



O EMBAIXADOR E O DESGRAÇADO: análise comparativa entre *Astro Boy*, de Osamu Tezuka, e *Frankenstein*, de Mary Shelley

Hugo Figueiredo de Freitas
Graduando do Curso de Letras do Uni-FACEF
hugofreitasAD12@gmail.com

Marcos Paulo Vieira Pimenta
Graduando do Curso de Letras do Uni-FACEF
marcosvpimenta@hotmail.com

Flávia Herker Lopes
Mestre em Linguística e Língua Portuguesa – Uni-FACEF
flaviaherker@yahoo.com.br

Resumo

Este estudo contempla uma análise comparativa entre duas obras que, em suas particularidades, retêm notória importância e influência: o romance inglês *Frankenstein, ou O Prometeu Moderno*, de Mary Shelley (1818), e a série de mangás *Astro Boy* (originalmente *Mighty Atom*), por Osamu Tezuka (1952-1968). Esta iniciativa se deve pela interessante convergência temática em suas premissas: o criador (pai), cego pela ambição e egoísmo, fabrica sua criatura (filho) e a concebe a centelha da vida, arrependendo-se, em sequência, de seu ato irremediável. Esta análise objetiva explorar aspectos histórico-culturais de seus respectivos meios de produção, bem como seu impacto no âmbito literário e midiático, e, em especial, aspectos discursivos e dialógicos, principalmente estilísticos, entre o gênero romance e o gênero história em quadrinhos de tradição japonesa – o mangá –, bem como um aspecto central comum entre ambas as obras: a composição de representações alegóricas do ato de discriminação que empregam o arquétipo prometeico do “sopro da vida”, sobretudo quanto às distinções entre a discriminação primariamente ontológica e sociológica em paralelo com as atitudes combativas tomadas pelas figuras discriminadas. Quanto às teorias e metodologias selecionadas para fundamentar esta pesquisa, elegemos as reflexões do Círculo de Mikhail Bakhtin (1997) e de seus comentadores, Brait (2005) e Fiorin (2016) no que concerne gêneros do discurso, dialogismo e estilo. Referente ao gênero HQ (História em Quadrinhos), pautamo-nos nos estudos de Cirne (1970), Schodt (1997) e Ramos (2009). Por fim, usufruímos dos trabalhos de MacDonald & Scherf (2012) e Schodt (2007) relativos à vida e obra de Mary Shelley e Osamu Tezuka.

Palavras-chave: Frankenstein. Astro Boy. Mangá. Gêneros do discurso. Discriminação.

Submissão: 31/10/2022 **Aprovação:** 08/11/2022

1 Introdução

Faz-se justo e compreensível que o leitor ou leitora, ao primeiro relance, julgue a escolha dos *corpora* um tanto excêntrica, talvez até arbitrária. Em uma aresta, a obra da londrina Mary Shelley que configurou o romance gótico: *Frankenstein, ou O Prometeu Moderno* (1818); em outra, a série que revolucionou a

O EMBAIXADOR E O DESGRAÇADO: análise comparativa entre *Astro Boy*, de Osamu Tezuka, e *Frankenstein*, de Mary Shelley
tradição japonesa de quadrinhos – o mangá –, senão o gênero como um todo: *Astro Boy* (1952 - 1968), por Osamu Tezuka. Essa distância se perfaz em ambos tempo e espaço, e, com efeito, colateralmente em contexto histórico-cultural – sem mesmo, ainda, mencionar a distinção dos gêneros isoladamente, a qual ensejaria por si só grande disparidade entre as obras. Apesar dessa nítida lacuna, *Frankenstein* e *Astro Boy* compartilham de uma mesma coluna filosófico-temática, complexa em essência: a manipulação humana do princípio da vida e de suas repercussões, justamente o tema central dessa análise comparativa – a qual provou-se excepcionalmente frutífera.

O tema é prontamente evocado no título alternativo de *Frankenstein*, fazendo referência a Prometeu, Titã grego e Campeão da Humanidade, responsável por roubar o Fogo dos deuses e oferecê-lo aos humanos; Zeus responde a essa transgressão prendendo-o a uma rocha e condenando seu fígado a ser devorado todos os dias por uma águia (ou abutre, em algumas versões), o qual viria a regenerar-se durante a noite. Algumas variações do mito ainda declaram que o titã modelou a humanidade a partir do barro, um tropo particularmente comum e presente em diversas religiões e mitologias ao redor do globo.

Mary Shelley, de imediato, aponta as funções análogas de criador e criação às protagonistas do romance, respectivamente Victor Frankenstein e A Criatura (que em momento algum da narrativa é, de fato, nomeada), assim como as consequências impremeditadas do processo de gênese; neste caso, porém, a concepção é motivada por um ato obsessivo e egoísta do cientista que, contrário ao titã, pouco compreendia a complexidade de seu poder manipulativo, muito menos possuía consciência de seus efeitos irremediáveis – que incluem a angústia d'A Criatura, um ser privado de felicidade e afeição pela incessante e invariável repressão da humanidade por simplesmente existir.

Evidentemente, a temática do “sopro da vida” e suas repercussões ontológicas, éticas e políticas viriam a tornar-se progressivamente mais populares com as prospecções de obras de ficção científica, gênero em célere processo de formação. *A Ilha do Dr. Moreau* de H. G. Wells, publicado em 1896, tece a narrativa do aludido médico em uma ilha tropical, que é fascinado em criar seres antropomorfos híbridos por vivissecação. Em 1920, o tcheco Karel Čapek conclui sua peça teatral, *R.U.R*, iniciais para *Rossumovi Univerzální Roboti* (*Robôs Universais de Rossum*), obra que introduziu o termo “robô” para o restante do mundo (do tcheco *robota*, “servidão”, “trabalho forçado”, “labuta”). Na trama antifascista, uma fábrica produz humanoides cujo único fim reside em trabalharem incessante e incontestavelmente, eventualmente induzindo uma revolta que acarretaria a extinção da humanidade. Isaac Azimov revela ao mundo de 1950 uma compilação de diversas histórias filosóficas de diferentes autorias em um único romance, *Eu, Robô*. As curtas narrativas aludem à psicologia e ética na perspectiva de robôs, e apresentam o curioso termo “Complexo de Frankenstein” – a fobia de seres artificiais humanoides.

Com o auge do fervor pelo emprego de energia nuclear e o estabelecimento da engenharia robótica como ciência e setor industrial legítimos, Osamu Tezuka publica *Astro Boy* no Japão de 1952, a segunda obra de nosso corpora. Nela, seres humanoides serviçais – robôs – são fabricados em massa, designados a servir a humanidade sem questionamentos, embora possuam alto nível de inteligência e autoconsciência e, por conseguinte, ciência das circunstâncias



FREITAS, H. F.; PIMENTA, M. P. V.; LOPES, F. H.

que lhe são impostas. A convivência socialmente assimétrica entre humanos e robôs é o *status quo* neste universo, e estes se veem constantemente oprimidos por uma estrutura discriminatória sistematizada e enraizada na consciência coletiva. A certa altura, no entanto, um avançadíssimo robô vem a distinguir-se dos demais ao ser educado como humano pelo líder do Ministério da Ciência do Japão, seu criador, que o projeta à imagem de seu falecido filho.

Em meio aos mais claros aspectos convergentes entre *Astro Boy* e *Frankenstein*, citam-se a alusão substancial ao mito prometeico; por conseguinte, a presença da figura do criador e criatura, e o desenvolvimento narrativo da preconceção, concepção, relacionamento e abandono; o uso ético da ciência e aspectos próprios da ficção científica; e o mais crucial, não por acaso o elemento que a análise deste estudo orbita: a discriminação – para a obra inglesa de caráter primariamente ontológico, para a japonesa de caráter essencialmente sociológico –, e a reação e resolução das personagens-criatura a esses cenários.

Nosso objetivo, portanto, é interpretar e explorar as convergências e divergências entre os elementos acima elencados, observando referencial histórico, dialógico, discursivo e estilístico. As três últimas concepções são provenientes das reflexões do Círculo de Mikhail Bakhtin (1997) e de seus comentadores, Brait (2005) e Fiorin (2016), das quais reservamos o início deste trabalho para esclarecer brevemente. Em seguida, designamos a terceira seção para explicitar conceitos e acepções quanto ao gênero HQ (História em Quadrinhos), segundo Cirne (1970) e Ramos (2009), e, em particular, sua versão tradicional japonesa, o mangá, em que elencamos Schodt (1997) como referência teórica. As seções quatro e cinco abordam, respectivamente, Mary Shelley e *Frankenstein*, assentado às pesquisas de MacDonald & Scherf (2012), e Osamu Tezuka e *Astro Boy*, novamente embasado por Schodt (2007). A sexta, cerne deste trabalho, reserva-se à análise comparativa; por fim, encerramos com as nossas considerações finais.

2 Dialogismo, gêneros do discurso e o estilo

Entre diversos tópicos abordados pelo Círculo de Mikhail Bakhtin e seus comentadores, três ostentam particular relevância como fundamento teórico desta análise: o dialogismo, os gêneros do discurso e o estilo.

Uma vez conceito-base do pensamento bakhtiniano, o dialogismo é a essência da língua viva que flui por todo processo comunicativo concreto, consistindo-se em uma cadeia de inter-relações entre enunciados, unidades discursivas que implicam sentido, intencionalidade, posicionamento e atitude responsiva – isso é, enunciações de um interlocutor, situado no espaço-tempo, à expectativa de inevitável réplica de outro(s) interlocutor(es).

[...] toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se o locutor. A compreensão passiva das significações do discurso ouvido é apenas o elemento abstrato de um fato real que é o todo constituído pela compreensão responsiva ativa e que se materializa no ato real da resposta fônica subsequente (BAKHTIN, 1997, p. 291).

É precisamente essa essência responsiva que enseja o vínculo entre enunciados com os precedentes evocados e aqueles ainda a se engendrar, reagentes. Se um enunciado possui autoria como produto da enunciação um locutor, é também, invariavelmente, produto de inúmeros enunciados anteriores,

O EMBAIXADOR E O DESGRAÇADO: análise comparativa entre *Astro Boy*, de Osamu Tezuka, e *Frankenstein*, de Mary Shelley

distanciados por séculos ou frações de segundo e manifestados na superfície ou na latência do discurso. “Portanto, nele ouvem-se sempre, pelo menos, duas vozes. [...] Um enunciado é sempre heterogêneo, pois revela duas posições, a sua e aquela em oposição à qual ele se constrói.” (FIORIN, 2011, p.18). Esta propriedade será explorada no decorrer da análise não somente observando similaridades e divergências dialógicas entre as obras em si, como também sua inter-relação com fontes históricas e ontológicas de que estas bebem.

A partir da convicção no valor social no cerne da língua viva, Bakhtin e seu círculo discorrem sobre a relação entre linguagem e sociedade, mais precisamente, o processo enunciativo e as esferas de atividade humana. “O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas [...]” (BAKHTIN, 1997, p. 279). Isso implica que determinados enunciados, oriundos de determinada esfera, se afluam a partir de suas semelhanças, embora jamais perdendo sua unicidade característica. Estas confluências denominam-se gêneros do discurso.

O gênero une estabilidade e instabilidade, permanência e mudança. De um lado, reconhecem-se propriedades comuns em conjuntos de texto; de outro, essas propriedades alteram-se continuamente. Isso ocorre porque as atividades humanas, segundo o filósofo russo, não são nem totalmente determinadas nem aleatórias. Nelas, estão presentes a recorrência e a contingência. A reiteração possibilita-nos entender as ações e, por conseguinte, agir; a instabilidade permite adaptar suas formas a novas circunstâncias (FIORIN, 2011, p. 57).

Bakhtin convencionou três elementos constitutivos fundamentais que, por recorrência e contiguidade, acarretam a estabilidade relativa de um gênero discursivo. O primeiro é o conteúdo temático, que Fiorin (2011, p.52) bem define como “[...] um domínio de sentido de que se ocupa o gênero”, em contraponto ao assunto específico do texto. O segundo é a estrutura composicional, o modo como o texto é arranjado e configurado. O terceiro é o estilo, seleção de elementos léxico-sintáticos (assim como imagéticos, sonoros etc. em textos multissemióticos) para produzir determinado sentido, considerando a potencial recepção do enunciado pelos demais interlocutores.

Gêneros mais estereotipados, como documentos oficiais, possuem pouca diversidade estilística: a linguagem é formal, concisa e impessoal, obedecendo estritamente a gramática normativa; o léxico é selecionado de acordo com o conhecimento comum esperado de seu público, o que inclui vocabulário técnico; e as frases são compostas por períodos longos, geralmente coordenados.

Gêneros mais flexíveis, como o romance e a HQ, acomodam extensão, senão ilimitada, variedade de estilo. Formalidade, léxico, construção sintática, uso de onomatopeias, figuras de linguagem etc., são elementos de emprego facultativo que, em sua presença ou ausência, transmitem certo sentido a determinado público leitor. Estendendo para além do propósito de produção (inerentemente variado) destes gêneros, o estilo também carrega traços de individualidade. Mesmo com mínima flexibilidade, é possível notar vestígios estilísticos que denotam autoria de um enunciado, assim como a de enunciados anteriores aos quais este resgata. No caso das HQs, a própria estética visual agrega excepcionalmente para a autenticidade estilística da obra, compreendendo uso de luz e sombra, cores, *lineart*,



FREITAS, H. F.; PIMENTA, M. P. V.; LOPES, F. H.

enquadramento e assim por diante.

No entanto, “[...] o estilo, longe de se esgotar na autenticidade de um indivíduo, inscreve-se na língua e nos seus usos historicamente situados” (BRAIT, 2005, p. 83). Se os gêneros evoluem no tempo e se distinguem no espaço, o mesmo evidentemente ocorre para o estilo. Tendências estilísticas moldam e se moldam paralelamente às tendências artísticas e de produção da esfera de atividade humana que estão atreladas. Romances do século XIX não são escritos com a mesma linguagem dos romances do atual século, assim como HQs ocidentais são notavelmente distintas das orientais.

As três perspectivas de estilo - funcional, idiossincrática e sócio-histórica - serão exploradas no decorrer da análise.

3 A HQ eo mangá

3.1 A HQ

Como parte da *corpora*, esta pesquisa integra *Astro Boy*, história em quadrinhos que teve papel fundamental no estabelecimento do mangá contemporâneo. Levando em consideração a natureza distinta deste gênero em comparação ao romance, julgamos necessário dedicar este segmento para estabelecer conceitos que serão de suma importância em nossa análise.

Preliminarmente, o uso do verbo-visual na construção narrativa não é inédito, e muito antecede o que hoje consideramos como “HQ”; Will Eisner, louvado quadrinista norte-americano, cunhou o termo “arte sequencial” na tentativa de reunir e analisar, sob uma mesma lente, toda narrativa que se utiliza de imagens em ordem determinada para contar uma história, incluindo incidentalmente as HQs e quaisquer outros gêneros narrativos verbo-visuais.

Na intenção de separar os quadrinhos de outros meios que fazem uso da linguagem similar – como, por exemplo, os livros ilustrados – seguiremos a lógica de que uma HQ é qualquer narrativa em que se destaca como essencial o meio visual, regularmente – mas nem sempre – acompanhado do verbal, e que utiliza de imagens sequenciais em ordem específica e confinadas a determinado espaço, o qual chamaremos de vinhetas. Entre tais espaços, sofre de “cortes” que modificam o espaço-tempo do plano narrativo, aqui chamados de elipses. Entendemos que tal definição é ampla, vaga e até mesmo contestável em certos parâmetros, mas é necessária, uma vez que a multidimensionalidade do gênero e a liberdade artística que ela proporciona leva-o a dispor de diferentes e maleáveis facetas que podem modificá-lo extensivamente.

Os quadrinhos são, geralmente, reconhecidos por seus elementos recorrentes que compreendem, além dos conceitos-base acima citados, aqueles popularmente reconhecidos como parte integral de sua estrutura composicional (como os famosos “balões”, que retratam o discurso e pensamentos das personagens; as onomatopeias, que retratam os sons etc.); mas todos são, em certa medida, suprimíveis e modificáveis conforme as inclinações estéticas do quadrinista.

Outro ponto importante a se tratar é uma questão amplamente discutida, principalmente fora do meio acadêmico, mas que tem recebido cada vez mais atenção em tempos recentes: seriam os quadrinhos, de fato, literatura?

O EMBAIXADOR E O DESGRAÇADO: análise comparativa entre *Astro Boy*, de Osamu Tezuka, e *Frankenstein*, de Mary Shelley
Argumentos convincentes existem de ambos os lados, mas nesta pesquisa compartilhamos de uma visão específica:

Quadrinhos são quadrinhos. E, como tais, gozam de uma linguagem autônoma, que usa mecanismos próprios para representar os elementos narrativos. Há muitos pontos comuns com a literatura, evidentemente. Assim como há também com o cinema, o teatro e tantas outras linguagens (RAMOS, 2009, p.17).

Os quadrinhos, apesar de fazerem uso do verbal, são primariamente uma arte visual. Sua linguagem possui nuances que os separam de outras artes e o distinguem da literatura – mesmo que sejam capazes de dialogar e evoluir juntamente a ela, – possuindo gêneros exclusivos a seu meio, como a tira, a historieta, a charge, entre outros. Analisaremos, portanto, quadrinhos dentro de seus próprios parâmetros e especificações.

Em termos de estrutura composicional e estilo, neste gênero intimamente associados, as histórias em quadrinhos gozam de diversas técnicas composicionais que permitem ao artista a mais completa liberdade criativa, principalmente no que se deve ao plano visual. Dos elementos mais conhecidos da HQ, os dois presumivelmente mais notáveis são os famosos “balões”, utilizados para o discurso direto e interior das personagens, e aquele que é metonimicamente evocado: o quadrinho, ou vinheta.

O espaço da ação é contido no interior de um quadrinho. O tempo da narrativa avança por meio da comparação entre o quadrinho anterior e o seguinte ou é condensado em uma única cena. O personagem pode ser visualizado e o que ele fala é lido em balões, que simulam o discurso direto (RAMOS, 2009, p. 18).

A função da vinheta na composição dos quadrinhos é multifacetada, não restringindo-se apenas ao papel de delimitar espaço físico da narrativa; ela é capaz de, através da decupagem¹, influenciar a visualização espacial do leitor - engrandecendo ou reduzindo sutilmente a cena – e a própria percepção temporal, representando extensão e ritmo de tempo de uma vinheta à outra conectadas dialogicamente por uma elipse; além disso, múltiplos eventos simultâneos (ou um mesmo evento em diferentes ângulos) podem ser apresentados simultaneamente por múltiplas vinhetas. A ausência da vinheta pode em si conceber significado, assim como a quebra de seus limites ou distorção de seu formato é, muitas vezes, empregada na tentativa de gerar diferentes efeitos de sentido, como desconforto, humor metalinguístico e espanto. Esse domínio da vinheta no espaço-tempo narrativo e as elipses que as separam constituem o que Cirne (1970, p. 43) denomina como “ritmo visual”: “A estesia dos *comics* não se limita ao quadro bem desenhado, cujo plano seja capaz de revelar um perfeito enquadramento. É necessário que haja uma dinâmica estrutural entre todos os quadros, criando movimento e ação formais”. O potencial da vinheta é limitado apenas pela criatividade e plataforma de publicação, e “[a] escolha da vinheta ideal vai depender

¹ Do francês *découpage* (grossamente “recorte”), é o “corte” dos quadros, que podem aparecer nos mais diversos formatos.



FREITAS, H. F.; PIMENTA, M. P. V.; LOPES, F. H.

muito da intenção do artista e do espaço físico utilizado para produzir a história” (RAMOS, 2009, p. 91).

Quanto aos balões, é justo dizer que são o elemento estético mais icônico dos quadrinhos. São, muitas vezes, a primeira imagem que se vem à mente quando se fala de HQ em seus diferentes gêneros, e não é por menos – cumprem função fundamental de encerrar, em diversos formatos, parte substancial do aspecto verbal da narrativa. O balão “[e]m estreita relação com a feitura tipográfica do texto, expressa fúria, ódio, medo, alegria, surpresa etc, passando – às vezes – de uma realidade linguística (abstrata) para uma realidade física (concreta)” (CIRNE, 1970, p.20). É função dos balões separar o discurso verbal do espaço narrativo, organizar os turnos conversacionais e exprimir a tonalidade do diálogo, e provavelmente o grande exemplo sintético da estilística dos quadrinhos: um recurso que emprega o verbo-visual na construção plena de significado. Cada formato empregado a eles é imbuído de diversos significados, muitos inclusive já codificados na consciência do leitor da arte: o balão “comum” que indica diálogo em tom normal, a nuvem que indica pensamento, o pontilhado que indica cochicho. É importante ressaltar que o balão, assim como a vinheta, é tipicamente maleável, e muda conforme as escolhas estilísticas de determinado artista. Também não é onipresente em todos os gêneros dos quadrinhos, uma vez que narrativas pantomimas, intimamente entrelaçados ao aspecto verbal da linguagem quadrinesca, podem excluí-lo totalmente de sua composição.

Antes de entrarmos nas especificidades do mangá, o quadrinho japonês, ainda é necessário expormos um último elemento composicional de suma importância para nossa análise: a onomatopeia.

O ruído, nos quadrinhos, mais do que sonoro, é visual. Isto porque, diante do papel em branco, os desenhistas estão sempre à procura de novas expressões gráficas, e o efeito de um buum ou de um crash — quando relacionado de modo conflitante com a imagem — é, antes de mais nada, plástico. Esta é uma colocação que qualquer estudioso dos comics faz, pois [...] só a exploração planejada de todas as virtualidades gráficas dará aos quadrinhos uma verdadeira dimensão estético-informacional (CIRNE, 1970, p. 23).

A plasticidade da onomatopeia é de consideração especial na construção visual da cena; quando utilizada apenas como representação direta de determinado som, muito de seu potencial estilístico é perdido e, portanto, deve ser empregada conjuntamente à composição geral, interagindo com os elementos visuais e complementando-os. Por exemplo, se o ruído ocorre em um beco escuro, suas letras podem vir sombreadas; se o traço do artista é cômico, é provável que as onomatopeias sejam formadas por letras estilizadas em formatos e cores que indiquem tal característica. Ou seja, a onomatopeia, como todos os elementos citados até então, faz uso da linguagem visual na tentativa de evocar a linguagem sonora e outros sentidos intensificadores e complementares, salientando cabalmente a HQ como uma arte principalmente visual.

3.2 O mangá

O EMBAIXADOR E O DESGRAÇADO: análise comparativa entre *Astro Boy*, de Osamu Tezuka, e *Frankenstein*, de Mary Shelley

Até aqui, esta seção tem se dedicado a apresentar um panorama de características gerais encontradas em HQs; deste ponto, faz-se imprescindível debruçar-se sobre as minúcias da tradição japonesa de quadrinhos que uma das obras analisadas nesta pesquisa pertence. Assim como outros trabalhos de seu autor, Osamu Tezuka, *Astro Boy* estabeleceu muitas das convenções agora tidas como parte integral dos quadrinhos originados no país. Em que medida, portanto, a tradição japonesa difere-se, em termos de estrutura composicional e estilo, das outras? Para respondermos isso é necessário que olhemos para a aurora do mangá contemporâneo.

No Japão, a palavra *manga*² é usada para se referir a quadrinhos no geral de qualquer origem; no ocidente, entretanto, refere-se exclusivamente a HQs de origem japonesa. Seria certo, portanto, classificar o mangá como um gênero único? Tal pergunta é de difícil resposta, principalmente na modernidade.

O mangá tem suas raízes no Japão do século XVIII, desenvolvendo-se paralelamente à tradição ocidental, mas o mangá contemporâneo, com muitos das características que são hoje associadas a ele, só veio a surgir nos meados do século XX, com o fim da segunda guerra mundial e do contato dos nativos japoneses com as forças ocupacionais dos Estados Unidos e seus quadrinhos. Enquanto quadrinistas dedicados existiam antes disso, e muitos participaram ativamente na produção de propaganda para o governo militarista do país durante a guerra, os quadrinhos da época eram substancialmente diferentes do que hoje é popularmente conhecido como mangá, este surgiu da influência de revistas em quadrinhos trazidas para o Japão pelas tropas ocupacionais da América do norte. Na gênese do mangá contemporâneo, é sempre possível citar um nome em específico: Osamu Tezuka.

Enquanto Tezuka e sua obra serão tratadas em maior detalhe posteriormente nesta pesquisa, é importante mencionar que ele é considerado o “ponto zero” da revolução das HQs que tomou conta do Japão na época e, em certa medida, se estende até hoje. Seu traço, estilo cinematográfico de decupagem, construção de enredo e humor, largamente advindas do seu contato com diferentes mídias do ocidente, influenciaram essencialmente toda a tradição posterior, e vieram a criar o estilo único que hoje está inseparavelmente ligado ao mangá.

Na atualidade, ironicamente, o mangá influencia muito da produção ocidental de quadrinhos, e devido à globalização e disponibilidade destes para leitores deste lado do planeta, é cada vez mais difícil discernir, por exemplo, uma série de quadrinhos norte-americanos como *Scott Pilgrim* de um mangá. Na época de Tezuka e, por extensão, de *Astro Boy*, no entanto, alguns fatores se destacavam.

O mangá compartilha de todos os elementos estruturais que foram trabalhados no início desta seção, mas difere-se principalmente pelo estilo. O mangá moderno é quase sempre publicado em preto e branco, lido da direita para a esquerda (um fator originado não como convenção dos quadrinhos, mas como característica linguístico-cultural), e composto por histórias sentimentalistas, com grande ênfase na sublimação emocional de seus personagens.

Japanese comics in general lean in the direction of melodrama in art style and in plot. Everything is exaggerated to milk a situation of all possible

² Ou 漫画 em *kanji*, grossamente “desenho desprezioso”, “pintura espontânea”, “arte visual sem restrições tradicionais”.



FREITAS, H. F.; PIMENTA, M. P. V.; LOPES, F. H.

drama, a tendency that may stem partly from the broad posturing of the Kabuki theater and the indigenous love of stylization [...] (SCHODT, 1997, p. 79)³.

O preto e branco e, principalmente, o melodrama são os fatores principais na distinção do mangá com HQs de outras tradições. De fato, os quadrinistas japoneses – geralmente chamados de *mangakas* – fazem uso de linhas simples e sombreamento comedido advindos de uma longa tradição artística que muito precede os mangás, buscando uma simplicidade elegante que visa enfatizar as expressões faciais de seus personagens e sua linguagem corporal; mais do que nunca, as metáforas visuais formam o cerne do estilo japonês nos quadrinhos.

Japanese artists in all media have traditionally used a spare approach, concentrating on caricature or on revealing the overall “essence” of a mood or situation. They have favored simplicity of line. Comic artists are the same, so with no coloring, and with shading at a minimum, the mere curve of a character’s eyebrow takes on added significance (SCHODT, 1997, p. 22)⁴.

Destes fatores visuais, o que frequentemente se destaca são os olhos das personagens, propositadamente agigantados e desproporcionais às demais feições faciais, mas estilizados a ponto de que tal desproporção não afete o mérito artístico das ilustrações. Schodt (1997, p. 92) explica a origem desta preferência:

Before the Japanese came into contact with Westerners, they depicted themselves with Asian features, and often smaller-than-life eyes, in scroll paintings and woodblock prints. During this century, however, and particularly after the war, the standards of beauty that many Japanese have aspired to have been not of Asia but the West. Round eyes, as opposed to the graceful, simply curved Asian eyes with their epicanthic fold, have become a sought-after commodity because they are regarded as more expressive⁵.

Se essa particularidade foi fruto da influência ocidental ou não, olhos gigantes e estilizados são, invariavelmente, associados de imediato ao estilo artístico do mangá contemporâneo, e a razão é clara: muito auxiliam na expressividade teatral, tão necessária na busca do sentimentalismo catártico almejado por boa parte das narrativas encontradas nos mangás.

³ Quadrinhos japoneses, em geral, tendem na direção do melodrama em estilo artístico e enredo. Tudo é exagerado para ordenar uma situação de todo o drama em potencial, uma tendência que pode derivar em partes da postura abrangente do teatro Kabuki e o amor autóctone pela estilização [...] (SCHODT, 1997, p. 79, tradução nossa).

⁴ Artistas japoneses em todas as mídias têm tradicionalmente usado uma abordagem minimalista, concentrando-se na caricatura ou na manifestação da “essência” geral de uma situação ou estado de espírito. Eles têm favorecido a simplicidade do traço. Convém-se igualmente para artistas de quadrinhos, portanto desprovida de colorização e com o mínimo de sombreamento, a mera curva da sobrancelha de uma personagem adquire sentido adicional (SCHODT, 1997, p. 22, tradução nossa).

⁵ Antes dos japoneses entrarem em contato com os ocidentais, eles se retratavam com feições asiáticas, e por vezes com olhos sobre-humanamente menores, em xilogravuras e pinturas em pergaminhos. Durante este século, no entanto, e particularmente após a guerra, os padrões de beleza que muitos japoneses almejavam não eram asiáticos, mas aqueles do ocidente. Olhos arredondados, em oposição à simplicidade graciosa dos curvos olhos asiáticos com suas dobras epicânticas, tornaram-se um bem cobiçado por serem considerados mais expressivos. (SCHODT, 1997, p. 92, tradução nossa).

O EMBAIXADOR E O DESGRAÇADO: análise comparativa entre *Astro Boy*, de Osamu Tezuka, e *Frankenstein*, de Mary Shelley

Outro fator estilístico que é movido por artistas a favor de tal sentimentalismo é a decupagem. Enquanto os quadrinhos, desde a invenção do cinema, sempre fizeram uso de ângulos cinematográficos, tal técnica foi aperfeiçoada pelos *mangakas* do século XX, principalmente por Tezuka. Devido à popularidade dos mangás no Japão da época, eles recebiam (e ainda recebem) um espaço considerável de publicação em revistas mensais, o que permitia maior liberdade e criatividade na construção de *layouts* e vinhetas excêntricas, que propiciavam ao artista grande espaço para trabalhar com ângulos cinematográficos que simplesmente não cabiam em publicações menores, como tiras ou pequenas historietas.

Enquanto o estilo do mangá é bastante peculiar, é importante mencionar que, assim como nos quadrinhos ocidentais e na literatura, tal estilo não é estático, e cada artista é capaz de romper e fazer uso de diferentes convenções no decorrer de sua narrativa, especialmente se observada a concepção bakhtiniana de estabilidade relativa dos gêneros do discurso.

Em síntese, o mangá é uma parte menor da grande tradição dos quadrinhos que se estende pelo mundo todo, possuindo estética única derivada de diversos fatores socioculturais e históricos ao longo do tempo. Atualmente, é mais e mais usada como inspiração para o ocidente, demonstrando o potencial expressivo e percurso evolutivo da linguagem das HQs na contemporaneidade.

4 *Frankenstein* e Mary Shelley

Em 1815, o mundo testemunhou a maior erupção registrada pela humanidade. As cinzas e demais resíduos vulcânicos do monte Tambora obstruíram extensamente a passagem de raios solares na atmosfera, e por tempo suficiente para levar larga porção do continente europeu a enfrentar um período de iminente anormalidade climática (SCHURER, 2019).

Em 1816, alcunhado o “Ano sem Verão”, Lord Byron e seu médico particular, John William Polidori, recebiam visitas à sua alugada mansão suíça de *Villa Diodati*: o poeta Percy Bysshe Shelley; Mary Shelley, sua futura cônjuge, nascida Mary Wollstonecraft Godwin; e Claire Clairmont, meia-irmã de Mary. Embora fosse verão, o grupo se viu obrigado a permanecer portas adentro pela incessante chuva e o tempo frio e mórbido suscitados por um inverno vulcânico (SHELLEY; MACDONALD; SCHERF, 2012, p. 30).

Os cinco então voltaram-se à leitura de *Fantasmagoriana*, antologia francesa de histórias de espectros e fantasmas alemãs, como forma de entretenimento. Logo, fora proposta a ideia de uma competição, em que cada um deveria elaborar seu próprio conto do gênero. Desse passatempo surgiram os fundamentos que viriam a se tornar obras profundamente influentes: *O Vampiro* (orig. *The Vampyre*, 1819), de Polidori, e o *magnum opus* de Mary Shelley a ser analisado neste estudo, *Frankenstein, ou o Prometeu Moderno*.

A trama desvela-se em torno do engenhoso cientista Victor Frankenstein que, fascinado pela filosofia e estudos dos alquimistas do século XVII e com conhecimento e tecnologia do século XIX à sua disposição, emprega todos os seus esforços em realizar um feito extraordinário: conceder a um ser inanimado a chama da vida. Sua cega obsessão confere-lhe sucesso, dando espaço ao horror imediato àquilo que criou. Incapaz de suportar sequer a vislumbra-la, o criador



FREITAS, H. F.; PIMENTA, M. P. V.; LOPES, F. H.

abandona sua criatura sem nome à (des)fortuna do mundo.

Esta, ingênua e primariamente inofensiva, vagueia em vã busca de aceitação e propósito, e amargurada pela frustração de ter sido invocada sem consentimento em um mundo de intolerância, desconsolo e injustiça, jura vingança a seu egoísta criador. Aquele, empenhando-se em seguir vivendo dominado por constante culpa e receio, testemunha as consequências progressivamente mais avassaladoras de seu pecado ao ser tomado de si tudo que um dia amou.

A narrativa é tecida por descrições deslumbrantes da natureza suíça e britânica, pela atmosfera de constante temor e angústia e pelas profundas elucubrações filosóficas acerca do conceito de justiça, ética, amor, perversidade, egoísmo, livre-arbítrio e existencialismo ontológico. *Frankenstein* foi marco fundamental na constituição do romance de terror gótico e, discutivelmente, uma influência precedente à concepção do gênero narrativo de ficção científica (ALDISS, 1995, p. 78).

Encorajada por Percy, o que inicialmente se limitava a esboço de um conto expandiu-se em um romance em três atos, publicado anonimamente em Londres em primeiro de janeiro de 1918, após cerca de dois anos em produção. Shelley concebeu os primórdios da narrativa aos 18 anos, e leu as primeiras críticas da obra completa aos 20. Apesar do enorme sucesso e recepção positiva, em especial à sua escrita encantadora e sua temática fascinante (SHELLEY; MACDONALD; SCHERF, 2012, p. 33), alguns críticos consideraram-na irrazoavelmente fantasiosa e de mau-gosto. Essas perspectivas desfavoráveis se agravaram quando a autoria fora exposta ao descobrirem o relacionamento da escritora com Godwin, seu pai, mencionado diretamente no prefácio do romance (THE BRITISH CRITIC, 1818, p. 432-438).

Shelley publicou uma versão minuciosamente revisada em 1831, acrescentando, removendo e alterando inclusive diálogos inteiros, com o propósito de “suavizar o radicalismo presente na narrativa”. O tema convenientemente científico, o *motif*⁶ gótico grotesco e a caracterização perturbadora foram consideravelmente comprometidos (SHELLEY; MACDONALD; SCHERF, 2012, p. 33), sendo uma das mais marcantes distorções nesta edição o próprio caráter de Victor, com os traços de um inconsequente, todavia consciente, e obstinado cientista-alquimista atenuados a um brinquedo do destino, senão quase um simples recurso narrativo.

In 1818 Victor Frankenstein possessed free will or the capacity for meaningful moral choice—he could have abandoned his quest for the “principle of life,” he could have cared for his creature, he could have protected Elizabeth. In 1831 such choice is denied to him. He is the pawn of forces beyond his knowledge or control. Again and again, Mary Shelley reassigns human actions to chance or fate (MELLOR apud SHELLEY; MACDONALD; SCHERF, 2012, p. 32).⁷

⁶ O dicionário *Longman* define *motif* como: “uma ideia, assunto ou imagem que é regularmente repetida e desenvolvida em um livro, filme, obra de arte etc.”.

⁷ Em 1818 Victor Frankenstein possuía livre-arbítrio ou a capacidade de fazer escolhas morais significativas—ele poderia ter abandonado sua busca pelo “princípio da vida”, ele poderia ter se importado com sua criatura, ele poderia ter protegido Elizabeth. Em 1831 tal escolha lhe é negada. Ele é o peão das forças além de seu conhecimento ou controle. Repetidas vezes, Mary Shelley

Desde então, a edição de 1831 tornou-se a mais popular, referência a diversas adaptações na literatura, teatro e cinema, incluindo personagens de HQs, como Monstro do Pântano da série homônima do *universo DC* e Frank da *Turma da Mônica*, evidentemente distanciados do material original. Como exposto acima, não se faz mais justo que optar pela versão original de 1818 como *corpus* de análise. Isto posto, a edição de 1831 ainda reserva valiosas informações acerca da autora.

Mary Shelley usufruiu de diversas influências que influíram para *Frankenstein*. Na inédita introdução escrita por ela para a mais nova edição, Shelley relata ter ouvido longas e numerosas discussões filosóficas entre Percy e Lord Byron, e que um tópico em especial chamou-lhe a atenção: a natureza do princípio da vida, e se haveria sequer a probabilidade de ser descoberta e comunicada (1831, p. ix). Nesta conversa, supostos experimentos de Erasmus Darwin, avô de Charles Darwin, foram levantados, em que um pedaço de macarrão teria movido voluntariamente em um compartimento de vidro. O vice-diretor do *National Center for Science Education*, Glenn Branch (2017), aponta em um artigo uma seção de *O Templo da Natureza* (1803), de Erasmus, em que tal experimento é descrito. O termo usado seria, na verdade, *vorticella*, uma espécie de molusco, e não *vermicelli*, um tipo de macarrão (BRANCH, 2017). Levando em consideração a idade de Mary, tenos 15 anos, a limitação de disseminação de informação, especialmente científica, fadada à corruptela no boca-a-boca entre leigos, e as restrições educacionais para mulheres na Europa oitocentista, é mais que justificável relevar registro de má-interpretação.

A real relevância de Erasmus Darwin como influência para Shelley dá-se, de fato, em sua filosofia e literatura: o proeminente físico inglês, além de abolicionista do tráfico escravo e apoiador da educação mais competente às mulheres, era um filósofo vitalista, “[...] *consonant with what we now think of as environmentalism, a sense of nature as an organic whole or sacred order—an order that Victor violates*”⁸ (MELLOR apud SHELLEY; MACDONALD; SCHERF, 2012, p.15). Darwin escreveu poemas, como *A Economia da Vegetação* (1793), em que exploraria alegoricamente esta perspectiva, elaborando sua crença na geração espontânea da vida e na prevalência da reprodução sexuada na natureza.

Em *Frankenstein*, Victor estuda os princípios de Darwin, embora tais princípios não sejam mencionados no momento da concepção da criatura. Este processo não é apenas artificial como também assexuado. A criatura é, aliás, fabricada sem órgãos reprodutores. Estes aspectos agregam na percepção do ato como pecador, que corrompe a ordem natural e divina, alimentado pela avareza e egocentrismo humanos e invariável gerador de uma abominação, vítima injustiçada. Apesar de sua assexualidade, a criatura demanda de Victor uma versão feminina de si e ter, enfim, isolada paz com sua semelhante. É a negação desse pedido, logo antes da segunda concepção, que resulta, ao final da obra, na ruína de ambas as personagens. Este episódio enfatiza a percepção de Shelley sobre a importância da

reatribui ações humanas como fruto do acaso ou destino (MELLOR apud SHELLEY; MACDONALD; SCHERF, 2012, p. 32, tradução nossa).

⁸ “[...] consoante com o que nós agora entendemos como ambientalismo, uma percepção da natureza como um todo orgânico ou uma ordem sagrada—uma ordem que Victor profana” (MELLOR apud SHELLEY; MACDONALD; SCHERF, 2012, p. 15, tradução nossa).



FREITAS, H. F.; PIMENTA, M. P. V.; LOPES, F. H.

conjunção dos polos feminino e masculino, a androgenia, como princípio do equilíbrio e prosperidade, tão proeminentes no meio natural (VEEDER apud SHELLEY; MACDONALD; SCHERF, 2012, p.16).

Shelley, então, menciona o galvanismo como um possível passo empírico em direção à imbução artificial do “calor vital” em um corpo inerte. O conceito fora nomeado por Alessandro Volta em homenagem a Luigi Galvani, dois cientistas italianos que centraram seus estudos na natureza da eletricidade. Galvani acreditava que a reação muscular a estímulos elétricos, conhecimento científico já atestado na época, dava-se pela presença de “eletricidade animal”, elemento intrínseco à condução nervosa e contração muscular dos animais, espécie de “energia vital”. Volta se opôs ferrenhamente à interpretação de seu contemporâneo, afirmando que a produção elétrica do experimento de Galvani provinha não do organismo, e sim do contato entre latão e ferro (PICCOLINO, 1998). Independentemente da interpretação de Shelley sobre o conceito, a semelhança entre os experimentos dos italianos e os de Victor é evidente.

Parte disso deve-se muito provavelmente de um sonho descrito no próximo parágrafo da introdução, provocado pelas discussões da noite anterior, em que ela testemunharia a concepção de uma criatura tal qual descrita em *Frankenstein* (1831, p. x-xi). Esta teria sido a motivação principal de Shelley para dar início ao seu “conto de fantasmas”.

Além desse sonho, no diário de Shelley (1815, p. 70) há a seguinte passagem: “*Dream that my little baby came to life again—that it had only been cold & that we rubbed it by the fire & it lived—I ... awake & find no baby—I think about the little thing all day—not in good spirits*”⁹. Este trecho, escrito 1815, refere-se ao episódio em que ela perdeu seu primeiro filho, uma menina, dias antes. Assim como a criatura, ela não recebeu um nome (SHELLEY; MACDONALD; SCHERF, 2012, p. 10).

Apesar de incoerências científicas articuladas por substancial suspensão de descrença por parte do leitor, é admirável o frescor e engenhosidade que uma escritora inexperiente, entre seus quinze e dezoito anos, conseguiu promover em obra tão inovadora que, se em certo grau datada, em sua integridade faz-se surpreendentemente atemporal.

5 Osamu Tezuka e *Astro Boy*

Um dos quadrinistas mais influentes do século XX, Osamu Tezuka é, muitas vezes, tratado pela alcunha de “Deus do Mangá”, denotando a importância de toda sua produção no processo formativo das histórias em quadrinhos japonesas. Mas quem, exatamente, é Osamu Tezuka, e quais fatores tornaram sua obra tão central ao que é hoje uma das, senão a maior tradição dos quadrinhos no mundo – o mangá? Para responder essas perguntas, é necessário compreender as origens de Tezuka e as influências que acarretaram seu estilo revolucionário.

Osamu Tezuka nasceu em 03 de novembro de 1928, na prefeitura de Osaka, Japão. Vindo de uma família próspera, sua juventude foi marcada por uma

⁹ “Sonho que meu bebezinho voltou à vida—que ele apenas estava frio & que eu o esfreguei perto do fogo & ele sobreviveu—eu ... acordo & não encontro bebê algum—penso no pequenino o dia todo—sem qualquer contentamento” (SHELLEY, 1815, p. 70, tradução nossa).

O EMBAIXADOR E O DESGRAÇADO: análise comparativa entre *Astro Boy*, de Osamu Tezuka, e *Frankenstein*, de Mary Shelley

grande fascinação pelo universo da narrativa, em especial pela animação e pelo teatro, mas também pela literatura e outros meios e gêneros que lhe eram acessíveis.

[...] as a boy Tezuka was also a voracious reader of novels, including the then-popular science-fiction works of Jûza Unno. And he read serious literature, too. “What I really devoured as a student,” he later wrote, “was Russian literature that evoked the smell of the earth, especially the work of Dostoevsky and Tolstoy. . . War and Peace, Crime and Punishment were particularly helpful for me as textbooks on storytelling; the latter, in particular, taught me the art of playwriting and helped me in innumerable other ways, too” (SCHODT, 2007, p. 24-25)¹⁰.

Tal interesse, advindo da influência de pais que muito contribuíram em sua formação cultural – origem do indivíduo intelectualmente motivado que viria a se tornar no futuro –, foi essencial para o desenvolvimento de sua técnica narrativa, marcada pela diversidade de meios e gêneros dos quais tomava emprestado e modificava para empregar suas características no, até então, estático universo dos quadrinhos japoneses.

Em 1944, quando ainda no ensino médio e já desenhando suas primeiras obras amadoras, Tezuka foi recrutado para o esforço de guerra e designado a trabalhar em uma fábrica; um ano depois seria aceito na universidade, onde estudaria medicina. Mesmo com o notável fardo de um estudante universitário, continuou desenhando mangá, e teve seus primeiros trabalhos publicados. A segunda guerra, porém, causou um impacto profundo na obra e valores de Tezuka. Com a ocupação das forças Aliadas no Japão no mesmo ano, o consequente contato ainda mais direto com os quadrinhos ocidentais, além das experiências terríveis e influências nacionalistas das quais estava cercado durante todo o conflito, ficariam para sempre cimentados na consciência do artista, provocando-lhe um desgosto profundo pela guerra que permearia os temas de todas as suas obras futuras.

After Tokyo was firebombed in early 1945 and nearly one hundred thousand people killed in two days, Osaka also became a target. At the factory Tezuka risked beatings by secretly reading and drawing manga and sharing them with friends by posting them in the toilet, always fearing discovery. While working there he also directly witnessed the bombings during which much of Osaka city was razed and thousands of civilians killed, and he himself barely escaped with his life. Later, he would describe seeing a sea of fire, like Dante’s inferno, with piles of bodies burned to a crisp under a collapsed bridge over a river, where fleeing citizens had tried to take refuge (SCHODT, 2007, p. 29)¹¹.

¹⁰ [...] quando menino, Tezuka era também um leitor voraz de romances, incluindo as então populares obras de ficção científica de Jûza Unno. E ele leu literatura célebre, também. “O que eu de fato devorei quando estudante”, ele posteriormente escreveu, “foi literatura russa que evocava o cheiro da terra, especialmente os trabalhos de Dostoiévski e Tolstói. . . Guerra e Paz, Crime e Castigo foram particularmente úteis para mim como livros didáticos sobre *storytelling*; o último, em particular, ensinou-me a arte da dramaturgia e me ajudou de inúmeras outras maneiras, também” (SCHODT, 2007, p. 24-25, tradução nossa).

¹¹ Depois que Tóquio foi bombardeada no início de 1945 e quase centenas de milhares de pessoas morreram em dois dias, Osaka também se tornou um alvo. Na fábrica, Tezuka arriscou-se a espancamentos ao ler e desenhar mangás secretamente e compartilhando-os com amigos ao fixá-los



Apesar de algumas publicações anteriores, a obra que colocaria Tezuka nos holofotes e que seria o estopim para a revolução do mangá viria em 1947: *Shin Takarajima*, ou *Nova Ilha do Tesouro*, baseada na obra de Robert Louis Stevenson. É deste ponto em diante que a carreira do “Deus do Mangá” propriamente se inicia, e seu estilo começa a ser lapidado. Em 1951, Tezuka publica a obra que traria a primeira aparição de um de seus mais icônicos personagens: *Atom Taishi*, Embaixador Átomo.

Antes de entrarmos nas origens de Astro, a personagem, é relevante que esclareçamos a questão da tradução ocidental de *Astro Boy*, e como isso afeta a nomenclatura utilizada tanto por nós como pelos autores citados no desenrolar deste artigo. O título original do mangá, *Tetsuwan-Atomu*, é traduzido por Schodt em seus ensaios e obra como *Mighty Atom* (Poderoso Átomo), mas adaptado oficialmente desde a primeira publicação no ocidente como *Astro Boy*, título pela qual se mantém vivo na cultura ocidental até hoje; por conseguinte, o protagonista, Atom, tem seu nome adaptado para simplesmente Astro. Nesta pesquisa, optamos por utilizar uma tradução na língua inglesa, escolha que levou em conta dois importantes fatores: a preservação de certa consistência com o outro *corpus* analisado, *Frankenstein*; e a identidade do tradutor oficial da obra, Frederik L. Schodt, parte essencial do embasamento teórico de nossa análise. Portanto, deixa-se registrado que, buscando certo alinhamento, faremos uso exclusivo da nomenclatura utilizada na tradução oficial do mangá, em especial, *Astro Boy* e Astro, mas que os títulos *Mighty Atom* e Atom são equivalentes respectivos em quaisquer citações tomadas da literatura auxiliar.

Podemos considerar *Atom Taishi* como, essencialmente, um protótipo do que viria a se tornar *Astro Boy*; serializada de abril de 1951 a março de 1952, a obra foi concebida por Tezuka – agora já formado em medicina, gozando de certa notoriedade na indústria e motivado a seguir a vida como quadrinista – ao pedido do editor-chefe de uma das mais populares revistas infantis no Japão da época. Buscando propor uma história que misturava ciência e fantasia, Tezuka elaborara um mundo onde a energia nuclear, responsável pela devastação de seu país há alguns anos atrás, pudesse ser aplicada de forma pacífica, em prol da construção de um mundo melhor; depois de submeter diversas propostas, uma se provou satisfatória aos editores da revista, *Atom Taishi*, e Tezuka, que até ali possuía pouco mais que um simples conceito, logo se viu pressionado a construir uma narrativa coerente o mais rápido o possível.

Tezuka began creating his story in this haphazard fashion, improvising as he went along, finally introducing a character named Atom in the fourth episode and, apparently on a whim, deciding to make Atom a robot boy. This first version of Atom was a far cry from the version he later became, however, for

no banheiro, sempre temendo ser descoberto. Enquanto trabalhava ali, ele também testemunhou diretamente os bombardeamentos que arrasaram grande parte de Osaka e mataram milhares de civis, e em que ele mesmo, por pouco, escapou com vida. Posteriormente, ele descreveria ter visto um mar de fogo, como o inferno de Dante, com pilhas de corpos queimados até os ossos sob uma ponte que cedeu sobre um rio, onde cidadãos em fuga haviam tentado refugiar-se (SCHODT, 2007, p. 29, tradução nossa).

O EMBAIXADOR E O DESGRAÇADO: análise comparativa entre *Astro Boy*, de Osamu Tezuka, e *Frankenstein*, de Mary Shelley

he still looked very much like a robot, and his body had visible seams and his face had little expression (SCHODT, 2007, p. 20)¹².

O mangá não atingiu a popularidade esperada por ele ou pelos editores, mas um elemento específico se destacou dentro da curta narrativa: Astro, um garoto robô, personagem secundário que se provou popular com os jovens leitores da revista. Seguindo os conselhos de seus editores, e determinado a refinar a ideia de uma história que pudesse explorar o uso ético da ciência, Tezuka reestruturou *Atom Taishi* – entre muitas mudanças, deu o papel de protagonista ao até então coadjuvante Astro –, resultando no que seria sua mais popular obra, *Astro Boy*, que iniciou sua serialização em abril de 1952, mesmo mês do fim da ocupação das forças Aliadas ao Japão.

O mangá possui a seguinte premissa: em um futuro em que humanos e máquinas imbuídas de inteligência artificial coexistem, Dr. Tenma, chefe do Ministério da Ciência do Japão, perde seu filho Tobio em um terrível acidente. Tomado pelo luto, ele aplica todos os seus esforços e recursos do Ministério na criação de um androide revolucionário construído na imagem de seu falecido filho, movido por um motor de 100.000 cavalos e dotado de sete “superpoderes”: jatos que lhe permitiam alçar voo, luzes de alta intensidade em seus olhos, audição aumentada, tradução instantânea de outras línguas, uma arma de fogo retrátil em seus quadris, força descomunal e a habilidade de discernir o bem e o mal naqueles que conhece. O cientista, contente com seu sucesso, adota o pequeno robô, nomeando-o Tobio e usando-o para preencher o vazio que a morte de seu filho deixou em sua vida. Progressivamente, “Tobio” perde seus maneirismos de máquina, e começa a entender cada vez mais os valores e emoções humanas, mas Tenma, enraivecido com o fato irrefutável de que, por ser incapaz de crescer, o androide jamais serviria como um verdadeiro substituto de seu filho, o aluga a um circo. Eventualmente, “Tobio” é resgatado por um colega de Tenma, Professor Ochinomizu, que o conserta e o toma como seu protegido, se tornando uma espécie de “pai adotivo”; é aqui que ele recebe o nome de Astro, e assume a responsabilidade de usar suas habilidades para fazer o bem e manter a paz entre humanos e robôs sempre que possível.

A obra era majoritariamente constituída por episódios isolados, que muito variavam em extensão, mas, em certos momentos, foram publicados arcos narrativos que abrangiam múltiplos episódios em sequência ininterrupta. Boa parte da produção de Tezuka foi voltada para leitores mais jovens, e *Astro Boy* não era exceção; não obstante este fato, o traço estilizado e o humor, o mangá buscava explorar temas mais maduros, como o uso consciente da energia nuclear, o avanço ético da ciência, a tênue linha entre a consciência humana e a inteligência artificial e, principalmente, a discriminação, na qual muitos dos robôs, fictícios, mas alegóricos em natureza, eram vítimas constantes; também retratava cenas chocantes de morte, suicídio e tortura, embora nunca cruzando a linha do grotesco e gratuito. A liberdade composicional concedida pela estrutura episódica de *Astro Boy* permitiu que Tezuka

¹² Tezuka começou a criar sua história casualmente, improvisando à medida que escrevia, finalmente introduzindo uma personagem nomeada Atom no quarto episódio e, aparentemente por capricho, decidindo fazê-la um menino robô. Essa primeira versão de Atom foi um conceito distante daquele que viria a se tornar, no entanto, visto que ainda se assemelhava muito a um robô, e seu corpo tinha linhas de junção visíveis e seu rosto era pouco expressivo (SCHODT, 2007, p. 20, tradução nossa).



FREITAS, H. F.; PIMENTA, M. P. V.; LOPES, F. H.

desenvolvesse uma obra densa, e o tornou no mangá “[...] *which best reveals the breadth of his varied interests and his basic philosophy even as it underwent a long evolution*” (SCHODT, 2007, p. 120)¹³.

Um fator importante a ser mencionado é que, devido a sua longevidade, *Astro Boy* passou por diversas plataformas durante sua publicação, e, muitas vezes, capítulos anteriores eram republicados e compilados em novas edições. Tezuka tomava estas republicações como oportunidades de revisar e reeditar sua obra, e o fazia com tamanho afinco que, frequentemente, redesenhava por inteiro vinhetas anteriores, modificando a decupagem, posicionamento dos balões ou até mesmo a cena por completo. Não só isso, muitas vezes revisitou episódios já contados e modificou seus enredos, extrapolando certos detalhes e adicionando outros novos; a continuidade de sua obra foi, portanto, reanalisada e reestruturada diversas vezes, evoluindo tanto posteriormente quanto retroativamente.

[...] for Tezuka these revisions involved more than simply resizing images or cutting and pasting. In many cases he would redraw individual panels to make them fit better into a new layout or rework entire sections, adding or subtracting pages and changing things around to suit his evolving tastes. At times he even seemed to regard the original magazine versions as a type of rough draft and every subsequent paperback collection as an opportunity to further polish his stories (SCHODT, 2007, p. 35)¹⁴.

Dos muitos trabalhos publicados por Tezuka durante sua vida, *Astro Boy* é, sem dúvida, o mais icônico – sendo aquele que melhor resiste na consciência coletiva e encontrando admiração constante na cultura popular, principalmente em sua terra natal, no Japão. A razão disso, acreditamos, é não só pelo fato de que seus temas se mantêm altamente relevantes na contemporaneidade, como também pelo fato de que *Astro Boy* é a obra que melhor demonstra o estilo de Tezuka na elaboração de seus mangás, e permite entender como ele veio a revolucionar a tradição japonesa dos quadrinhos, sendo um dos principais responsáveis pela erupção e evolução do mercado no século XX.

Muito do que na época poderia ser considerado parte do estilo singular de Tezuka, hoje em dia são aspectos ubíquos ao próprio meio, uma vez que, após o sucesso de sua obra, seriam emulados por muitos de seus sucessores, tornando-se sinônimos aos gêneros do mangá. De tais características, a que é imediatamente notável é o *design* dos personagens – mais especificamente de seu protagonista, *Astro Boy*. A aparência andrógina do pequeno androide, demarcada por seus grandes e expressivos olhos, com cílios exaltados e traço “fofo”, se tornariam parte

¹³ “[...] que melhor revela a extensão de seus variados interesses e sua filosofia fundamental, mesmo que ela tenha sofrido uma longa evolução” (SCHODT, 2007, p. 120, tradução nossa).

¹⁴ [...] para Tezuka, essas revisões envolveram mais que simples redimensionamento de imagens ou recortes e colagens. Em muitos casos, ele redesenhou painéis individuais para melhor encaixá-los em uma nova diagramação ou retrabalhou seções inteiras, adicionando ou subtraindo páginas e mudando coisas de lugar para que correspondessem aos seus gostos em evolução. Às vezes, ele até mesmo parecia considerar as versões originais das revistas como um tipo de rascunho, e cada coleção subsequente em brochura como uma oportunidade de polir ainda mais suas histórias (SCHODT, 2007, p. 35, tradução nossa).

O EMBAIXADOR E O DESGRAÇADO: análise comparativa entre *Astro Boy*, de Osamu Tezuka, e *Frankenstein*, de Mary Shelley da essência de muitos protagonistas que viriam no futuro, especialmente de obras voltadas ao público feminino, mas também aos protagonistas de obras masculinas.

As the Asahi newspaper editorialist quoted at the beginning of this book suggests, Atom's androgynous, cute, and long-eyelash design has directly influenced the unisex look of the male protagonists so popular in nearly all girls' manga today (SCHODT, 2007, p. 51)¹⁵.

Não só iconograficamente, a estrutura dos mangás de Tezuka também era louvada devido ao uso de ângulos cinematográficos e *layout* da decupagem das páginas pelo quadrinista, que complementavam perfeitamente o tom das cenas – momentos de ação eram demarcados por cortes rápidos e brutos, enfatizando a violência e adrenalina presentes em cada impacto, enquanto cenas dramáticas e de tensão usufruíam de ângulos baixos ou altos do cinema e as expressões faciais exageradas do teatro, que aproximavam o leitor da narrativa e diminuía ou agigantavam as personagens em face dos acontecimentos. Comparado aos até então estáticos quadrinhos da época, as páginas desenhadas por Tezuka eram imbuídas de um ritmo visual dinâmico, imersivo e sem precedentes, que conquistava a atenção e admiração de seus leitores, sejam eles jovens ou adultos, homens ou mulheres. Tal estilo “cinematográfico” claramente advinha da paixão de Tezuka pelo cinema, principalmente no que se deve a animação, e teatro japonês, principalmente da tradição *kabuki*, explicando, de um lado, o melodrama e sentimentalismo que se manifestavam com frequência em suas obras e, por outro, o uso abrupto de cenas de humor e *gags* recorrentes para quebrar a tensão em momentos chocantes.

Tezuka não fora influenciado pelo mundo da animação apenas na estruturação de seus quadrinhos, mas também no seu estilo de desenho, que muito devia às animações *rubberhose* de Max Fleischer e Walt Disney.

[...] his art style owes a great debt not only to Disney, but to Max Fleischer (creator of the big-eyed Betty Boop), as well as Japanese artists who preceded him, such as Ryûichi Yokoyama, Suihō Tagawa, and Noboru Ōshiro. Toward the end of his life, Tezuka was more than willing to admit that his style was a potpourri of influences, and he even seemed to enjoy speculating on what might have inspired him as a youth (SCHODT, 2007, p. 44)¹⁶.

Por fim, é relevante citar o que, provavelmente, é um dos aspectos mais únicos do estilo de Tezuka: o elenco de suas narrativas. Novamente inspirado no cinema e teatro, ele empregava algo como o “sistema das estrelas” de *Hollywood*, ou em uma comparação mais apta, do elenco em uma peça teatral. Diversos personagens de Tezuka apareciam como que atores, atuando em

¹⁵ Assim como o editorialista do jornal Asahi citado no começo deste livro sugere, o design andrógino, fofo e com longos cílios de Atom influenciou diretamente o visual unissex de protagonistas masculinos, tão popular em quase todo mangá para garotas atualmente (SCHODT, 2007, p. 51, tradução nossa).

¹⁶ [...] seu estilo artístico possui grande dívida não apenas a Disney, mas a Max Fleischer (criador da figura de enormes olhos, Betty Boop), além de artistas japoneses que o precedeu, como Ryûichi Yokoyama, Suihō Tagawa e Noboru Ōshiro. Ao fim de sua vida, Tezuka estava mais que disposto a admitir que seu estilo era um *pot-pourri* de influências, e ele mesmo parecia se divertir com especulações sobre o que poderia tê-lo inspirado quando jovem (SCHODT, 2007, p. 44, tradução nossa).



FREITAS, H. F.; PIMENTA, M. P. V.; LOPES, F. H.

diferentes papéis em diferentes obras, muitas vezes sem qualquer semblante de continuidade. Por exemplo, um personagem como Mustachio aparecia como um detetive particular em determinada obra e como um dos professores de Astro em *Astro Boy*. O próprio Tezuka se concebia como um desses “atores”, aparecendo regularmente em suas narrativas em epílogos metanarrativos ou, ainda, na própria diegese, geralmente no plano de fundo ou como figurante.

Buscando encerrar essa seção, esperamos que o panorama apresentado seja satisfatório para prover maior entendimento da vida de Osamu Tezuka e sua importância como o “Deus do Mangá” que viria a construir o alicerce sobre o qual extensa parte da tradição japonesa dos quadrinhos, o mangá, seria erguida, além da essência narrativa de *Astro Boy*, que analisaremos de forma comparativa posteriormente.

6 Emancipar-se ou resignar-se: identidade e tolerância

Das personagens presentes em nossos *corpora*, quatro delas são de suma relevância à nossa análise: Victor Frankenstein, A Criatura, Astro e Umataro Tenma. Portanto, faz-se pertinente que tracemos um breve panorama comparativo introdutório entre elas, examinando como se convergem e divergem na construção estilístico-temática das obras em que estão inseridas, além do seu próprio papel narrativo. É apropriado, senão conveniente, iniciarmos pela figura do criador, responsável pela ignição da chama da vida em uma nova forma não-humana; busquemos, portanto, compreender como se relacionam e diferem Victor Frankenstein e Umataro Tenma.

A diferença mais pertinente quanto ao papel destas personagens no enredo deriva da importância em que nele influem; Frankenstein, além de protagonista homônimo do romance, é o seu mais prevalente narrador, estabelecendo um segundo plano narrativo ao contar a história de sua vida e a culminação de suas ações a capitão Walton. Essa particularidade, mais que proeminente, é medular para a composição estilística da narração empregada na obra. Tenma, por outro lado, não se destaca como protagonista central, e sua presença no cânone de *Astro Boy* como um todo é limitada; apesar de seu papel essencial como a personagem diretamente responsável pela criação do protagonista, sua relevância mingua-se rapidamente após tal evento, e foco narrativo passa, então, a reservar-se quase que estritamente a Astro.

Frankenstein e Tenma são ambos cidadãos de classe alta que dispõem de recursos e são, de modo geral, valorizados socialmente. A diferença, entretanto, provém da notoriedade de que gozam: antes de partir para a universidade, Victor valia-se de uma vida doméstica, protegida pelos privilégios e confortos proporcionados pelo *status* de sua família. Seu gênio é rapidamente reconhecido logo após se ingressar na Universidade de Ingolstadt, mas em momento algum Victor prestigia, mesmo em seu ápice, qualquer espécie de fama, e em pouco tempo sua notoriedade dissipa-se.

My life had hitherto been remarkably secluded and domestic; and this had given me invincible repugnance to new countenances. I loved my brothers, Elizabeth, and Clerval: these were “old familiar faces;” but I believed myself totally unfitted for the company of strangers. Such were my reflections as I

O EMBAIXADOR E O DESGRAÇADO: análise comparativa entre *Astro Boy*, de Osamu Tezuka, e *Frankenstein*, de Mary Shelley

commenced my journey; but as I proceeded, my spirits and hopes rose. I ardently desired the acquisition of knowledge. I had often, when at home, thought it hard to remain during my youth cooped up in one place, and had longed to enter the world, and take my station among other human beings. Now my desires were complied with, and it would, indeed, have been folly to repent (SHELLEY; MACDONALD; SCHERF, 2012, p. 51)¹⁷.

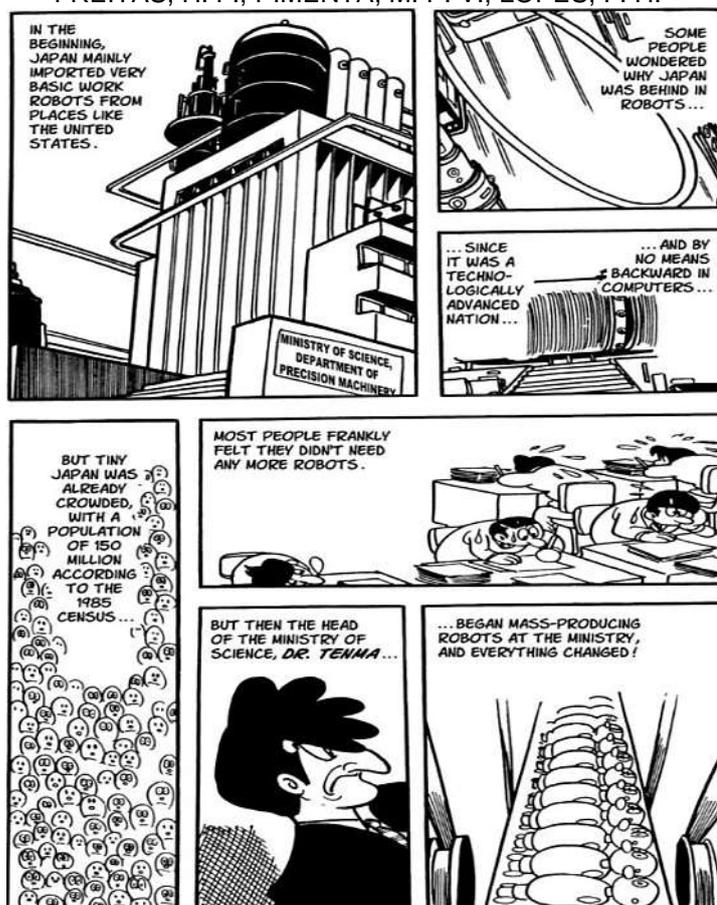
Inversamente, Tenma é introduzido na narrativa como líder do Ministério da Ciência do Japão, reconhecidamente responsável pela revolução robótico-industrial e de um grande *boom* econômico no país (FIGURA 1)¹⁸.

Figura 1 – Dr. Tenma e a revolução robótica

¹⁷ Ver versão traduzida no Anexo A, excerto número 1.

¹⁸ Ver versão traduzida no Anexo B, figura número 1.

FREITAS, H. F.; PIMENTA, M. P. V.; LOPES, F. H.



Fonte: TEZUKA, 2002, vol. 7, p. 100.

Quando tratamos de caracterização, é possível identificar um traço partilhado pelas personagens que dita, em maior ou menor escala, o núcleo temático de ambas as narrativas: o caráter obsessivo de ambos os cientistas e o decorrente processo destrutivo que prontamente os sucede. As motivações iniciais que os acarreta, – a morte do único filho de Tenma, Tobio, e o interesse crescente de Frankenstein pela ciência e filosofia natural – são evidentemente díspares, mas o subjugar da razão por um desejo irrefreável de natureza prometeica é o ponto zero que estimula as ações das personagens e suscita o discurso nuclear das obras. Abaixo, o excerto de *Frankenstein* evidenciando o crescente fanatismo de Victor:

But this state of mind had place only in the first steps towards knowledge: the more fully I entered into the science, the more exclusively I pursued it for its own sake. That application, which at first had been a matter of duty and resolution, now became so ardent and eager, that the stars often disappeared in the light of morning whilst I was yet engaged in my laboratory (SHELLEY; MACDONALD; SCHERF, 2012, p. 53).¹⁹

A seguir, momento análogo em *Astro Boy* (FIGURA 2)²⁰, imediatamente após o acidente de Tobio. O papel de protagonista é momentaneamente usufruído por Tenma durante um segmento do arco escolhido para análise:

¹⁹ Ver versão traduzida no Anexo A, excerto número 2.

²⁰ Ver versão traduzida no Anexo B, figura número 2.

Figura 1 – O início da obsessão de Dr. Tenma



Fonte: TEZUKA, 2002, vol. 7, p. 106.

Por fim, antes que fechemos este breve panorama, é relevante que falemos sobre a atitude responsiva ativa que estas personagens buscam suscitar no leitor e como elas se alinham em propósito e, em menor medida, em execução. Victor e Tenma são figuras trágicas que enfrentam desafios e calamidades advindas, em maior parte, de suas próprias ações, e estão sujeitas ao julgamento e repreensão moral do leitor; paralelamente, contudo, são também figuras que movem o mesmo leitor a compreender suas razões e simpatizar-se de suas angústias. Essa resposta antitética, inerentemente humana e claramente intencional, é o que não só amplifica a tragédia e sentimentalismo das duas narrativas, como também é a lente pela qual somos permitidos a visualização de seus temas e dos efeitos de sentido que estes forjam – os quais serão analisados mais adiante.

A figura da criatura é de análise igualmente, senão potencialmente ainda mais melindrosa. Apesar do título *Frankenstein* referenciar-se a Victor, A Criatura possui virtualmente tanta proeminência quanto o cientista, em especial no segundo ato da obra. O inverso ocorre com sua contraparte em *Astro Boy*, holofote da série e razão de seu título.

A primeira divergência entre essas figuras encontra-se ainda em suas concepções: em *Frankenstein*, o gosto de Victor pelo estudo torna-se gradativamente mais ardente, eventualmente aprofundando-se em fisiologia. Um dos



FREITAS, H. F.; PIMENTA, M. P. V.; LOPES, F. H.

fenômenos que lhe atraiu particularmente foi a estrutura corporal humana e o limiar filosófico-científico entre a vida e a morte. “*Whence, I often asked myself, did the principle of life proceed?*” (SHELLEY; MACDONALD; SCHERF, 2012, p. 54)²¹. Os empreendimentos de Victor Frankenstein são motivados exclusivamente por sua obsessão compulsiva em alcançar a capacidade de manipular o princípio de infusão da vida. A Criatura é, simplesmente, subproduto de sua inconsequência, e assim que sua existência emerge ao mundo, o êxtase da realização de dois anos de trabalho dá imediato lugar a imensurável horror e repulsa. Após algumas horas de insatisfatório sono preenchidas por abomináveis pesadelos (semelhante às experiências de Mary, inclusive), Victor depara-se com sua criação observando-o, catatônica e sorridente. Apavorado, Victor abandona sua casa, trabalho e cria. A Criatura, sem qualquer noção ou propósito, vagueia então a esmo, mundo afora.

It was already one in the morning; the rain pattered dismally against the panes, and my candle was nearly burnt out, when, by the glimmer of the half-extinguished light, I saw the dull yellow eye of the creature open; it breathed hard, and a convulsive motion agitated its limbs. How can I describe my emotions at this catastrophe, or how delineate the wretch whom with such infinite pains and care I had endeavoured to form? His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful!—Great God! His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but these luxuriations only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun white sockets in which they were set, his shrivelled complexion, and straight black lips (SHELLEY; MACDONALD; SCHERF, 2012, p. 57)²².

Vale reiterar que, no primeiro volume da obra, Victor narra suas desventuras a Walton exclusivamente em sua perspectiva. Portanto, se analisada a mesma cena objetivamente, percebe-se que A Criatura está simples e inofensivamente curiosa. É por meio dessa composição estilística de Shelley em que se consolida, sistematicamente, A Criatura como fadada a desmerecida miséria; não há, porém, ao menos na edição de 1818, uma abordagem fatalista da temática. Ao contrário: há um recorrente questionamento, provocado principalmente pela própria Criatura, se a origem de sua miséria é, em realidade, proveniente da intolerância humana.

Já em *Astro Boy*, Tenma, motivado pela morte de seu único filho, Tobio, mobiliza todo o Ministério da Ciência do Japão para arquitetar o mais avançado projeto da engenharia robótica japonesa e um dos mais avançados em todo globo, à imagem de Tobio, mesmo com massiva objeção de seus colegas e colaboradores (FIGURA 3)²³.

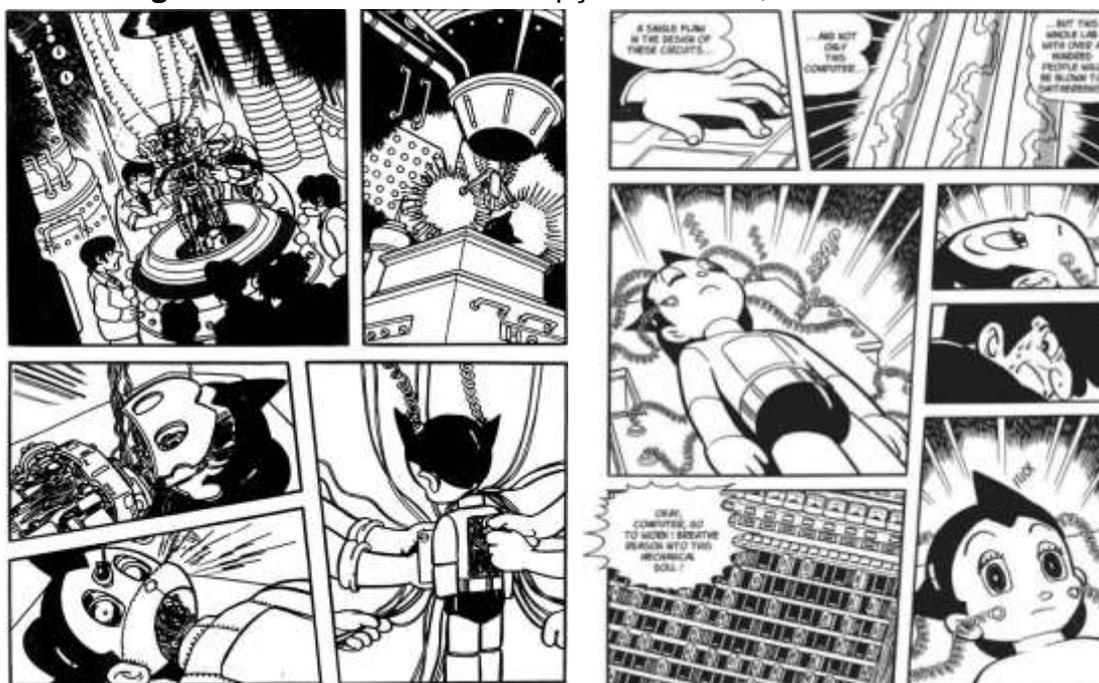
²¹ “De onde, muitas vezes me perguntava, o princípio da vida procedeu?” (SHELLEY; MACDONALD; SCHERF, 2012, p. 54, tradução nossa).

²² Ver versão traduzida no Anexo A, excerto número 3.

²³ Ver versão traduzida no Anexo B, figura número 3.

O EMBAIXADOR E O DESGRAÇADO: análise comparativa entre *Astro Boy*, de Osamu Tezuka, e *Frankenstein*, de Mary Shelley

Figura 2 – Momento da concepção de Tobio, o robô²⁴



Fonte: TEZUKA, 2002, vol. 1, p.22, 24, 25.

Estes dois momentos, da criação de Astro e d'A Criatura, são ideais para que introduzamos e analisemos os aspectos estilísticos de ambas as obras. Contudo, antes que o façamos, é propício que esclareçamos a questão do estilo em ambos os gêneros, e como o alcance de escolhas estilísticas difere no plano verbo-visual da HQ em comparação a prosa verbal do romance.

No romance, o estilo refere-se às escolhas léxico-sintáticas feitas pelo autor que acarretam efeitos de sentido específicos e, muitas vezes, são idiossincráticas àqueles que escrevem. Na HQ, as escolhas estilísticas não se confinam apenas ao plano verbal, atingindo também o plano visual; a excepcional particularidade da HQ está na associação orgânica entre estilo e estrutura composicional. Esta conjunção é maleável o bastante para que permita modificações estruturais virtualmente ilimitadas que são, conseqüentemente, também escolhas estilísticas – principalmente na decupagem das vinhetas.

Astro Boy e *Frankenstein* também divergem na forma em que apresentam seu ritmo de leitura; ao passo que o romance permite que seu receptor leia na velocidade que mais lhe traga conforto, também pode motivar ou desmotivar a cadência de sua leitura por meio de suas escolhas estilísticas tal qual a HQ, embora esta seja um gênero de leitura inerentemente mais rápida devido à sua natureza visual. Nas obras analisadas, em particular, a diferença é ainda mais gritante: *Frankenstein* é uma obra que motiva uma leitura compassada, dedicando parágrafos inteiros a descrições minuciosas do ambiente e do estado psicológico de suas personagens; *Astro Boy*, por outro lado, é um mangá de ação, fazendo uso de elipses constantes que geram um ritmo visual intenso e célere.

²⁴ Este excerto refere-se à introdução do volume 1, produzida posteriormente à primeira exibição da mesma cena encontrada no volume 7; a ordem dos volumes dessa coleção, uma compilação, não seguem estritamente a ordem cronológica das publicações originais dos capítulos.



FREITAS, H. F.; PIMENTA, M. P. V.; LOPES, F. H.

Os momentos chave que estabelecem definitivamente o tom do restante das narrativas – e, portanto, o estilo – são os pontos em que Astro e A Criatura alcançam consciência. Em *Frankenstein*, este momento é estilisticamente marcado por escolhas léxico-sintáticas que pintam tanto os esforços de Victor em prol da concepção de uma nova forma de vida (positivamente), quanto o produto final em si, A Criatura (negativamente) – substantivos como “*catastrophe*” (“catástrofe”) e “*wretch*” (“desgraçado”, em seu sentido deliberadamente ambíguo), além do uso constante de adjetivos e advérbios, como no período “[...] *but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun white sockets in which they were set, his shrivelled complexion, and straight black lips*” (SHELLEY; MACDONALD; SCHERF, 2012, p. 57, grifo nosso)²⁵, instituem o desprezo que marcará, no decorrer do romance, a postura da humanidade frente à criação de Frankenstein. Em momento anterior, também presente no trecho citado mais acima, as características físicas positivas da criatura, como seus lustrosos cabelos negros e dentes brancos, são confinadas a períodos menores e fragmentários, e usados para uma comparação negativa do contraste com suas características mais repulsivas; igualmente, as interjeições e exclamações exaltam, em tom de ironia, a aversão de Victor para com sua criação: “*Beautiful!—Great God!*” (“Belo—Santo Deus!”²⁶).

Em *Astro Boy* (FIGURA 3), as escolhas estilísticas são usadas para o oposto: o despertar de Astro figura-se na obra como um evento magnífico, fato que pode ser observado não apenas nas escolhas lexicais, principalmente no discurso de Tenma, que utiliza de uma sentença de expressividade estranhamente poética – “*Okay, computer, go to work! Breathe reason into this mechanical doll*”²⁷ –, como também nas escolhas visuais – a decupagem dispõe as vinhetas em um padrão de elipses menores, pois cada ação é retratada de forma rápida, e, nos momentos em que é visível, a figura de Astro está centralizada e geralmente gozando de maior espaço. O traço simples, com planos de fundo de cor sólida, proporciona um detalhamento incomum em momentos mais mundanos da narrativa; os planos de fundos tornam-se detalhados e plenos, e o endoesqueleto de Astro é retratado minuciosamente – tudo isto em ângulos *plongée*, ou seja, de cima para baixo. O aspecto estilístico que mais se destaca, porém, é o uso de luz e sombra: Astro está sempre banhado de luz, seja a luz diegética dos diversos aparatos eletrônicos que o cercam durante sua gênese, seja por uma aura de luz branca perceptível principalmente na última vinheta, escolha de composição essencialmente artística.

Logo, estas decisões estilísticas, em si mesmas, incutem o tom acima mencionado: A Criatura, abominada do instante em que a vida primeiro lhe germinou no peito, tem suas deformidades físicas como principal obstáculo na superação da discriminação que sofre dos seres humanos e está fadado ao sofrimento e à

²⁵ “[...] mas essas exuberâncias apenas formavam um ainda mais horrendo contraste com seus olhos lacrimosos, que pareciam quase do mesmo pardacento branco das cavidades em que se instalavam, seu enrugado semblante, e seus retilíneos lábios negros” (SHELLEY; MACDONALD; SCHERF, 2012, p. 57, tradução nossa, grifo nosso).

²⁶ A tradução intencionalmente diverge daquela no excerto completo, visto que aqui podemos conservar mais proximamente a ideia das palavras originais sem comprometer o contexto sintático e semântico do todo.

²⁷ “Certo, computador, ao trabalho! Irompa razão neste boneco mecânico” (TEZUKA, 2002, vol. 1, p. 25, tradução nossa).

O EMBAIXADOR E O DESGRAÇADO: análise comparativa entre *Astro Boy*, de Osamu Tezuka, e *Frankenstein*, de Mary Shelley
tragédia; Astro, marco do avanço da ciência e das conquistas humanas, partilha de físico e intelecto que permitem sua assimilação (com ressalvas) e será não só capaz de superar e combater a discriminação sistêmica que sofrerá nas mãos da sociedade, como também combaterá as suas mais profundas raízes institucionalizadas; seu despertar um evento de otimismo e esperança.

No percurso das obras, os desenvolvimentos cognitivos respectivos de Astro e d'A Criatura são explorados em detalhes. Entender como o processo pelo qual adquirem conhecimento afeta a visão de mundo de ambas as personagens é essencial para o entendimento das obras e suas temáticas centrais.

A Criatura é, em detrimento de sua aparência, comparativamente muito mais próxima a um humano, em especial psicológica e cognitivamente. Em sua gênese, sua mentalidade não é muito mais desenvolvida que a de uma criança sendo apresentada pela primeira vez ao mundo, à exceção de dispor de proficiência física e mental extraordinária, porém ainda proporcional às limitações humanas. Assim sendo, A Criatura nasce como um ser ingênuo e curioso por excelência, alheio ao sofrimento que o mundo iria em breve infligir incessantemente, e muito menos a razão para isso.

Vagando pela floresta após o abandono de seu criador, A Criatura se surpreende e deleita com as novas sensações: a luz cegante e as cores vibrantes, a textura do chão e da brisa, os cheiros das flores e orvalho, os sons de gorjeios e ventania, e a dor, fome, frio e cansaço em que eventualmente seria submetida. Esse aspecto – a sciência – faz-lhe, apesar das dessemelhanças mencionadas, um ser particularmente humanoide, e progressivamente mais humano à decorrer de seu desenvolvimento.

Astro, visto sua natureza robótica, vem ao mundo inerentemente dotado de um repertório de conhecimento que muito supera o de um ser humano comum, não obstante sua aparência física; é capaz de reconhecer e assimilar novas informações em um mero olhar, e sua erudição é muitas vezes dita a par de um estudante universitário. O pequeno androide não passou por processos cognitivos comuns aos humanos e à Criatura de Frankenstein: é proficiente em diversas línguas no momento em que é ativado, já compreende e domina diversas ciências e até mesmo possui um paradigma rudimentar pré-programado da moralidade conforme compreendida na sociedade que se insere.

O período formativo de Astro não contemplou, portanto, seu amadurecimento acadêmico-intelectual, e sim sua aptidão social e o desenvolvimento de sensibilidades humanas, que permitiriam sua integração completa na comunidade como um garoto humano comum, conforme os desejos de seu criador, Dr. Tenma. Contudo, os propósitos de Tenma encontram diversos obstáculos advindos da natureza tecnológica de Astro: seu senso estético, raciocínio lógico e necessidades/capacidades fisiológicas são muito distintas dos seres humanos, e impossibilitam sua integração em seu meio (FIGURA 4)²⁸.

²⁸ Ver versão traduzida no Anexo B, figura número 4.

Figura 3 – Tenma frustra-se com a inumanidade de Astro



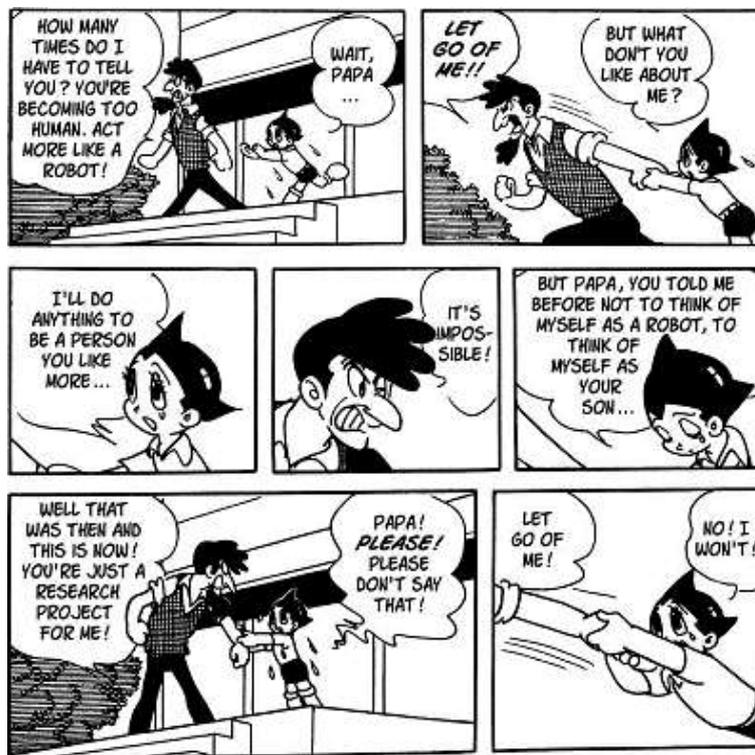
Fonte: TEZUKA, 2002, vol. 7, p. 142.

A dificuldade de Astro em compreender e assimilar, ou ao menos simular, valores e atitudes humanas, além de sua fisiologia única, são os catalisadores da eventual ruptura do relacionamento entre ele e seu criador, que o rejeita como um substituto válido a seu falecido filho e passa a tratá-lo conforme as expectativas do resto da sociedade, como um projeto de pesquisa e propriedade (FIGURA 5)²⁹.

²⁹ Ver versão traduzida no Anexo B, figura número 5.

O EMBAIXADOR E O DESGRAÇADO: análise comparativa entre *Astro Boy*, de Osamu Tezuka, e *Frankenstein*, de Mary Shelley

Figura 4 – Cansado das falhas em humanizar a Astro, Tenma o rejeita



Fonte: TEZUKA, 2002, vol.7, p. 168.

Estas expectativas são a base da discriminação institucional que afeta não apenas Astro – que antes, pela influência e proteção de Tenma, era capaz de evitá-la –, mas todo o coletivo de máquinas autoconscientes. No universo da obra, a coexistência entre humanos e não-humanos - os robôs - é o *status quo*. Isso posto, Tobio (vulgo Astro) nunca é compreendido como uma aberração singular; ao contrário, o robô é visto como “fofo”.

A sociedade em que ele é concebido sistematiza-se na estrutura ética, cultural e legal em que os robôs são propriedade servil e, apesar de já alcançarem extenso nível de autoconsciência, não gozam de quaisquer tipos de direitos. A manutenção de “castas” é exercida por dois meios principais: pelos “Dez Princípios da Lei da Robótica”, integrados na programação de todo robô, sendo as duas primeiras, respectivamente, “robôs devem servir a humanidade” e “robôs jamais devem matar ou ferir humanos”; e a própria opressão social constantemente impelida aos robôs, análoga à exercida sistematicamente a outras minorias sociais.

Na Europa de Shelley, em contrapartida, não há seres racionais que compartilham o mesmo solo que o dos humanos. Por conseguinte, não há estrutura social discriminatória pré-estabelecida que aflige exclusivamente seres extraordinários como A Criatura; ela é única, inédita, misteriosa, e sua artificialidade faz-lhe incompatível com a percepção do conjecturável de qualquer ser humano. Ela é, para a humanidade, uma figura disforme, uma ameaça sem precedentes, uma verdadeira abominação da natureza.

Como mencionado, a natureza e suas descrições estonteantes são elementos recorrentes e marcantes na escrita de Shelley, reflexo da própria tendência romântica do início do século XIX. Como tal, a figura da natureza em



FREITAS, H. F.; PIMENTA, M. P. V.; LOPES, F. H.

Frankenstein compartilha do fenômeno, característico de outras obras contemporâneas, de influir no estado de espírito das personagens. Victor acalma-se em momentos de angústia distintos ao contemplar, entre outros, os Alpes Suíços, o enorme Lago Léman e as pradarias bucólicas inglesas. O mesmo ocorre para A Criatura, ao vagar pelos bosques durante a aprazível primavera, que aparenta aceitá-lo sem escrúpulos. Esse segundo caso faz-se especial, e revela um aspecto crucial do cerne da discriminação sofrida pela Criatura: sua rejeição provém do pavor do desconhecido, imanente e, ao que se pode assumir, particularmente humano; mais do que isso, sua rejeição é tão somente advinda da humanidade. Sua sina como pária é selada no momento em que é abandonada por seu criador, não por destino fatalístico ou condições inatas, mas pela intolerância inexorável do criador e seus pares, pelos quais inicialmente nutria profunda admiração e estima.

A Criatura, vindo ao encontro de Victor pela segunda vez após longo tempo, persuade-o a ouvir suas recordações: após vagar a esmo pelos bosques por dias inverniais a fio em razão de seu abandono, A Criatura finalmente abriga-se em um casebre adjacente a uma bem-acabada cabana, onde descobre morarem três camponeses: o pai, um afável idoso cego; seu filho mais velho, sustento maior do núcleo familiar; e a filha mais nova, alegre e solícita. Inicialmente temendo-os com a desgostosa primeira experiência com humanos tida com seu próprio criador, A Criatura passa a admirá-los mais e mais à medida que as estações passavam, adquirindo conhecimento da leitura de livros que conseguia encontrar, além da observação e imitação do comportamento dos camponeses, adquirindo a capacidade de fala e leitura, tarefas manuais e noção pragmática de companheirismo, responsabilidade e amor. Seu objetivo então, agora compreendendo melhor a essência humana, é tornar-se enfim aceito, assimilar-se como um igual, apesar de visíveis disparidades físicas que neste ponto havia tomado ciência.

A Criatura almeja ser amada, e acredita que haja mínima justiça no mundo e na humanidade para que seu único desejo seja concedido. Quando finalmente vê-se apto e uma oportunidade desponta, A Criatura educadamente procura conversar, a sós, com o pai cego, e convencê-lo de que ela é uma boa pessoa, embora não seja vista assim por outros. Sua voz eloquente e língua afiada conquistam o amigável idoso, mas, no momento em que os demais membros da família adentram o recinto, expulsam-no violentamente em pavor e exasperação, sem sequer dar-lhe espaço de réplica. Revoltado com tamanha injustiça, A Criatura atea fogo na cabana e retorna a seu êxodo.

Finalizando sua narrativa a Victor, ela explana sua nova aspiração: resignando-se à incongruente intolerância humana, ela não mais deseja viver em sociedade, preferindo isolar-se com uma semelhante. Ela propõe a Victor que fosse confeccionada uma nova Criatura, uma espécie de Eva, e, em retribuição, jamais importunaria a humanidade novamente.

A Criatura, apesar confeccionada com pedaços de diversos cadáveres humanos desconhecidos, dispostos de modo que retratasse uma figura antropomórfica, e apesar de manifestar comportamento, sensibilidade e racionalidade essencialmente humanas, possui sua humanidade contestada incessantemente – inclusive por si mesma. No romance inglês, a discriminação retratada é de caráter essencialmente ontológico, e, em face dessa realidade, a

O EMBAIXADOR E O DESGRAÇADO: análise comparativa entre *Astro Boy*, de Osamu Tezuka, e *Frankenstein*, de Mary Shelley
figura discriminada renuncia, aos poucos, seu desejo de assimilação, dando lugar a resignação.

A discriminação em *Astro Boy*, por sua vez, aborda um aspecto predominantemente sociológico: ela é institucional e sistêmica, e sua alegoria expande-se para a opressão de minorias sociais e a luta constante para obter a emancipação, e defendê-la contra os múltiplos obstáculos apresentados pela vida em sociedade. Amplificando o contraste, sua atmosfera geral é otimista, buscando constatar a viabilidade de um futuro melhor.

Na narrativa, a transição de Astro para um libertador, simbólico do embate travado pela classe social oprimida, os robôs, contra os preconceitos enraizados no cotidiano é progressiva. Seus ideais e intenções formam-se conforme testemunha o tratamento de seus compatriotas pelos outros a sua volta, e primeiro germina no episódio denominado *The Tragedy of Bailey (A Tragédia de Bailey)* (TEZUKA, 2002, p. 137-164).

Astro (ainda Tobio) é levado temporariamente a Los Angeles, nos Estados Unidos, pelo maior patrocinador do projeto de Tenma, o japonês naturalizado americano Taba Koh. É neste episódio que presenciamos, pela primeira vez, uma tentativa de emancipação por parte de um androide oprimido, o homônimo Bailey – ativista dos direitos aos robôs apadrinhado pelo imigrante. Até então, o prospecto de qualquer tipo de vitória contra os opressores é tomado como ato inalcançável; os oprimidos, desesperançosos, agem com conformidade em face ao sofrimento que são diariamente submetidos (FIGURA 6)³⁰.

Figura 5 – A conformidade dos androides perante a opressão



³⁰ Ver versão traduzida no Anexo B, figura número 6.

Bailey, contudo, recusa o conformismo e apatia que domina seus companheiros, e coloca-se sozinho – salvo Taba Koh, seu único aliado – diante da intransponível intolerância; sua meta? Registrar-se oficialmente como cidadão no cartório, obtendo assim direitos que o tornariam, aos olhos da lei, um humano. Tal empresa rende ao ativista hostilidade ainda maior do que aquela reservada a outros autômatos: ele é publicamente agredido e humilhado (FIGURA 7)³¹.

Figura 6 – Uma das agressões sofridas por Bailey



Fonte: TEZUKA, 2002, vol. 7, p. 152.

É interessante destacar a escolha lexical do termo “*white man*” e “*white people*” (“homem branco” e “pessoas brancas”), respectivamente na quinta e oitava vinheta, para se referir aos agressores humanos de Bailey. O destaque do “homem branco” dentre os humanos opressores é o elemento que frisa firmemente Bailey, e por consequência todos os seres robóticos, como imagens alegóricas das diversas minorias oprimidas na sociedade contemporânea (TEZUKA, 2002, vol. 7, p. 150). Astro é encarregado por Taba Koh a acompanhar Bailey e garantir sua segurança durante o processo de registro no cartório, servindo de testemunha aos eventos que se sucedem (FIGURA 8)³².

³¹ Ver versão traduzida no Anexo B, figura número 7.

³² Ver versão traduzida no Anexo B, figura número 8.

Figura 7 – A tragédia de Bailey



Fonte: TEZUKA, 2002, vol. 7, p. 157-158.

Bailey consegue registrar-se com êxito, não obstante a multidão furiosa que o aguarda do lado externo do prédio; buscando expor-se como exemplo a outros robôs, decide sair pela porta da frente e confrontar a multidão de detratores, confiante de que seus recém-adquiridos direitos seriam suficientes para garantir sua segurança e inspirar seus congêneres; avesso às suas expectativas, é atacado e brutalmente destruído pela aglomeração, que em seguida adentra o cartório e eliminam todos os vestígios oficiais. Astro, horrorizado, é impedido de ajudar pelas leis da robótica as quais está submetido, mas é profundamente tocado pela determinação e morte do ativista; daí inicia-se o processo de amadurecimento do pequeno robô, que começa a tomar consciência dos males presentes no âmago da sociedade.

A vitória imediata de Bailey é momentânea, mas ecoante e tematicamente significativa: trabalhando dentro dos confins da lei, foi capaz de superar as barreiras institucionais da discriminação e obter direitos legais; a discriminação sistêmica, no entanto, enraizada e banalizada na consciência coletiva, não é tão facilmente superada. O evento, apesar disso, é o marco inicial determinante para o processo de renovação do *status quo*.

Durante a leitura do episódio, um fator se destaca – a vontade de Bailey de ser reconhecido não como um robô com direitos, mas como um humano; busca identificar-se completamente com seus opressores, rejeitando, mesmo que

[Digite texto]



FREITAS, H. F.; PIMENTA, M. P. V.; LOPES, F. H.

indireta e inconscientemente, sua identidade sociocultural – visto que, até então, jamais houve qualquer oportunidade para o estabelecimento de uma, sequer. Astro, conforme amadurece, seguirá o exemplo do ativista no que diz respeito a sua determinação e desejo pela superação dos preconceitos aos quais todos os robôs conformam-se, mas buscará um fim diferente: a inclusão em oposição à assimilação – a obtenção de direitos específicos, que levam em conta as características idiossincráticas da natureza robótica, além de combater constantemente a opressão sistêmica vindoura do cotidiano. Robôs seriam tratados como robôs, humanos como humanos, mas ambas as espécies conviveriam em uma sociedade fundamentada na equidade.

Eventualmente, Astro retorna ao Japão; tempos depois, após ser rejeitado por Tenma (FIGURA 5), é alugado a um circo, onde sofre da discriminação que até então havia apenas presenciado a partir de sua posição de relativo privilégio. É justamente sua vivência no circo o que remata e cimeta a posição de Astro no limiar dos dois universos em que está inserido – o humano e o robótico. As características inerentes de sua natureza androide lhe impedem a integração definitiva entre humanos; por outro lado, mediante sua criação como análogo de um ser humano, outros robôs hesitam em considerá-lo como um deles (FIGURA 9)³³.

Figura 8 – Astro é negado a interagir com um robô serviçal

³³ Ver versão traduzida no Anexo B, figura número 9.

O EMBAIXADOR E O DESGRAÇADO: análise comparativa entre *Astro Boy*, de Osamu Tezuka, e *Frankenstein*, de Mary Shelley



Fonte: TEZUKA, 2002, vol. 7, p. 132.

Sua natureza assimétrica que lhe promove tão anômala posição é causa de seu isolamento, mas simultaneamente o fator-chave que o leva à luta pela emancipação de seus iguais: preso neste limiar, Astro se vê capaz de preencher o vácuo entre as duas linhagens, tornando-se a ponte que, por meio de suas ações motivadas por sua experiência de vida, permite aos robôs cruzarem para uma posição social digna; em outras palavras, torna-se um embaixador dos robôs entre os humanos (FIGURA 10)³⁴.

Figura 9 – Astro é orientado de seu futuro papel como “ponte” social

³⁴ Ver versão traduzida no Anexo B, figura número 10.



Fonte: TEZUKA, 2002, vol. 7, p. 134.

As obras compartilham, ainda, uma feliz coincidência em dado momento de seus enredos: nos momentos finais do capítulo XVIII do segundo volume de *Frankenstein* e no capítulo *Astro Goes to Elementary School (Astro Vai à Escola Primária)*, do oitavo volume de *Astro Boy*, algumas surpreendentes circunstâncias convergem-se. Quanto ao segundo, aponta-se que a análise avançou para o volume oito, omitindo parte substancial da narrativa em prol da concisão. Portanto, antes de prosseguirmos, vale inteirar o leitor que, neste meio-tempo e com auxílio de Astro, robôs finalmente conseguem conquistar seus primeiros direitos como cidadãos.

Neste capítulo em particular, Astro está investigando um caso em que Takao, filho do líder do partido político reacionário anti-robôs P. K. Yuni, está desaparecido após um acidente em que o chofer robô particular da família supostamente os levou a uma correnteza penhasco abaixo. Yuni, único resgatado e importantíssimo patrocinador da escola primária, utiliza de sua influência para negar o ingresso de Astro ao primário, principalmente após a catástrofe de seu filho perdido, que enrijeceu ainda mais seu viés de intolerância. Astro, inclusive, marcaria a primeira vez que um robô estudaria juntamente com crianças humanas. Frustrado, Astro decide investigar o local do acidente e tirar suas próprias conclusões (FIGURA 11)³⁵.

³⁵ Ver versão traduzida no Anexo B, figura número 11.

O EMBAIXADOR E O DESGRAÇADO: análise comparativa entre *Astro Boy*, de Osamu Tezuka, e *Frankenstein*, de Mary Shelley

Figura 10 – Astro resgata Takao



Fonte: TEZUKA, 2002, vol.8, p. 74, 76.

Uma página entre as duas na figura acima foi ocultada em prol da concisão. Em suma, Astro recupera o torso do robô chofer ao extraí-lo da “rocha esquisita”. Abrindo o torso, o herói se depara com ninguém menos que o filho do líder do partido, Takao. Nas duas páginas seguintes (FIGURA 12)³⁶, além dos criativos elementos *Sci-Fi* e da alusão a uma espécie de “renascimento”, é interessante notar que Takao, um humano, foi salvo tecnicamente por dois robôs, Astro e o chofer, demandando até mesmo o sacrifício do segundo para o sucesso da missão.

³⁶ Ver versão traduzida no Anexo B, figura número 12.



Figura 12 - Takao explica como sobreviveu

Fonte: TEZUKA, 2002, vol. 8, p. 77-78.

O evento em *Astro Boy* revela escolhas antagônicas ao ritmo geral do mangá, iniciando pela extensão do episódio: vinte e oito páginas, sendo três reservadas para o resgate feito por Astro, duas para o feito pelo chofer. Neste caso em particular, um número anormal de vinhetas é dedicado para ilustrar detalhes do eventos da ação, elaboradas e sequenciadas de modo que a técnica de elipse seja suficiente para projetar todas as informações relevantes, evidentemente com auxílio eventual de elementos verbais. Como exemplo, três quadrinhos da página 78 são usados para mostrar o processo de dissolução das rochas pelo solvente emitido pelo torso do chofer (vide FIGURA 12). Esta escolha, primariamente estilística, deriva do intuito do autor de não apenas providenciar espaço suficiente para as explanações de Takao, como também imbuir ao episódio certa carga dramática e de suspense. Corrobora com esse propósito, inclusive, o engendramento de uma imagem metafórica, contrastando a situação de Takao protegido e nutrido pelo torso do chofer com aquela de um feto no útero de sua mãe: seu resgate é análogo a uma espécie de “renascimento”.

Em relação ao momento mencionado em *Frankenstein*, o episódio ocorre durante o êxodo da Criatura da cabana que havia por muito tempo se alojado, após os eventos desastrosos com seus moradores:

I continued to wind among the paths of the wood, until I came to its boundary, which was skirted by a deep and rapid river, into which many of the trees bent their branches, now budding with the fresh spring. Here I paused, not exactly knowing what path to pursue, when I heard the sound of voices, that induced me to conceal myself under the shade of a cypress. I was scarcely hid, when a young girl came running towards the spot where I was concealed, laughing as if she ran from some one in sport. She continued her course along the precipitous sides of the river, when suddenly

O EMBAIXADOR E O DESGRAÇADO: análise comparativa entre *Astro Boy*, de Osamu Tezuka, e *Frankenstein*, de Mary Shelley

her foot slipt, and she fell into the rapid stream. I rushed from my hiding place, and, with extreme labour from the force of the current, saved her, and dragged her to shore. She was senseless; and I endeavoured, by every means in my power, to restore animation [...] (SHELLEY; MACDONALD; SCHERF, 2012, p. 107)³⁷.

Suprindo sentimento de indignação e lástima, ela empenha-se em mais uma ação altruísta. Nota-se de imediato clara similitude entre as cenas: uma criança, em apuros em um corpo d'água, é salva por um ser humanoide repudiado pelas massas.

[...] I was suddenly interrupted by the approach of a rustic, who was probably the person from whom she had playfully fled. On seeing me, he darted towards me, and, tearing the girl from my arms, hastened towards the deeper parts of the wood. I followed speedily, I hardly knew why; but when the man saw me draw near, he aimed a gun, which he carried, at my body, and fired. I sunk to the ground, and my injurer, with increased swiftness, escaped into the wood.

This was then the reward of my benevolence! I had saved a human being from destruction, and, as a recompence, I now writhed under the miserable pain of a wound, which shattered the flesh and bone. The feelings of kindness and gentleness, which I had entertained but a few moments before, gave place to hellish rage and gnashing of teeth. Inflamed by pain, I vowed eternal hatred and vengeance to all mankind. But the agony of my wound overcame me; my pulses paused, and I fainted (SHELLEY; MACDONALD; SCHERF, 2012, p. 107)³⁸.

Toda a sequência de acontecimentos é compressa em meros dois parágrafos, compreendendo todo o excerto acima evidenciado. Também é essencial apontar que este episódio, assim como todo o volume em que está inserido, é narrado pela Criatura para Victor, portanto elaborado na ótica do injustiçado em seu (até então) ápice de indignação. Este aspecto reflete diretamente o eixo estilístico da cena, em especial no primeiro parágrafo, em que as escolhas léxico-sintáticas promovem um ritmo acelerado a par da sequência frenética de ações e da dificuldade da Criatura em digeri-las – ou seja, nem mesmo é consentido à Criatura o direito a compreender a situação e reagir de acordo –, confrontando a prevalente tendência contemplativa do romance.

Neste caso, o episódio conclui-se em tragédia. Na obra, essa injustiça é a confirmação para A Criatura que o mundo odeia sua existência, e irá puni-la por qualquer ação que ela empreenda para alterar essa verdade. Em vista desta realidade, a desaventurada decide tornar a vilã que todos a viam como, buscando extinguir o resíduo de alegria que Victor ainda conservava. O inverso ocorre ao nosso herói androide (FIGURA 13)³⁹:

³⁷ Ver versão traduzida no Anexo A, excerto número 4.

³⁸ Ver versão traduzida no Anexo A, excerto número 5.

³⁹ Ver versão traduzida no Anexo B, figura número 13.

Figura 11 – Astro relembra Takao da verdade



Fonte: TEZUKA, 2002, vol. 8, p. 85-86.

A fim de ocultar a informação à imprensa que Takao fora salvo por robôs, P. K. Yuni contrata um hipnotizador para fazer seu filho acreditar que se salvou por conta própria. Astro consegue, no entanto, lembrá-lo da verdade, e Takao divulga o ocorrido aos repórteres. Colateralmente, Astro consegue melhorar a estima da sociedade sobre os robôs.

Em resposta, o partido de Yuni força Takao a se jogar novamente na correnteza, assim registrando que a criança poderia sim ter sobrevivido sozinha e que o depoimento foi equivocado. Astro, ciente da situação, mergulha furtivamente no rio e sinaliza a Takao para que pule, e este o faz com absoluta confiança. Então, a seguinte cena se desenrola (FIGURA 14)⁴⁰:

⁴⁰ Ver versão traduzida no Anexo B, figura número 14.

O EMBAIXADOR E O DESGRAÇADO: análise comparativa entre *Astro Boy*, de Osamu Tezuka, e *Frankenstein*, de Mary Shelley

Figura 12 – Yuni em seu momento de redenção



Fonte: TEZUKA, 2002, vol. 8, p. 91.

O capítulo se encerra em tom otimista: robôs sendo permitidos a ingressar em escolas com humanos, criança resgatada ilesa, redenção de antigos preconceitos. O contraste entre os resultados das ações das personagens-cria, apesar de situações significativamente similares, exemplifica com excelência a principal divergência temático-ideológica entre as duas obras.

7 Considerações finais

Esta pesquisa teve como objetivo explorar os aspectos histórico-culturais dos respectivos meios de produção de ambas as obras, bem como seu impacto no âmbito literário e midiático, e, em especial, aspectos discursivos e dialógicos, principalmente estilísticos, entre o gênero romance e o gênero história em quadrinhos de tradição japonesa – o mangá –, bem como um aspecto central comum entre ambas as obras: a composição de representações alegóricas do ato de discriminação que empregam o arquétipo prometeico do “sopro da vida”, sobretudo quanto às distinções entre a discriminação primariamente ontológica e sociológica em paralelo com as atitudes combativas tomadas pelas figuras discriminadas. Para tal, realizamos uma análise comparativa do romance e da HQ pautada nas reflexões acerca dos gêneros do discurso levantadas pelo círculo de



FREITAS, H. F.; PIMENTA, M. P. V.; LOPES, F. H.

Bakhtin e seus comentadores, além das considerações de diversos estudiosos dos gêneros dos quadrinhos.

Nesta análise, comparamos as semelhanças no conteúdo temático de ambas às obras, e como tais temas são estilística e estruturalmente construídos utilizando das características inerentes aos gêneros e contexto de produção sociocultural em que estão inseridas. No percurso desta comparação, alguns fatores destacaram-se: a importância do legado de ambas as obras para o desenvolvimento e aperfeiçoamento das tradições em que foram produzidas – o romance gótico para *Frankenstein* e o mangá para *Astro Boy*; as experiências pessoais de seus autores, Osamu Tezuka e Mary Shelley, e como estas moldaram seus estilos e influenciaram em suas obras; as divergências e convergências estilísticas de ambas as obras, com foco na distinção entre a natureza verbal do romance e verbo-visual da HQ; e, por fim, no tratamento de temas similares, como o questionamento sobre o avanço ético da ciência, a criação prometeica de nova vida e seu eventual abandono, o sentimentalismo e tragédia e, finalmente, a discriminação ontológica e sociológica que assola as personagens-criação.

Para melhor examinar este último, pareamos as personagens conforme o papel em que atuam nas narrativas – Frankenstein e Tenma como criadores, A Criatura e Astro como criações – e extrapolamos a análise para episódios específicos em que ambas as obras se debruçam sobre a discriminação. É perceptível que em *Frankenstein*, a discriminação sofrida pela criatura é ontológica, e sua mera existência como ser inédito e, para as sensibilidades humanas, abominável, acarretam sua rejeição; seus esforços de assimilação com a espécie humana fracassam sistematicamente e os abusos e mazelas que sofre eventualmente a levam à mais completa resignação, aceitando e tomando para si a imagem imposta por seus agressores: a de um monstro perigoso e vingativo. Em *Astro Boy*, os seres robóticos sofrem de uma discriminação sistêmica e institucional, previamente enraizada na sociedade como um todo; a figura de Astro desenvolve-se como a de um libertador, visto que seu lugar no limiar de ambas as “espécies” – robô e humana –, a causa de sua rejeição por ambos os universos, é também o que justamente permite que atue como um embaixador, garantindo a equidade entre ambas.

É notável como, apesar de publicadas em eras e gêneros completamente distintos, as obras de Shelley e Tezuka encontrem tamanha ressonância dialógica ao tratarem de temas correspondentes. Ambas estabelecem um discurso esmagador, que condena a discriminação de forma incontestável, mesmo que o façam utilizando recursos estilísticos distintos. A tragédia e sofrimento no romance, exaltados por sua prosa elaborada e melancólica, serve propósito similar ao otimismo sentimental e construção heroica da HQ, demonstrada por suas cores claras, ritmo visual célere e traço minimalista: suscitar atitudes responsivas ativas do leitor, sobretudo a de empatia ao oprimido e a de renúncia à formação de preconceitos para com aqueles que são únicos em suas diferenças – as quais são, afinal, aspecto primordial da própria humanidade.

Referências

ALDISS, Brian Wilson. *The detached retina: Aspects of SF and Fantasy*. New York: Syracuse University Press, 1995. p. 78.

O EMBAIXADOR E O DESGRAÇADO: análise comparativa entre *Astro Boy*, de Osamu Tezuka, e *Frankenstein*, de Mary Shelley

BAKHTIN, Mikhail. Os Gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
p. 277-326.

BRAIT, Beth. *Estilo*. In: _____(Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

BRANCH, Glenn. *Vermicelli and Vorticella*. National Center for Science Education, 26 maio 2017. Disponível em: <https://ncse.ngo/vermicelli-and-vorticella>. Acesso em: 15 set. 2022.

CIRNE, Moacyr. *Bum! A explosão criativa dos quadrinhos*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1970.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

PICCOLINO, M. *Animal electricity and the birth of electrophysiology: the legacy of Luigi Galvani*. Brain Research Bulletin, 15 jul 1998. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/9739001/>. Acesso em: 15 set. 2022.

SCHODT, Frederik L. *Manga! Manga! The world of Japanese comics*. Tokyo: Kodansha International Ltd, 1997.

_____. *The Astro Boy essays: Osamu Tezuka, Mighty Atom, and the manga-anime revolution*. Berkeley: Stone Bridge Press, 2007.

RAMOS. Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto. 2009.

SCHURER, Andrew P. et al. *Disentangling the causes of the 1816 European year without a summer*. IOPscience, 18 set. 2019. Disponível em: <https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1748-9326/ab3a10>. Acesso em: 04 set. 2022.

SHELLEY, M. W. *Frankenstein: or, The Modern Prometheus*. London: Henry Colburn & Richard Bentley, 1831.

_____; MACDONALD, D. L.; SCHERF, Kathleen. *Frankenstein – Third Edition*. 3. ed. Ontario: Broadview Press, 2012. Livro eletrônico.

TEZUKA, Osamu. *Osamu Tezuka's original Astro Boy*. Tradução de Frederick L. Schodt. 1. ed. Milwaukie: Dark Horse, 2002.

THE BRITISH CRITIC. *[Crítica de Frankenstein]*. New Series. 9: abril 1818. P. 432-438. Disponível em: <https://romantic->



ANEXO A – EXCERTOS DE FRANKENSTEIN EM PORTUGUÊS

Os seguintes excertos foram traduzidos para o português brasileiro pelos autores, a fim de promover a acessibilidade aos leitores que sentirem mais conforto em lê-los na língua materna. A decisão de incorporá-los em detrimento de traduções já existentes, inclusive muitas de ótima qualidade, fora feita pelas seguintes razões: conservar, ao máximo, o estilo de Mary Shelley quanto aos elementos léxico-sintáticos e de pontuação; e providenciar tradução da edição de 1818, dificilmente acessível no mercado.

Excerto número 1:

Minha vida tem até então sido notavelmente reclusa e doméstica; e isso provocara-me invencível repugnância a novos semblantes. Eu amava meus irmãos, Elizabeth, e Clerval: esses eram “velhos rostos familiares”; mas eu acreditava ser totalmente inapto para a companhia de estranhos. Tais eram minhas reflexões ao começar minha jornada; mas à medida que prosseguia, meu ânimo e espírito elevavam-se. Desejei ardentemente a aquisição de conhecimento. Julgara constantemente, quando em casa, árduo permanecer durante minha juventude confinado em um só lugar, e ansiava integrar-me ao mundo, e tomar o meu posto entre outros seres humanos. Agora os meus desejos foram atendidos, e teria sido, de fato, tolice arrepender-me (SHELLEY; MACDONALD; SCHERF, 2012, p. 51, tradução nossa).

Excerto número 2:

Mas esse estado de espírito teve espaço somente nos primeiros passos rumo ao conhecimento: quanto mais profundamente adentrava na ciência, mais exclusivamente eu a perseguia pelo valor em si mesma. Essa dedicação, ao que primeiro limitara-se a dever e resolução, agora tornou-se tão ardente e ávida que, muitas vezes, as estrelas desapareciam à luz da manhã enquanto eu estava ainda engajado em meu laboratório (SHELLEY; MACDONALD; SCHERF, 2012, p. 53, tradução nossa).

Excerto número 3:

Logo era uma hora da manhã; a chuva percutia consternadamente contra as vidraças, e minha vela estava próxima de expirar, quando, por um vislumbre de semi-extinta luz, eu vi o lívido olho amarelado da criatura abrir; ela respirou profundamente, e um movimento convulsivo agitou seus membros. Como posso descrever minhas emoções face a essa catástrofe, ou como delinear a desgraçada a qual com tão infinitas dores e esmero eu havia empenhado em formar? Seus membros eram proporcionais, e eu selecionara suas feições em igual beleza. Beleza!— Meu Deus! Sua pele amarela escassamente cobria o trabalho de músculos e artérias abaixo; seu cabelo era de um negro lustroso, e esvoaçante; seus dentes de perolada alvura; mas essas exuberâncias apenas formavam um ainda mais horrendo contraste com seus olhos lacrimosos, que pareciam quase do mesmo pardacento branco das cavidades em que se instalavam, seu enrugado semblante, e seus retílineos lábios negros (SHELLEY; MACDONALD; SCHERF, 2012, p. 57, tradução nossa).

Excerto número 4:

Continuei a vaguear por entre os caminhos do bosque, até deparar-me com sua fronteira, que era margeada por um rio profundo e intenso, na qual muitas árvores curvavam seus galhos, agora brotando com a fresca primavera. Aqui eu parei, não sabendo exatamente que caminho prosseguir,

O EMBAIXADOR E O DESGRAÇADO: análise comparativa entre *Astro Boy*, de Osamu Tezuka, e *Frankenstein*, de Mary Shelley

quando ouvi o som de vozes, que me induziram a esconder sob a sombra de um cipreste. Estava escassamente oculto, quando uma jovem garota veio correndo em direção ao local onde estava escondido, rindo como se fugisse de alguém por recreação. Ela continuou seu curso ao longo das laterais escarpadas do rio, quando subitamente seu pé escorregou, e ela caiu na rápida correnteza. Disparei de meu esconderijo, e, com extremo esforço contra a força das correntes, salvei-a, e a arrastei para a margem. Ela estava desacordada; e eu empenhei-me, de todos meios possíveis, a restaurar vitalidade [...] (SHELLEY; MACDONALD; SCHERF, 2012, p. 107, tradução nossa).

Excerto número 5:

[...] Fui subitamente interrompido pelo aproximar de um rústico, que era provavelmente a pessoa de quem ela espirituosamente fugia. Ao ver-me, ele lançou-se em minha direção, e, arrancando a garota de meus braços, correu para as partes mais profundas do bosque. Segui-o apressadamente, sem saber bem o porquê; mas quando o homem me viu aproximando, apontou uma arma de fogo, que consigo carregava, para o meu corpo, e disparou. Desabei ao chão, e meu agressor, com acentuada rapidez, escapou bosque adentro.

Essa foi então a retribuição por minha benevolência! Eu salvara um ser humano da destruição, e, como recompensa, eu agora me contorcia em miserável dor de um ferimento, que macerou carne e ossos. Os sentimentos de gentileza e ternura, que me havia aprazido apenas poucos momentos antes, deram lugar infernal cólera e roer de dentes. Inflamado pela dor, jurei eterno ódio e vingança a toda humanidade. Mas a agonia de minha ferida subjugou-me; meus pulsos pararam, e eu desmaiei (SHELLEY; MACDONALD; SCHERF, 2012, p. 107, tradução nossa).

ANEXO B – FRAGMENTOS DE ASTRO BOY EM PORTUGUÊS

A exceção de traduções feitas por fãs, nenhum exemplar dos volumes de *Astro Boy* utilizados em nossa *corpora* está disponível em língua portuguesa brasileira. Por esse motivo, e para conservar ao máximo a idiossincrasia de Tezuka – que, neste caso, inclui também tipografia –, os autores também decidiram traduzir os fragmentos utilizados neste trabalho. Os textos traduzidos foram editados nas próprias imagens de modo que, evitando comprometer a diagramação e ilustrações dentro do possível, torna-se claro e inteligível ao leitor. É válido lembrar que a tradução fora realizada a partir do material em inglês referenciado, e não da versão original em japonês.

Figura 1 - Dr. Tenma e a revolução robótica



Fonte: TEZUKA, 2002, vol. 7, p. 100, tradução nossa.

Figura 2 - O início da obsessão de Dr. Tenma



Fonte: TEZUKA, 2002, vol. 7, p. 106, tradução nossa.

O EMBAIXADOR E O DESGRAÇADO: análise comparativa entre *Astro Boy*, de Osamu Tezuka, e *Frankenstein*, de Mary Shelley

Figura 3 – Momento da concepção de Tobio, o robô



Fonte: TEZUKA, 2002, vol. 1, p.22, 24, 25, tradução nossa.

Figura 4 – Tenma frustra-se com a inumanidade de Astro



Fonte: TEZUKA, 2002, vol. 7, p. 142, tradução nossa.

Figura 5 – Cansado das falhas em humanizar a Astro, Tenma o rejeita



Fonte: TEZUKA, 2002, vol. 7, p. 168, tradução nossa.

Figura 6 – A conformidade dos andróides perante a opressão



Fonte: TEZUKA, 2002, vol.7, p. 121, tradução nossa.

Figura 7 – Uma das agressões sofridas por Bailey



Fonte: TEZUKA, 2002, vol. 7, p. 152, tradução nossa.

FREITAS, H. F.; PIMENTA, M. P. V.; LOPES, F. H.

Figura 11 – Astro resgata Takao



Fonte: TEZUKA, 2002, vol.8, p. 74, 76, tradução nossa.

Figura 12 – Takao explica como sobreviveu



Fonte: TEZUKA, 2002, vol. 8, p. 77-78, tradução nossa.

O EMBAIXADOR E O DESGRAÇADO: análise comparativa entre *Astro Boy*, de Osamu Tezuka, e *Frankenstein*, de Mary Shelley

Figura 13 – Astro relembra Takao da verdade



Fonte: TEZUKA, 2002, vol. 8, p. 85-86, tradução nossa.



Figura 14 – Yuni em seu momento de redenção

Fonte: TEZUKA, 2002, vol. 8, p. 91, tradução nossa.

[Digite texto]



FREITAS, H. F.; PIMENTA, M. P. V.; LOPES, F. H.