações nos modos de vida locais, que são muito influenciados pelo global.

A mesma mescla do local com o global, que redefine aspectos culturais de certas comunidades, se dá na formação das identidades dos sujeitos contemporâneos. Como mencionado no primeiro capítulo, de acordo com Bauman (2005) e Hall (2003), as identidades não mais se balizam por instituições fixas e imutáveis (família, estado, religião), mas por uma ampla variedade de referências advindas de diferentes localidades e temporalidades. Essa descentralização, tão característica do sujeito contemporâneo, é visível logo no início do livro da série *Manga Shakespeare*.

A primeira página mostra a desavença entre as famílias, com Romeu e seus pais no lado direito da página, e Julieta e seus pais no lado esquerdo (Figura 2). Os pais seguram seus filhos, que tentam se aproximar um do outro. As mulheres Capuleto (Julieta e sua mãe) vestem quimonos. No entanto, o de Julieta é curto, deixando as pernas, as botas, meia e ligas à mostra. Esse traje estilizado reflete a mistura entre tradição japonesa e cultura ocidental, construindo uma identidade mista para a jovem personagem que pertence, simultaneamente, a culturas diversificadas. A senhora Montéquio tem cabelos loiros e cacheados,

destoando do aspecto físico oriental. O senhor Capuleto veste terno e gravata ocidentais, ao passo que o senhor Montéquio veste traje social típico japonês, o que ilustra, mais uma vez, que ambas as culturas co-existem. Ambos são, de acordo com as palavras que seguem esta página, chefes de grupos rivais na Yakuza (organização criminosa japonesa), orientalizando o conflito entre as famílias.



Figura 2 – Conflito entre as famílias  
Fonte: LEONG; APPIGNANESI, 2010.

Tomando atenção aos casais, o casal Capuleto se constitui por uma mulher típica japonesa, com cabelos escuros presos como os de uma gueixa e trajando um quimono tradicional, ao passo que o senhor Capuleto usa trajes ocidentais e tem cabelos longos e soltos. O casal Montéquio é, por sua vez, formado por um senhor oriental tradicionalmente trajado e uma mulher loira (e, portanto, ocidental), de aparência jovem e ousada. Observando que os dois casais são formados de um cônjuge configurando a identidade oriental e outro, a identidade ocidental, tem-se aí a representação da interação entre ocidente e oriente, da qual resulta o hibridismo dos personagens Romeu e Julieta, e desta própria versão em mangá londrina.

Na apresentação individual dos personagens (Figura 3), Julieta se apresenta como uma típica adolescente contemporânea, para a qual a mídia dita valores e gostos. Isso é perceptível pela tela da televisão dentro de seu quarto, aos fundos, sintonizada em um canal que apresenta o show de Romeu. Essa relação de Julieta com a mídia se mostra em outros trechos que ilustram seu

quarto, que contêm, além da televisão, pôsteres na parede e um computador. Por sua vez, Romeu aparece cantando ao microfone, com seus cabelos loiros e um pouco compridos esvoaçando. Ele veste uma jaqueta de couro, luvas e tem uma corrente no pescoço, que combinam com os dizeres que se apresentam acima da imagem: “Romeo, rock idol and son of Lord Montague”. Assim, a primeira identidade de Romeu é a de astro da música, antes (e além) de ser um Montéquio. Isso mostra que o pertencimento a um grupo social por nascimento é um fator identitário menos importante do que o pertencimento a um grupo por preferência, evidenciando a maior opção de escolhas presente na construção das identidades na contemporaneidade.



Figura 3 – Romeo and Juliet  
Fonte: LEONG; APPIGNANESI, 2010.

A questão do desprendimento ao pertencimento por nascimento se apresenta, visualmente, no trecho do mangá que adapta a cena em que a ama e a Senhora Capuleto tentam convencer Julieta dos benefícios do casamento com Páris (Ato I, cena iii). A aceitação, por parte de Julieta, desse casamento arranjado, de grande interesse de sua família, seria a legitimação do eterno vínculo com seu “território etológico originário<sup>18</sup>”: o “clã” dos Capuletos.

<sup>18</sup> Tomo de empréstimo esse termo utilizado por Félix Guattari, em seu ensaio *Restauração da Cidade Subjetiva* (1992): “O ser humano contemporâneo é fundamentalmente desterritorializado. Com isso quero dizer que seus territórios etológicos originários – corpo, clã, aldeia, culto,

Assim, a ideia do casamento e do pertencimento à família se traduz metaforicamente na imagem de um pássaro engaiolado, observado logo no primeiro quadrinho da cena, quando a ama segura a gaiola para limpá-la. No decorrer do diálogo da cena, quando a Senhora Capuleto lhe pergunta sobre a ideia de casar-se, Julieta responde: “It is an honour that I dream not of”<sup>19</sup>, fala que é seguida por quadrinhos que mostram a fuga do pássaro, da gaiola. No decorrer do diálogo, a Senhora Capuleto liga a televisão, cuja tela mostra uma repórter e, de fundo, tem-se uma seta apontando para o alto e o título “Paris Investments”. Essa evidência da prosperidade e popularidade do pretendente de Julieta é acompanhada pela fala “So shall you share all that he doth possess, by having him, making yourself no less”<sup>20</sup>. O próximo quadro mostra a ama dizendo “Nay, bigger women grow by men”<sup>21</sup>, ao mesmo tempo em que prende o pássaro na gaiola. Finalmente, quando sua mãe lhe pergunta “Can you like of Paris’ love?”<sup>22</sup>, Julieta responde “I’ll look to like”<sup>23</sup>. Esse quadrinho enfoca seu semblante sério, e o quadrinho logo abaixo enfoca o pássaro na gaiola, em torno do qual as palavras de Julieta (“Look to like”) se inscrevem duas vezes. Tal sequência ilustra o aprisionamento que o casamento por interesses representa para Julieta.

O pássaro reaparece no momento correspondente a cena ii, Ato II, conhecida como a cena do balcão. Nela, Romeu invade o jardim dos Capuleto e avista Julieta numa sacada. Ao aproximar-se, escondido, percebe que ela fala sobre seu amor por ele. Então ele se revela, e segue-se um diálogo a respeito de seus sentimentos e pretensões. Em dado momento desse diálogo, no mangá, Julieta entra em seu quarto e apanha a gaiola com seu pássaro. O quadro seguinte mostra a janela do quarto, vista do exterior do cômodo. O contorno dessa imagem é preto, ressaltando a claridade de dentro do quarto, onde se encontra Julieta segurando a gaiola. O formato da porta-janela é semelhante ao

---

corporação... – não estão mais dispostos em um ponto preciso da terra, mas se incrustam, no essencial, em universos incorporais.” (p. 169)

<sup>19</sup> É uma honra com a qual não sonho. (tradução de F. Carlos de Almeida Medeiros e Oscar Mendes)

<sup>20</sup> Compartilharás de tudo quanto ele possua sem te diminuíres a ti mesma. (tradução de F. Carlos de Almeida Medeiros e Oscar Mendes)

<sup>21</sup> Nada disso, aumentar! Junto com homens, as mulheres engrossam! (tradução de F. Carlos de Almeida Medeiros e Oscar Mendes)

<sup>22</sup> Verás com agrado o amor de Páris? (tradução de F. Carlos de Almeida Medeiros e Oscar Mendes)

<sup>23</sup> Procurarei gostar dele. (tradução de F. Carlos de Almeida Medeiros e Oscar Mendes)

da gaiola, e a silhueta de Julieta, trajando um vestido de cauda alongada, remete ao formato do pássaro na gaiola, cuja silhueta também é visível (Figura 4). Julieta leva o pássaro até Romeu, que se encontra no jardim. Ao ouvir a ama lhe chamando, se despede e entra em seu quarto. A imagem de sua porta-janela se fechando é acompanhada pela onomatopeia *CHAK!*, a mesma que acompanhou a ilustração da ama fechando a gaiola, na cena descrita no parágrafo anterior.



Figura 4 – Casa dos Capuletos: restringimento das opções de construção da identidade  
Fonte: LEONG; APPIGNANESI, 2010.

Tal qual a gaiola do passarinho, o pertencimento à casa dos Capuletos representa o restringimento do trânsito por outros “entornos” (utilizando a expressão de Bauman), os quais possibilitariam uma gama, um pouco maior, de diferentes constituições identitárias.

Duas cenas mais a frente (Ato I, cena iv), Julieta e Romeu se conhecem no baile. O encontro com Romeu torna ainda maior o peso do pertencimento à família Capuleto, já que ele não pode ser conciliado com seu interesse pessoal de viver uma relação amorosa com o filho do maior inimigo. Isso é verdadeiro tanto na peça quanto no mangá. E pode-se dizer que o é, também, para os indivíduos do Japão contemporâneo, que vivem um impasse entre a importância da realização dos desejos individuais – apelo da cultura capitalista, ocidental – e a entrega às demandas do coletivo – herança do *bushido* (código de conduta dos guerreiros samurai) – que rege os modos de vida dos japoneses nos dias de hoje. De acordo com Schodt (1997):

However obscured today by a commitment to liberal democracy, by Big Macs, UCLA T-shirts, and the “high-tech” look of modern Japan, much of the *bushidō* ethic still exists. Japan remains a society where individual desires must be subordinated to the good of the group, and where blind loyalty is more easily justified than unyielding principle. Men in Japan are still raised to be stoic “warriors”, to endure and to persevere in spite of hardship – if only at the office<sup>24</sup>. (SCHODT, 1997, p. 68)

Assim, é possível dizer que os interesses coletivos ainda influenciam as tomadas de decisões no Japão. Inclusive o casamento arranjado, no qual a escolha do cônjuge envolve as famílias e seus valores, ainda é uma prática no país. Applbaum (1995) afirma que 20 a 30 por cento dos casamentos são arranjados no país. O parceiro apropriado é determinado a partir de uma série de atributos relacionados ao nascimento e linhagem. A escolha é feita levando-se mais em conta os atributos da família do parceiro, do que suas características pessoais. As famílias de ambos os membros do casal devem ser semelhantes para que possam se relacionar como iguais. Se a diferença for grande, os encontros entre elas serão sempre constrangedores (APPLBAUM, 1995, p. 38). O bem estar da família é, portanto, um fator fundamental na escolha de parceiros nesse tipo de casamento. Da mesma forma, a aceitação de Páris como marido, na peça *Romeu e Julieta*, seria o modo de satisfazer a família.

Já na adaptação, pode-se dizer que a presença do casamento arranjado apresenta a situação do indivíduo japonês contemporâneo, que transita, de forma um tanto conflituosa, entre as influências ocidentais e as tentativas de manter as tradições locais. Applbaum (1995) comenta que os grupos de referência através dos quais é possível encontrar um bom parceiro para o casamento arranjado no Japão (a família, o trabalho e a vizinhança) estão, de alguma forma, comprometidos. No entanto, o casamento por amor não se consolidou totalmente no país, devido à persistência da ideia de que esse tipo de casamento é estrangeiro e corrosivo à sociedade (p. 48). Parece haver, portanto, uma filtragem dos padrões estrangeiros, de forma que não são todos que exercem influência.

---

<sup>24</sup> Apesar de obscurecida pelo comprometimento com a democracia liberal, pelos *BigMacs*, camisetas da UCLA e aparência “*high-tech*” do Japão moderno, muito da ética *bushido* ainda existe. O Japão permanece uma sociedade em que os desejos individuais devem ser subordinados ao bem do grupo, e onde lealdade cega é mais facilmente justificada do que princípios firmes. Os homens no Japão ainda são criados para serem heróis estóicos, de forma a aguentar e perseverar apesar das dificuldades – nem que seja, apenas, escritório. (tradução minha)

A esse respeito, Ortiz (2000b) afirma ser possível resolver a antinomia Japão/Ocidente de várias maneiras, dentre as quais ele destaca duas. A primeira afirma a superioridade do ocidente sobre o oriente, havendo, portanto, o processo de ocidentalização do Japão. A outra, por sua vez, percebe a autonomia nipônica em reorientar as influências estrangeiras, “domesticando-as<sup>25</sup>”.

[...] a idéia de centralidade da cultura japonesa permanece ileso, metamorfoseando os produtos vindos de fora, miscigenando-os à sua tradição. A identidade nipônica, longe de esvanecer, se afirmaria, reforçando desta maneira os laços sociais preexistentes. (ORTIZ, 2000b, p. 141)

Assim, os entornos que moldam as identidades dos japoneses, na contemporaneidade, estão contidos numa gama que compreende desde as mais arraigadas tradições territorialmente definidas até as referências da cultura *pop* norte-americana. Sob esta perspectiva, o problema vivido por Romeu e Julieta – que, na peça de Shakespeare, é gerado pelo pertencimento dos jovens a famílias inimigas – tem suas causas ampliadas nesta adaptação. O conflito original não se dá mais entre famílias, mas entre culturas, o que resignifica a narrativa para o leitor contemporâneo.

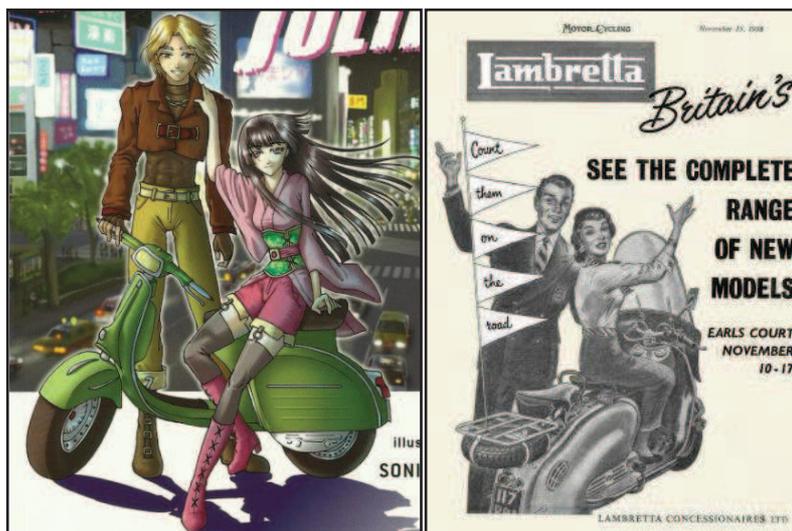
### 3.1.2 Evocando a memória internacional-popular

Como apontado no primeiro capítulo, Ortiz (2000a) menciona a existência de uma memória internacional-popular, povoada de elementos culturais desterritorializados que permeiam nossas lembranças e estão “estocados para serem utilizados a qualquer momento” (ORTIZ, 2000a, p. 126). Visto que a adaptação *Romeo and Juliet*, da série Manga Shakespeare, faz parte desta configuração cultural mundializada, é fato que ela evoca algumas lembranças internacionais-populares. E essas servem de elos que ligam a adaptação ao

---

<sup>25</sup> O conceito de “domesticação” mencionado por Ortiz foi, segundo ele, cunhado por Joseph Tobin para tratar desse tipo de relação cultural. (TOBIN, J. J. Introduction: domesticating West. In: \_\_\_\_\_ (ed.) *Re-Made Japan*, New Haven: Yale University Press, 1992)

contexto mais amplo da indústria cultural contemporânea. Logo na capa o meio de transporte utilizado pelo casal protagonista: a motocicleta (Figura 5). Este tipo de veículo é bastante apropriado para os jovens de várias gerações que, não tendo dinheiro para a aquisição de um automóvel, se rendem ao baixo custo das motos. A moto da capa é do tipo *scooter*, cujas marcas mais renomadas são a *Vespa* e a *Lambretta*, ambas italianas. Produzidas a partir da década de 40, durante a Segunda Guerra Mundial, as *vespas* e *lambrettas* fizeram muito sucesso nas décadas passadas por serem promessas da liberdade de ir e vir, da independência dos pais e, de acordo com comerciais da década de 50 (Figura 6), de romance! Atualmente, elas fazem sucesso por seu apelo *vintage*, em voga na contemporaneidade.



Figuras 5 e 6 – Juventude em busca de romance e liberdade  
 Fonte: LEONG; APPIGNANESI, 2010; <http://us.lambretta.com/?tabid=66>

Além do mais, uma peculiaridade da moto do tipo *scooter* foi sua grande aderência por parte do público feminino. Já que surgiram durante a Segunda Guerra Mundial, exatamente ao mesmo tempo em que a mulher passa, mais massivamente, a desempenhar papéis fora do ambiente doméstico, as *vespas* e *lambrettas* garantiram sua adoção pelas mulheres que, a partir de então, expandem sua mobilidade em todos os sentidos. Assim como no anúncio publicitário da *Lambretta* (de 1956), é a figura feminina que está sobre a moto na capa de *Romeo and Juliet*, denotando sua tomada de liderança e controle sobre suas ações, bem como seu poder de escolha dos caminhos a serem seguidos, o

que, como mencionado anteriormente, condiz com o papel central de Julieta na peça de Shakespeare e, por conseguinte, na adaptação. Portanto, a figura de Julieta na moto (que se repete algumas vezes ao longo da adaptação) constrói um paralelo entre a mulher contemporânea e a Julieta de Shakespeare.

Outra evocação da memória internacional-popular se dá através da senhora Montéquio. Como já dito, a senhora Montéquio é uma mulher loira e ousada, distante dos padrões tradicionais de aparência da mulher japonesa. (representados pela senhora Capuleto). Além disso, sua evidente pinta (marca de “beleza”) no lado direito do rosto constrói sua semelhança com Marilyn Monroe, centro da sensualidade ocidental (Figuras 7).



Figuras 7 – Senhora Montéquio a la Marilyn Monroe  
Fonte: LEONG; APPIGNANESI, 2010; [www.thisismarilyn.com](http://www.thisismarilyn.com)

Pode-se dizer que a caracterização da senhora Montéquio como uma Marilyn Monroe do século XXI ilustra a infiltração de referências e tendências ocidentais nesse mundo tradicional japonês (representado imagetivamente pelo quimono da senhora Capuleto). A voluptuosidade do ocidente confrontaria, assim, a aparente ingenuidade e submissão do oriente. No entanto, é no semblante baixo e contido da oriental que se encontram os olhos perspicazes e observadores, enquanto no rosto ocidental tem-se apenas a pinta “de beleza” e o nariz empinado, soberbo (Figura 8).



Figura 8 – Senhoras Montéquio e Capuleto  
 Fonte: LEONG; APPIGNANESI, 2010

Os meios de comunicação da atualidade, presentes nesta adaptação de forma a dar coerência à modificação espaço-temporal da história de Romeu e Julieta, também podem ser considerados evocações de nossa memória-internacional popular, já que remetem ao estilo de vida contemporâneo, altamente influenciado pela tecnologia. A presença de televisores, celulares e computadores não é, no entanto, apenas figurativa, visto que eles desempenham importante papel no curso da narrativa.

A primeira vez em que um meio de comunicação aparece na adaptação (não levando em consideração as páginas de apresentação dos personagens) é durante a cena em que a senhora Capuleto e a Ama tentam convencer Julieta das vantagens de seu casamento com Páris, seu pretendente (Ato I, cena iii). Nesta cena, tanto na peça quanto na adaptação, pouco é dito sobre as muitas posses de Páris. As duas alcoviteiras se esforçam em exaltar sua beleza, de forma a instigar o interesse de Julieta por ele. No entanto, os últimos versos da fala da senhora Capuleto sobre o belo Páris acabam, sutilmente, por revelar as vantagens financeiras desse casamento a Julieta e ao público, o que é reiterado pela Ama:

Lady Capulet: [...] Read o'ver the volume of young Paris' face, And find delight writ there with beauty's pen; [...] That book in many's eyes doth share the glory, That in gold clasps locks in gold story; So shall you share all that he doth possess, By having him, making yourself no less.

Nurse: No less! Nay, bigger; women grow by men<sup>26</sup>. (I, iii, 81-95)

Este trecho, do qual alguns versos são transcritos na adaptação, apresenta algo previsível se pensarmos nos séculos XVI e XVII: é vantajoso casar-se, já que a mulher teria direito à metade dos bens do marido. No entanto, apenas quando percebemos estar em “gold story” a metáfora da grande riqueza de Páris, é que nos damos conta do quão interessante esse casamento é para a família Capuleto. Como os versos sobre o ouro são omitidos na adaptação, a ideia de fortuna atrelada à pretendente se apresenta na imagem de uma televisão (Figura 9), cuja tela mostra uma repórter e um gráfico intitulado “Paris Investments”, acompanhados por uma seta apontando para o alto, indicando a prosperidade dos negócios de Páris. Assim como a televisão tem importante papel informativo no mundo contemporâneo, na adaptação ela também informa a respeito da excelente situação financeira do pretendente de Julieta, evidenciando ao leitor o porquê do interesse dos Capuleto por esse casamento.

O uso de telefones celulares também faz parte da vida das personagens, nesta adaptação (Figura 9). Duas são as cenas em que ele aparece. Em primeiro lugar, temos a adaptação da cena iv, Ato II, em que os amigos de Romeu o esperam no dia seguinte ao baile na casa dos Capuleto. No quadro em que é transcrito o primeiro verso da cena (a fala de Mercúcio: “Where the devil should this Romeo be<sup>27</sup>?”), vemos Benvólio ao telefone celular. O quadro seguinte apresenta um *close-up* de uma mão segurando o aparelho e a onomatopeia “*Beep!*”, acusando a desistência e o encerramento, por Benvólio, da chamada que não foi atendida.

---

<sup>26</sup> Senhora Capuleto: [...] Estuda o livro que é o rosto do jovem Páris, e encontra nele prazer, escrito com a pena da beleza. [...] Esse livro, aos olhos de muitas, está coberto de glória, que com fecho de ouro guarda sua história dourada. E então? Gostarias de com ele compartilhar tudo o que ele possui, aceitando-o como teu amo, ao mesmo tempo que não te diminuis?  
Ama: Diminuir! Ora, tornas-te maior; as mulheres aumentam de tamanho com os homens.  
(Tradução de Beatriz Viégas-Faria)

<sup>27</sup> Aonde diabos foi se enfiar Romeu? (Tradução de Beatriz Viégas-Faria)

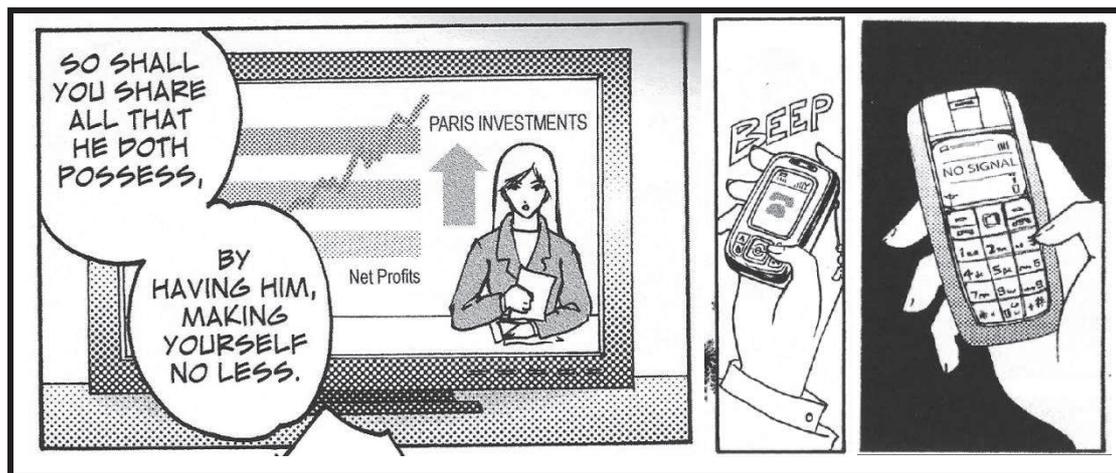


Figura 9 – Tecnologias da comunicação a serviço/desserviço dos personagens  
 Fonte: LEONG; APPIGNANESI, 2010

Sua segunda aparição se dá quando Romeu, em Mântua, aguarda ansiosamente as notícias prometidas por Frei Lourenço, antes de sua partida em exílio. Sentado nas escadas de seu trailer, Romeu segura um objeto. O quadro seguinte mostra Romeu mais de perto, revelando o formato retangular do objeto que se desvenda no quadro seguinte, com um *close-up* na mão do personagem. Nela há um celular, cuja tela nos informa: *no signal*. Aqui, como em nossa vivência contemporânea, a falta de serviço de telefonia celular é capaz de transformar um momento de espera em um turbilhão de emoções, que variam de leve ansiedade aprazível a pressentimentos de desgraça. De certa forma, essa gama de sensações é sentida, na peça, por Romeu, que a expressa através da descrição de um sonho que teve com a amada, no qual está morto, mas Julieta lhe insufla vida através de um beijo. Segundo Romeu, tal sonho pode agourar boas notícias, o que o deixa feliz. Sabe-se, porém, que o presságio é de tragédia. Como o único verso do trecho que descreve o sonho de Romeu, transcrito na adaptação, é “If I may trust the flattering truth of my sleep, My dreams presage some joyful news at hand<sup>28</sup>”, sendo o sonho em si omitido, o “*no signal*” do celular faz as vezes da espera e dos sentimentos que a envolvem.

O computador e a internet são outros veículos de comunicação presentes na contemporaneidade e em *Romeo and Juliet* (Manga Shakespeare). Uma tela de computador é ilustrada no quadro em que o frei diz que avisará Romeu,

<sup>28</sup> Se posso confiar no olhar lisonjeiro do sono, meus sonhos auguram uma novidade prazerosa que não tarda. (Tradução de Beatriz Viégas-Faria)

através de cartas, sobre o plano da falsa morte de Julieta (Ato 4, cena 1). No canto inferior direito tem-se, então, um *close-up* na tela do computador, exibindo um programa de envio e recebimento de *e-mails* (como o *Outlook Express*), mostrando ser essa a forma de comunicação por ele utilizada.

Mais adiante, o computador reaparece, desta vez nos quadrinhos correspondentes à cena 2 (Ato 5), na qual Frei João chega de Mântua noticiando não ter conseguido entregar a carta enviada a Romeu (Figura 10). No primeiro quadrinho da cena, Frei Lourenço aparece em frente à tela do computador, mas olhando para trás, como reação à batida na porta perceptível através da onomatopeia *knock!knock!*. A tela em *close-up*, seguindo a imagem do frei, exhibe a seguinte nota: “Sending of message failed. An error occurred sending mail: server may be down<sup>29</sup>”. Junto a essa nota, tem-se a pergunta de Frei Lourenço, a quem bateu na porta: “Welcome from Mantua. What says Romeo?<sup>30</sup>”. A resposta “My speed to Mantua was stayed...<sup>31</sup>” é seguida da aparição do jovem Frei João, devolvendo a Frei Lourenço a carta destinada a Romeu.

Até então, a adaptação não havia trazido indícios de que uma carta, das de papel, “à moda antiga”, havia sido enviada a Romeu, o que torna a presença de Frei João e seu envelope um tanto incoerente com a narrativa apresentada nesse mangá. Ainda assim, a combinação entre a mensagem na tela do computador e a notícia de falha no envio da mensagem por parte de Frei João criam a proximidade entre a narrativa de Shakespeare e uma situação globalmente conhecida: as *panes* nos servidores e quedas de sinal da Internet, que deixam em apuros os muitos usuários da rede que precisam resolver questões importantes através da comunicação por meios virtuais.

---

<sup>29</sup> Falha no envio da mensagem. Um erro ocorreu ao enviar a correspondência: o servidor pode estar inoperante. (tradução minha)

<sup>30</sup> Bem-vindo, chegado que és de Mântua. O que nos diz Romeu? (Tradução de Beatriz Viégas-Faria)

<sup>31</sup> Minha pressa em partir para Mântua lá ficou parada. (tradução de F. Carlos de Almeida Medeiros e Oscar Mendes)



Figura 10 – Problemas na internet: a mensagem não chega a Romeu  
 Fonte: LEONG; APPIGNANESI, 2010

Outra adaptação de *Romeu e Julieta* também apresenta novos meios de comunicação como parte do processo de recontextualização espaço-temporal. Lançado mundialmente em 1996, *Shakespeare's Romeo+Juliet* (*Romeu+Julieta*, no Brasil) é uma versão cinematográfica dirigida por Baz Luhrmann, que transpõe a famosa tragédia para o fim do século XX, tendo, como cenário, o fictício balneário de Verona Beach. Segundo Leão (2008):

*Romeu + Juliet* (*Shakespeare's Romeo+Juliet*), de Baz Luhrmann, indica, pelo próprio nome, como o nome de Shakespeare já não é mais “veneno para as bilheterias” e pode, ao contrário, atuar como um chamariz, especialmente quando aliado ao herói das adolescentes – Leonardo DiCaprio. A rica e complexa linguagem de Shakespeare é embalada em ritmo de MTV: assim, Luhrman cruza as fronteiras entre cultura de massa e alta cultura, entre passado e presente, e, em meio às drogas, à violência e à velocidade, apresenta a mais lírica das histórias de amor. (LEÃO, 2008, p. 295-296).

Assim como *Romeo and Juliet* da coleção Manga Shakespeare, *Romeu+Julieta* apresenta os versos originais do texto shakespeariano, o que torna evidente que ambas as adaptações primam por proporcionar, ao espectador/leitor, a experiência de sua leitura. Ao mesmo tempo, as duas recriam visualmente a peça, uma retratando aspectos da realidade do fim do século XX e, a outra, do início do século XXI.

Como *Romeu+Julieta* foi lançado na década de 90, quando a internet e os telefones celulares não haviam, ainda, atingido o ápice de sua popularidade, tais meios de comunicação não foram retratados no filme. No entanto, os veículos midiáticos populares na época (e ainda nos dias de hoje), tais como noticiários de televisão, revistas sobre celebridades e jornais sensacionalistas, apresentam-se no filme como formas de informar os personagens (e os espectadores) sobre os eventos ocorridos e a serem realizados, o impacto deles na narrativa, bem como particularidades dos personagens (assim como o papel da TV, do celular e do computador no mangá).

A similaridade de intenções entre o filme de Baz Lurhmann e a adaptação aqui analisada não é acidental, conforme revela Emma Hayley (2010), diretora da *SelfMadeHero* e editora da série Manga Shakespeare:

We wanted to create books that engaged readers, keeping their attention in spite of the sometimes difficult language. As a prime example, we looked to Baz Luhrmann's film *Romeo and Juliet* (1996) in which he kept true to the original Shakespearean language and used visual imagery to refashion the story for a contemporary audience. (HAYLEY, 2010, p. 270)<sup>32</sup>

A influência do filme sobre este mangá resultou em algumas semelhanças visuais entre eles, as quais reavivam as lembranças do leitor do mangá que já assistiu à versão cinematográfica em questão. Dada sua popularidade na época de lançamento, é possível dizer que *Romeu + Julieta* se constitui como um forte elo entre a peça de Shakespeare e a sociedade contemporânea, sendo as referências do mangá a esse filme evocações da memória-internacional popular.

Um aspecto sob o qual o mangá se aproxima do filme é a construção imagética de alguns personagens. No filme, Mercúcio é negro. Segundo Silva (2010), a mudança se justifica pelo fato de o personagem ser irreverente e fazer piadas constantes sobre sexualidade, características que combinariam menos com a rígida formação protestante do personagem do norte-americano branco do que com a cultura urbana afrodescendente dos Estados Unidos. No mangá,

---

<sup>32</sup> Nós queríamos criar livros que engajassem os leitores, prendendo sua atenção apesar da linguagem às vezes difícil. Como maior exemplo, nós observamos o filme *Romeu + Julieta* de Baz Luhrmann, no qual ele manteve-se fiél à linguagem shakespeariana original e usou a imagem visual de forma a remodelar a história para a platéia contemporânea. (tradução minha)

Mercúcio se aproxima bastante desta caracterização física (Figura 11), o que acaba por dar continuidade ao atrelamento da “malandragem” à negritude.



Figura 11 – Mercúcio “malandro”  
Fonte: LUHRMANN, 1996 / LEONG; APPIGNANESI, 2010

Romeu, assim como o Romeu Leonardo DiCaprio, é loiro, indicando sua aproximação do aspecto físico europeu e norte-americano (Figura 12). Já no mangá, como mencionado anteriormente, Romeu é filho de um japonês e de uma mulher ocidental, sendo seus cabelos claros a representação da mescla entre ocidente e oriente.



Figura 12 – Romeu “benevolente”: traços do eurocentrismo  
Fonte: LUHRMANN, 1996 / LEONG; APPIGNANESI, 2010

Por outro lado, a família Capuleto como um todo é estritamente japonesa, sendo Teobaldo, o rival de Romeu, um japonês “puro”, pertencente a uma facção da máfia Yakuza, com direito à espada e às costas tatuadas. No filme, os meninos Capuleto (Teobaldo e seus companheiros) são retratados, por sua vez,

como pistoleiros de ascendência latino-americana, sedentos de violência e do sangue do inimigo (Figura 13). Vê-se que, tanto no filme quanto no mangá *Romeo and Juliet*, os cabelos, olhos e roupas claras dos Montéquio contrastam com os cabelos, olhos e roupas escuras dos Capuleto, assim como a benevolência dos primeiros contrasta com a vilania armada dos últimos. O modelo europeu é, desta forma, ameaçado pela atuação do “outro” em ambas as adaptações. Se, no filme, os norte-americanos descendentes de europeus são intimidados pela “invasão” dos latinos, no mangá, a mescla com o ocidente é rebatida pelo purismo japonês. De qualquer forma, o padrão eurocêntrico (ou alguns traços dele) está, nas duas adaptações, do lado “do bem”.



Figura 13 – Teobaldo: a vilania do “outro”  
 Fonte: LUHRMANN, 1996 / LEONG; APPIGNANESI, 2010

Percebe-se, portanto, que não só a peça de Shakespeare, mas também o filme de Luhrmann servem como texto-fonte para a versão em mangá analisada. Com sua inovação em termos imagéticos, o filme tornou-se uma referência de atualização da história de Romeu e Julieta para a contemporaneidade, sendo um texto com o qual o mangá dialoga intensamente.

O uso, neste mangá, de elementos dessa memória-internacional-popular, bem como a atualização do contexto espaço-temporal e da aparência dos personagens, não apenas torna a peça de Shakespeare mais familiar aos olhos dos jovens leitores (a quem ele é direcionado, segundo seus paratextos), mas também redimensiona o conflito vivido por Romeu e Julieta. A famosa rivalidade entre Capuletos e Montéquios amplia-se, tornando-se um embate entre o apego à japonidade e as influências ocidentais. Isso é perceptível através da configuração visual das famílias. A tradição se apresenta no quimono tradicional e no olhar aparentemente contido da Senhora Capuleto, bem como nas tatuagens típicas

dos integrantes da Yakuza, de Teobaldo – que empunha uma espada para defender a integridade de sua família. Em contraste, tem-se união entre oriente e ocidente, ilustrada pelo casamento de Senhor Montéquio com uma duplicata da Marilyn Monroe, pelo Romeu mestiço e por sua grande amizade com Mercúcio, que, por ser afro-descendente, também se apresenta como estrangeiro em terras nipônicas.

Portanto, o jovem casal se encontra em meio a um cenário conflitante, o qual é mediado pelos novos meios de comunicação. Além de serem importantes no desenvolvimento da tragédia, as novas tecnologias da informação têm papel crucial nos processos de globalização e, portanto, no jogo de influências, por vezes contraditório, entre o local e o global.

### **3.2 *Romeo and Juliet*: MANGA Shakespeare ou Manga SHAKESPEARE?**

*Romeo and Juliet* é, conforme mencionado anteriormente, um mangá direcionado ao público feminino. De certa forma, transformar esta peça de Shakespeare em um mangá *shojo* perpetua a visão comum (e um tanto simplista) de *Romeu e Julieta* como apenas uma história de amor. Isto porque as narrativas dos mangás *shojo* circulam em torno dos seguintes temas: as relações humanas, o amor e sentimentos.

Because shōjo manga is about human relations and romance, there are almost always love interests for the protagonist, her friends, or both. [...] Nonetheless, no matter what the gender, sexual orientation, or age of the protagonists or readers, the drama of emotions, attachments, and inner feelings is always central to shōjo manga. (PROUGH, 2010, p. 95-96)<sup>33</sup>

Ao mesmo tempo, porém, *shojo* parece ser um gênero bastante adequado para adaptar-se Shakespeare, visto que suas peças tratam do humano, seus sentimentos e relações.

---

<sup>33</sup> Pelo fato de os mangás *shojo* tratarem das relações humanas e romance, há quase sempre interesse amoroso pela protagonista, sua amiga, ou ambas. [...] Todavia, qualquer que seja o gênero, orientação sexual ou idade da protagonista ou leitor(a), o drama das emoções, do apego e dos sentimentos íntimos são sempre centrais nos mangás *shojo*. (tradução minha)

A interioridade do humano, expressa em Shakespeare através das falas de suas personagens, se faz aqui evidente através da linguagem imagética do mangá, e mais especificamente de algumas características próprias dos mangás shojo. Fugindo do racionalismo das sequências quadro a quadro, muitas das sentimentais páginas de mangás para meninas se apresentam como coletâneas de imagens não delimitadas, que misturam *close-ups* dos rostos das personagens, raios de luz, flores, pétalas e folhas que flutuam livremente. Confusas à primeira vista, estas páginas, quando vistas como um todo, evocam um determinado estado de espírito. Os *close-ups* - tão importantes nos mangás shojo - enfatizam a tristeza ou a alegria de um determinado momento. Já as rosas desabrochando, pétalas e folhas caindo simbolizam feminilidade e a efemeridade da vida (SCHODT, 1986, p. 89). Segundo Mack (1994) a questão da efemeridade é uma das tratadas por Shakespeare, em *Romeu e Julieta*.

And, moreover [...] he (Shakespeare) knows it (love) must in the long run face defeat—if not by the world, then by our mortal nature, which allows nothing to remain in perpetuity, or even for very long, the thing it was. Everything that grows, he laments repeatedly in his Sonnets, “Holds in perfection but a little moment” (15.2). In some part, *Romeo and Juliet* seems a poignant elaboration of that thought, in dramatic terms. (MACK, 1994, p. 78)<sup>34</sup>

As estratégias de representação dos sentimentos citadas acima acabam por substituir grande parte dos versos do dramaturgo. Já foi mencionado anteriormente que esta adaptação primou por manter o texto da peça *Romeu e Julieta*. No entanto, e obviamente, a omissão de grande parte dos versos foi necessária, de forma a viabilizar a relação entre texto e imagem, característica dos quadrinhos. Percebe-se, então, que se fez uso de determinadas convenções da linguagem dos mangás de forma a preencher as lacunas deixadas pelos versos ausentes.

A cena 2 do segundo ato – a famosa cena do balcão – inicia-se com Romeu adentrando o jardim dos Capuleto às escondidas, avistando sua amada e

---

<sup>34</sup> E, além do mais [...] ele (Shakespeare) sabe que (o amor) enfrentará a derrota – se não pelo mundo, então por nossa natureza mortal, que não permite que nada permaneça, na perpetuidade ou mesmo por muito tempo, o que um dia foi. Tudo que cresce, ele lamenta repetidamente em seus Sonetos, “só prende a perfeição por um momento” (15.2). Em certa medida, *Romeu e Julieta* parece ser uma elaboração pungente deste pensamento, em termos dramáticos. (Tradução minha, com uso da tradução de Bárbara Heliodora do verso entre aspas)

descrevendo sua beleza. De sua entrada até revelar-se à Julieta, têm-se o total de 49 versos, dos quais somente 15 (8 completos e 7 parciais) são transcritos para as três páginas da adaptação. Essa sua primeira fala compreende 23 versos, que são reduzidos a 3 versos e meio. No entanto, tais páginas possuem as características que, segundo Schodt (1986), representam sentimentos e a interioridade das personagens: *close-ups*, flores e a fluidez entre os desenhos, com pouca delimitação por quadros (Figura 14).

Os olhos característicos dos mangás *shojo* – que ao longo dos anos ganharam uma estrela próxima à pupila, como representação de sonhos, anseios ou romance (SCHODT, 1986, p. 91) – não foram, no entanto, estrelados para ilustrar a descrição feita, por Romeu, dos olhos de Julieta (a qual foi omitida na adaptação):

Duas das mais belas estrelas em todo o céu, tendo mais o que fazer, suplicam aos olhos dela que cintilem em suas esferas até que elas voltem. E, se o olhar dela estivesse no céu, e as estrelas, em seu rosto? O brilho de sua face deixaria as estrelas coradas de vergonha, assim como a luz do dia deixa envergonhada qualquer lamparina. No céu, o olhar de minha amada flutuaria pelo éter, tão brilhante que os pássaros começariam a cantar, pensando que era dia! (SHAKESPEARE, 2011, p. 51-52)<sup>35</sup>

Esta descrição, na peça, está compreendida entre os versos transcritos na primeira página da cena. Os olhos, no entanto, só aparecem na segunda página e, ao contrário do comum nos mangás *shojo*, não são estrelados. Porém, é possível pensar nesta ilustração justamente como a do olhar de Romeu sobre o de Julieta. Afinal de contas, é sob a perspectiva dele que os olhos de Julieta se estrelam.

---

<sup>35</sup> Tradução de Beatriz Viégas-Faria.



Figura 14 – Fluidez, flores e close-ups: ilustrações de sentimentos.

Fonte: LEONG; APPIGNANESI, 2010

Em relação às rosas espalhadas pela terceira página da cena, percebe-se que elas se apresentam conjuntamente com o verso que traz a rosa como ponto de partida para o questionamento de Julieta sobre a aleatoriedade do signo

lingüístico<sup>36</sup>. No entanto, este trecho não se apresenta em sua completude na página, de forma que a reflexão de Julieta se faz superficialmente na adaptação. A menção à rosa (“... a rose / By any other name would smell as sweet”), junto com a ilustração de uma grande quantidade delas, acaba por construir um sentido um tanto banalizado desta parte da peça, baseado na relação rosas = romance/amor = Romeu e Julieta proveniente do senso comum. Outro prejuízo oriundo da presença de poucos versos do trecho nesta página é a exclusão, na adaptação, da reflexão de Julieta sobre identidade e pertencimento, própria tanto desta fala da personagem, quanto dos debates sobre identidade na contemporaneidade.

De qualquer forma, as três páginas analisadas acima demonstram o uso das convenções de representação de sentimentos, próprias dos mangás, na ilustração de trechos da peça em que os personagens dão a conhecer, através das palavras, sua interioridade.

O mesmo é exemplificado, também, pelas páginas que representam a fala de Mercúcio a Romeu, pouco antes de chegarem ao baile dos Capuletos. Após Romeu contar-lhe que tivera um sonho, Mercúcio menciona a Rainha Mab, “parteira das fadas”, descrevendo com minúcias suas ações durante as visitas noturnas que faz aos que dormem. Este trecho, às vezes referido como a rapsódia ou monólogo da Rainha Mab, compreende 41 versos, dos quais apenas 5 se fazem presentes na única página dedicada, na adaptação, inteiramente ao trecho. No entanto, apesar do espaço restrito, o padrão adotado nesta página é o que sugere o foco na interioridade: a ausência de quadros separando as ilustrações e o *close-up*. Isto combina com a natureza do monólogo, já que é nele, segundo Bloom (2001, p. 136), que Mercúcio demonstra sua grande sensibilidade, frequentemente disfarçada por seu comportamento vulgar e agressivo.

---

<sup>36</sup> Fala de Julieta contida na cena 2 (Ato 2): É só teu nome que é meu inimigo. Mas tu és tu mesmo, não um Montéquio. E o que é um Montéquio? Não é mão, nem pé, nem braço, nem rosto, nem qualquer outra parte de um homem. Ah, se fosses algum outro nome! O que significa um nome? Aquilo a que chamamos rosa, com qualquer outro nome teria o mesmo e doce perfume. E Romeu também, mesmo que não se chamasse Romeu, ainda assim teria a mesma amada perfeição que lhe é própria, sem esse título. Romeu, livra-te de teu nome: em troca dele, que é parte de ti, toma-me inteira para ti. (SHAKESPEARE, 2011, p. 52)

No mangá, o trecho é introduzido, em sua página anterior, pela presença do primeiro verso do monólogo: “O, then, I see Queen Mab hath been with you!<sup>37</sup>”, acompanhado por um *close-up* no rosto do personagem, evidenciando que o que vem a seguir é fruto de seu pensamento, de sua divagação. A página do monólogo em si mostra, em primeiro plano, a silhueta de Mercúcio, com um gesto de mãos que lembra o dos que apresentam, ao público, a atração de um *show* (Figura 15).



Figura 15 – Rainha Mab: divagações de Mercúcio  
Fonte: LEONG; APPIGNANESI, 2010

Logo atrás, desvela-se a estrela de um espetáculo. A Rainha Mab chega em sua carruagem feita de casca de avelã. Seus longos cabelos negros, que contrastam com o brilho das estrelas espalhadas pela página, configuram as noites durante as quais ela galopa lançando suas magias.

A relação intrínseca da Rainha Mab com a natureza – perceptível na descrição de sua carruagem – e seus poderes sobre a natureza humana – já que

<sup>37</sup> Ah! Então recebeste a visita da Rainha Mab. (Tradução de Beatriz Viégas-Faria)

ela manipula os sonhos dos que dormem – são transpostos, na adaptação, através da semelhança imagética entre ela e as criaturas élficas. É interessante pensar que a presença da imagem do elfo retoma tanto uma herança mitológica (dos povos que povoavam e/ou transitavam pelo território da atual Inglaterra), quanto a trilogia *bestseller* e *blockbuster* de *O Senhor dos Anéis*, de forma que cultura *pop* e ur-passado<sup>38</sup> se intersejam. Os elfos acabam por aludir, também, outra obra de Shakespeare, *Sonhos de uma Noite de Verão*, que se desenrola justamente em meio a fadas, duendes e outras criaturas com poderes sobrenaturais, que vivem nos bosques ao redor de Atenas. A relação entre o monólogo e esta obra é mencionada por Bloom (2001): “Mercúcio (...) nos constrange com a rapsódia extraordinária da Rainha Mab, que, num primeiro momento, parece mais condizente com *Sonhos de uma Noite de Verão* do que com *Romeu e Julieta*” (p. 132).

Se a menção aos poderes e natureza da Rainha Mab são, em certa medida, suplementadas por sua aparência élfica na adaptação, outros aspectos do monólogo, como a eventual obscenidade com a qual ele termina (Bloom, 2001), são deixados de lado. Assim, a divagação de Mercúcio, ao invés de terminar com “This is the hag, when maids lie on their backs, / That presses them and learns them first to bear, / Making them women of good carriage<sup>39</sup>”, como no original, traz apenas “... she gallops, night by night... through the lovers’ brains, and then they dream of love<sup>40</sup>”.

A escolha de substituir o fim original pelo verso que fala do amor perpetua, mais uma vez, a visão simplista de que *Romeu e Julieta* trata de uma história de amor, e nada mais. As vicissitudes do caráter humano, tão bem exploradas na obra de Shakespeare e nesse monólogo são, assim, apagadas. Ou

---

<sup>38</sup> O prefixo “ur” usado na obra de Walter Benjamin em expressões como “ur-passado”, “ur-história” e “ur-natureza”, significa primordial ou original nas línguas germânicas. “Ur-passado” seria, portanto, um passado remoto, ainda mais distante do que é conhecido. Ao falar do uso das imagens de mitos clássicos em elementos arquitetônicos do século XIX, Benjamin observa: “Essas tendências fazem retornar a fantasia da imagem, que mantêm o seu impulso do novo de volta ao ur-passado.” (BENJAMIN, 1935 *apud* BUCK-MORS, 2002, p. 147)

<sup>39</sup> Esta é a bruxa que, quando as donzelas dormem de costas, as oprime e lhes ensina a aguentar pela primeira vez o peso masculino, delas fazendo mulheres de boa carga. (tradução de F. Carlos de Almeida Medeiros e Oscar Mendes)

<sup>40</sup> ... galopa, noite após noite, pelos cérebros dos apaixonados que, então, sonham com amores. (tradução de F. Carlos de Almeida Medeiros e Oscar Mendes)

seja, deixa-se de lado justamente o que torna o dramaturgo o “inventor do humano”.

Percebe-se, através da análise desses dois trechos adaptados, que as ilustrações funcionam de forma a compensar a ausência de grande parte dos versos de *Romeu e Julieta*. No entanto, elas revelam os aspectos do texto de Shakespeare que são considerados prioritários a serem mantidos, bem como a visão dos próprios adaptadores sobre a peça. Percebe-se que esta adaptação perpetua o aspecto pelo qual a peça *Romeu e Julieta* é mais popularmente conhecida: o amor. As reflexões sobre a natureza humana, bem como a complexidade da poética de Shakespeare – traços que lhe conferem a centralidade do cânone ocidental – são apagados, numa tentativa de não repelir o leitor jovem que, diante das facilidades tecnológicas da contemporaneidade, talvez achasse enfadonha a tarefa (árdua, para alguns) de apreender Shakespeare tal qual ele é. Esta adaptação, portanto, não se constrói de forma a levar Shakespeare aos leitores – como diz sua contracapa – mas sim de maneira a adequá-lo à nova realidade cultural, o que é caráter inerente da prática de adaptar.

## 4 ROMEO X JULIET: A TRADIÇÃO DO MANGÁ ENCONTRA SHAKESPEARE

O mangá *Romeo X Juliet*<sup>41</sup> (ロミオ×ジュリエット) foi lançado no Japão em 2007, pela Editora *Kudokawa*. Sua tradução para o inglês foi lançada em 2010, pela *Yen Press*, nos Estados Unidos e, até o presente momento, nenhuma tradução para o português foi publicada. Diferentemente de *Romeo and Juliet* da coleção *Manga Shakespeare*, *Romeo X Juliet* não se preocupa com a reprodução dos versos originais de Shakespeare. Muito pelo contrário, a preocupação de *Romeo X Juliet* é a reprodução da linguagem de seu leitor: o adolescente fã de mangá do século XXI. Como transpor, então, para o público jovem contemporâneo, uma narrativa que tem em Shakespeare a figura de seu autor, e que retoma narrativas do século XIV? Como torná-la coerente com os valores contemporâneos?

Visto a despreocupação com manter a tradição shakespeariana, esta adaptação trata *Romeu e Julieta* com mais liberdade, misturando elementos da peça (e da obra do dramaturgo como um todo) com elementos próprios do universo dos mangás, da cultura japonesa, bem como com outros produtos culturais de nossa contemporaneidade. O foco da análise que segue são os entrecruzamentos desses elementos.

### 4.1 *Romeo X Juliet*: entre Shakespeare e o mangá

#### 4.1.1 A estrutura

Ao analisarmos a estrutura da adaptação, percebemos que ela, assim como a peça, se divide em atos. No entanto, ao invés dos 5 atos de *Romeu e Julieta*, tem-se agora 9 atos (8 atos e o *Final Act*). A escolha da palavra “act” para denominar as nove partes de *Romeo X Juliet* mostra a preocupação em aludir a

---

<sup>41</sup> Um sinopse da narrativa de *Romeo X Juliet* se encontra no *Apêndice*.

aspectos da estrutura do texto dramático. No entanto, essas partes constituem-se como capítulos, e atendem às particularidades do mercado editorial dos mangás. Como é costumeiro na indústria de produção de mangás, as narrativas são publicadas de forma seriada, em revistas que compilam diversas narrativas e que são direcionadas a públicos específicos. No caso do mangá analisado, os “atos” foram publicados separadamente, durante o ano de 2007, na revista *Monthly Asuka*, que se direciona ao público adolescente feminino. Assim, os atos de *Romeo X Juliet* se constituem como episódios, retomando a narrativa passada no episódio anterior e deixando um conflito em aberto, a ser resolvido no ato seguinte, garantindo a venda dos números posteriores. Assim, o crescimento do número de atos (dos cinco de Shakespeare aos nove de *Romeo X Juliet*) garantiu, à *Monthly Asuka*, a presença da narrativa dos desafortunados amantes por mais quatro edições.

Apesar de os episódios serem chamados de atos, não há o uso da palavra “cena” na marcação de seus inícios. Isso porque tal marcação não é comum nas histórias em quadrinhos de maneira geral, sendo também incomum nos mangás. A inserção da expressão *Act 1* tanto no índice quanto no canto inferior esquerdo da primeira página de cada episódio, não influencia na composição imagética da narrativa. No entanto, títulos como “Cena 1” numa página de mangá não teria propósito algum, visto que as próprias ilustrações evidenciam as mudanças de cenas. Logo, apesar da alusão à estrutura do texto dramático, essa adaptação não prima por referenciá-lo sempre que possível. A preocupação está em manter as características do próprio meio ao qual a adaptação se apresenta, não maculando as páginas de mangá com elementos que fogem a seu estilo.

Voltando à questão da apresentação de *Romeo X Juliet* em episódios, percebe-se que a estrutura dramática de *Romeu e Julieta* se modifica por completo para trabalhar a favor de seu novo formato. Isso porque, se contasse com a estrutura da peça tal qual ela é, a adaptação se resumiria em, no máximo, cinco episódios (correspondentes a cada ato). Quatro episódios a menos do que os nove produzidos resultariam em um decréscimo de 44,4% nas vendas vinculadas ao título *Romeo X Juliet* – levando-se em conta o contexto de publicação dos mangás de forma seriada, como exposto anteriormente.

Apesar das mudanças no enredo, de forma a torná-lo mais longo, nota-se que certos aspectos da peça se fazem presentes. Tem-se, por exemplo, o início do primeiro ato com uma cena de conflito, em uma rua de Neo Verona – o que vai ao encontro da briga nas ruas de Verona, com a qual o primeiro ato da peça se inicia. Ainda no primeiro ato, há a questão do casamento arranjado por interesse. Porém, é Romeo que tem uma pretendente: Hermione, filha do nobre Borrromeo, é parte do Ato I. Além disso, a adaptação apresenta o baile, onde Romeo e Juliet se conhecem, o casamento às escondidas, a cena do balcão com juras de amor e o suicídio do casal no final da história.

Portanto, as partes fundamentais da história de Romeu e Julieta narrada na peça de Shakespeare, através das quais ela se torna tão popular (o encontro no baile, a cena do balcão, o casamento secreto e o suicídio do casal) se mantêm na adaptação. Assim, apesar da liberdade na reinvenção de muitos aspectos da história, certos pontos são mantidos, o que revela o cuidado com a não descaracterização da história tal qual ela é conhecida através do dramaturgo. Afinal de contas, se os nomes dos personagens protagonistas funcionam como chamarizes para fãs de Shakespeare, nada seria mais malsucedido do que frustrar suas expectativas.

#### 4.1.2 Personagens

O universo de personagens do mangá *Romeo X Juliet* é bastante amplo. Muitos coincidem com os personagens da peça *Romeu e Julieta*, e muitos, com personagens de outras peças do dramaturgo. Além desses, temos os que dizem respeito a Shakespeare em outros âmbitos. Podemos dividi-los em 3 grupos:

Grupo 1: Personagens de *Romeu e Julieta*

Grupo 2: Personagens da obra shakespeariana

Grupo 3: Outra/Nenhuma relação com Shakespeare e/ou sua obra.

O quadro 1 mostra os grupos de personagens acima citados e os personagens neles contidos. Seus nomes se apresentam em inglês na adaptação analisada e, por isso, também em inglês no quadro.

<b>Personagens de <i>Romeo X Juliet</i></b>	<b>Grupo 1</b>	<b>Grupo 2</b>	<b>Grupo 3</b>
Romeo Candolebonte Montague	X		
Juliet / Odin / Red Whirlwind	X		
Benvolio	X		
Mercucio	X		
Lord Leontes Montague	X	X (Leontes – NR)	
Tybalt	X		
Conrad – responsável por Juliet		X(MBN)	
Capulet	X		
Cordelia – cuida de Juliet		X (RL)	
Antonio – menino que ajuda Red Whirlwind		X (MBN / MV)	
Curio – mora com Juliet		X (NR)	X (banda de rock japonesa)
Francisco		X (H)	
Hermione – filha de Borromeo		X (CI)	
Borromeo			X (Borromeo's Testament)
Emelia		X (O)	
Baron Franco			X
Lady Farnese			X(Teatro–Parma)
William Shakespeare			X
Lancelot – médico que cuida de Juliet e, mais tarde, se sacrifica por ela e por Neo Verona)		X (MV)	X (Rei Arthur)
Esposa e filhas de Lancelot			X
Mayor Vittorio – prefeito, pai de Benvolio			X
Portia – mãe de Romeo		X (MV / JC)	
Cielo – cavalo alado de Romeo			X
Frei – denuncia Lancelot	X (Frei)		
Escalus – árvore que rege a vida	X (Príncipe)		
Ophelia – mulher representante da natureza		X (H)	

Quadro 1 – Relação dos personagens de *Romeo X Juliet* e suas relações com: a peça *Romeu e Julieta* (Grupo 1); a obra de Shakespeare como um todo (Grupo 2); e outros (Grupo 3). Siglas referentes às peças de Shakespeare, nas quais encontramos os personagens do grupo 2: CI - *Contos de Inverno*; H - *Hamlet*; JC - *Júlio César*; MBN - *Muito Barulho por Nada*; MV - *Mercador de Veneza*; NR - *Noite de Reis*; O – *Otelo*; RL - *Rei Lear*.

Percebe-se, desta forma, que o intuito de *Romeo X Juliet* não é manter a proximidade com a peça adaptada, mas sim aludir à obra do dramaturgo como um todo. Além do mais, a presença de personagens de fora dessa obra nos mostra a liberdade permitida na criação dessa adaptação. Não há mais a preocupação em manter em isolamento os personagens de Shakespeare, que circulam e interagem com uma gama de personagens que não tem o *status* de pertencer ao cânone. Mais ainda, a liberdade se dá na apresentação de muitos personagens shakespearianos exercendo funções outras que aquelas conferidas pelo dramaturgo. Ou seja, usa-se seus nomes como alusão à obra, mas os personagens em si são reinventados.

Outro aspecto interessante no que concerne os personagens de *Romeo X Juliet* é o fato de que todos os personagens da peça de Shakespeare, com exceção dos figurantes (ex: um pajem, cidadãos de Verona) são representados na adaptação japonesa. O quadro 2 mostra a relação de personagens da peça *Romeu e Julieta* (baseando-se na lista de personagens apresentadas nas edições das editoras L&PM e Martin Claret consultadas nesta dissertação), seguida da descrição das representação deles em *Romeo X Juliet*. O sinal de igual (=) indica que o personagem aparece, na adaptação, com o mesmo nome e função da peça. O sinal de igual acrescido de texto, indica que o personagem tem o mesmo nome do personagem da peça, mas com alguma particularidade. A presença de texto, e a ausência do sinal de igual, indica a equivalência entre personagens da peça e de *Romeo X Juliet*. A ausência de texto e do sinal de igual indica que o personagem da peça é figurante e que, portanto, não possui equivalente definido.

<b>Personagens de <i>Romeu e Julieta</i></b>	<b>Equivalentes em <i>Romeo X Juliet</i></b>
Éscalo – príncipe de Verona	Escalus Tree
Páris – jovem nobre, parente do Príncipe	Hermione, pretendente de Romeo
Montéquio e Capuleto – chefes das duas famílias rivais	= Porém, Capulet é morto na primeira cena.
Um velho – tio de Capuleto	
Romeu – filho de Montéquio	=
Mercúcio – parente do Príncipe e amigo de Romeu	= Mas adulator de Montague e rival de Romeo
Benvólio – sobrinho de Montéquio/amigo de Romeu	= Também é filho do prefeito (Mayor Vittorio)
Teobaldo – sobrinho da Senhora Capuleto	= Filho bastardo de Montague, irmão de Romeo
Frei Lourenço e Frei João – freis da ordem Franciscana	Figura do frei corrupto / Portia (cuidado e entendimento das plantas)

Baltasar – servidor de Romeu	
Sansão e Gregório – servidores dos Capuleto	Francisco e Curio
Pedro – servidor da ama de Julieta	
Abrão – criado de Montéquio	Servidores de Montague
Um Boticário	Ophelia (mensageira da Escalus Tree)
Três músicos	
Coro	
Pajem de Páris	
Outro Pajem	
Um Oficial	
Senhora Montéquio	Portia, mãe de Romeu
Senhora Capuleto	= Mas morre na primeira cena
Julieta – filha de Capuleto	=
A Ama de Julieta	Cordelia
Cidadãos de Verona	=
Homens e Mulheres das duas famílias	=
Mascarados, guardas, vigias e serviçais.	=

Quadro 2 – Personagens de *Romeu e Julieta* e seus equivalentes em *Romeo X Juliet*

Como mencionado anteriormente, alguns personagens da peça de Shakespeare são substituídos por outros – às vezes de outras peças do dramaturgo. Dois deles acabam por readequar as antigas funções dos personagens de *Romeu e Julieta*, tornando-os mais coerentes com o contexto da adaptação.

Um desses casos é o da substituição da ama de Julieta por Cordelia. Para Bloom (2001), apesar de divertida e de sua aparente vitalidade, o caráter da ama é “sinistro”. Ao mesmo tempo em que ajuda a moça a casar-se com Romeu, é ela quem, ao primeiro sinal de problemas, encoraja Julieta a casar-se com Páris – o que desaponta Julieta profundamente. É neste momento que se dá a revelação do verdadeiro caráter da ama. “[...] a Ama é a pessoa mais próxima da jovem protagonista ao longo dos seus quatorze anos de vida, mas, subitamente, Julieta percebe que aquilo que parecia ser lealdade e carinho, na verdade, é outra coisa” (BLOOM, 2001, p. 138).

O problema da falta de lealdade da ama é solucionado através de sua substituição por Cordelia. Este é o nome de uma das filhas de Rei Lear. A mais honesta e dedicada das três, Cordélia nega-se a adular do rei em um momento de decisão sobre a divisão do reino entre as três filhas. Esse ato acaba por gerar a ira de seu pai e sua consequente expulsão do reino. Mesmo expulsa e deserdada, Cordélia não guarda rancores e se mantém fiel a Rei Lear até o fim, que se configura na morte de ambos. A fidelidade incondicional, pela qual Cordelia é

conhecida, contrasta com a falta de lealdade da ama. Além disso, a lealdade é considerada, de acordo com o código de conduta samurai (*bushido*), uma característica imprescindível a alguém que serve a um líder. Assim, os cuidados da leal Cordelia com Juliet, que se torna líder de um movimento revolucionário, são os mais apropriados.

O outro caso de substituição que readequa o personagem da peça ao mangá é a do Príncipe Éscalo por Escalus Tree, que redimensiona a figura de autoridade de um homem para uma árvore. Isso traz à tona a relação entre humanidade e meio ambiente, constante nas discussões sobre preservação ambiental na contemporaneidade. Na adaptação, Escalus Tree é responsável por manter a vida natural no planeta, mas está enfraquecida devido às mazelas da humanidade (a ganância, a desigualdade e a injustiça sociais). Juliet deve se entregar a ela, em sacrifício, de forma a nutrir essa força natural e salvar Neo Verona de sua destruição. Percebe-se que, além de representar as forças negativas dos homens sobre a natureza, a presença de Escalus Tree aponta para o *status* de divindade da natureza, no Japão. Afinal, é forte a conexão entre o natural e o humano nesta cultura.

In many ways, then, the barriers between human and divine beings were porous, even to the point that the supernatural world *was* the natural world. In Japan, a tree, a waterfall, a rock can be a god (*kami*). This was true anciently. It remains true today<sup>42</sup>. (INOUE, 2008, p. 10-11)

A mudança da ama e do Príncipe resultam, logo, na inserção da história dos desafortunados amantes em um novo contexto: o do leitor de mangá, familiarizado tanto com as questões ambientais contemporâneas quanto com os valores dos heróis do mangá, que perpassam a tradição samurai de total lealdade ao mestre.

---

<sup>42</sup> Em muitos sentidos, então, as barreiras entre os seres humanos e os divinos eram porosas, ao ponto de o mundo sobrenatural ser o mundo natural. No Japão, uma árvore, uma cachoeira, uma pedra podem ser deuses (*kami*). Isto era verdadeiro antigamente. E permanece verdadeiro no dias de hoje. (tradução minha).

#### 4.1.3 Shakespeare e a teatralidade no mangá

Além dos personagens apresentados anteriormente, uma importante aparição é a de William Shakespeare como personagem (Figura 16). “Willy”, como é chamado pelos amigos, é um escritor e diretor de peças de teatro, um tanto atrapalhado e desesperado com o sucesso ou fracasso de suas criações. Apesar de aparecer apenas duas vezes durante todo o mangá *Romeo X Juliet*, essas aparições são significativas por fazerem alusão a questões fundamentais da obra de Shakespeare e do fazer teatral. Assim como o uso da palavra “act” na divisão dos episódios, a presença de Shakespeare alude ao gênero literário do texto-fonte desta adaptação, bem como à própria figura do dramaturgo enquanto peça chave do cânone ocidental.



Figura 16 – “Willy” Shakespeare  
Fonte: AMAMIYA, 2010

A primeira aparição de Willy se dá logo no primeiro “ato”, quando Juliet volta para casa após seu encontro com Romeo, no baile. Willy, ao vê-la suspirando, pergunta o motivo. A conversa, em seguida, passa a ter como objeto o que Willy está escrevendo. Ao comentar sobre a grande quantidade de páginas em branco, Juliet irrita Willy, que afirma: “This ‘new genre’ is terribly difficult to write<sup>43</sup>” (grifos no original). De qual “novo gênero” Shakespeare estaria falando? Se pensarmos no mangá, isso indica que Shakespeare, nesta adaptação, está se

<sup>43</sup> Este ‘novo gênero’ é terrivelmente difícil de escrever. (tradução minha)

empenhando na escrita, também ele, de narrativas no formato mangá, o que confere *status* canônico a esse formato. O fato de ele achar esse novo gênero “terrivelmente difícil” também atribui aos quadrinhos japoneses outra qualidade: a de exigir maestria, não podendo ser criados por pessoas que não sejam mangakás (desenhistas e roteiristas de mangás), nem se essa outra pessoa fosse o próprio Shakespeare, centro do cânone ocidental.

Aponta-se assim para uma inversão de valores no que tange a obra shakespeariana e a tradição dos quadrinhos japoneses. Shakespeare não consegue dominar o ofício dos mangakás, mas o mangá *Romeo X Juliet* consegue se valer da obra do dramaturgo em sua narrativa.

Após o comentário de Willy a respeito da dificuldade do novo gênero, Juliet lhe pergunta sobre o assunto da narrativa. Willy lhe explica que se trata de uma comédia sobre uma menina que personifica um menino. Juliet logo se identifica, visto que ela mesma personifica o menino Odin (como ela é conhecida por quase todos os personagens da narrativa, inclusive por Willy).

A menção ao travestimento de uma mulher em homem alude a várias peças do dramaturgo que apresentam essa situação. Poderia ele estar falando de *O Mercador de Veneza*? Ou de *Como Gostais*? Ou de *Noite de Reis*? Ao mesmo tempo, há a referência a outros mangás *shojo* que contêm personagens femininas disfarçadas de meninos<sup>44</sup>. Assim, percebe-se que esse trecho metalinguístico do mangá pode fazer referência a três obras e três públicos possíveis. Em primeiro lugar, tem-se a obra de Shakespeare e seu público. Em segundo lugar, tem-se o mangá do gênero *shojo* e seu público feminino. E em terceiro lugar, tem-se *Romeo X Juliet* e seus leitores.

Ao se identificar com a história visionada por Willy, Juliet não hesita em perguntar: “Hey...are there any love stories about a noble and a commoner falling

---

<sup>44</sup> O renomado mangaká Osamu Tezuka lançou, em 1953, a primeira história longa para meninas, cuja protagonista era uma princesa que, para assumir seu lugar como herdeira do trono, disfarçava-se de homem. Em 1972, Riyodo Ikeda cria uma personagem semelhante na história *Berusaiyu no Bara* (“A Rosa de Versalhes”). Uma garota é criada como rapaz para satisfazer seu pai, que queria ter um filho. Travestida como Oscar, ela se torna capitã da Guarda Real. A partir desse tipo de travestimento, a insinuação de atração homossexual tornou-se prática comum nos mangás *shojo*, tornando-se mais explícita e recorrente nos mangás *shojo* atuais (GRAVETT, 2006). Essa insinuação acontece em *Romeo X Juliet*, tanto nas cenas que ilustram a atração entre Romeo e Juliet (ainda travestida de Red Whirlwind), quanto no momento em que Willy mostra interesse por Benvolio, ao chamá-lo de *cutie* (“gracinha”).

in love?<sup>45</sup>”. Tal pergunta mostra tanto sua vontade adolescente de saber sobre histórias de amor, quanto também a preocupação com seu destino durante a narrativa. Se Willy for seu criador, caberá a ele traçar o destino de Juliet.

Quando Willy lhe indaga sobre o porquê de tal pergunta, Juliet disfarça, o que cria desconfiança por parte do dramaturgo, que se levanta e declama: “*All the world is a stage and all the men and women are merely players..*”<sup>46</sup>”, versos constituintes da peça *Como Gostais* (Ato II, cena vii, 139-140). A partir deles, Juliet / Odin, pensa “Which is to say, social status has nothing to do with love!”<sup>47</sup>”. De certa forma, esse seu pensamento corresponde à indagação sobre identidade que Julieta, na peça, faz quando fala da artificialidade dos nomes, dando o exemplo da rosa. Na peça, Juliet constata que os nomes não correspondem às coisas nomeadas em si. Assim, ela e Romeu não seriam Capuleto e Montéquio em essência, e sim por convenção. Tal conclusão desvincula o casal de seus grupos de pertencimento. Da mesma forma o faz Julieta/Odin, ao separar amor e *status* social.

Ainda a respeito dos versos de *Como Gostais* declamados por Willy, os dois versos que o seguem na peça são: “They have their exits and their entrances / And one man in his time plays many parts”<sup>48</sup> (SHAKESPEARE, *As You Like It*, II, vii, 141-142). Tais versos, apesar de não se apresentarem na adaptação, descrevem a dinâmica da personagem Juliet, que representa vários papéis durante a narrativa. Mesmo não estando presentes nas páginas da adaptação, eles acabam por vir à mente (bem como toda a fala na qual eles se inserem) dos que conhecem (nem que apenas um pouco) da obra de Shakespeare. É como se os dois versos ditos por Willy os evocassem.

A teatralidade está presente também na segunda aparição de Willy, que se dá no fim do *Act 6*, quando Romeo e Juliet estão prestes a serem pegos pelos capangas de Lord Montague. Willy chega em uma carruagem. Sua atuação prossegue no início do *Act 7*, quando ele convence o casal a entrar na carruagem e fugir. Visto que os capangas também têm o objetivo de recuperar Romeo,

---

<sup>45</sup> Ei... Existe alguma história sobre nobres e cidadãos comuns se apaixonando? (tradução minha)

<sup>46</sup> O mundo inteiro é um palco, e todos os homens e mulheres, apenas atores. (Tradução de Beatriz Viégas-Faria)

<sup>47</sup> O que quer dizer que *status* social não tem nada a ver com amor. (tradução minha)

<sup>48</sup> Eles saem de cena e entram em cena, e cada homem a seu tempo representa muitos papéis. (Tradução de Beatriz Viégas-Faria)

devolvendo-o à Lord Montague (seu pai), o rapaz decide não ir embora com Juliet e Willy, o que resulta no primeiro distanciamento entre o casal após seu casamento. A propósito, aqui, bem como na peça, Romeo se afasta de Juliet por ser procurado pelas autoridades.

Willy leva Juliet a “*The Provincial Town of Mantua*”, onde uma multidão espera ansiosa pelo início de uma peça teatral. Juliet é levada a esse local por Willy para que ela, além de ficar protegida, atue nesta peça. É o que ela faz. Representando seu papel de Red Whirlwind, ela sobe ao palco e incita a participação da população no movimento contra Lord Montague, bem como a tomada do poder pelo povo.

Percebe-se aí que é por intermédio de Willy que se dá “a peça dentro da peça”, tão recorrente na obra shakespeariana. É evidente que, neste caso, trata-se de uma peça dentro de um mangá. No entanto, em certo sentido, não seria esta adaptação (bem como *Romeo and Juliet*, da coleção Manga Shakespeare) um tipo de *performance*, no papel, de *Romeu e Julieta* de Shakespeare? Pode-se pensar nisso se levarmos em conta a observação de Hutcheon (2011):

Num sentido bastante concreto, qualquer produção de uma peça impressa poderia ser a princípio considerada, em sua *performance*, uma adaptação. [...] o diretor e os atores são os responsáveis por efetivar o texto, por interpretá-lo e recriá-lo, de certo modo, pois, adaptando-o para o palco. (HUTCHEON, 2011, p. 68)

Se a *performance* no palcos pode ser vista como adaptação, é possível ver a adaptação em quadrinhos como espécie de *performance*, já que cabe à equipe de adaptadores (editores, desenhistas, tradutores) a tarefa de ler, interpretar e recriar, selecionando o que permanece, se omite ou se modifica do texto-fonte.

De qualquer forma, “a peça dentro da peça” é um dos aspectos que aproximam este mangá do teatro de Shakespeare. Porém, outra aproximação é possível, se considerarmos o precursor da forma atual dos mangás em geral: o *kami-shibai*, “teatro de papel” (Figura 17). Segundo Luyten (2012, p. 106) o período pós-guerra foi marcado pelo baixo poder aquisitivo da população e o encarecimento das revistas e histórias em quadrinhos (provavelmente, devido à escassez de matéria-prima). A necessidade de entretenimento a baixo custo foi

suprida pelos cerca de 10 mil apresentadores de *kami-shibai* que viviam desta arte narrativa, a qual consistia de desenhos feitos à mão em cartolina, exibidos sequencialmente dentro de caixas, de forma a contar uma história. Os espetáculos não eram cobrados, mas ao final de cada um deles, os apresentadores vendiam doces às crianças. Muitos dos desenhistas do *kami-shibai* tornaram-se, posteriormente, reconhecidos desenhistas de mangá.



Figura 17 – *KAMI SHIBAI*. Fusão de teatro e desenho  
Fonte: [www.kaji.jp](http://www.kaji.jp)

Vê-se, portanto, que a presença de Shakespeare opera no sentido de evocar o teatro no mangá, o que intensifica a relação entre os dois veículos.

#### 4.1.4 Hibridizando gêneros

A revista em que *Romeu X Juliet* teve seus atos publicados, a *Monthly Asuka*, é do gênero *shōjo*, ou seja, destinada ao público adolescente feminino. Este tipo de mangá apresenta uma série de elementos específicos, tanto na constituição imagética quanto temática, que vão ao encontro dos gostos de suas leitoras. Logo, espera-se que *Romeu X Juliet* também apresente esses elementos de forma a se inscrever dentro deste gênero.

Segundo Schodt (1986), diferentemente dos mangás para meninos (*shonen*), que enfatizam a coragem, a perseverança e a ação, os mangás para meninas se caracterizam por apresentar um mundo mais interior e passivo, de sonhos e reflexões sobre os relacionamentos humanos. Suas capas são representativas de seus conteúdos (Figura 18). Ao invés das cores primárias, prevalentes nas capas dos mangás *shonen*, há a primazia das cores em tom pastel e a abundância do rosa e do lilás. No centro da capa, geralmente, há a ilustração de um rosto ingênuo e sorridente de menina.<sup>49</sup> (p. 88)



Figura 18 – *Fullmetal Alchemist* e *Nakayoshi* - exemplo de capas de mangás *shonen* e *shōjo*  
 Fonte: tknekoneko.blogspot.com.br; niko-niko.net/shoujo/shoujo-manga-phonebooks/

No entanto, ao observarmos a capa da versão *tankōbon* de *Romeo X Juliet* – versão que compila os episódios em uma única revista – percebe-se que ela vai mais ao encontro das considerações de Schodt (1986) sobre as capas dos mangás *shonen* do que dos mangás *shōjo*. Primeiramente, a figura da menina sorridente é substituída pela imagem de Romeu, sério e com olhos contemplativos. As cores não são o rosa ou os tons pastel, mas o azul e o vermelho, em tons escuros. Porém, a flor na mão de Romeu, bem como a de pétalas espalhadas pelas páginas, são também característicos dos mangás femininos.

Tal mistura de elementos masculinos e femininos, na capa, insere *Romeo X Juliet* numa tendência de revistas destinadas a ambos os públicos. De acordo com Schodt (1986), desenhistas mulheres começaram a ousar mais no estilo

<sup>49</sup> Os trechos citados indiretamente de Frederik L. Schodt (1983) são traduzidos por mim.

mais realista e masculino de desenho e temas, o que levou muitos meninos e homens a se aventurar pelos mangás *shojo*. Alguns os lêem para entender como as mulheres pensam. Outros o fazem pela ênfase em aspectos psicológicos e emocionais.

As a logical outcome of crossover [of *shonen* and *shojo*], and partly as a result of men and women having more and more in common at school, work, and play, comic magazines aimed at both males and females are starting to appear<sup>50</sup>. (SCHODT, 1986, p. 104-105)

Assim como nos mangás – e na sociedade japonesa, conforme as palavras de Schodt – essa hibridização dos gêneros feminino e masculino também pode ser percebida na protagonista, Juliet. Seu travestimento em Odin e Red Whirlwind lhe confere um caráter híbrido já que, apesar de ser uma menina, ela só age socialmente enquanto menino.

A hibridização de gêneros também é visível em *Romeu e Julieta*, mas agora em relação aos gêneros do teatro. Sabe-se que a peça é uma das tragédias shakespearianas. No entanto, segundo Frye (1992, p. 49), é possível pensá-la como uma “comédia pervertida”, visto que muitos de seus aspectos fazem lembrar temas cômicos. Já de acordo com Snyder (2002), a peça se dá exatamente na junção dos dois gêneros, começando como uma típica comédia, mas cedendo lugar à tragédia exatamente com a morte de Mercúcio – encarnação da comicidade em *Romeu e Julieta* (SNYDER, 2002, p. 22).

*Romeo and Juliet* is different from Shakespeare's other tragedies in that it becomes, rather than is, tragic. Other tragedies have reversals, but in *Romeo and Juliet* the reversal is so radical as to constitute a change of genre: the action and the characters begin in familiar comic patterns, and are then transformed—or discarded—to compose the pattern of tragedy<sup>51</sup>. (SNYDER, 2002, p.19)

Portanto, tanto a peça quanto esta versão em mangá se formam através da hibridização de seus gêneros mais comuns e antagônicos. Da mesma forma

---

<sup>50</sup> Como consequência lógica do cruzamento (entre *shonen* and *shojo*), e parcialmente como resultado do fato de homens e mulheres terem cada vez mais em comum na escola, no trabalho e no lazer, as revistas em quadrinhos destinadas tanto ao público masculino quanto ao feminino estão começando a surgir. (tradução minha)

<sup>51</sup> *Romeu e Julieta* é diferente das outras tragédias de Shakespeare por ela se tornar, ao invés de ser, uma tragédia. Outras tragédias têm reverses, mas em *Romeu e Juliet*, o revés é tão radical que constitui numa mudança de gênero: a ação e as personagens começam com padrões cômicos familiares, e então são transformados – ou descartados – para compor o padrão da tragédia. (tradução minha)

que o texto dramático *Romeu e Julieta* se dá na união entre tragédia e comédia, o mangá *Romeo X Juliet* se constitui como uma mistura do *shojo* e *shonen*.

Voltando à análise da capa, observando-a junto com a contracapa (Figura 19), percebe-se que a união de elementos antagônicos se apresenta graficamente, na predominância de duas cores primárias diferentes nos lados opostos. A capa, onde Romeu se encontra, tem o azul como cor prevalente, enquanto a contracapa, que conta com a imagem de Julieta, é em tons de vermelho. A contraposição também é explicitada no título, através do sinal X (*versus*). Tal sinal é comumente utilizado no contexto esportivo, incluindo o das lutas marciais (tão comuns no Japão, e nos mangás). Esportes, lutas e a competitividade são temas comuns nos mangás *shonen*. No entanto, o sinal do título aparece também na lombada lateral do *tankōbon*, no exato centro da imagem formada pela capa e contracapa, marcando o ponto em que as mãos de *Romeu e Julieta* se tocam.



Figura 19 – Capa e contracapa de *Romeo X Juliet*  
Fonte: AMAMIYA, 2010

Os elementos segurados pelos dois personagens também criam o efeito de hibridização. Romeu, representante masculino, segura uma flor – imagem típica dos mangás *shojo*. Juliet, a menina, segura uma espada – representante da

rivalidade comumente apresentada nos mangás *shonen*. Afinal, este mangá tratará, em igual proporção, dos temas do amor e do conflito.

Em relação ao layout das páginas internas, foi mencionado no segundo capítulo que, para serem condizentes com o mundo interior e sentimental enfatizado nos mangás *shōjo*, as páginas desse tipo de mangá tendem ao abstrato (Schodt, 1986). Isso quer dizer que as imagens pouco obedecem a lógica do quadro-a-quadro, fluindo entre as páginas. Elementos que fogem dos limites de seus quadros, invadindo os quadros ao redor, são um exemplo das técnicas utilizadas para criar a fluidez característica dos *shōjo mangas*. Contudo, *Romeo X Juliet* apresenta poucas passagens em que a sequência de imagens foge da ordem ditada pelos quadros. De maneira geral, as páginas são organizadas previsivelmente, obedecendo à direção de leitura própria dos mangás: da direita para a esquerda, e da parte superior à parte inferior (Figura 20). No entanto, a previsibilidade se esvai quando a página traz uma cena de ação, típica das histórias para meninos, ou nos momentos de introspecção sentimental, típica das histórias para meninas (Figura 21).



Figuras 20 e 21 – A previsibilidade dos quadros x a fluidez da ação e da emoção  
Fonte: AMAMIYA, 2010

Assim, percebe-se que *Romeo X Juliet* hibridiza-se, também, na organização visual de suas páginas. Esta organização, as ilustrações na capa e contracapa, e o desenvolvimento da narrativa, mostram que esta adaptação tende à diluição de limites e à junção de elementos antagônicos em seus mais diversos níveis. Outra interessante mescla presente em *Romeo X Juliet* é entre uma menina adolescente e o espírito secular dos samurais.

#### 4.1.5 Juliet samurai

Durante seu período feudal, a sociedade japonesa contava com uma classe de guerreiros dispostos a morrer pela preservação da posse e do controle das terras (bastante raras em território nipônico): os guerreiros samurai, que deviam obediência incondicional ao seu líder, o senhor feudal. Conforme mencionado no capítulo anterior, o modo de vida dos samurais, regido pelo código de conduta *bushido* (caminho do guerreiro), influenciou muitos dos valores éticos da sociedade japonesa como um todo. Assim, segundo Schodt (1997), “If the cowboy symbolizes the American ethos, then the samurai warrior surely symbolizes the ethos of Japan [...]”<sup>52</sup> (p. 68).

Os valores éticos dos samurais estão descritos no livro *Hagakure* (1716), cujo título pode ser traduzido como “escondido nas folhas” ou “folhas escondidas”. Este livro é resultado dos registros das conversas de Tashiro Tsuramoto, um jovem samurai escriba, com Yamamoto Tsunetomo, velho samurai que serviu o clã Nabeshima por muitos anos e, após a morte de seu mestre, tornou-se um monge budista. A autoria de *Hagakure* é conferida à Tsunetomo, que contava as pequenas histórias sobre os guerreiros e mestres Nabeshima, tecendo, entre uma e outra, comentários a respeito do que seria o ideal de conduta dos guerreiros. Algumas de suas observações são importantes para pensarmos em como o código samurai se expressa em *Romeo X Juliet*.

---

<sup>52</sup> Se o caubói simboliza o etos norte-americano, então o samurai certamente simboliza o etos do Japão. (tradução minha)

Primeiramente, Tsunetomo afirma que o caminho do samurai é encontrado na morte, sendo covardia continuar vivendo sem atingir determinados objetivos. Segundo ele, “To die without gaining one’s aim is a dog’s death and fanaticism. But there is no shame in this. This is the substance of the Way of the Samurai.<sup>53</sup>” (TSUNETOMO, 2002, p. 17-18)

Em segundo lugar, é primordial que o samurai seja incondicionalmente leal a seu mestre. Este mestre não é o mestre samurai, mas sim o senhor das terras nas quais seu clã vive. Esta virtude é mais valiosa do que a sabedoria ou habilidades físicas:

A man is a good retainer to the extent that he earnestly places importance in his master. This is the highest sort of retainer. [...] It is further good fortune if, more than this, one has wisdom and talent and can use them appropriately. But even a person who is good for nothing and exceedingly clumsy will be a reliable retainer if only he has the determination to think earnestly of his master. Having only wisdom and talent is the lowest tier of usefulness<sup>54</sup>. (TSUNETOMO, 2002, p. 18)

Segundo Luyten (2011), essa lealdade incondicional é vivida ainda hoje pelos homens japoneses, que a dedicam às organizações para as quais trabalham. No exercício dela, eles renunciam aos desejos próprios pelo bem da maioria. Essa conduta é justamente a terceira observação encontrada em *Hagakure* para a qual é importante chamar a atenção. A abnegação é um fator fundamental na conquista da sabedoria e do objetivo de vida do guerreiro – primar pelos interesses e segurança de seu mestre e outros membros do clã. É na exclusão do autointeresse que se chega mais perto da verdade e da melhor saída para situações difíceis. Para Tsunetomo, “Because we do most things relying only on our own sagacity we become self-interested, turn our backs on reason, and things do not turn out well<sup>55</sup>” (TSUNETOMO, 2002, p. 19).

---

<sup>53</sup> Morrer sem alcançar uma meta é uma morte de cachorro e fanatismo. Mas não há vergonha nisso. Esta é a essência do Caminho do Samurai. (tradução minha)

<sup>54</sup> Um homem é um bom guerreiro na medida em que ele dá séria importância a seu mestre. Este é o melhor tipo de guerreiro. [...] É melhor ainda se, mais do que isso, ele tenha sabedoria e talento, e saiba usá-los apropriadamente. Mas mesmo alguém que não é bom em nada e é excessivamente desajeitado será um guerreiro confiável se tiver, somente, determinação para considerar seu mestre com seriedade. Ter sabedoria e talento é o menos importante na serventia. (tradução minha)

<sup>55</sup> Pelo fato de fazermos a maioria das coisas confiando apenas em nossa sagacidade, nos tornamos egoístas, damos as costas à razão, e as coisas não acabam bem. (tradução minha)

Finalmente, o *Hagakure* apresenta os quatro votos, tão importantes na conduta do samurai:

- Never to be outdone in the Way of the Samurai.
  - To be of good use to the master.
  - To be filial to my parents.
  - To manifest great compassion, and to act for the sake of Man.
- If one dedicates these four vows to the gods and Buddhas every morning, he will have the strength of two men and will never slip backward. One must edge forward like the inchworm, bit by bit. The gods and Buddhas, too, first started with a vow<sup>56</sup>. (TSUNETOMO, 2002, p.169)

Ou seja, o que leva o samurai ao cumprimento de seu caminho, à realização do propósito de sua existência é sua lealdade a seu mestre e a seus pais, a doação do melhor de si na tarefa de ser um guerreiro e a ação movida pela compaixão e pela busca do melhor para o Homem. Esse padrão de conduta lhe dará, segundo Tsunetomo, a força de dois homens e a certeza do avanço contínuo.

Visto que os valores samurai ainda permeiam a sociedade japonesa contemporânea, não é difícil encontrar este tema nos mangás. Muitos contam histórias que envolvem samurais, ou nas quais os personagens, mesmo não sendo guerreiros e vivendo em contextos sócio-históricos diversos, agem de acordo com muitos preceitos do *bushido*. Em *Romeo X Juliet*, a ética samurai é fator preponderante no desenrolar da narrativa, sendo Juliet a personagem que melhor a representa.

Juliet assume três identidades durante a narrativa (Figura 22). Sua primeira aparição se dá como Red Whirlwind, o herói do povo oprimido de NeoVerona. Sua segunda identidade a ser revelada ao leitor é a de Odin – um menino criado por Conrad e que vive, junto com outros personagens, escondido na casa de Lady Farnese. Finalmente, descobre-se que Odin é, na verdade, Juliet.

---

<sup>56</sup> Nunca ser superado no caminho do Samurai; Ser de bom uso ao mestre; Ser fiel aos pais; Manifestar grande compaixão, e agir para o bem do Homem. Se alguém dedicar esses quatro votos aos deuses e Buddhas toda manhã, ele sempre terá a força de dois homens e nunca regredirá. Ele deverá avançar lentamente, como uma minhoca, pouco a pouco. Os deuses e Buddhas também começaram com um voto. (tradução minha)



Figura 22 – Red Whirlwind, Odin e Juliet: três faces da mesma heroína  
 Fonte: AMAMIYA, 2010

Essa ordem de aparições das identidades de Juliet nos revela três instâncias diferenciadas de sua existência: 1) a pública - que só se faz conhecer através da ação de Red Whirlwind contra as injustiças praticadas por Lord Montague e sua guarda; 2) a privada – que envolve seu convívio com os outros habitantes da casa de Mme. Farnese; e 3) a íntima – só conhecida por Conrad, Curio, Francisco e Cordélia, e que revela os sentimentos pessoais de Juliet. A mesma ordem de aparição das três identidades mostra, também, um decréscimo da interação delas (de Juliet) com a comunidade que a cerca. A primeira a ser apresentada, Red Whirlwind, é aquela cujas ações são guiadas essencialmente pelo bem da comunidade, sendo a face altruísta de Juliet. Este herói é retratado, na maioria das vezes, em cenas externas. A segunda, Odin, mostra-se reflexiva frente à situação da comunidade, mas não age em relação a elas – esta é a face da compaixão de Juliet. Odin é mostrado majoritariamente em ambientes internos, interagindo com os membros da família formada por Conrad e seus protegidos. Finalmente, tem-se Juliet, cuja aparição envolve, essencialmente, questões individuais, de ordem sentimental. Esta face de Juliet distancia-a, inicialmente, dos valores samurai da abnegação e compaixão. Juliet revela-se como tal somente em seu quarto, quando sozinha ou acompanhada de Cordélia. Mesmo quando se rende ao convívio com outras pessoas no baile, Juliet distancia-se delas através do uso de uma máscara. É somente mais tarde que a identidade de Juliet deixa de ser exclusivamente íntima para tornar-se pública. Ironicamente, é justamente quando vem a conhecer sua real identidade (suas origens e o fato de

ser a única sobrevivente da família Capuleto) que Juliet tem seus interesses íntimos deixados de lado para exercer uma função equivalente a de Red Whirlwind – a de defensora de interesses dos Homens, enquanto humanidade, comunidade à qual pertence.

Esse movimento do espaço público para o privado acontece também em *Romeu e Julieta* de Shakespeare. Porém, enquanto lá o espaço público serve apenas para a contextualização da situação de rivalidade entre as famílias, que vitimará Julieta na vivência de seu amor, aqui se tem o público como o espaço de atuação da própria Juliet, enquanto incorporação do herói do povo. Torna-se evidente, portanto, que enquanto a intimidade é o ponto-chave da peça, a coletividade é o carro-chefe da narrativa de *Romeo X Juliet*. É nesse exato ponto que se encontra a convergência de *Romeo X Juliet* com o código *bushido*, e sua divergência com o texto de Shakespeare.

Percebe-se que a existência de Juliet é essencial não apenas para a concretização de um amor, mas principalmente porque é ela quem salvará o povo de NeoVerona de sua decadência, levando-o a uma situação de esperança e prosperidade. Esse é seu papel central, sendo no exercício dele que Juliet inicia e finaliza a narrativa. Seu altruísmo vai ao encontro das premissas que regem a vida do samurai e que influenciam os modos de vida da sociedade nipônica até os dias atuais. Uma jovem que tivesse suas ações motivadas somente por seu desejo individual (o de viver seu amor) não condizeria com os princípios de um povo que encontra na abnegação a base para seu “estar no mundo”.

Se em *Romeo X Juliet*, Juliet é a personagem central, o mesmo também é fato em *Romeu e Julieta*. Segundo Bloom (2008):

Whenever I teach the play [*Romeo and Juliet*] I find myself still more moved by *Juliet* than before. Increasingly I distrust thinking about it as a tragedy, if only because *Juliet* necessarily moves the aware reader or theater-goer to a kind of celebratory awe. In herself she is a triumph even though the long and happy life in marriage she merits is not allowed to her. Shakespeare, through inventing *Juliet*, all but touches one of his rare limits. In what society could so exquisite a spirit as *Juliet's* survive and flourish? [...] As a human heroine, *Juliet* was radically new in literature; she is healthy and precise in her love, and defeats any skepticism we could bring. Who would wish to be skeptical or ironical when confronting

her authenticity? Gratitude joins wonder in any mature response to her greatness<sup>57</sup>. (BLOOM, 2008, XII)

Nas palavras de Bloom (2008), percebe-se que Julieta se constitui como uma heroína desde sua (re)criação por Shakespeare. Como visto no capítulo referente a *Romeo and Juliet* (da série *Manga Shakespeare*), Julieta é quem, com suas ações, dá desenvolvimento ao enredo da narrativa do dramaturgo. Desta forma vemos que, mesmo que movida por interesses diferentes (o bem dos Homens, e não o seu próprio), Juliet de *Romeo X Juliet* está em concordância com a Julieta de Shakespeare em dois aspectos exaltados por Bloom (2009). Primeiramente, Julieta é, segundo o crítico, o triunfo da peça, visto que “she inaugurates Shakespeare’s extraordinary procession of vibrant, life-enhancing women, never matched before or since in all of Western literature<sup>58</sup> (...)” (p. 1). Em segundo lugar, Bloom (2009) afirma que a grandeza de Julieta é tal que chega a diminuir a figura de Romeu. “Partly this is the consequence of what will be Shakespeare’s long career of comparing women to men to men’s accurate disadvantage, a career that can be said to commence with precisely this play<sup>59</sup>”. (BLOOM, 2009, p.2) Até mesmo a morte dos dois amantes é vista de forma diferenciada pelo crítico, segundo o qual Julieta transcende sua autodestruição e morre exaltada, enquanto Romeu morre de forma mais patética. “We are moved by both deaths, but Shakespeare sees to it that our larger loss is the loss of Juliet.<sup>60</sup>” (BLOOM, 2009, p.3)

De fato, a centralidade de Juliet em *Romeo X Juliet* é inegável, bem como o caráter secundário de Romeo. Ao contrário da amada, Romeo é filho do

<sup>57</sup> Sempre que ensino esta peça [*Romeu e Julieta*] eu me sinto ainda mais movido por Julieta do que antes. Cada vez mais, descredito na idéia desta peça como uma tragédia somente pelo fato de Julieta levar o leitor ou espectador atento a um tipo de reverência celebrativa. Ela é em si própria um triunfo, embora sua merecida vida longa e feliz no casamento não lhe seja permitida. Shakespeare, através da criação de Julieta, quase que chega a um de seus raros limites. Em que sociedade poderia sobreviver e florescer um espírito tão primoroso quanto o de Julieta? [...] Como heroína humana, Julieta foi radicalmente nova na literatura; ela é sólida e precisa em seu amor, e derrota qualquer ceticismo que possamos carregar. Quem desejaria ser cético ou irônico quando confrontado por sua autenticidade? A gratidão se une à fascinação em qualquer resposta madura a sua grandeza. (tradução minha)

<sup>58</sup> Ela inaugura a extraordinária série de mulheres vibrantes e inspiradoras de Shakespeare, jamais equiparada na literatura ocidental. (tradução minha)

<sup>59</sup> Isto é parcialmente consequência do que será a longo caminho de comparações entre mulheres e homens trilhado por Shakespeare, no qual os homens se encontram em desvantagem. Pode-se dizer que tal caminho se inicia exatamente com esta peça. (tradução minha)

<sup>60</sup> Somos tocados por ambas as mortes, mas Shakespeare nos assegura de que a maior perda é a perda de Julieta. (tradução minha)

governante de NeoVerona, e sempre viveu como tal – tendo um castelo como casa, convivendo com pessoas da alta sociedade e, como qualquer jovem abastado, circulando pela cidade com seu veículo próprio (não um carro, mas Cielo, seu cavalo alado). Sua situação de conforto se esvai quando encontra Juliet. Seu descontentamento com a má situação de NeoVerona (fruto das injustiças cometidas por seu pai contra a população) são aparentes no início da narrativa, mas é seu envolvimento com Juliet – e conseqüentemente, com a causa defendida por Red Whirlwind – que Romeo transforma-se, tornando-se mais ativo quanto às mudanças, para melhor, em sua cidade. Ou seja, é através de Juliet que Romeo se torna forte e corajoso o suficiente para agir a favor de seus ideais e de sua união com sua amada. Tal qual acontece com o casal, em Shakespeare, em que “Juliet induces in Romeo an heroic attempt to apprehend her fully and somehow to be worthy of her.”<sup>61</sup> (BLOOM, 2008, xii)

#### 4.2 Neo Verona: *New Japan*

O contexto espaço-temporal da narrativa apresentada em *Romeo X Juliet* é construído da mesma forma que outros elementos da adaptação: oscila entre o texto de Shakespeare e um novo universo que mistura elementos de diversos tempos e lugares.

O nome do local onde se passa a narrativa é *Neo Verona* (ネオヴェローナ). Ao mesmo tempo em que retoma a Verona de Shakespeare, a transforma em algo novo através do prefixo *neo* (ネオ). A origem deste prefixo utilizado em diversas línguas é grega, o que nos remete às origens de vários âmbitos da vida ocidental (filosofia, organização política, ciência). Ao mesmo tempo, *neo*, enquanto nome próprio, está presente em um grande sucesso de bilheteria dos anos 90 e 2000: a trilogia *Matrix*, cujo protagonista *Neo* é a peça chave para a salvação do mundo. Coincidentemente ou não, o tema da perdição

---

<sup>61</sup> Julieta induz Romeu à tentativa heróica de apreendê-la totalmente e, de alguma forma, ser digno dela. (tradução minha)

da humanidade e a necessidade de um salvador também é tema de *Romeo X Juliet*.

De qualquer forma, *neo* nos remete a novo, tanto em termos tecnológicos quanto sociais. Como visto no primeiro capítulo, assim como outras sociedades abaladas pelos adventos da modernidade, o Japão passou (e ainda passa) por profundas mudanças. Sua condição geográfica condicionou o país a longos períodos de isolamento. Foi na segunda metade do século XIX que as ilhas nipônicas abriram-se ao intercâmbio cultural, principalmente com vistas ao desenvolvimento econômico que ele viria a proporcionar. Começa aí a história deste *neo* Japão, cuja cultura contemporânea se funda no misto de antigas tradições com novas práticas sócio-culturais.

Resultado disto são as novas identidades dos sujeitos japoneses, bem como os novos produtos culturais lá produzidos, que aludem à memória internacional-popular. Resta saber de que forma isso transparece em *Romeo X Juliet*.

#### 4.2.1 Novo Japão, novos sujeitos

A personificação dos ideais samurais pela protagonista feminina da narrativa aponta para as mudanças na sociedade japonesa, que tomaram curso após a Segunda Guerra Mundial.

Japan has vastly changed since 1945, in its view of the emperor, in its view of other nations, in the way its children are educated and socialized, in its attitude toward women, in its feeling about the environment, and in the forms of its culture.<sup>62</sup> (MORTON; OLENIK, 2005, p.261)

Assim como em outras sociedades, as mulheres japonesas passaram a exercer funções distintas daquelas tradicionalmente exercidas por elas. De acordo com Morton e Olenik (2005), nos dias atuais:

---

<sup>62</sup> O Japão mudou muito desde 1945, em sua visão sobre o imperador, em sua visão sobre outras nações, no modo como as crianças são educadas e socializadas, em sua atitude em relação às mulheres, em seu sentimento sobre o meio-ambiente, e nas formas de sua cultura. (tradução minha)

New voices are demanding attention within the Japanese business world. Women, now more than 48 percent of the labor force, make up an increasingly important segment of Japan's workers. The aging population with fewer young replacement workers, reductions in force, which hit middle-aged men the hardest, as well as the skills and high educational level of many women, have transformed them from part-timers and tea pourers into an indispensable component of workers outside the household.<sup>63</sup> (MORTON; OLENIK; 2005, p. 212)

As novas funções da mulher na sociedade japonesa são bem representadas em *Romeo X Juliet* que, aliás, difere de *Romeo and Juliet* nesse sentido. O último mantém as personagens femininas já presentes em *Romeu e Julieta* de Shakespeare, as quais permanecem exercendo as mesmas funções da peça (a mãe, a filha, a ama). Além dessas, duas novas personagens femininas são inseridas a fim de substituir dois personagens masculinos da peça. No entanto, a inclusão dessas duas mulheres não resulta na representação dos novos papéis sociais da mulher, na sociedade contemporânea. Ao contrário, elas exercem funções tipicamente femininas: uma *groupie* e uma secretária.

Em *Romeo X Juliet*, ao contrário, é visível que as funções da mulher são bastante diferenciadas. A protagonista exerce poder de liderança sobre uma força rebelde constituída majoritariamente por homens, assemelhando-se à figura quase mítica de Joana D'arc. Ela também será a pessoa a governar NeoVerona, após a deposição de Lord Montague, o que a aproxima do fenômeno contemporâneo do número crescente de mulheres no poder, como Cristina Kirchner na Argentina, Dilma Roussef no Brasil, Angela Merkel na Alemanha e Michelle Bachelet no Chile.

Nota-se que a representação mais progressista das mulheres provém da adaptação japonesa, enquanto a britânica é mais conservadora, o que é revelador de outro lado da tradição cultural japonesa que é pouco conhecido por nós, ocidentais.

---

<sup>63</sup> Novas vozes estão requerendo atenção dentro do mundo dos negócios japonês. As mulheres, hoje mais de 48 por cento da força de trabalho, formam uma parcela cada vez mais importante dos trabalhadores do Japão. A população idosa, com menos trabalhadores jovens para reposição da mão de obra, e a redução da força, que atinge mais severamente os homens de meia-idade, bem como as habilidades e alto nível educacional de muitas mulheres, as transformou de trabalhadoras de meio período e servidoras de chá em componentes indispensáveis do trabalho fora do ambiente doméstico. (tradução minha)

É comum pensarmos que as mulheres japonesas sempre foram submissas e oprimidas pelo sistema patriarcal japonês. Segundo Gravett (2006), essa visão ocidentalizada masculina foi disseminada, no século XIX, através de gravuras, livros, exposições e óperas que levavam as imagens de cortesãs e gueixas para fora do Japão. No entanto, a história do país já contou com várias imperatrizes, com a considerada descendência, de todos os imperadores, de uma figura feminina (Amaterasu, a deusa do Sol) e com a participação igualitária das mulheres nos negócios de família. Foi a partir de 1603, durante a era Tokugawa, que a propagação dos preceitos confucionistas (dentre eles o da subordinação feminina) começa a mudar esse cenário. Porém, a imposição desta subordinação veio a se concretizar somente durante a era Meiji (1868 – 1912), conhecida justamente por ser a era da modernização e ocidentalização do Japão. A erosão dos direitos das mulheres japonesas prosseguiu durante a primeira metade do século XX, mas sua reinstauração começou a tomar corpo em 1947, quando as exigências sufragistas – de igualdade e direito ao voto às mulheres - anteriores à guerra, foram atendidas na constituição de 1947, imposta ao Japão pelos Estados Unidos. (GRAVETT, 2006, p. 79-80)

Percebe-se que a influência ocidental na vida das mulheres japonesas se deu em dois momentos, e em direções opostas (as restrições da ocidentalização na Era Meiji, e a institucionalização das igualdades no período pós-guerra, com a participação dos EUA). Se tomarmos as oscilações na história da mulher no Japão, em meio às influências de fora, é possível pensar na Juliet samurai tanto como ilustração de uma condição contemporânea, ocidentalizada, de “igualdade” das mulheres, quanto como uma volta a um ur-passado oriental. Esta última parece bastante cabível, tendo em vista os apontamentos de Benjamin, mencionados anteriormente, a respeito das novas formas que retomam um passado longínquo. Juliet seria, portanto, o afastamento do passado mais recente de subordinação feminina, e a aproximação ao Japão antigo, onde mulheres governavam.

De qualquer forma, é inegável que a mulher japonesa tem maior flexibilidade no que tange suas opções de escolha e tomada de decisões, assim como outros indivíduos da contemporaneidade. Um traço dessa nova configuração social e identitária está no fato de os pais de Romeo serem

separados. A mãe de Romeo, não é mais designada como “senhora Montéquio”, mas por seu nome próprio: Portia. Este nome é emprestado da heroína de *O Mercador de Veneza*, uma mulher bastante progressista, dona de uma grande riqueza e que, travestindo-se de homem e utilizando seus conhecimentos jurídicos, salva Antônio da ira de Shylock.

Em *Romeo X Juliet*, Portia deixou o marido após ele ter assassinado a família Capulet, pois não concordava com suas atitudes. É interessante o fato de a opção de deixá-lo ter sido dada a ela, que não pôde levar o filho, mas também não foi impedida de vê-lo. Esta separação, consentida pelo marido e pela comunidade (Lord Montague é uma figura pública e, provavelmente, sua separação não é um segredo), vai de encontro à ideia de conservadorismo japonês. O que, aliás, é apenas um estereótipo. Assim como em outras sociedades, as relações entre homens e mulheres, bem como o *status* do casamento, sofreram grandes mudanças no Japão. Matsumoto (2002) descreve dados de pesquisas realizadas entre as décadas de 80 e 90, a respeito das opiniões dos japoneses sobre os papéis de maridos e esposas, e sobre o divórcio. Uma delas, realizada em 1997, revelou que 69% dos entrevistados percebiam um casal como duas pessoas independentes (29% o percebia como “uma só carne”). Outra pesquisa, também realizada em 1997, mostrou que 55% das mulheres entrevistadas aprovavam um estilo de vida de solteiras, e 61% de todos os entrevistados aprovavam o divórcio (um crescimento em relação aos 45%, em 1988).

These data clearly indicate that the nature of the Japanese marriage has changed dramatically over the past decade. Furthermore, these changes are likely to continue into the near future. The husband-as-master and wife-devoted-to-husband style of marriage is a relic of the past. In fact in contemporary Japanese culture, one or even two divorces are really “no big deal.”<sup>64</sup> (MATSUMOTO, 2002, p. 83)

---

<sup>64</sup> Esses dados indicam que a natureza do casamento japonês mudou dramaticamente ao longo da década passada. Além do mais, tais mudanças provavelmente continuarão no futuro próximo. O estilo “marido-mestre” e “mulher devotada ao marido” de casamento é uma relíquia do passado. De fato, na cultura contemporânea japonesa, um ou até dois divórcios não são realmente “grande coisa”. (tradução minha)

No entanto, é interessante notar que essa mesma sociedade que adere cada vez mais ao divórcio, ainda mantém a prática tradicional do casamento arranjado. Mais uma vez, percebe-se o embate entre a tradição local e as tendências globais.

#### 4.2.2 *Romeo X Juliet* e a memória internacional-popular

No decorrer da narrativa de *Romeo X Juliet*, várias são as imagens que remetem a histórias popularmente conhecidas, tais como contos de fadas, lendas, ou personagens históricos. A recorrência de elementos que trafegam pela memória-internacional-popular, ou seja, que trafegam livremente, desterritorializados, reforça aspectos importantes da narrativa do mangá em questão.

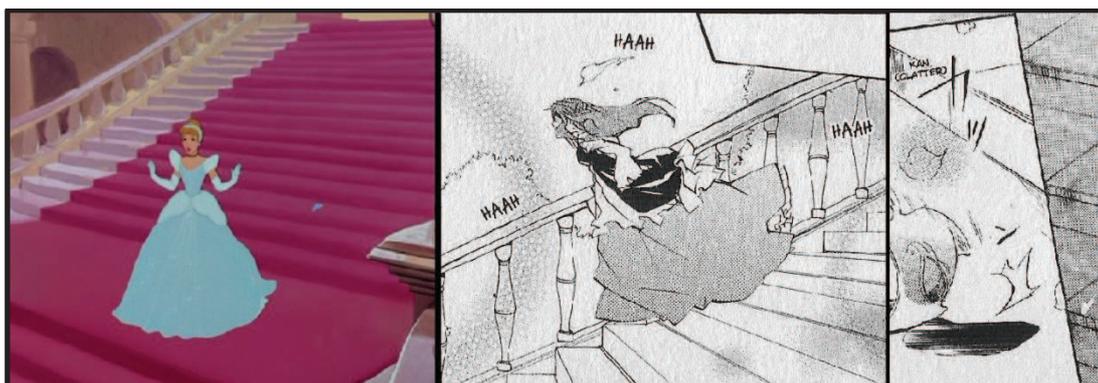
A primeira referência evidente é à famosa história de Cinderela. O enredo, popularizado pelas versões em livros e filmes da Disney, é conhecido. Cinderela era filha de um rico comerciante, feita criada pela madrasta e suas filhas após a morte de seu pai. Um dia, um baile promovido pelo rei é anunciado, ao qual todas as moças do reino são convidadas. A madrasta de Cinderela a proíbe de ir, alegando que a moça tem muito serviço a ser feito, além de não ter um vestido apropriado. Com a ajuda de seus amigos animais, Cinderela termina seu serviço e costura um belo vestido. Ao perceber isso, a madrasta e suas filhas rasgam o vestido de Cinderela e dão-lhe mais trabalho. Cinderela chora e reza quando, de repente, uma fada madrinha aparece. Essa fada lhe ajuda, dando-lhe um belo vestido e uma carruagem (criada na transformação de uma abóbora) para chegar ao palácio onde o baile se realizava. Só havia uma restrição: a magia da fada madrinha acabaria à meia-noite. Ao chegar ao baile, Cinderela e o príncipe se olham e se apaixonam. Dançam a noite toda, mas, ao ouvir as badaladas do sino indicando a chegada da meia-noite, Cinderela se desespera e sai correndo, deixando cair seu sapato de cristal nas escadarias do palácio. O príncipe apanha o sapato e, no dia seguinte, a fim de reencontrar sua amada, decide percorrer o reino, calçando o sapato nos pés de cada moça, até encontrar aquela na qual o

sapato serviria perfeitamente – essa seria sua amada. Ao chegar à casa de Cinderela, as filhas da madrasta se esforçam para encaixar os pés no sapato, mas sem sucesso. O príncipe então avista a criada e nela veste o sapato, que lhe serve perfeitamente. Eles se casam e vivem felizes para sempre.

A versão da Disney, contada acima, é apenas uma dentre as várias versões da história. A primeira versão publicada deste conto de fadas foi a de Charles Perrault, em 1697. No entanto, Darnton (2006) menciona que há registros de 105 diferentes versões de Cinderela, vindos da tradição oral. Beauchamp (2010), por sua vez, exalta a grande similaridade entre a história de Cinderella e a de Yexian, uma moça maltratada pela madrasta e que é ajudada, num momento de perda de esperanças, por um ser de outro mundo. Um belo vestido e a perda de um sapato brilhante, que leva à sua identificação e casamento com um rei fazem parte desta história contada na China, no século IX. Já no século V, na Índia, o poeta Kalidasa transforma uma lenda indiana clássica em uma peça em sete atos, denominada *Sakuntala*. Apesar das diferenças com a história de Cinderela, *Sakuntala* também é uma moça pobre, que casa com um rei. Depois de uma maldição que acaba por separá-la de seu marido, *Sakuntala* é identificada por ele, passados muitos anos, através de um anel que ela usava, mas que havia se perdido (RAMANUJAN, 1982, p. 270-271).

Apesar do grande número de variações mundo afora, *Romeo X Juliet* refere-se imgeticamente à versão da Walt Disney, o que é perceptível na cena do baile de máscaras. Primeiramente, o baile é o ambiente no qual acontece o amor à primeira vista nas três narrativas que se entrelaçam (*Romeu e Julieta*, Cinderela e *Romeo X Juliet*). Cinderela vai a um baile que acontece no palácio do Rei, e é pelo príncipe encantado que ela se apaixona. O baile ao qual Juliet vai, por sua vez, acontece no palácio de *Lord Montague*, que exerce total controle sobre Neo Verona. Romeo, por quem a protagonista se apaixona, é herdeiro deste controle e, portanto, também faz o papel de príncipe. Em segundo lugar, tanto Juliet quanto Cinderela estão, cada qual em seu baile, deslocadas de seus contextos sociais, já que não são parte da nobreza. E por fim ambas, ao fugirem, deixam algo para trás. (Figuras 23). Ao invés do sapato, no entanto, Juliet deixa cair sua máscara. Entrecruza-se, aqui, o baile de Cinderela e o baile de máscaras de *Romeu e Julieta*.

Embora não leve à revelação direta de sua identidade (como o faz o sapato de Cinderela), a perda da máscara de Juliet, neste trecho, opera como um prelúdio do desenvolvimento do enredo de *Romeo X Juliet*, que se dá justamente a partir dos desmascaramentos de Juliet, que transita entre os disfarces de Red Whirlwind e de Odin.



Figuras 23 – Na fuga do baile, algo é deixado para trás.  
Fonte: JACKSON; LUSKE; GERONIMI, 2005; AMAMIYA, 2010.

O tema do mascaramento é central em outra história à qual *Romeo X Juliet* alude: a do personagem Zorro. Criado em 1919, pelo escritor Johnston McCulley, o personagem foi lançado pela primeira vez nos cinemas com o filme *A Marca do Zorro* (1920), produzido e estrelado por Douglas Fairbanks. Apesar das pequenas variações resultantes do grande número de versões, tem-se, em linhas gerais, a história de Don Diego de La Vega, um jovem aristocrata da Califórnia (então província mexicana) que se revolta ao perceber os abusos cometidos pela coroa espanhola (representada por Capitão Manastério) contra a população de Reina de Los Angeles (atual cidade de Los Angeles). Para fazer justiça com as próprias mãos, Don Diego disfarça-se de Zorro, usando uma capa e mascarando-se, e sai pela cidade a fim de ajudar os que dele precisam. Sua destreza no uso da espada é evidente quando o herói marca um “Z”, a golpes de espada, nos locais por onde passa e age, como prova de sua presença.

O herói mascarado é, segundo Kearley (2010), o aventureiro hispânico mais famoso da cultura popular e uma figura constante nos filmes e televisão norte-americanos até os dias atuais. Uma série televisiva sobre o Zorro foi produzida pela Walt Disney e exibida, nos Estados Unidos, entre 1957 e 1959. Devido a seu grande sucesso com o público infantil, passou-se à comercialização

de diversos produtos da série, tais como trajes, jogos, histórias em quadrinhos, espadas e chicotes, o que fomentou ainda mais a popularidade da série, e da figura de Zorro (FURQUIM, 2009).

Mais recentemente, dois filmes hollywoodianos estrelados por Antonio Banderas – *A Máscara do Zorro* (1998) e *A Lenda do Zorro* (2005) – reavivaram (ou apresentaram) o herói mascarado às plateias da virada do milênio. Ainda em 2005, Isabel Allende publicou o romance *El Zorro* (*Zorro: O Começo da Lenda*, no Brasil), biografia do personagem Don Diego de La Vega. Três anos mais tarde, a *BKN International* lançou o desenho animado *Zorro: Generation Z*, sobre o um garoto descendente de Zorro que, em 2015, resolve reviver o lendário herói e fazer justiça junto ao povo de Pueblo Grande, na Califórnia.

Percebe-se que Zorro faz parte da memória internacional-popular por ser, em diversas épocas e contextos, revisitado e atualizado. Inclusive no Brasil, o romance de Maria Dezonne Pacheco Fernandes, *Sinhá Moça* (1950), e suas adaptações para o cinema e televisão, trazem um herói mascarado que se finge de escravagista mas que, ao mascarar-se, luta pela libertação dos escravos. Já em *Romeo X Juliet*, a figura de Red Whirlwind (disfarce de herói de Juliet) alude à de Zorro, já que as semelhanças entre eles são consideráveis. Assim como Don Diego de La Vega, Juliet pertence a uma família nobre e revolta-se com os abusos sofridos pela população por conta da ambição de seu governante. Além disso, Juliet, como Don Diego, disfarça-se e usa um codinome (Red Whirlwind) a fim de agir em prol dos mais fracos. Também em termos visuais, a correspondência entre os dois heróis é inegável (Figuras 24). Apesar de não usar uma máscara, a sombra da aba do chapéu sempre circunda o olhar de Red Whirlwind, assemelhando-o a Zorro.



Figura 24 – Zorro e Red Whirlwind: heróis com um mesmo ideal  
 Fonte: jws.com.br; AMAMIYA, 2010

Inclusive o nome do justiceiro em *Romeo X Juliet*, Red Whirlwind, faz referência a dois personagens relacionados a Zorro, tomando-se *red* e *scarlet* (vermelho e escarlate) como equivalentes. O primeiro é Scarlet Whip (“chicote vermelho”), da série *Zorro: Generation Z*. Este é o codinome de María, amiga de Don Diego e filha de seu maior inimigo, o prefeito Martínez. Sem saberem das reais identidades um do outro, Zorro e Scarlet Whip são companheiros em suas missões. Outro personagem é Pimpinela Escarlata (*The Scarlet Pimpernel*), personagem do romance homônimo de Emma Orczy (1905) que é, segundo Khanna (2012), precursor de Zorro.

Zorro não é, no entanto, o único herói aludido no mangá. A pena no chapéu de Red Whirlwind, e seu gesto de tirar dos ricos governantes para dar aos pobres são próprios de Robin Hood (Figura 25). O mundo em torno deste personagem da Inglaterra é uma verdadeira arena de debates, já que várias são as suposições sobre as origens dessa lenda, e sobre sua real existência. Alguns registros históricos do século XIII apontam Robert Hode como um tenente desertor, do condado de York, enquanto baladas do século XIV contam as aventuras de um fora da lei, herói do povo (GARDINER; ALLAN, 2010). Muitos séculos depois, filmes recontam a história lendária. Independente de sua origem ou veículo de propagação, Robin Hood ainda é significativo, visto que, segundo

Buhle (2011), nenhuma outra saga europeia teve o poder de permanência que Robin Hood tem, dado o fato de nenhuma envolver, simultaneamente, conflito de classes, direito dos cidadãos, defesa do meio ambiente e utopia de liberdade.

Por tocar em questões importantes e que ainda (ou mais do que nunca) são pertinentes, Robin Hood se constitui como um elemento da memória-internacional-popular que traz, à narrativa de *Romeo X Juliet*, tanto a referência à cultura folclórica inglesa quanto aos problemas sociais vivenciados ao redor do mundo, ontem e hoje. Além disso, por tratar-se de um membro da nobreza que deixa sua vida para trás a fim de dedicar-se à causa dos menos favorecidos, Robin Hood alude também aos preceitos da conduta samurai.



Figura 25 – Red Whirlwind / Robin Hood: ouro ao povo  
Fonte: AMAMIYA, 2010

Percebe-se, assim, que além de criar elos entre *Romeo X Juliet* e a cultura globalizada, de forma a proporcionar ao leitor o contato com o já conhecido, tais referências ajudam a tornar a narrativa desse mangá mais coerente. Isto porque todas elas têm aspectos relevantes em comum com a narrativa do mangá. De certa maneira, todas elas trazem o conflito identitário e o

de classe. O não poder revelar-se, a luta pelo outro, e a transição entre classes (geralmente os de classes sociais mais elevadas se doam pela causa do oprimido), são traços que se apresentam de forma fundamental tanto em *Romeo X Juliet* quanto nas tantas narrativas referenciadas.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O intuito desta pesquisa foi o de perceber de que maneira os mangás *Romeo and Juliet* e *Romeo X Juliet* trafegam entre a obra de Shakespeare, as convenções dos quadrinhos japoneses e aspectos da contemporaneidade. Ambas são produtos culturais do século XXI, que adaptam a peça *Romeu e Julieta* para o formato mangá, unindo dois pólos (a princípio) opostos: cânone ocidental e cultura de massa oriental. Com o andamento da pesquisa e das análises, no entanto, tal oposição deixa de ser tão clara.

*Romeo and Juliet*, da coleção inglesa *Manga Shakespeare*, se propõe explicitamente a ser uma ponte entre o público jovem e a obra do dramaturgo. Para tanto, recorre à febre do momento – os mangás – como alicerce dessa ponte. Ao unir os versos do texto-fonte ao estilo de quadrinhos e ao contexto espaço-temporal do Japão contemporâneo, algumas mudanças são necessárias para que a narrativa seja coerente tanto com a peça de Shakespeare, quanto com o mundo dos mangás. As páginas configuram-se de forma a por em evidência a interioridade dos personagens, o que é característico dos mangás *shojo* (que tem público feminino) e da obra do “inventor do humano”. A ilustração de Julieta no centro da capa, sobre uma moto, é representativa da conquista de novas posições da mulher na contemporaneidade, bem como da centralidade de Julieta no texto shakespeariano. A presença das novas tecnologias de comunicação alude aos avanços tecnológicos japoneses, mas suas falhas remontam ao motivo do desencontro, que leva à tragédia de *Romeu e Julieta*. A família Montéquio e a mestiçagem de Romeu ilustram a entrada do ocidente no Japão, a qual é combatida pelos esforços dos Capuletos em manter práticas tradicionais, como o casamento arranjado. Assim, o conflito vivido pelo casal desafortunado muda de proporções. Não é mais da rivalidade entre famílias, mas sim do embate entre culturas, que se constitui o entrave à união do casal.

Por sua vez, a adaptação japonesa parece reinventar a história dos amantes desafortunados, utilizando a linguagem coloquial dos jovens e inserindo nela outros personagens. O “neo” repagina a antiga Verona. E é nessa Neo Verona que Juliet se torna uma justiceira que luta a favor do povo. No decorrer da

narrativa, é fácil perceber traços de Cinderela, Zorro e Robin Hood na protagonista. No entanto, através de um olhar mais aproximado, vê-se que a figura heróica de Juliet ilustra um passado de guerreiros samurai e de mulheres governantes. O travestimento de Juliet no herói Red Whirlwind e em Odin, está presente em algumas obras do bardo, mas também é tema comum do próprio gênero mangá *shojo* (para meninas). Já o conflito enfrentado pelo casal protagonista, que também é redimensionado nesta adaptação, ilustra a herança da cultura samurai, presente de forma intensa na cultura nipônica. É com vistas a garantir o bem estar da comunidade que Juliet abdica de seu desejo individual (o de viver seu amor).

O fato de que muitos de seus aspectos apontam, ao mesmo tempo, para referências provindas de mais de um contexto, mina a ideia da existência de dois pólos. Isso corrobora a observação de Stam (2008):

Apesar da narrativa eurocêntrica construir um muro artificial que separa a cultura européia das demais, na verdade a própria Europa é uma síntese de várias culturas, ocidentais e não ocidentais. O “ocidente”, portanto, é em si uma herança coletiva, um *mélange* onívoro de culturas; ele não absorveu simplesmente influências não européias, como afirma Jan Pietersie, “ele se constituiu delas”. (grifos do autor) (p. 35)

Tal afirmação ajuda a perceber as adaptações estudadas como produtos híbridos, que se configuram como tal apenas por *reconverterem* um patrimônio (no caso, *Romeu e Julieta* de Shakespeare) para reinseri-lo “em novas condições de produção e mercado” (CANCLINI, 2008, XXII), mas também porque recombina “estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, [...] para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (XIX), sendo que essas estruturas discretas não são, em si, fontes puras. Assim, como o ocidente é a “síntese de várias culturas, nem Shakespeare nem o mangá são totalmente “originais”, já que se dão na adaptação de velhas histórias ou formas.

As adaptações analisadas são também exemplares da modernidade-mundo, apontada por Ortiz (2000a). Embebidas na memória-internacional-popular, as adaptações recorrem ao “banco de dados das lembranças desterritorializadas dos homens” (p. 126) numa tentativa de serem coerentes com o mundo de seus leitores. E elas são eficazes. A alusão aos heróis e a princesa, disseminados no século XX *via* Walt Disney, e aos aparelhos celulares e

computadores tão utilizados, enchem o conflito de Romeu e Julieta de novos e velhos sentidos.

Fica evidente, portanto, que as adaptações analisadas são produtos culturais que mesclam elementos característicos tanto da obra de Shakespeare, quanto do universo dos mangás e da realidade contemporânea de dissolução de limites espaço-temporais. Desta realidade, podemos destacar a relação entre o local e o global, que se apresenta de forma complexa nos mangás. *Romeo and Juliet* pretende disseminar a obra de Shakespeare através do estilo de quadrinhos japoneses. No entanto, ao suprimir versos significativos da peça adaptada, não deixa que aspectos importantes do texto shakespeariano venham ao encontro dos leitores. As convenções do mangá, por sua vez, são bem utilizadas de forma a tentar suprimir eventuais lacunas. Ao mesmo tempo, a adaptação consegue manter a questão do pertencimento como fundamental para o desenvolvimento da tragédia, atualizando-a e tornando-a mais significativa ao sujeito contemporâneo, que vive em meio aos efeitos da globalização. Já a outra adaptação, *Romeo X Juliet* reconfigura o motivo do conflito do casal, transpondo-o aos valores culturais nipônicos. Concomitantemente, remete a narrativas internacionais e mantém um diálogo constante com a obra de Shakespeare, através de nomes de personagens ou da “peça dentro da peça”.

Ambas as adaptações oscilam entre suas tradições locais e as demandas de uma indústria cultural cada vez mais desterritorializada. Essa oscilação é cabível, já que o contato entre culturas resulta, ao mesmo tempo, na transformação local e na valorização da diferença. Pode-se dizer, assim, que ambas, a partir da combinação de duas estruturas já existentes – ou, de acordo com Ortiz (2000a), do *pattern* local com um novo – produzirem uma nova estrutura, um novo jeito de Shakespeare “estar no mundo”.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AMAMIYA, Hitomi. *Romeo X Juliet*. Trad. Kate Beckwitt. New York: Yen Press, 2010.

ANDERSON, Graham. *Fairy Tales and in the Ancient World*. Londres: Taylor & Francis e-Library, 2002.

APPLBAUM, Kalman D. Marriage with the proper strange: arranged marriages in metropolitan Japan. *Ethnology*, v. 34, n. 1, p. 37-51, 1995.

BAINBRIDGE, Jason; NORRIS, Craig. Hybrid Manga: Implications for the Global Knowledge Economy. In: JOHNSON-WOODS, Tony (Org). *Manga: An Anthology of Gobar and Cultural Perspectives*. New York: The Continuum, 2010.

BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

\_\_\_\_\_. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BEAUCHAMP, Fay. Asian Origins of Cinderella: The Zhuang Storyteller of Guangxi. *Oral Tradition*, v. 25, n. 2, p. 447- 496, 2010.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 4ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita, a palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

\_\_\_\_\_. Introduction by Harold Bloom. In: BLOOM, Harold. *Romeo and Juliet: Bloom's Shakespeare Through the Ages*. New York: Infobase Publishing, 2008.

\_\_\_\_\_. Introduction, In: SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. New York: Infobase Publishing, 2009.

\_\_\_\_\_. *O Cânone Ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BRENNER, Robin E. *Understanding manga and anime*. Westport: Libraries Unlimited, 2007.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002.

BUHLE, Paul. *Robin Hood: People's Outlaw and Forest Hero: A Graphic Guide*. Oakland: PM Press, 2011.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4ª. Ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

CINDERELA. Direção de Wilfred Jackson, Hamilton Luske e Clyde Geronimi. Burbank, CA: Walt Disney Home Entertainment: Buena Vista Pictures Distribution, 2005. DVD (75 min), color.

CLÜVER, Claus. *Inter textus / inter artes / inter media*. Aletria: revista de estudos de literatura: Belo Horizonte, v. 14, p. 11- 41, jul/ dez. 2006.

DARNTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: O significado de Mamãe Ganso. In: \_\_\_\_\_. *O grande massacre de gatos*. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DERRIDA, Jaques. *A Farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

FISCHLIN, Daniel. *A Note about Adaptation and Source Texts for Romeo and Juliet*. University of Guelph, 2007. Acesso em 10/02/2013. Disponível em: [http://www.canadianshakespeares.ca/folio/Sources/Source\\_texts\\_IF.pdf](http://www.canadianshakespeares.ca/folio/Sources/Source_texts_IF.pdf)

FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. Trad. Simone Lopes de Mello. São Paulo: EDUSP, 1992.

FURQUIM, Fernanda. Cuidado, Comandante! Zorro Chegou! *Veja*, São Paulo, 3 de novembro de 2009. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/temporadas/tag/walt-disney/>>. Acesso em: 02/3/2014.

GARDINER, Philip; ALLAN, Brian. *Robin Hood from Darkwood to Holywood*. Foresthill: Mayfair Book Promotion, 2010.

GENETTE, Gerard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.

GIDDENS, Anthony. *As Consequências da Modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GRAVETT, Paul. *Mangá: como o Japão reinventou os quadrinhos*. Trad. Ederli Fortunato. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Trad. Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Couto. 8ª. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HAYLEY, Emma. *Manga Shakespeare*. In: JOHNSON-WOODS, Tony (Org.) *Manga: An Anthology of Global and Cultural Perspectives*. New York: The Continuum, 2010.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Trad. Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Editora Loyola, 2008.

HELIODORA, Bárbara. *Por que ler Shakespeare*. São Paulo: Globo, 2008.

HUTCHEON, Linda. *In Defense of Literary Adaptation as Cultural Production*. Disponível em: <http://journal.media-culture.org.au/0705/01-hutcheon.php>. Acesso em 8 de novembro de 2011.

INOUYE, Charles Shiro. *Evanescence and form: an introduction to Japanese culture*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2008.

KEARLEY, Victoria. Redefining Zorro: Hispanicising the Swashbuckling Hero. *Emergence*. Southampton, v.2, p. 8-11, 2010.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Trad. Ivone Castillo Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.

KHANNA, Aadisht. From Zorro to Batman: Tracing the transition of the archetypal superhero. *Sunday Guardian*, 29 de janeiro de 2012. Disponível em: <http://www.sunday-guardian.com/bookbeat/from-zorro-to-batman-tracing-the-transition-of-the-archetypal-superhero>. Acesso em: 01/3/2014.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva S. A., 1974.

LEONG, Sonia; APPIGNANESI, Richard. *Romeo and Juliet - Manga Shakespeare*. Nova Iorque: Amulet, 2007.

LEÃO, Liana. *Shakespeare no cinema*. In: LEÃO, Liana e SANTOS, Marlene Soares dos. *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.

MACK, Maynard. *Everybody's Shakespeare: Reflections Chiefly on the Tragedies*. Lincoln: Bison Books, 1994.

MATSUMOTO, 2002. *The New Japan: debunking seven cultural stereotypes*. Yarmouth: Intercultural Press, 2002.

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

MOORE, Olin H. The Origins of the Legend of Romeo and Juliet in Italy. *Speculum*, Cambridge, v. 5, n. 3, p. 264-277, 1930.

MOORE, Olin H. *The Legend of Romeo and Juliet*. Columbus: The Ohio State University Press, 1950.

MORTON, W. Scott; OLENIK, J Kenneth. *Japan: its history and culture*. New York: McGraw-Hill, 2005.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000a.

\_\_\_\_\_. *O Próximo e o Distante: Japão e Modernidade-Mundo*. São Paulo: Brasiliense, 2000b.

PEREIRA, Nilce M. *Literatura, ilustração e o livro ilustrado*. In: Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Thomas Bonnici e Lúcia Osana Zolin (org.), 3ª. Ed. Maringá: Eduem, 2009.

QUELLA-GUYOT, Didier. *A História em quadrinhos*. Trad. Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

RAMANUJAN, A. K. Hanchi: A Kannada Cinderella. In: DUNDES, Alan (org.) *Cinderella: A Casebook*. New York: Garland Publishing, 1982.

SCHODT, Frederik L. *Manga! Manga! The World of Japanese Comics*. Tokyo: Kodansha International, 1997.

SHAKESPEARE, William. *Como Gostais / Contos de Inverno*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2009.

\_\_\_\_\_. *Romeu e Julieta*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2011.

\_\_\_\_\_. *Romeu e Julieta*. Trad. F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2012.

SILVA, Marisa Corrêa. O *kitsch* em Romeu e Julieta: Luhrmann e Shakespeare. *Revista Outras Palavras*, Maringá, n.1, p. 60-68, 2010.

SNYDER, Susan. *Shakespeare: a Wayward Journey*. Newark: Delaware University Press, 2002.

STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Ilha do Desterro Florianópolis n. 51 p. 019- 053 jul./dez. 2006.

\_\_\_\_\_. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Conçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TODOROV, Tvetan. As Categorias da Narrativa Literária. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

TSUNEMOTO, Yamamoto. *Hagakure*. Trad. William Scott Wilson. Tóquio: Kodansha International, 2002.

VERGUEIRO, Waldomiro. A pesquisa em quadrinhos no Brasil: a contribuição da universidade. In: LUYTEN, Sonia M. Bibe. *Cultura Pop Japonesa – Mangá e Animê*. São Paulo: Hedra, 2005.

WONG, Wendy Siuyi. Globalizing Manga: from Japan to Hong Kong and Beyond. In: JOHNSON-WOODS, Tony (Orgs) *Manga: An Anthology of Gobal and Cultural Perspectives*. New York: The Continuum, 2010.

ZENI, Lielson. *A metamorfose da linguagem: análise de Kafka em quadrinhos*. Curitiba: UFPR, 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2007.

## APÊNDICE

### Sinopse de *Romeo X Juliet*

*Romeo X Juliet* se passa em Neo Verona, uma cidade assolada pela pobreza e injustiças cometidas contra o povo por seu governante, Lord Montague. Catorze anos antes, Lord Montague assassinara os Capulet para tomar-lhes o poder. No entanto, a pequena Juliet é salva por Conrad, amigo da família.

A população sofrida da cidade é, de tempos em tempos, visitada pelo herói Red Whirlwind, que age em favor dos que são perseguidos pelos guardas do governo. No entanto, este herói não passa de um menino, Odin, que vive escondido com um grupo de pessoas no teatro da Lady Farnese, cujo filho é o dramaturgo Willy (William Shakespeare).

O que poucos sabem, no entanto, é que Odin é apenas um disfarce para uma menina que sabe apenas que não pode revelar-se como tal. Em seu aniversário de 16 anos, no entanto, lhe é revelado que ela é a única sobrevivente da casa dos Capulet, Juliet. Ela tem, a partir de então, a missão de retomar o poder de Neo Verona, salvando sua população de Lord Montague.

Acontece que, tempos antes desta revelação, ao aventurar-se num baile de máscaras, Juliet se apaixona por um rapaz chamado Romeo, o qual ela descobre, mais tarde, ser filho de seu inimigo. Apesar de também descobrir a real identidade de sua amada, Romeo decide afastar-se de seu pai para juntar-se a Juliet em sua causa. Eles se casam em um pequeno vilarejo, passam momentos de paz e felicidade, mas os problemas os seguem. Eles voltam à luta pelo bem de Neo Verona.

A partir de certo momento, Juliet começa a ter, de tempos em tempos, dores no peito e sonhos recorrentes com uma mulher, chamada Ophelia. Esta lhe diz que Juliet tem, em si, uma semente capaz de fazer toda a vida renascer. É uma semente da árvore de Escalus. Aos poucos, Juliet entende que terá que se sacrificar, doando-se à outra árvore de Escalus que sobreviveu à toda perversidade humana. Assim, ela se tornará, também, uma árvore da vida, devolvendo equilíbrio ao sistema vital que rege os homens.

Após a derrota de Lord Montague e a libertação da população de Neo Verona de sua tirania, Juliet sente o chamado de Escalus. Ela decide doar-se em sacrifício, de forma a para garantir o bem estar dos homens. Porém, ela não o faz sozinha. Romeo a acompanha.

Neo Verona encontra novamente seu equilíbrio, e a população vive na mais perfeita harmonia,

