

Seme e Uke: Estratégias para Mobilizar o Leitor-Modelo no Manga Blood Honey¹

Fernanda KUSHIMA²
Escola Superior de Propaganda e Marketing

Resumo

Este artigo tem como objetivo apresentar as estratégias textuais e imagéticas mobilizadas para construir o Leitor-Modelo do *manga* Blood Honey, originalmente publicado no Japão, mas traduzido e lançado no Brasil pela editora NewPop em 2011, utilizando-se da análise do Ethos dos personagens que desempenham o papel de *uke* e de *seme* como forma de materialização do autor-modelo, responsável pela estruturação dessas técnicas.

Palavras-chave: linguagem; leitor-modelo; ethos; *manga*; *yaoi*.

Introdução

Abordando um dos aspectos do estudo sobre linguagem, Michel Foucault em uma conferência nos Estados Unidos no ano de 1969 e Roland Barthes em sua obra *A morte do autor* (2004), problematizam a análise de obras a partir da biografia do autor ou produtor. Ambos os pesquisadores defendem a ideia de que o verdadeiro autor não é o autor-pessoa, mas a linguagem, pois “a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse obliquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p. 1) e, portanto, o ponto principal a ser investigado é a recorrência das estruturas/estratégias discursivas que se repetem. A partir desses pressupostos, esse artigo possui o objetivo de estudar as estratégias textuais e imagéticas utilizadas para mobilizar o Leitor-Modelo – conceito este apresentado por Umberto Eco (2014) e que será posteriormente explicado – na história em quadrinho japonesa (*manga*) de gênero *yaoi*³: Blood Honey originalmente publicado no Japão e traduzido e lançado no Brasil pela editora NewPop em 2011. Em um primeiro momento iremos discutir os conceitos de autor e leitor modelo (ECO, 1993) seguidos do conceito de ethos

¹ Trabalho apresentado no GP Produção Editorial do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM-SP, email: feh.kushima@gmail.com

³ Refere-se ao gênero de produtos midiáticos que se utiliza do relacionamento amoroso e por vezes sexual entre personagens do sexo masculino.

(MAINGENEAU, 2008) como forma de materialização do autor-modelo. Possibilitando, assim, analisar os estereótipos mobilizados nos personagens para a construção de um leitor-modelo que, por se tratar de um *manga* de gênero *yaoi*, refere-se a uma pessoa do sexo feminino que possui conhecimento da cultura japonesa. A partir disso, como discutiremos a seguir, é possível entrever que os personagens são e se comportam de formas totalmente distintas um do outro, chegando, em certos aspectos, a serem diametralmente opostos: tanto em relação a parte física (altura, porte físico), como a interior (personalidade), mantendo-se fiéis aos estereótipos de passivo e ativo atribuídos a cada um.

O Autor e a Linguagem

Segundo Barthes (2004) o autor é um personagem moderno produzido pela sociedade e que ainda se faz presente nos manuais de história, nas biografias de escritores, nas entrevistas expostas em revistas e na consciência dos literatos. Entretanto, a linguística acaba por destruir esse “Autor” e fornecer um instrumento analítico valioso (BARTHES, 2004). Ao mostrar a enunciação como um processo inteiramente vazio e que funciona perfeitamente sem necessitar que seja preenchido pelos interlocutores, o Autor, linguisticamente, é uma estratégia textual, da mesma forma que a linguagem reconhece o “eu” como aquele que diz “eu”, como um “sujeito” e não uma “pessoa” e esse sujeito que é vazio fora de sua própria enunciação que o define, faz a linguagem se bastar por si só.

Esse afastamento do autor não é apenas um fato da atualidade ou meramente um ato de escrita, é uma conjuntura que transforma o texto moderno de ponta a ponta (BARTHES, 2004). O autor defende que escrever não pode mais designar uma operação de registro como diriam os Clássicos, mas é algo que os linguistas chamam de performativo, “forma verbal rara, na qual a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) para além do ato pelo qual é proferida: algo como o *Eu declaro* dos reis ou o *Eu canto* dos poetas muito antigos” (*id. ibid.* p. 4) e, por ser performativo, a presença de um personagem (rei, poeta ou o que for) se faz necessário para executar essa performance.

Entretanto, segundo Foucault (1969) o Autor não está totalmente morto, pois obras ainda são assinadas por aqueles que a produziram e ainda se fala das obras já realizadas de Autores. Então, o que fica é o Nome do Autor. Apenas um nome (nome próprio, com todos os problemas que um pode vir a possuir), é um signo. A partir desse nome, tem-se uma ideia mental da obra e a partir da obra, tem-se uma ideia mental do Autor

que não é o autor empírico. Funciona como uma indicação capaz de criar uma série de expectativas, constituindo um sistema. Quando se reconhece um autor, reconhece uma série de estratégias.

Essas diferenças talvez se relacionem com o seguinte fato: um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros (FOUCAULT, 1969, p. 13).

Portanto, o autor empírico pouco importa. O que o pesquisador levanta como essencial é o sistema classificatório proveniente desse Nome de Autor, que funciona como uma denominação de uma série de estratégias a serem utilizadas. Essas estratégias permitem que o leitor entenda de forma mais rápida com o que está lidando por decorrência de seu repertório e que consiga efetuar mais facilmente sua leitura. Como em um *manga* se espera encontrar estruturas que tornem a obra classificada como tal: a leitura da direita para a esquerda, a monocromia, o estilo do traço e a maneira de diversos assuntos serem tratados pela perspectiva e significação oriental. Mais especificamente em obras *yaoi* se apresentam características desse gênero, como a existência de, pelo menos, dois personagens masculinos – um *uke* (passivo) e um *seme* (ativo) – que se envolvem emocionalmente e que apresentam características comumente atribuídas a cada um desses papéis, como no caso do *uke* ser menor (na altura ou composição física) que o *seme*, por exemplo.

O Autor-Modelo e o Leitor-Modelo

Esse Autor que Foucault (1969) defende relaciona-se com o que Eco (1993) irá chamar de Leitor-Modelo, ou seja, não o Autor-pessoa, mas o Autor-estratégias-textuais. Porém, para melhor compreender este conceito Eco primeiramente tece algumas definições sobre o que é um texto. No que se refere a sua atualização, um texto é incompleto. Ele possui espaços brancos que, quem os deixou, fez isto por dois motivos: (a) pois o texto é, acima de tudo, um mecanismo econômico (ou como o próprio autor diz: preguiçoso) que vive por meio da valorização do sentido que o destinatário ali coloca e (b) porque o texto fornece ao leitor a iniciativa interpretativa, mesmo que delimitada por uma margem de univocidade. “Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar” (ECO, 1993, p. 37) e, por esse motivo, requer o próprio destinatário como uma condição indispensável, não só por conta da capacidade concreta de comunicação, mas inclusive pela potencialidade

significativa. Isto é, um texto emitido espera por alguém que o atualize, mesmo que não se espere que esse alguém exista empírica ou concretamente.

Criticou-se muito o modelo de comunicação estipulado pelos primeiros teóricos: Emitente-Mensagem-Destinatário, onde a Mensagem é gerada e interpretada com base em um Código. Este último pode ser diferente em parte ou totalmente entre os códigos do emitente e do destinatário, pois o código não é uma instituição simples (ECO, 1993), mas um complexo sistema de regras que, mesmo assim, não é suficiente para ser compreendido com clareza. O pesquisador se utiliza de um exemplo para explicar a insuficiência do código linguístico: em uma conversa onde uma pessoa pergunta à outra “Fuma?” e obtém “Não” como resposta, essa situação é linguisticamente decodificável como uma situação pergunta-resposta sobre os hábitos do destinatário, porém em certas circunstâncias de emissão, a resposta apresenta-se como “mal-educada” por meio de um código que não é linguístico, mas etiquetal – a resposta esperada era a de “Não, muito obrigado”.

Para que o Autor possa organizar as estratégias textuais, ele deve se referir a diversas competências (expressão essa que Eco (1993) utiliza no lugar de “conhecimento de códigos” por considerá-la mais abrangente) que concedem conteúdo às expressões e frases. Deve utilizar um conjunto de competências que também sejam utilizado pelo leitor, portanto, prever um Leitor-Modelo, alguém que é capaz de cooperar para a atualização textual da forma como pensou e que é capaz, também, de se movimentar interpretativamente de acordo como se movimentou ao gerar sua obra.

“O texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo” (*id. ibid.* p. 39): gerar um texto sugere executar estratégias por meio da previsão dos movimentos dos outros como escolher a língua a ser utilizada, excluindo do texto aqueles que não a falam, a escolha da enciclopédia, estabelecendo quais serão as referências que aquele texto irá se utilizar, por exemplo. É por essas seleção de fatores que compõem uma obra que o Leitor-Modelo se torna evidente. Pensa-se nesses pontos tendo em mente alguém. “Portanto, prever o próprio Leitor-Modelo não significa somente ‘esperar’ que exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo” (*id. ibid.* p. 40).

Ao mesmo tempo que se espera um Leitor-Modelo por parte do Autor, também se espera um Autor-Modelo por parte do leitor. Esse Autor-Modelo são todas essas estratégias estruturantes adotadas pelo Autor e que são visíveis para aqueles que leem a

obra. Deste modo, tanto o Leitor-Modelo, como o Autor-Modelo são encontrados no texto e não fora dele, são as estratégias textuais necessárias para que o texto seja atualizado e não pessoas empíricas. Portanto, Eco (1993) diz que aquilo que o autor quis dizer pouco tem importância, o que de fato deve ser estudado e compreendido são os efeitos de sentido que cada técnica utilizada se faz visível. Por exemplo, pode-se perceber diferenças de estilos em fotografias mesmo que retratem algo em comum: comparando fotos de pessoas presentes nos jornais e das fotos de baladas que mostram seu público, fica evidente a dissemelhança dessas produções. Na primeira existe a tentativa de manter a foto como a visão de uma pessoa, com fotografias “sem efeitos”. Já na segunda, são utilizados diversos recursos presentes nos aplicativos de edição de imagem para celular (sobreposição de imagens, olho-de-peixe, etc) para que essa linguagem tenha um maior alcance dos jovens que utilizando esses programas de edição. E apesar de ser um “suposto alcance”, isso de nada interfere na leitura desse Leitor-Modelo, porque não é relevante saber se de fato o *target* foi atingido, mas verificar a sua projeção por meio das estratégias adotadas.

O Ethos do Leitor-Modelo e Autor-Modelo

Uma das formas de se estudar o conceito de autor-modelo é a partir de sua materialização no conceito de *ethos* que é proveniente da Retórica de Aristóteles, onde “Aristóteles pretendia apresentar uma *technè* cujo objetivo não é examinar o que é persuasivo para tal ou qual indivíduo, mas para tal ou qual *tipo de indivíduos*.” (MAINGUENEAU, 2008, p. 13, grifo nosso). Apesar da ideia de Leitor-Modelo ser concretizada anos após o filósofo, a concepção do que veio a se tornar essa teoria defendida por Umberto Eco (1993) já se fazia presente no estudo da Retórica por Aristóteles que possuía como questão principal: como convencer alguém? Ou melhor, um tipo de alguém.

A primeira corrente do estudo da Retórica era voltada para o racional onde defendiam que bastavam bons argumentos, porque estes eram verdadeiros, para convencer. Já a segunda divisão contrariava a primeira alegando que a simples força dos argumentos não bastava. Existia a necessidade de se trabalhar com a emoção do público, podendo até contar algo inverídico para convencê-las. Aristóteles, em seus estudos, chegou à conclusão de que eram necessários esses dois estímulos.

Assim, dividiu-se em *Logos* – os argumentos racionais, como dados e as estatísticas –, o *Pathos* – como a emoção da plateia, sendo que esta precisa estar em um

estado de espírito próprio para receber a mensagem – e o *Ethos* que se trata da emoção, mas não do público, e sim do modo como o orador constrói seu discurso para transferir à plateia a emoção que deseja que ela sinta. Essa construção não era apenas pelas palavras proferidas, mas também compunham suas vestes, seus gestos, sua expressão. São “os traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório (pouco importando sua sinceridade) para causar boa impressão: é o seu jeito [...]. O orador enuncia uma informação e ao mesmo tempo diz: sou isto, não sou aquilo” (BARTHES *apud* AMOSSY, 2005, p. 10). Essa construção do orador ideal para aquele momento e para aquelas pessoas também é a construção de um personagem que executará sua performance a fim de convencer aqueles que o ouvem.

Desta forma, deve-se estabelecer o Ethos em relação ao público (seu Leitor-Modelo), sendo esse Ethos sempre performativo, construindo, assim, um orador ideal e, acima disto, um personagem que melhor se apresenta para determinado tempo e público. Essa construção é realizada a partir de estratégias adotadas que são chamadas também de autor-modelo. Por consequência, esse artigo possui como foco o estudo do autor-modelo materializado pelo ethos como parte das estratégias organizadas para se atingir o Leitor-Modelo do *manga yaoi* e, por consequência, terá como eixo específico a análise de dois elementos sempre presentes nessas obras: os personagens que desempenham o papel de “*seme*” (ativo) e de “*uke*” (passivo). Esses termos referem-se, principalmente, a cenas de relação sexual, onde existe um que penetra (*seme*) e aquele que é penetrado (*uke*). Essa classificação se apresenta por estereótipos que se estendem para todo o desenvolver da história, atribuindo características específicas para cada papel.

Metodologia Textual e Imagética

O *ethos* consiste em causar boa impressão pela forma como se constrói o discurso, a dar uma imagem de si capaz de convencer a plateia, ganhando sua confiança. O destinatário deve, então, atribuir certas propriedades ao momento que é posta como origem do acontecimento enunciativo. E, sendo seu acontecimento pela anunciação, Ruth Amossy (2005) procura articular a teoria da argumentação com a análise do discurso, segundo o plano da análise linguística, introduzindo no estudo do *ethos* a noção de estereótipos. Essa reflexão considera a construção de uma imagem em relação com a representação coletiva já cristalizada, a fim de interpretar-se como um personagem. Esse *ethos* designa um conjunto

de princípios interiorizados que guiam a conduta de forma inconsciente e que podem ser traspostos para personagens, independentemente de serem personagens-pessoas ou personagens-personagens. Desse modo, atribuindo o papel de *uke* e o de *seme* como este

O recurso à noção de estereótipo, de um lado, e à noção de posição no campo intelectual, tomada de Bourdieu, de outro, permite destacar uma dimensão importante do ethos, pouco estudada até agora, chamada ethos prévio: é a imagem que o auditório faz do locutor no momento em que este toma a palavra (AMOSSY, 2005, p. 48).

E essa imagem que o leitor faz de seu locutor no momento da enunciação pode ser estudada, textualmente, pela análise desse discurso. A análise do discurso, segundo Orlandi (2010), não investiga a língua ou a gramática, mas do discurso como um percurso. Sendo assim, o discurso é a palavra em movimento.

Na análise do discurso, procura-se compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história. Por esse tipo de estudo se pode conhecer melhor aquilo que faz do homem um ser especial com sua capacidade de significar e significar-se. A análise do discurso concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. [...] O trabalho simbólico do discurso está na base da produção da existência humana. (ORLANDI, 2010, p. 15)

Orlandi (2007) ao construir dispositivo metodológico fundamentado na Análise do Discurso, contextualiza o discurso como a linguagem sendo articulada, a partir de ideologias e projeções de sujeitos sócias que percebem a realidade em que vivem por intermédio dessas interpretações e representações. A autora tece suas reflexões questionando a neutralidade e literalidade na linguagem. Defende que todo processo de linguagem é estabelecido já em processo de construção e interpretação simbólica. Desse modo, trata o discurso como a prática da linguagem que faz sentido por intermédio de expressões ideológicas em um determinado contexto sócio-histórico.

O homem em seu contexto, interpreta os processos e as condições de produção de linguagem pelo estudo da relação estabelecida pela língua com que o indivíduo fala e as situação em que se produz esse dizer, relacionando a linguagem à sua exterioridade. Dessa maneira, não se lida com a língua fechada nela mesma, mas com o discurso – objeto sócio-histórico – que é a materialidade da ideologia. “Não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia: o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia e é assim que a língua faz sentido” (PÊCHEUX apud ORLANDI, 2007, p. 17).

Em resumo, a análise se baseia em tecer relações do discurso com as formações discursivas e de suas ideologias, entendendo como o sujeito constitui simbolicamente em sua dimensão sócio-histórica e linguística na qual vive. Assim, não deve haver a

preocupação com os sentidos do texto em si, mas como eles são construídos em relação a um contexto. Para isso, deve-se constituir o objeto discursivo a partir de um texto, tornando visíveis as relações entre o dito e o que não é dito, mecanismos contribuintes para a construção de significado das palavras. Em seguida, atentar-se para a mudança do objeto discursivo em processo discursivo, ou seja, associar os processos de significação com as formações ideológicas que compõem o modo de constituir sentido: o interdiscurso e o que se poderia dizer de outro modo.

A linguagem a ser estudada também relaciona-se com a imagem que constitui o objeto de análise. Eisner (2010) diz que “quando se examina uma obra em quadrinhos como um todo, a disposição dos seus elementos específicos assume a característica de uma linguagem” (p. 7). Essa linguagem que o quadrinho se utiliza para se comunicar é a experiência visual comum do criador com seu público. Esse visual não refere-se apenas às imagens, mas a uma mistura imagem-palavra, podendo utilizar o termo “leitura” em um sentido amplo, segundo a explicação de Wolf:

Durante os últimos cem anos, o tema da leitura tem sido diretamente vinculado ao conceito de alfabetização; ... aprender a ler... tem significado aprender a ler palavras... Mas... gradualmente a leitura foi de tornando objeto de um exame mais detalhado. Pesquisas recentes mostram que a leitura de palavras é apenas um subconjunto de uma atividade humana mais geral, que inclui a decodificação de símbolos, a integração e a organização de informações... Na verdade, pode-se pensar na leitura - no sentido mais geral - como uma forma de atividade de percepção. A leitura de palavras é uma manifestação dessa atividade; mas existem muitas outras leituras - de figuras, mapas, diagramas, circuitos, notas musicais... (WOLF *apud* EISNER, 2010, p. 7).

A configuração geral dos quadrinhos apresenta o que o autor chamada de sobreposição palavra-imagem, forçando o leitor a exercer suas habilidades interpretativas visuais e verbais. A relação entre arte (perspectiva, simetria, traço, por exemplo) e a literatura (palavra, enredo, sintaxe, etc) é a característica das histórias em quadrinhos. E em as forma mais simples, os quadrinhos estruturam-se por uma “série de imagens repetidas e símbolos reconhecíveis” (*id. ibid.* p. 8) usando para expressar ideias similares, tornando-se uma linguagem, uma forma literária, criando a gramática da Arte Sequencial.

Análise

O *manga* Blood Honey foi publicado originalmente no Japão em 2008. No Brasil, foi traduzido e lançado pela editora NewPop em 2011. A escolha desse *manga* em meio a outros títulos ocorreu pela proposta do artigo: estudar as estratégias textuais e

imagéticas a partir do ethos dos personagens *seme* e *uke*, portanto, se fez necessário utilizar uma história em quadrinho que apresentasse claramente esses papéis. Desta forma, a partir da cena de sexo que o *manga* Blood Honey apresenta, fica evidente qual papel cada personagem representa.

A história a ser analisada faz parte de outra narrativa anterior, presente no mesmo *manga* e que, entretanto, não fará parte da análise. Tal escolha não apresenta consideráveis interferências prejudiciais à investigação. Na trama a ser estudada, o personagem principal Kiri Kurosu, encarregado do papel de *uke*, é um descendente de vampiros que sempre conseguiu o que desejava pelo seu poder de sedução proveniente dessa sucessão, mas que, ao ser forçado a participar de um treinamento em um templo budista, acaba encontrando uma pessoa que não é afetada pelas suas influências: Tarou Yama, aquele que desempenha o papel de *seme*. Sentindo-se irritado por não conseguir utilizar seus artifícios para que alguém desempenhe suas atividades do templo, o vampiro decide fugir e procurar por aqueles que sempre estiveram ao seu lado, bajulando-o. Ao perceber que seus seguidores apenas queriam ir para a cama com ele devido aos seus poderes, Kiri retorna para o único local e pessoa que o esperavam. Com isso, a relação entre Kiri e Tarou se consolida e os dois ficam juntos.

Logo na primeira página da história, temos a apresentação de Kiri Kuroso como um personagem de traços delicados, pelo uso de linhas mais curvas, que tornam o objeto mais gracioso e frágil (McCloud, 1993), o fundo que o cerca são rosas e aqueles que o seguem apenas por decorrência de seu poder. Tais personagens ao fundo não possuem rosto definidos, apresentando-os como não importantes como “sujeitos” (alguém com rosto, nome, história, etc), mas por estarem na primeira página e de apresentação do protagonista, serão importantes para a história que será relacionado ao Kiri Kurosu. A disposição desses “figurantes” evidencia o protagonista como o centro das atenções. Apesar de pouca definição, seus olhos estão voltados para aquele que está no centro da cena. Sua postura (EISNER, 2010) é de alguém não confortável. Seus ombros estão encolhidos, seus braços esticados e sua mão dentro do bolso, referindo ao fato de esconder que, apesar de toda a atenção, sente-se solitário por não encontrar, a princípio, alguém que goste de si sem a interferência de seus poderes. O texto desta página diz que ele é um descendente de vampiro, então todas as características de um vampiro são entregues ao leitor, porém, no próximo balão, o narrador alerta: “não é imortal, nem se transforma ou é enfraquecido pela luz do sol, como dizem as lendas”, portanto Kiri Kurosu é um vampiro diferente. Ele “gosta de

sangue, tem caninos afiados e, acima de tudo, ele herdou o ‘físico cativante’”. A utilização do termo “acima de tudo” mostra que, independente de todo o resto, o que importa para este personagem é seu físico, sua aparência.

Na página seguinte, os figurantes mantêm seu anonimato pelo enquadramento que foca apenas no protagonista e nas falas desses personagens que demonstram sua devoção à ele. No quadro a baixo o foco está na expressão de Kiri Kurosu onde seus traços delicados e sensuais são evidenciados de forma mais intensa pelos grandes olhos, cílios e lábios. O texto traz a frase “A rainha dos garotos”, “aura sensual” e “todos se sentem tragados por ele” e reforça as características do *uke* e como um personagem, de certo modo, mais feminizado chegando a utilizar-se do artigo “a” seguido da palavra feminina “rainha”.

Sua passividade se mantém em determinadas ações e falas, como por exemplo no caso “eu sou bonitinho... a ponto de... você querer transar comigo?": não é o *uke* que pediu para ter relações com o *seme*. A ação foi dada ao ativo. Similarmente no Japão, as garotas não tomam a iniciativa e esperam que o rapaz que o faça. Quem deve escolher ou agir é, na maioria das vezes, o homem.

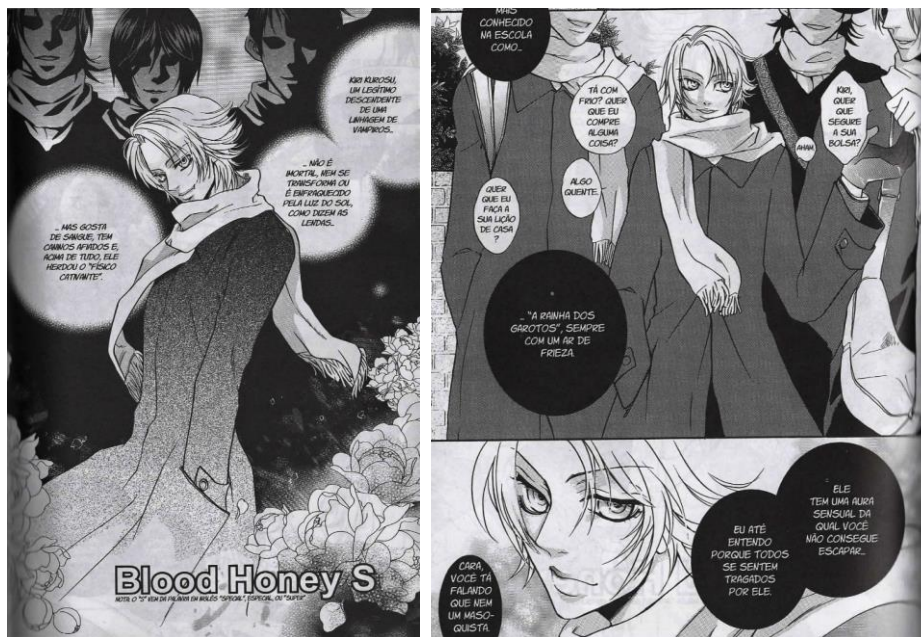


Figura 1: personagem *uke* – Kiri Kurosu

Enquanto isso, o personagem *seme* é representado como uma pessoa maior que o *uke* o que demonstra uma certa estabilidade em seu ser, tanto em seu porte como em sua personalidade, suas linhas são mais retas do que as de Kiri, traço esse que McCloud (1993) expõe como importante na criação de algo (objeto ou personagem) sólidos, firmes e menos maleáveis. Seu tamanho é evidenciado tanto pela utilização de quadros mais alongados, a

quebra que sua cabeça causa no quadro superior e no ângulo de vista que é o do *uke* e nos faz sentir essa diferença, como também há uma comparação literal de alturas, desenhada pela autora. Essa característica é importante, pois a autora faz questão de deixar claro, escrevendo o valor preciso em um dos quadros. Todas essas percepções são reforçadas pelo texto do protagonista que grita “GIGAAAAAAANTE!!!”. Os olhos de Yamada Tarou são desenhado, na maior parte do tempo, fechados o que se pode concluir que não é a visão seu principal meio de ver o mundo, e que, por consequência a característica mais marcante que Kiri Kurosu pensa possuir não terá tanta importância.

Entretanto, em uma cena após essa apresentação, temos o *seme* finalmente abrindo os olhos como alguém que observa algo de cima, quebrando a primeira impressão que sua apresentação causou de um homem tranquilo, calmo e sem interesse pela chegada de Kiri Kurosu. A frase presente na página “e se alguém pode fazer isso, é você Yamada!” mostra o *seme* como aquele único personagem capaz de relacionar-se, de fato, com o *uke*. A falta de respeito do corpo do personagem pelos limites de enquadramento deixa a entender que essa sua personalidade se estenderá por toda a história.

A fala “eu fico com vontade de cuidar de você” de Tarou Yamada em determinada parte da história reforça o estereótipo do ativo que vê o outro como indefeso, menor e mais fraco e que, portanto, necessita de alguém para protegê-lo.



Figura 2: personagem *seme* – Tarou Yamada

As vezes que os personagens *uke* e *seme* aparecem juntos, fica evidente a diferença entre ambos. Nesta cena temos o olhar dos personagens, um com os olhos abertos

e sedutores (*uke*) e o outro fechado, sério (*seme*). A expressão do passivo é maleável, ela muda com o passar dos quadros, enquanto a do outro permanece sempre a mesma. Essa diferença também é perceptível no uso dos grafismos. O coração (liso, arredondado) nas falas do *uke* em contraposição à estrela (pontiado, reto) do *seme*. Nessa página, a sequência de *close-ups* funciona como meio a conduzir o leitor a um último quadrinho emocionalmente carregado (EISNER, 2010), mas que não se completa e deixa espaço para um desfecho cômico, mostrando ao leitor-modelo qual o clima dessa história.



Figura 3: personagens *seme* x *uke*

Na narrativa, podemos ver a mudança no personagem *uke*, quando, após descobrir que ninguém realmente sentia sua falta, se lembra que o personagem *seme* diz que iria espera-lo. Essa mudança ocorre, pois existe uma alteração do modo como as situações são desenhadas. Antes, as cenas seguiam o propósito Ação por Ação, tornando a narrativa mais eficiente e acelerada (McCloud, 1993), entretanto, neste momento, temos a situação de Momento por Momento, o que diminui a velocidade da ação, destacando-a, e este estilo de contar a história evidencia pequenas mudanças e detalhamentos. Como a cena do olhar do *uke* que mostra sua atenção sendo chamada pelo som do sino é desenhada dentro de um quadro estreito, apertado e menor que os outros, mostra esse momento como um detalhe, como algo pequeno e antes sem tanta importância que acaba de chamar sua atenção. Essa

mudança se mostra positiva com a utilização do grafismos de algo terno: o círculo desenhado em volta da frase enunciada pelo personagem *seme* e que também funciona como requadro para representar uma lembrança. Também se tem o foco no olhar do *uke*, mostrando suas lágrimas e sua cabeça antes baixa, agora erguida, de alguém que encontrou algo, uma esperança. Após essa sequência de imagens que evidenciam essa mudança, a primeira imagem que se lembra de Tarou Yamada é sua figura em frente a uma árvore de Natal. Diferente das tradições ocidentais, no Japão o Natal é momento de se passar apenas com o namorado(a) ou alguém especial, como um “dia dos namorados” no ocidente. Dessa forma, pode-se concluir que os sentimentos pelo monge mudaram para algo similar a aqueles que passam o Natal juntos.



Figura 2: momento de mudança na história

Após essa mudança os personagens passam a se relacionar de forma afetiva e na cena de sexo a diferença entre os personagens se mantém, pois se tem o *uke* como aquele que está inseguro e quem mais está sentindo os efeitos da ação devido à suas expressões em comparação às do *seme* que representam de alguém confiante e seguro. O fundo é preenchido por grafismos que acentuam esse momento como algo especial e que, portanto, o resto, até mesmo o quarto, não importa. A ausência de requadro tem como intuito

representação que essa construção do personagem e de suas atitudes se relaciona com algo. O *ethos*, segundo a autora, funciona como um conjunto de princípios interiorizados que comandam a conduta de maneira inconsciente e que podem ser transportados para personagens sejam eles de pele e osso ou de tinta e papel.

Portanto, esse artigo teve como finalidade pesquisar de que maneiras essas estratégias são apresentadas quando se referem a um produto midiático que se utiliza do romance entre personagens unicamente masculinos e que são desenvolvidos e feitos para personagens de carne e osso femininos. De forma mais específica, tentou-se entender os personagens que desempenham o papel de *seme* e *uke* (sempre presentes nessas obras), procurando estabelecer de que modo estes foram construídos, os personagens em si e comparativamente.

Referências Bibliográficas

AMOSSY, Ruth. Da noção retórica de *ethos* à análise do discurso. In: **Imagens de si no discurso**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 9-28

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ECO, Umberto. Leitor-Modelo. In: **Lector in Fabula**. São Paulo: Perspectiva, 2014

EISNER, Will. **Quadrinho e Arte Sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MAINGENEAU, Dominique. A propósito do *Ethos*. In: **Ethos discursivo**, São Paulo: Contexto, 2008.

McCLOUD, Scott. **Understanding Comics: the invisible art**. Estados Unidos: HarperPerennial, 1993.

ORLANDI, Eni. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes Editores, 2010.

YOZAKURA, Sakyō. **Blood Honey**. São Paulo: NewPop, 2011.