**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E
CULTURA JAPONESA**

MARINA TERESINHA DE MELO DO NASCIMENTO

RYŌSAI KENBO E O MANGÁ *SHŌJO*

O mangá para meninas como construtor e propagador do ideal da “Boa Esposa e Mãe Sábia”

Versão Corrigida

São Paulo
2020

MARINA TERESINHA DE MELO DO NASCIMENTO

RYŌSAI KENBO E O MANGÁ *SHŌJO*

O mangá para meninas como construtor e propagador do ideal da “Boa Esposa e Mãe Sábia”

Versão Corrigida

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Língua,
Literatura e Cultura Japonesa da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, como parte dos
requisitos para obtenção do título de Mestre em
Letras.

Área de Concentração: Língua, Literatura e
Cultura Japonesa

Orientador: Prof. Dr. Wataru Kikuchi

São Paulo 2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M528r Melo-Nascimento, Marina T.
 Ryosai Kenbo e o mangá shojo: O mangá
 para meninas como construtor e propagador do ideal
 da "Boa Esposa e Mãe Sábia" / Marina T. Melo-
 Nascimento ; orientador Wataru Kikuchi. - São Paulo,
 2020.
 141 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Orientais. Área de
concentração: Língua, Literatura e Cultura Japonesa.

1. Mangá. 2. Cultura Japonesa. 3. Papéis de
Gênero. I. Kikuchi, Wataru, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)**

Nome do (a) aluno (a): MARINA TERESINHA DE MELO DO NASCIMENTO

Data da defesa: 11/11/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): WATARU KIKUCHI

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 11/01/2021

(Assinatura do (a) orientador (a))

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Jacqueline Moraes Teixeira
Faculdade de Educação

Prof.
Dra. Patrícia Maria Borges
UNICSUL - Universidade Cruzeiro do Sul

Prof.
Dr. Waldomiro Vergueiro
Escola de Comunicação e Artes

Prof.
Dr. Wataru Kikuchi
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

AGRADECIMENTOS

Ao professor Wataru Kikuchi, por ter me acolhido desde a graduação e me orientado com paciência e dedicação ao longo dos meus dez anos de USP.

Aos professores Waldomiro e Jaqueline pelas excelentes ideias apresentadas na qualificação, pelo incentivo e pelos ensinamentos que levarei adiante em minha vida acadêmica. À professora Patrícia por aceitar o convite e ser sempre solícita e acessível desde o início.

À minha mãe Teresinha que me acompanhou no dia do vestibular, no meu primeiro dia na USP, na formatura, na qualificação e nunca deixou de estar presente em cada etapa. Ao meu pai Pedro por sempre me incentivar na vida acadêmica.

Ao meu marido Júlio César, pelas noites em claro revisando meus textos, procurando referências e formatando minhas páginas com um sorriso no rosto.

Aos meus amigos da graduação, Aline Magna, Fernando Bufalari, Natália Okabayashi, Marina Rangel, Amanda Nascimento e Sara Haro por terem feito meus anos na universidade uma das lembranças mais felizes da minha trajetória de vida.

Finalmente agradeço ao meu avô Oscar Rosa, nascido apenas 24 anos depois da abolição, que prometeu fazer suas filhas estudarem e a minha avó Maria das Dores, que mesmo analfabeta, conseguiu colocar minha mãe e minha tia Maria da Glória na USP nos anos 70.

"La literatura no es esgotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída".

Jorge Luis Borges
"Nota Sobre (Hacia) Bernard Shaw" 1951

RESUMO

MELO-NASCIMENTO, M. T. **Ryōsai Kenbo e o Mangá *Shōjo***: o mangá para meninas como construtor e propagador do ideal da “Boa Esposa e Mãe Sábia”. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

O presente trabalho busca entender como o ideal da Boa Esposa e Mãe Sábia, *ryōsai kenbo*, criado no período Meiji como modelo de educação feminina, ainda está presente nos quadrinhos japoneses. Tornar as estudantes da elite em donas de casa ativas e intelectuais, capazes de cuidar da educação dos filhos e dialogar com seus maridos, se tornou um grande projeto educacional. Tal projeto encontrou nas páginas das revistas para adolescentes um lugar de propagação fora do ambiente escolar. As revistas literárias no pré-guerra, editadas e coordenadas por uma elite intelectual masculina, incentivavam este valor e procuravam preparar e moldar as leitoras para uma vida doméstica e conjugal, recompensando personagens castas, puras e dedicadas e condenando aquelas que se relacionassem com rapazes antes do casamento. O mangá *shōjo* surge no pós-guerra como uma nova forma de contar histórias, acompanhando as mudanças sociais de cada década, como a liberação sexual, o acesso ao mercado de trabalho e ao ensino superior, mas ainda, nas entrelinhas glorificando a imagem da esposa e mãe como modelo para as leitoras. Muito se deve a continua atuação das editoras no processo de criação das histórias, reproduzindo conteúdos e valores que estejam alinhados a uma imagem feminina específica. Em nossa análise do mangá *Black Bird*, vemos como a personagem principal, Misao, é uma versão moderna da *Boa Esposa e Mãe Sábia*, sendo moldada conforme este ideal, apenas se tornando livre após o matrimônio e a maternidade. Após entender seu papel dentro da família do marido e se sacrificar para dar à luz a um filho, Misao passa a ser, finalmente, uma pessoa completa, capaz de seguir o próprio caminho. É se tornando mãe e esposa que a personagem se torna humana.

Palavras-Chave: Mangá, Cultura Pop Japonesa, Papéis de Gênero

ABSTRACT

MELO-NASCIMENTO, M. T. **Ryōsai Kenbo and *Shōjo* Manga**: manga for girls as a generator and disseminator of the “Good Wife, Wise Mother” ideal. Thesis (Master’s Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

This thesis attempts to understand how the *Good Wife Wise Mother* ideal, *ryōsai kenbo*, created in the Meiji period as a model for female education, is still present inside Japanese comics. To turn elite students into active and intellectual housewives, who are capable of taking care of their children's education and dialogue with their husbands, became a great educational project. This project found on the prewar teenage magazines a place to be disseminated outside the school environment. The prewar literary magazine, edited and coordinated by a male intellectual elite, supported this principle and set to prepare and model its female readers for a domestic and marriage life, rewarding chaste, pure and determined female characters while punishing those who engaged in relationships with men before marriage. *Shōjo* manga rises after the war as a new way to tell stories, following the social changes of each decade, such as the sexual liberation, the possibility to work and graduate from college, though still glorifying the image of the wife and mother as an ideal for the readers. The continuous work of the publishing companies, reiterating the values and contents aligned with a specific female image. In our analysis of the comic called *Black Bird*, it is possible to see how the main character, Misao, is a modern version of the “Good Wife, Wise Mother”, being modeled in accordance with this ideal, only becoming free after marriage and motherhood. After comprehending her role inside her husband’s family and sacrificing herself to give birth to a son, Misao finally becomes a complete person, able to follow her own path. By becoming a mother and wife, she becomes human.

Keywords: Manga, Japanese Pop Culture, Gender Roles

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa do volume 3 da edição de colecionador do mangá <i>Fruits Basket</i>	15
Figura 2 – Capa do capítulo 42 do mangá <i>Cardcaptor Sakura - Clear Card Arc</i>	15
Figura 3 – A personagem Minako Aino	20
Figura 4 – Capa do volume 13, edição 15 da <i>Jokagu Sekai: Okusama no Techō</i> (Mundo dos Estudos Femininos: o caderno da esposa)	48
Figura 5 – Capa da edição de dezembro de 1917 da revista <i>Shin Shōjo</i>	52
Figura 6 – Ilustração de Nakahara Jun'chi para a capa da <i>Shōjo no Tomo</i>	54
Figura 7 – Ilustração de Nakahara Jun'ichi na capa da reedição de 2018 de <i>Otome no Minato</i> ..	55
Figura 8 – As protagonistas de <i>Otome no Minato</i> , Yōko e Michiko.....	55
Figura 9 – Capa da <i>Shōjo Kurabu</i> feita por Tada Hokū.....	60
Figura 10 – Capa do primeiro volume de <i>A Princesa e o Cavaleiro</i>	62
Figura 11 – Capa de <i>Raion Shōnen</i>	63
Figura 12 – Capa da edição de 2007 de <i>Sakura Namiki</i>	64
Figura 13 – Capa da edição de novembro de 1969 da <i>Bessatsu Margaret</i>	66
Figura 14 – Ilustração de Nakahara Jun'ichi para a <i>Shōjo no Tomo</i>	67
Figura 15 – Ilustração de Takahashi Makoto.....	67
Figura 16 – Página 140 e 141 do Volume 7 de <i>A Rosa de Versalhes</i>	69
Figura 17 – Página 98 e 99 do Volume 8 de <i>A Rosa de Versalhes</i>	70
Figura 18 – Capa do Volume 1 de <i>Black Bird</i> em português.....	82
Figura 19 – O reencontro de Misao e Kyō.....	82
Figura 20 – Kyō em sua forma real como <i>tengu</i>	83
Figura 21 – Kyō lambendo as feridas de Misao.....	84
Figura 22 – Kyō tocando em Misao sem seu consentimento dentro da escola.....	88
Figura 23 – Misao dentro da sala de Kyō sendo obrigada a deixá-lo lambe suas feridas.....	88
Figura 24 – Sete dos <i>Oito Grandes Tengu</i> : Zenki, Buzen, Hōki e Sagami (em cima); Tarō, Saburō e Jirō (em baixo)	93
Figura 25 – Mulher seminua na frente de Shō pedindo por clemência.....	94
Figura 26 – Shō ameaçando violar e devorar Misao na frente de Kyō enquanto a segura pelos	

cabelos.....	94
Figura 27 – Kyō ordenando que Misao não desvie o olhar da execução de Shūhei.....	97
Figura 28 – Misao olhando fixamente Shuhei se degolado por Kyō.....	97
Figura 29 – Kyō despindo Misao e a levando ao seu quarto. O cabelo de Misao está curto na cena, pois foi cortado durante a tentativa de estupro de Shō.....	100
Figura 30 – Kyō despindo Misao e lambendo suas feridas enquanto ela dorme.....	100
Figura 31 – Kyō puxando o cabelo de Misao.....	101
Figura 32 – Kyō apertando a cabeça de Misao enquanto ela diz que está doendo.....	102
Figura 33 – Shūhei tentando violar Misao.....	103
Figura 34 – Raikō arrancando o colar de Misao e jogando-o no esgoto.....	103
Figura 35 – Raikō ordenando que Misao venha para o seu lado e obedeça às regras.....	104
Figura 36 – Takeo afirmando que não deseja entregar Rinko a ninguém.....	106
Figura 37 – O chefe de Rinko afirmando que não vai entregá-la a Takeo.....	106
Figura 38 – Misao e seus pais em uma viagem de família.....	109
Figura 39 – Kyō afirmando que gostaria de quebrar Misao.....	114
Figura 40 – Cena da primeira relação de Misao.....	116
Figura 41 – Cena da primeira relação de Misao.....	117
Figura 42 – Renko com seu arco e flecha pronta para matar Kyō se preciso.....	118
Figura 43 – Kyō mandando Misao abortar.....	123
Figura 44 – Kyō falando para que Misao aborte a criança em seu ventre.....	123
Figura 45 – Membros do clã Usui atacando Misao para beber seu sangue.....	129
Figura 46 – Misao, Kyō e Sō juntos no final do mangá.....	132

SUMÁRIO

Introdução: a cultura pop japonesa como ferramenta de estudo sobre a sociedade japonesa....	14
O mangá e o animê como veículos de propagação da cultura japonesa pelo mundo.....	14
<i>Soft power</i> : a cultura pop como ferramenta diplomática.....	17
Qual Japão está sendo exportado para o mundo?.....	20
Por que analisar mangás <i>shōjo</i> ?.....	23
1. A consolidação da educação feminina no Japão no período Meiji: um panorama histórico para o surgimento da política da <i>Boa esposa e Mãe Sábia</i>	26
1.1. Casamento, sexualidade e papéis de gênero antes da Era Meiji	26
1.2. Educação feminina antes da Era Meiji.....	32
1.3. A restauração Meiji e a criação da instituição escolar.....	34
1.4. O ideal da <i>Boa Esposa e Mãe Sábia</i> ” na educação feminina.....	38
2. Revistas para meninas: uma análise dos temas trabalhos desde as revistas literárias da Meiji aos mangás <i>shōjo</i> dos dias atuais	44
2.1. Era Meiji: <i>Jogaku Zasshi</i> e <i>Jogaku Sekai</i>	45
2.2. Era Taishō e início da era Shōwa: a consolidação do público feminino.....	50
2.2.1. <i>Shōjo no Tomo</i>	52
2.2.2. <i>S-kankei</i>	55
2.3.3. Estudantes degeneradas.....	57
2.2.4. <i>Shōjo Kurabu</i>	59
2.3. A transição para os quadrinhos.....	63
2.4. A consolidação do <i>shōjo</i> mangá na década de 70.....	65
2.5. Regulamentando o mangá.....	72
2.6. Editores e Artistas: relações de poder no processo criativo.....	75
3. Análise do mangá <i>Black Bird</i>: as relações entre a protagonista e personagens masculinos	79
3.1. Resumo do primeiro capítulo.....	81
3.2. Organização da história.....	85
3.3. A relação entre Misao e Kyō.....	86
3.3.1. Kyō como professor.....	87

3.3.2. Kyō como patriarca da família Usui.....	91
3.4. Relações sem consentimento.....	99
3.5. Agressividade masculina: violência sexual, verbal e física.....	101
4. Black Bird e o corpo feminino: a quem pertence o corpo de Misao?	108
4.1. Misao como filha.....	108
4.2. Misao como esposa.....	111
4.3. Misao como mãe.....	119
4.4. Misao como um ser humano.....	126
Considerações finais	135
Referências Bibliográficas	136

INTRODUÇÃO: A CULTURA POP JAPONESA COMO FERRAMENTA DE ESTUDO SOBRE A SOCIEDADE JAPONESA

O porquê de estudar mangá na área acadêmica é uma questão ressurgente em um meio que por muitos anos viu as histórias em quadrinhos “como objeto menor de pesquisa” (VERGUEIRO, 2005, p. 15), “coisa de criança”, “totalmente supérfluos” ou “feitos para uma leitura rápida e destinados ao esquecimento” (VERGUEIRO, 2005, p. 16). No entanto, ignorar os quadrinhos como um objeto de pesquisa é menosprezar suas possibilidades de traduzir em sua narrativa nuances históricas, sociais e políticas que pairam pelo imaginário popular e acabam sendo transmitidas, com ou sem intenção, nas páginas da arte sequencial.

Se mangás não foram amplamente vistos pela academia como possibilidade de investigação científica, a política e a sociedade ao menos foram, e estão presentes nos quadrinhos. Nessa introdução discutimos como o mangá se tornou não somente um veículo literário, mas político e social. Nosso argumento neste ponto é que se os quadrinhos possuem um enorme impacto social e têm sido utilizados como ferramenta para políticas internacionais do governo japonês, é crucial que haja uma análise que embarque não só seu aspecto literário. Buscaremos nesta introdução entender que se sua popularidade não escapou aos olhos da política, também não deveria escapar aos olhos dos pesquisadores.

O MANGÁ E O ANIMÊ COMO VEÍCULOS DE PROPAGAÇÃO DA CULTURA JAPONESA PELO MUNDO

A globalização tem permitido um fluxo maior de informações e os meios de comunicação em massa hoje atingem um público notadamente jovem de diferentes países e culturas, ávido em conhecer e usufruir das novidades promovidas pela mídia em escala mundial (IWABUCHI, 2002). O Japão se tornou um expoente na exportação de sua cultura pop (MCGRAY, 2002) se projetando como superpotência cultural nos anos 90 (WATANABE, 2008).

A cultura pop japonesa é uma manifestação, como o nome já explicita, de cunho popular, que abarca diversos aspectos da vida cotidiana de uma sociedade e é transmitida através de veículos de comunicação em massa. Os estudos desse segmento cultural japonês, que inclui

vídeo games, quadrinhos, animações, músicas pop e rock (conhecidas como *j-pop* e *j-rock* respectivamente), filmes, dramas televisivos, etc. têm emergido cada vez mais nas universidades brasileiras, demonstrando o grande interesse que esse tema desperta no contexto de globalização no qual estamos inseridos.

Uma das pioneiras na área é a professora Sonia M. Bibe Luyten, que focou grande parte de seus estudos acadêmicos nos mangás e nas animações japonesas, chamados de animê (アニメ). Segundo a pesquisadora na coletânea de artigos “Cultura Pop Japonesa” de 2005, “pop” é um termo de sucesso criado pelos norte-americanos que, apesar de ser mais utilizado de forma relacionada à música, também ganhou as galerias de arte através da obra de “Roy Lichtenstein, que se inspirou nas histórias em quadrinhos para suas pinturas” (2005, p. 7). Cristiane A. Sato, na mesma coletânea, cita Andy Warhol, nos anos 60, como outro grande difusor do *pop art*, cujas obras contendo ícones do cinema como Marilyn Monroe, as latas da sopa Campbell e diferentes heróis das *comics* americanas “viraram sinônimo de Estados Unidos para todas as pessoas do mundo”, “representando valores e referências de uma nação” e sendo “divulgados por todos os meios de comunicação em massa” (SATO, 2005, p. 27) em escala global.

Figura 1 - Capa do volume 3 da edição de colecionador do mangá *Fruits Basket*

Figura 2 - Capa do capítulo 42 do mangá *Cardcaptor Sakura - Clear Card Arc*

CLAMP. Cardcaptor Sakura - Clear TAKAYA.

Fruits Basket, vol. 3, 2020. *Card Arc*, vol. 9, 2020.

E quais seriam no Japão as mídias que mais refletem a cultura pop do país? É possível que, diferentemente dos filmes estadunidenses, sejam os quadrinhos e as animações os

responsáveis por exportar os valores da sociedade nipônica para o mundo. Segundo Luyten (2005, p. 8) é o mangá, arte sequencial japonesa, que melhor reflete a “tradição altamente visual” desse país e é, portanto, um dos mais importantes meios de difusão da cultura pop. Sua diversidade de temas, gêneros e formatos carrega não só parte do legado artístico dos traços da pintura nipônica, mas também influências norte-americanas e europeias, produzindo uma variedade de títulos para todas as faixas etárias. Nagado argumenta que o mangá é uma “das mídias mais poderosas do Japão”, e, devido ao seu “baixo custo” e “fácil entendimento”, tais quadrinhos não são apenas “entretenimento”, mas também uma “válvula de escape para as tensões cotidianas de uma sociedade altamente competitiva e exigente” (2005, p. 49).

Assemelhando-se em muito ao lazer que os filmes de Hollywood oferecem, o mangá tem a sua contraparte animada, o animê, que são os desenhos transmitidos pela televisão japonesa inspirados, na maioria dos casos, em obras de quadrinhos de sucesso no mercado editorial nipônico. Nagado expõe que os “mangás espalharam sua influência pelo mundo, pois os seriados, principalmente os desenhos animados, são grandes embaixadores culturais do país há décadas” (2005, p. 52). Além disso, antes mesmo dos mangás chegarem a ser publicados fora do Japão, muito já eram familiarizados com os traços característicos dessa arte devido ao sucesso de séries televisivas, incluindo grande parte da programação de emissoras norteamericanas.

Segundo, Paul Gravett (2006, p. 13), mangá é uma palavra que data do século XVIII, utilizada pelo pintor nipônico Hokusai em 1814 como título de seus esboços, chamados por ele de manga (ou rascunhos excêntricos). O ideograma man 漫 remete a vários significados como “involuntário”, “a despeito de si mesmo” e também a “corrupto”, enquanto ga 画 significa “imagem”. Essa variedade de interpretações do mesmo ideograma facilitou a tradução dela como “imagens irresponsáveis”. Gravett reforça que os mangás foram no início duplamente estigmatizados no ocidente por serem tanto japoneses (adversário dos países aliados até 1945), como por serem quadrinhos. No contexto do pós-guerra, os Estados Unidos haviam implantado satisfatoriamente o *Comics Code* de 1954, lei que delimitava e censurava histórias em quadrinhos para que se adequassem ao gênero infanto-juvenil ou seja “uma leitura saudável às crianças (CAMPOS, 2006, p. 11). Por isso “o choque do Ocidente ao entrar em contato com o mundo dos quadrinhos japoneses”, que “puderam se desenvolver em todas as direções, falar de todos os temas, ser de todos os gêneros” (idem).

A cultura pop de um país espelha o cotidiano e os valores de sua sociedade, e através do advento dos meios de comunicação em massa, tornou-se possível para pessoas de todas as classes obter lazer e entretenimento de forma barata e acessível, através da televisão, das revistas e posteriormente da internet. Nos EUA, Cristiane Sato (2005, p. 27) argumenta, o cinema de Hollywood é um grande exemplar da cultura pop americana que fez sucesso dentro e fora do país, representando um “reflexo de hábitos, gostos e valores” estadunidenses, se transformando em “veículos de transmissão daquela cultura para outros povos, muitos dos quais, não tendo a mesma origem cultural, acabaram adaptando ou assimilando aqueles valores”. É precisamente esse aspecto de atração da cultura pop que também a torna uma forma de poder.

SOFT POWER: A CULTURA POP COMO FERRAMENTA DIPLOMÁTICA

Joseph Nye (1990) em seu artigo “Soft Power”, sobre como o poder está mudando a política internacional, argumenta que após a queda da União Soviética e a fragmentação da política mundial em diversas esferas, o *hard power*, poder coercitivo aplicado por uma superpotência através de forças militares e econômicas a países com menos recursos se tornou uma estratégia custosa e pouco eficaz. Em seu artigo, vemos que poder está definido como a “habilidade de fazer coisas e controlar os outros, de obter que os outros façam o que caso contrário não fariam” (1990, p. 154), o que traduz poder como detentor de diferentes recursos, como “população, território, recursos naturais, tamanho da economia, forças militares e estabilidade política”. Até o final do século passado poder significava ter força militar e uma economia capaz de controlar outros países, fazendo-os obedecer através da coerção. No entanto, na atualidade, com a complexidade das relações entre nações após a Guerra Fria, invadir países ou aplicar sanções econômicas deliberadamente sem o apoio de toda uma comunidade internacional pode tanto desestabilizar um governo, como criar crises internas nas superpotências.

É nessa conjuntura que o *soft power* se torna uma nova estratégia para que nações obtenham poder sobre outras sem a necessidade de intervenções militares e econômicas. De acordo com Nye “o segundo aspecto do poder - que ocorre quando um país faz com que os outros queiram o mesmo que ele quer – pode ser chamado de poder cooperativo ou soft power” (1990, p. 166). Ele contrasta com o *hard power*, que é quando um país ordena a outras nações

a agir da maneira que ele deseja. A “habilidade de influenciar o que outros países querem tende a ser associada com poderes intangíveis como cultura, ideologia e instituições” (idem, p. 166 167).

É o poder atrativo que a cultura de um país tem sobre os habitantes de outras nações que passa a influenciar de maneira sutil toda uma população estrangeira a seu favor. Nye cita neste caso que mesmo com um histórico de conflitos (*hard power*) entre países, os “jovens japoneses que nunca estiveram nos Estados Unidos vestem jaquetas esportivas com os nomes de faculdades americanas”, ademais “a televisão da Nicarágua transmite programas de televisão americanos mesmo quando o governo lutou contra guerrilhas respaldadas pelos Estados Unidos” (1990, p. 168-169). Para Nye, os EUA se mantêm no poder como superpotência exatamente por possuírem tanto fontes de poder militar e econômico (*hard power*), como apelo cultural capaz de atrair pessoas de diferentes países e sistemas políticos (*soft power*). Nye, no entanto, afirma que o Japão seria incapaz de obter esse tipo de poder:

Apesar da culinária e dos produtos de consumo japoneses terem cada vez mais entrado em moda, eles parecem ser menos associados a um apelo implícito de um conjunto de valores abrangente do que a dominação americana da comunicação popular. O sucesso do setor manufatureiro japonês fornece uma importante fonte de *soft power*, porém o Japão é de alguma forma limitado pela sua cultura voltada para si mesma.¹ (NYE: 1990, p. 169-170).

Contrariando uma posição do próprio Nye, o Japão tem se tornado um dos maiores exportadores culturais do séc. XXI, difundindo aspectos culturais muitas vezes não encontrados na realidade norte-americana, mas que têm se espalhado pelo mundo e ganhado fãs inclusive nos próprios Estados Unidos.

Nos anos 80, o Japão era uma superpotência econômica (*hard power*) que atraía os olhares internacionais acerca de suas técnicas de gerenciamento, que garantiram ao país uma posição entre as maiores economias mundiais após o milagre econômico dos anos 60 e 70. No entanto, toda essa estrutura econômica mudou com a quebra da bolha imobiliária no início dos anos 90 criando uma época de recessão que já dura quase três décadas.

Mesmo diante de tal colapso econômico e da crise mundial de 2009, o Japão se tornou uma superpotência cultural como nunca fora durante seus anos de ouro de *hard power*

¹ No original em inglês: Although Japanese consumer products and cuisine have recently become more fashionable, they seem less associated with an implicit appeal to a broader set of values than American domination of popular communication. The success of Japan’s manufacturing sector provides it with an important source of soft power, but Japan is somewhat limited by inward orientation of its culture. Tradução nossa.

econômico, exportando sua cultura pop para o mundo. McGray acredita que a diminuição do poder econômico está diretamente ligada a essa explosão cultural. Segundo ele, a instabilidade econômica e a queda na renda populacional permitiram que mais pessoas dessem um passo fora das carreiras de negócios e passassem a experimentar outros setores, principalmente o artístico:

Uma superpotência cultural necessita de uma base econômica saudável, porém não necessariamente de uma economia saudável. Estranhamente, a recessão pode ter impulsionado a cultura pop atrativa da nação japonesa, descreditando a rígida hierarquia social do Japão e promovendo jovens empreendedores.² (MCGRAY: 2002, p. 7)

Aos poucos essa indústria criativa saturou o mercado nacional e passou a dar início a uma tímida exportação inicialmente na Ásia e posteriormente para o resto do mundo. Se antes séries de TV como *Power Rangers* precisavam ser “americanizados” para serem vendidos nos Estados Unidos, agora o que faz uma série japonesa interessante (melhor dizendo, “cool”) é o fato dela ser japonesa e não americana (ALLISON, 2008) (MCGRAY, 2002). E isso sem dúvida poder ser interpretado como uma forma de *soft power* ou como McGray traduziu em termos econômicos uma forma de PIB cultural, cunhando o termo “gross national cool” (Produto Interno Interessante, numa tradução de forma literal), onde o termo “cool” corresponde à palavra japonesa *kakkoii* (que significa legal, interessante etc.) como uma forma de medir o alcance cultural que um país teria e seu nível de atratividade (TSUTOMU, 2008, p. 137).

E esse poder cultural não foi ignorado pelas instâncias governamentais, que utilizam a ideia do “cool Japan” (termo que é utilizado até como sinônimo de cultura pop japonesa) como maneira de melhorar a imagem do país mundialmente.

Em 2005, o Ministro das Relações Exteriores expôs seus planos de utilizar a cultura pop na China, exatamente com o intuito de progredir a visão do Japão pelos chineses (YOSHIKO, 2008, p. 121). Já em 2006 o Ministro do Exterior Aso Taro clamou por uma cooperação entre os ministérios e os produtores de cultura pop. Ao criar o prêmio internacional de mangá ressaltou acreditar que “qualquer tipo de diplomacia cultural que falhe em tirar vantagem da cultura pop não é digna de ser realmente chamada de diplomacia cultural” (YOSHIKO, 2008, p. 121). Mesmo que seja um desejo do governo, utilizar a cultura popular como ferramenta para suas políticas, não é uma tarefa simples.

² No original em inglês: A cultural superpower needs a healthy economic base but not necessarily a healthy economy. Perversely, recession may have boosted Japan’s national cool, discrediting Japan’s rigid social hierarchy and empowering young entrepreneurs. Tradução nossa.

Nye (2008) argumenta que o sucesso de um aspecto cultural de um país em atrair pessoas de outras culturas depende mais do sujeito, do que o agente, já que se trata de um poder cooperativo e não imposto ou implementado. Além disso, ele acrescenta que o *soft power* depende da credibilidade, e “quando um governo é percebido como manipulativo e a informação é vista como propaganda, a credibilidade é destruída” (NYE, 2008, p. xiii-xiv).

QUAL JAPÃO ESTÁ SENDO EXPORTADO PARA O MUNDO?

Muito ainda se discute sobre a eficácia com a qual a cultura japonesa de fato está sendo exportada para outros países como imagina o governo. Koichi Iwabuchi (2002) cita o fato dos produtos japoneses, como walkmans, vídeo games, animações etc. serem *mukokuseki* (無国籍, onde *mu* significa “sem” e *kokuseki*, “nacionalidade”), ou seja, não aparentam pertencer a uma nação específica. A capacidade de atração de parte da cultura pop vem do fato de ela ser neutra, e grande parte dos personagens de anime não se parecerem com nenhuma etnia específica. Portanto, haveria uma contradição básica na utilização da cultura pop japonesa como meio de impulsionar a atratividade do país. Se não há, como Iwabuchi define, uma “Japaneseness” (“Japonicidade”) evidente nas características dos personagens, o que a audiência internacional consome é uma versão virtual sem raça ou cultura (“race-less and culture-less”) de fato japonesa (p. 33). Como um exemplo que corroboraria tal ideia, poderíamos citar inclusive, personagens que apesar de serem etnicamente japoneses, possuem fenótipos caucasianos, como a personagem Minako Aino de Sailor Moon.

Figura 3– A personagem Minako Aino

TAKEUCHI. Pretty Guardian Sailor Moon, vol. 5, 2014

A partir dessa análise de Iwabuchi, Allison (2008, p. 107) sugere o termo “desodorização cultural”, onde a essência (odor) do que é realmente Japonês não está realmente nos produtos exportados, e que na verdade, a vivência de um fã de mangás e animês não está ancorada em um Japão real, mas numa experiência imaginada do Japão.

Contudo, mesmo que a primeira atração pelo Japão parta de uma cultura neutra, a vontade de experimentar o “país real” é o que provavelmente tem incentivado muitos consumidores de cultura pop a estudarem a língua e a viajarem para o Japão. A demanda de produtos de uma determinada nacionalidade tende a aumentar conforme o entendimento sobre aquela cultura também aumenta, ou seja, a procura por produtos que contenham a essência japonesa se aprofunda conforme mais pessoas aprendem sobre o país (TSUTOMU, 2008, p. 143).

Napier (2007) também trabalha com a ideia de que a cultura pop japonesa é mais acessível a um público internacional exatamente porque o “estilo do animê” necessariamente “transcende óbvias significações raciais e culturais, que poderiam criar barreiras para a identificação dos leitores” (p. 178). Napier investiga através de entrevistas diferentes razões pelas quais os fãs de animês nos Estados Unidos se interessaram por eles. Mesmo que de primeiro momento o contato seja através de uma versão idealizada do país, a vontade de ultrapassar a barreira da fantasia eventualmente surgiu em alguns entrevistados.

“O animê de fato despertou meu interesse sobre o Japão, principalmente porque eu estava curiosa para saber que tipo de cultura era capaz de criar algo como aquilo. Eu podia dizer que havia inúmeras pequenas nuances culturais que eu não captava, então eu comecei a aprender sobre a cultura por essa razão. Isso me levou a um interesse geral sobre a cultura e a história do Japão.” A consciência da entrevistada de que ela não estava “captando” todas as “pequenas nuances culturais” também sugere uma consciência sobre a relevância da origem japonesa dos animês.³ (NAPIER: 2007, p. 186)

Grande parte dos entrevistados possuíam uma noção de que o animê apresenta uma versão idealizada do Japão, e por esse motivo, muitos procuravam estudar sobre o país e a língua, não só para formarem uma opinião mais embasada sobre a cultura japonesa, mas

³ No original em inglês: “Anime did spark my interest in Japan, mostly because I was curious as to what kind of culture could create something like this. I could tell there were a lot of little cultural nuances that I wasn’t registering so I started learning the culture because of that. This led me into a general interest in the culture and history of Japan.” The respondent’s awareness that she was not “registering” all the “little cultural nuances” also suggests her awareness of the significance of anime’s Japanese origins. Tradução nossa.

também para melhorarem as suas experiências pessoais ao consumirem desenhos animados. Napier conclui que ao invés de se tratar de “consumidores passivos”, os fãs possuíam um considerável grau de agência em sua relação com a cultura pop japonesa, isso porque assistir os desenhos criou um interesse em entender mais sobre aspectos diferentes da cultura americana, fazendo-os buscar novas maneiras de entender o Japão, fosse através de cursos de língua, intercâmbios ou turismo.

No caso de consumidores chineses, Yoshiko (2008) relata que crianças na China ao serem constantemente expostas a animês e mangás na televisão começaram a reconhecer particularidades culturais do Japão como tirar os sapatos ao entrar em casa ou fazer reverências ao encontrar outras pessoas. Porém, o que queremos focar aqui é que as mesmas crianças notaram um fator bastante sutil da vida cotidiana do Japão: o status das mulheres japonesas.

Através de uma exposição contínua aos mangás e animês japoneses, crianças chinesas inconscientemente experimentaram o “Japão” em ação. Algumas começaram a reconhecer rituais japoneses diários como fazer reverência ou tirar os sapatos dentro de casa. Algumas formaram a opinião de que o status da mulher japonesa era baixo, pois as mães nos animês permaneciam em casa e os pais não realizavam quaisquer trabalhos domésticos.⁴ (YOSHIKO, 2008, p. 115)

Se de fato estamos diante de uma cultura pop desodorizada e sem nacionalidade aparente como sugerido por Allison e Iwabuchi, dificilmente os fãs americanos sentiriam a necessidade de estudar sobre o Japão para entenderem melhor as nuances culturais apresentadas nos animês; ou as crianças chinesas teriam notado aspectos da vida cotidiana japonesa acerca da realidade das donas de casa. O animê, mesmo sendo um veículo que privilegia uma mídia que apaga traços étnicos de alguns personagens, ainda carrega parte da visão do Japão sobre o próprio Japão, precisamente porque é feito para o mercado nacional.

O que é relevante para nosso trabalho é investigar exatamente o que uma das entrevistadas de Napier (2007, p. 189) sugere: “O animê não nos mostra o que o Japão é: ele mostra o que o Japão sonha”.⁵

E o que o Japão sonha?

⁴ No original em inglês: Through extended exposure to Japanese anime and manga, Chinese children unconsciously experienced “Japan” in action. Some began to recognize everyday Japanese rituals such as bowing and taking off their shoes inside the home. Some formed the opinion that the status of Japanese women was low because the mothers in anime stayed home and the fathers did not do any housework. Tradução nossa.

⁵ No original em inglês: Anime doesn’t show us what Japan is: it shows what Japan dreams. Tradução nossa.

Sabemos que o Japão é um país e, portanto, não uma entidade capaz de sonhar. Porém, se interpretarmos a afirmação acima como: o animê não nos mostra o que é o Japão, mas o ideal de Japão, teremos a oportunidade de nos perguntar o porquê de algo ser ou não reproduzido e transmitido ao mundo através do mangá e animê.

Tomemos novamente a passagem acima em que algumas crianças que assistem animês formaram a opinião de que o status da mulher japonesa era baixo devido à maneira que as mães e pais são representados nos desenhos. Seria o ideal japonês que as mulheres sejam donas de casa em tempo integral e os homens os provedores do lar? É nesse ponto que para entender as nuances culturais aparentemente corriqueiras apresentadas nos quadrinhos e desenhos animados que a pesquisa acadêmica ganha o papel central.

Para entender o que é disseminado aos consumidores de cultura pop japonesa é preciso uma análise dos aspectos sociais e políticos encontrados nos quadrinhos. Neste trabalho, desejamos focar em apenas um tópico, mas que nos permite abrir caminhos para diversos outros assuntos. Escolhemos analisar como as mulheres são representadas nos quadrinhos, a fim de entender quais os modelos disseminados para os leitores, japoneses ou não. Compreender a fundo quais os padrões e estereótipos femininos apresentados no mangás, é também adquirir uma visão histórica e social da condição da mulher no Japão atual que está sendo exportada para o mundo.

POR QUE ANALISAR MANGÁS *SHŌJO*?

Diante de uma cultura pop de tamanho apelo mundial e que tem sido utilizada até mesmo pelo alto escalão governamental como maneira de melhorar relações entre países, entender quais valores são transmitidos é permitir que os leitores de mangá aprofundem seu conhecimento sobre o país. O que o Japão sonha está nas entrelinhas dos quadrinhos, mas porque sonha o que sonha é a pergunta que tentaremos responder nessa dissertação. Entretanto, porque escolher o mangá *shōjo* como objeto desta pesquisa?

Ler mangás para meninas é ler sobre as mudanças na vida das jovens japonesas ao longo do século 20 e 21. O mangá para meninas adolescentes entre 12 e 17 anos, chamado de mangá *shōjo*, descende diretamente de uma tradição literária voltada para a transmissão de valores às jovens em idade escolar. As revistas para meninas eram um veículo pedagógico, conservador

e, muitas vezes nacionalista, que surgiram no final do século XIX e é delas que o mangá *shōjo* toma grande parte de sua herança.

Nosso primeiro capítulo busca evidenciar quais transformações a vida das mulheres japonesas sofreu no século XIX, a fim de compreendermos melhor qual o panorama histórico, político e social que dará início ao ideal da *Boa Esposa e Mãe Sábia* e às revistas para adolescentes. Analisamos a conexão entre o estabelecimento da educação compulsória feminina com o surgimento de tais publicações.

No segundo capítulo, tentaremos entender quais tipos de modelo de feminilidade eram transmitidos pelas revistas adolescentes do pré-guerra, quais estereótipos, quais valores e principalmente quais os seus objetivos editoriais. Como assuntos como casamento, família, trabalho e estudos eram apresentados são uma chave importante para surgimento da cultura adolescente e uma porta de entrada para o surgimento dos quadrinhos femininos.

No terceiro capítulo, vamos trabalhar o mangá *Black Bird* (2007-2013), publicado no Brasil e premiado como melhor mangá *shōjo* em 2008. Analisaremos como relações hierárquicas entre os personagens masculinos influenciam na construção da protagonista feminina, que aos poucos vai admitindo a necessidade de viver sob a proteção de uma figura masculina. Focamos em como relações sem consentimento, agressões e violências são mecanismos para encorajar a protagonista a gradualmente se resignar com a ideia de que o casamento é sua única alternativa.

No quarto capítulo, terminaremos nossa análise emprestando conceitos de Judith Butler para entender como a protagonista de *Black Bird* se desenvolve como filha, esposa e mãe durante a história. Seu corpo, ora vigiado pelo pai, marido ou pertencente ao filho que carrega, apenas se torna seu após cumpridas as etapas sociais do matrimônio e maternidade.

Como um trabalho que propõe uma genealogia Foucaultiana, onde não propomos encontrar a gênese dos problemas apresentados, mas analisar um recorte temporal, livre de definições historicamente estabelecidas, a fim de observar documentos tidos como não possuidores de história, que fazem parte do cotidiano e são em partes ignorados pela sua característica pouco científica (FOUCAULT, 1998).

Nosso conceito de gênero deriva diretamente da obra de Judith Butler, ou seja, onde vemos o gênero como performativo, na medida em que ele é criado através de performances sociais contínuas que ao mesmo tempo o constrói e o naturaliza. Performar o gênero

corretamente, humaniza o indivíduo e ratifica a existência de uma essência feminina ou masculina. No entanto, uma performance incorreta acarreta punições diretas e indiretas, desumanizando e marginalizando o sujeito, e regulando as estratégias sociais que mantêm a ficção e ilusão de um gênero natural e imutável. (BUTLER, 1988).

Todos os trechos traduzidos do inglês e japonês ao longo do trabalho serão de nossa autoria. Utilizaremos os nomes japoneses na ordem sobrenome em primeiro em seguida do nome, a mais comum do país. Para a transcrição das palavras nipônicas em caracteres românicos, escolhemos o sistema Hepburn, salvo nas citações, onde manteremos as romanizações dos respectivos autores. Para sinalizar vogais longas, fazemos uso do sinal diacrítico macron: *shōjo* se pronuncia shoojo, por exemplo.

Nosso primeiro capítulo mergulha em um panorama histórico sobre a vida das mulheres japonesas e busca entender como o ideal da *Boa Esposa e Mãe Sábia* se solidificou.

1. A CONSOLIDAÇÃO DA EDUCAÇÃO FEMININA NO JAPÃO NO PERÍODO MEIJI: UM PANORAMA HISTÓRICO PARA O SURGIMENTO DA POLÍTICA DA *BOA ESPOSA E MÃE SÁBIA*

1.1. CASAMENTO, SEXUALIDADE E PAPÉIS DE GÊNERO ANTES DA ERA MEIJI

O Japão não teve sempre uma forma homogênea de pensar a vida adulta, casamento e maternidade, já que até meados do século XIX, ainda não se constituía como uma nação com práticas unificadas como vemos nos moldes atuais. Uma nação “se configura como uma entidade pela qual seus cidadãos possuem uma identificação cultural ou emocional” (GERNER; MACKIE; WÖHR, 2014, p. 2), mas também pode ser descrita como uma comunidade imaginada, onde um grupo de pessoas de diferentes origens passam a se imaginar como possuidores de um conjunto de características e tradições em comum (ANDERSON, 1991, p.5). E nesse último quesito, as práticas em relação à vida feminina variavam entre regiões, classes sociais e até entre famílias.

Durante os períodos Heian (794-1185) e Kamakura (1185–1333), por exemplo, sociedades matriarcais coexistiam com as patriarcais de diferentes vilas, o trabalho no campo era igualmente feito por mulheres e homens, assim como a pesca em diferentes regiões. Além disso, em muitas famílias abastadas, a linhagem de um indivíduo era traçada bilateralmente e suas propriedades eram passadas para filhos e filhas. O casamento, o direito à terra e a posse de heranças eram ainda instituições pouco formalizadas no que tangia à distinção dos direitos de homens e mulheres (GOODWIN, 2006, p.9).

Como regra, a mulher ao casar-se não começava a “pertencer” a família do marido, mas continuava membro da família natal, morando na casa que lhe pertencia ou mesmo na de seus pais. O marido, que poderia ter mais de uma esposa, rendia visitas à mulher, cujos filhos permaneceriam com ela até a maioridade. O casamento era um acordo mútuo entre indivíduos, que começava quando as visitas se tornavam regulares e ambas as famílias reconheciam a união (GOODWIN, 2006, p.8-9). Divórcios eram igualmente feitos por consenso mútuo e os filhos continuavam com a mãe, que podia criar filhos de diferentes companheiros sob o mesmo teto. Como o marido não vivia junto da esposa, relações extraconjugais eram pouco censuradas e

relações sexuais antes do casamento não implicavam em penalidade nem para homens nem para mulheres (GOODWIN, 2006, p.9).

No que tange às proibições sexuais, estas existiam de fato, como no caso do estupro, do sexo com monges ou monjas budistas e com esposas da classe samurai. Essas últimas, assim como as concubinas, eram formalmente obrigadas a manterem a monogamia, pois eram vistas como propriedade da família do marido. A ideia da castidade em si era algo que retomava ao campo religioso budista, onde o homem casto era visto como mais perto da iluminação e, portanto, permanecer no celibato era essencialmente algo prezado para homens religiosos e regulado pelo estado, mas fugia ao escopo da população camponesa (NAKAMURA, 1964).

A prostituição também não era vista como estigma e aceitar pagamento em troca de tais serviços não marcava ou corrompia a mulher, podendo inclusive receber terras como compensação (GOODWIN, 2000).

Contudo, no início do século XVII, no chamado período Edo (1603 – 1867), a sociedade passa por diversas mudanças estruturais, incluindo transformações no casamento e na sexualidade. Um dos grandes acontecimentos que havia impactado o século XVI fora a chegada de padres jesuítas portugueses em 1543, os primeiros europeus a aportarem no território. Ao procurarem evangelizar parte da população, receberam duras punições do xogunato, incluindo execuções de padres e recém-convertidos por crucificação, que culminou na expulsão completa de europeus do solo nipônico. Dava-se início ao período de reclusão japonês de tratados comerciais com a Europa, onde por cerca de 250 anos, apenas a Companhia de Comércio Holandesa pôde, seguindo ressalvas estritas, comercializar produtos básicos e livros livres de conteúdo religioso.

No período Edo, o arquipélago contava com 280 *han* (藩, feudos), governados por seus respectivos senhores feudais, os *daimyō* (大名), que prestavam contas ao xogum, a então maior autoridade do país⁶, que mantinha o controle por meio de seu exército, os *bushi* (武士), também conhecidos como os samurais (侍).

A circulação limitada de indivíduos para fora de seus feudos ocasionava uma variedade de dialetos, costumes e relações interpessoais específicas de cada localidade. A mobilidade dos japoneses era ligada à classe que pertenciam, à localidade onde moravam, cidade ou campo, e ao patrimônio de suas famílias. O sistema de castas mais conhecido desse período era chamado

⁶ Apesar do xogum ser o governante oficial, o Imperador ainda vivia na região de Quioto.

de *shi-nō-kō-shō*: no topo a classe dos samurais (士 *shi*), após os fazendeiros (農 *nō*), seguidos dos artesãos (工 *kō*) e na base os mercadores (商 *shō*). Nessa sociedade estratificada, os indivíduos nascidos em cada classe permaneceriam nela por toda vida e passariam sua profissão às próximas gerações⁷.

Se antes de Edo, casamento, divórcio e guarda dos filhos eram pouco institucionalizados, as classes mais abastadas, principalmente a dos *bushi* e dos mercadores citadinos, passaram a regulamentar aos poucos o modo como a união de indivíduos e suas famílias passava a acontecer.

A classe samurai foi a que mais adotou estruturas hierárquicas dentro de sua família, delimitando a vida dos membros conforme leis patrilineares, causando uma maior rigidez no dia a dia das mulheres a ela pertencentes. Além disso, “para a elite o matrimônio era um jogo de alianças políticas” (FUJINO, 2002, p. 109), o que fazia do casamento um acordo entre famílias e não entre indivíduos.

Nas famílias dos *bushi*, para a preservação da linhagem e para evitar a divisão de bens entre filhos, apenas o primogênito homem podia receber as terras do pai. Já a esposa passava a fazer parte da família do marido, transferindo-se da casa de nascença e morando juntamente com o marido, sogro e sogra. Desde menina até a velhice, as mulheres nascidas nessa classe estavam sujeitas às “Três Obediências” (*sanjū*, 三従)⁸: antes do casamento as mulheres obedecem aos seus pais, quando casadas, elas obedecem aos seus maridos; quando viúvas, elas obedecem aos seus filhos mais velhos. O casamento era arranjado pelos pais dos noivos e o casal muitas vezes apenas viria a se conhecer no dia da cerimônia, visto que as filhas eram criadas reclusas em suas casas, tornando o matrimônio seu rito de passagem de uma residência a outra.

Essas práticas em relação ao casamento não ocorreram em um tempo histórico definido, mas em diversas localidades e épocas. Contudo, podemos entender que a classe samurai passou a empregar semelhante forma de estrutura familiar por três motivos: primeiro, para evitar perda de bens entre os herdeiros; segundo, para impedir conflitos sobre a paternidade dos filhos e; terceiro, por utilizar o confucionismo e o Neoconfucionismo como principal fonte de educação,

⁷ Yoshimura (2003) relata que esse sistema não era absoluto, assim como grande parte dos costumes do período Edo.

⁸ As três leis podem ser encontradas em Chinês como “As três dependências” (*sancong*, 三從), no *Livro dos Ritos* da Dinastia Zhou (de 1046 a 256 a.C.) (ROSENLEE, 2006: 89) e em diversos livros didáticos para meninas no período Edo e Meiji, como em *Onna Daigaku* 『女大学』 de Kaibara Ekiken de 1716.

desde que o xogum Tokugawa Ieyasu (1543 – 1616) empregou o estudioso Hayashi Razan (1583 - 1657) como principal conselheiro, adotando o Neoconfucionismo como base para seu governo.

O Confucionismo já era uma filosofia que delimitava e determinava claros papéis e esferas para cada gênero. De acordo com o *Livro dos Ritos* (*Liji*, 禮記), a demarcação dos sexos deveria iniciar-se já na infância. A educação entre os filhos e filhas era a mesma até os sete anos, no entanto, após esta idade, esperava-se que ambos seguissem suas vidas em ambientes separados, cumprindo obrigações específicas:

De acordo com o *Liji*, meninos e meninas começavam a assumir conscientemente diferentes papéis e incorporar posturas diferenciais aos sete anos. “Aos sete anos, meninos e meninas não ocupam a mesma esteira ou comem juntos; aos oito, ao entrarem ou saírem pelas portas ou portões, ou indo para suas esteiras para comer ou beber, eles são obrigados a seguirem os mais velhos – o ensinamento da submissão aos mais velhos tem agora seu início...”⁹ (ROSENLEE, 2006, p. 82).

Rosenlee (2006, p. 82) acrescenta que assim que a demarcação de espaço tem início, também começa a delimitação dos papéis de gênero. O reino de “fora da casa” (外 em chinês *wai* e em japonês *soto*) ao qual pertencem o estudo dos clássicos chineses, da política, dos assuntos oficiais e das artes diz respeito ao homem e sua educação será, portanto, direcionada a tais práticas. Já o reino de “dentro da casa” (内 em chinês *nei* e em japonês *uchi*) abarca as habilidades domésticas, como culinária, tecelagem, fiação e bordado, além do gerenciamento dos assuntos familiares, incluindo a preparação de alimentos para sacrifícios religiosos. Portanto, o privado, ou seja, da porta da casa para dentro¹⁰, passa a ser regulado pela esposa e o público, da porta da casa para fora, pelo marido, construindo juntos uma dualidade complementar, porém intransponível entre os sexos.

No período Edo, as normas e ensinamentos a serem seguidos eram publicados em diversos *jokunsho* (女訓書, Escritos sobre a Educação Feminina). Um dos mais conhecidos até hoje é o chamado *Onna Daigaku* (『女大学』, O Grande Aprendizado para Mulheres) escrito por Kaibara Ekiken (1630 – 1714), que listava conjuntos de treinos domésticos, regras de

⁹ According to the *Liji*, boys and girls begin to self-consciously assume different roles and embody deferential postures at the age seven. “At the age of seven, boys and girls do not occupy the same mat nor eat together; at eight, when going out or coming in at a gate or door, and going to their mats to eat and drink, they are required to follow their elders—the teaching of yielding to others is now begun...”.

¹⁰ Rosenlee (2006, p. 112) relata que no *Livro dos Ritos* está especificado que “as palavras proferidas pelas mulheres devem parar ao chegar às portas dos aposentos interiores”.

etiqueta e também maneiras com quais as leitoras deveriam aprender a se relacionar com o marido e sua família.

Vale acrescentar que, ao contrair matrimônio, a maior função da mulher era prover um herdeiro masculino. A infertilidade era, portanto, um dos grandes problemas que a nova esposa teria que enfrentar, sendo listada inclusive como uma das razões pelas quais um homem poderia devolver a esposa aos pais. As “Sete razões para o Divórcio” (*shichishutsu*, 七出) que também podem ser encontradas em *Onna Daigaku* eram: desobediência, esterilidade, lascívia, ciúmes, hanseníase, falar demais e roubo. A desobediência está intimamente ligada à doutrina dos samurais, pois de acordo com *Onna Daigaku*, “uma mulher não tem um senhor feudal para lhe dar ordens e, portanto, deve olhar para seu marido como seu senhor e servi-lo com toda adoração e reverência, sem desprezá-lo ou se dirigir mal a ele”, e por fim, acrescenta que “o grande dever da vida de uma mulher é a obedecer às pessoas”¹¹. Apesar de ser claro que nem todas as famílias utilizavam os mesmos livros e costumes para a criação de suas filhas, o fato das práticas da elite samurai começarem a ser emuladas pelas elites urbanas, pode ser um indício do quanto eram frequentes.

O casamento nas cidades era também organizado pelos pais ou familiares, e contava com aspectos como educação, “situação econômica, linhagem familiar, o caráter da jovem” (FUJINO, 2002, p. 109). A vida para as mulheres de grandes comerciantes lhes conferia mais responsabilidades e certa liberdade que a das filhas de samurais, manejando não só o lar, mas também auxiliando nos negócios da família (TOMIDA, 2004, p.32). À mulher cabia “coordenar aspectos como a alimentação, o vestuário, o controle dos hábitos dos funcionários, o relacionamento social da família e até mesmo o controle da caixa na ausência do esposo” (FUJINO, 2002, p.11-12). Além disso, esposas de pequenos mercadores também exerciam sua função dentro do comércio e possuíam contato direto com os negócios da família.

Assim como o aumento do poder da classe militar dos *bushi* trouxe consigo “uma ênfase no conceito de primogenitura e a subordinação de toda a família ao patriarca” (MACKIE, 2003, p. 23), os mercadores e artesão passaram a empregar os mesmos costumes às suas famílias. À medida em que suas propriedades aumentavam, os mais ricos temiam ver sua autoridade ser dividida com o casamento dos filhos (MACKIE, 2003, p. 23).

¹¹ A citação em japonês 「婦人は別に主君なし。夫を主人と思ひ敬ひ慎みて事べし。輕しめ侮べからず。総じて婦人の道は人に従ふに有り。」 (p.6). A edição utilizada foi publicada pela Escola Particular Feminina de Costura de Takanawa (Takanawa Shiritsu Saihō Jogakkō 私立高輪裁縫女学校) em junho de 1909.

Nas zonas rurais, no entanto, onde a distinção do público e privado era pouco definida, mulheres poderiam se casar várias vezes, bem como se divorciarem apenas por deixarem seus maridos e manter a custódia de seus filhos como desejassem, semelhante ao modo como as uniões conjugais eram realizadas antes de Edo. A introdução dos jovens à vida adulta na comunidade acontecia em meio aos grupos de homens e mulheres solteiros, que trabalhavam nas vilas. A iniciação sexual não acontecia depois do casamento, mas durante o tempo em que os jovens passavam morando com seus respectivos grupos e recebiam visitas noturnas em suas casas, tornando livre a escolha dos parceiros. (FUJINO, 2002, p.110).

O papel das mulheres no campo quanto ao plantio de arroz, a fiação e a criação do bicho da seda lhes garantiam uma renda, mesmo que fosse de 30% a 50% menor que a masculina (FUJINO, 2002, p.12). Aquelas que se aventuravam para fora do campo e iam às cidades em busca de trabalho se tornavam “lavadeiras, costureiras, empregadas domésticas, vendedoras de flores e tabaco, fabricantes e vendedoras de doces, tofu e outros alimentos” (FUJINO, 2002, p.12).

Em suma, destacamos os principais costumes em relação ao casamento e/ou à sexualidade dos japoneses antes da Era Meiji: o baseado no Neoconfucionismo da classe militar dos *bushi*, também adotado pelos comerciantes nas cidades; o campesino composto por grupos sociais de mulheres e homens em grande parte não casados formalmente; e o dos prostíbulos, que movimentavam a economia das grandes cidades e surgiram durante o período Edo. Mesmo que possamos destacar esses três sistemas, antes da Era Meiji, não havia de fato um modelo universal a ser seguido para o casamento e para a família, havendo uma clara mistura entre “sistemas de casamentos patrilocais, matrilocais e duolocais, além de uma diversidade de práticas em relação à herança dependendo do feudo, classe ou região” como afirma Mackie (2003, p. 22).

Discutiremos mais à frente o porquê do período Meiji ser um divisor de águas nas práticas em relação ao casamento e sexualidade, até então costumes imensamente diversificados entre famílias, vilas e classes sociais.

1.2. EDUCAÇÃO FEMININA ANTES DA ERA MEIJI

Como abordamos, no *Livro dos Ritos* consta que a mulher pertence à esfera doméstica e o homem à pública, portanto, o letramento era não só inacessível às mulheres, como também visto como “inconsequente a identidade do gênero feminino”. Por isso, quando olhamos para a educação recebida pelas mulheres da classe samurai, mesmo que a educação primordial dos filhos viesse em partes da mãe¹², o principal foco do aprendizado das meninas era costura, fiação, culinária e não o estudo dos clássicos ou dos assuntos governamentais.

Sendo a educação da mulher como um treinamento vocacional para atividades domésticas, alfabetizar meninas nos clássicos chineses era considerado um excesso irrelevante. O alinhamento desse pensamento pela classe governante no Japão no período Edo pode ser visto na fala de Matsudaira Sadanobu (1759 – 1829), conselheiro do xogum dos anos 1786 a 1793: “É bom que todas as mulheres sejam iletradas, pois cultivar suas habilidades seria nocivo. Elas não necessitam de estudos de modo algum. É suficiente que aprendam a ler livros com silabário *kana*. Que se mantenha dessa forma”¹³.

Para o conselheiro, devido ao silabário *kana*¹³ ter sido criado por mulheres, seria coerente a proposição de que apenas esse alfabeto fosse adequado para a educação feminina. Institucionalmente, assim como feito na China, o ato de excluir as mulheres do estudo de ideogramas se configura não só na retirada da possibilidade de ler textos complexos, como documentos oficiais ou livros de filosofia e política, como também impede a participação de mulheres em discussões tangentes à esfera pública, confinando-as de fato a permanecerem com suas mentes e interesses direcionados para dentro do lar.

De acordo com Tomida (2004), as filhas da classe samurai eram comumente educadas em casa pelas suas mães, avós e parentes do sexo feminino sendo possível aprender costura,

¹² O papel da mulher como mãe ainda não era consolidado nesse período no Japão e a educação feminina era voltada para a sua função como esposa, pois o responsável da prática pela criação dos filhos era o pai como veremos posteriormente. ¹³ No original em japonês:

「女はすべて文盲なるをよしとす、女の才あるは大に害をなす、決して学問などはいらぬものにて、仮名本よむ程ならば、それにて事たるべし。(MATSUDAIRA, 1893, p.317)

¹³ A língua japonesa conta com três tipos de grafia, os ideogramas chamados de *kanji* (漢字) que vieram diretamente da escrita chinesa, além das adaptações nipônicas, os silabários *hiragana* (平仮名) e *katakana* (片仮名). Suzuki (1985, p.59) explica que é “pelas mãos das damas da corte que as formas já cursivas de ideogramas se tornam cada vez mais estilizadas, dando origem no século XI, ao que posteriormente foi denominado *hiragana*”. Portanto, o *hiragana* é desde sua criação visto como uma escrita feminina e por consequência, vista por muitos anos como apropriada para o aprendizado das mulheres.

tecelagem, bordado, culinária, bem como canto, dança, prática de instrumentos musicais, cerimônias do chá e arranjos florais. Para ensinamentos voltados ao matrimônio, era comum o uso dos já citados *jokunsho*.

Exemplos como *Onna Imagawa* ou o já mencionado *Onna Daigaku* eram baseados em diversos ensinamentos encontrados nos *Livros dos Ritos* e moldados para a realidade japonesa. Tais leituras também eram frequentemente utilizadas nas escolas da época, os chamados *terakoya* (寺子屋). As *terakoya* eram instituições privadas, muitas vezes conectadas a templos budistas, que se dedicavam a ensinar leitura, escrita, educação moral etc. para pessoas de diversas classes.

Nas *terakoya* aquelas nascidas fora das classes dos samurais possuíam a oportunidade para receber educação fora de suas casas. Para muitas filhas de comerciantes, por exemplo, esperava-se que auxiliassem seus pais e maridos em suas lojas, e, portanto, era requerido que soubessem matemática e utilizassem o ábaco. Além disso, o estudo da caligrafia e a composição de poemas eram livres, assim como a leitura de clássicos japoneses, pois se encontravam em alfabeto *kana*. Fora a escrita e leitura, as meninas podiam aprender pintura, costura, música, cerimônia do chá e arranjos florais.

Fora as filhas de fazendeiros com recursos para investir em sua educação nas *terakoya*, a maioria das mulheres da classe camponesa era analfabeta e se dedicava ao trabalho rural e doméstico. Apesar disso, fora da época de colheita, era comum que frequentassem aulas de costura.

É na Era Meiji (1868-1912) que a educação feminina, tanto a doméstica como a até então realizada nos templos, passou a ser institucionalizada pelo Estado, através da promulgação do Ato Educacional, que em 1872 estipulou o ensino obrigatório com uma base curricular nacional para meninos e meninas. Este é um período de mudanças rápidas em todo o território japonês, que buscava ajustar-se aos moldes ocidentais ao mesmo tempo em que tentava criar uma ideia de nação para habitantes até então isolados em feudos por gerações.

Neste trabalho, argumentamos que é exatamente a partir desse momento histórico que o estereótipo da mulher japonesa se consolida e se espalha no imaginário popular, encontrando reminiscências ainda hoje dentro da cultura popular.

1.3. A RESTAURAÇÃO MEIJI E A CRIAÇÃO DA INSTITUIÇÃO ESCOLAR

Em 1853, o Comodoro Matthew Perry atracou na baía de Edo, atual distrito de Tóquio, com navios de guerra a fim de forçar uma abertura japonesa ao comércio com os Estados Unidos. A chegada dos americanos causou um choque cultural nunca visto no governo Tokugawa, que apesar de ter mantido a paz durante o regime, se viu acuado diante do poder bélico apresentado pela marinha norte-americana (GORDON, 2003).

A primeira reação foi de fato a “expulsão dos bárbaros ocidentais” e a insistência na reclusão do arquipélago, porém essa atitude se mostrou infrutífera frente à tecnologia armamentista ocidental e o xogunato Tokugawa enfrentava agora não somente uma crise na política externa, mas também interna, devido à divergência de ideias entre os próprios senhores feudais.

Alguns conselheiros do xogunato como Sakuma Shōzan (1811 - 1864) advogavam uma política de “ética japonesa e tecnologia ocidental” (*tōyō dōtoku, seiyō gakugei*, 東洋道德西洋学芸). De acordo com essa ideia, o pensamento japonês, neste caso, o Confucionismo da escola Hayashi à qual pertencia, e as tradições em comum da população deveriam ser mantidas, contudo adotando o conhecimento técnico apresentado pelas diferentes potências europeias e pelos Estados Unidos (DE BARY, 2005).

No entanto, os feudos de Satsuma e Chōshū, domínios que não eram aliados ao xogunato, aderiram a uma política de violência contra estrangeiros. Ambas sofreram retaliação e no caso de Satsuma, a marinha britânica destruiu metade de Kagoshima, devido ao assassinato de ingleses nessa região. Com a demonstração do poder bélico estrangeiro em seus territórios os feudos de Satsuma e Chōshū renderam-se à ideia da abertura dos portos e da unificação nacional, porém, encontrando o xogunato Tokugawa em crise, lançaram-se junto aos domínios de Tosa e Hizen em uma aliança para a derrubada do poder (TIPTON, 1998).

Jurando lealdade ao Imperador, que aos 12 anos vivia em Quioto recluso dentro da corte e sem qualquer poder de chefe de Estado, as tropas das províncias mencionadas acima, agora identificadas como “forças imperiais”, guerrearam pelo arquipélago contra os aliados de Tokugawa, que foi destituído de seu cargo como líder em 1868. Assim terminava o xogunato Tokugawa após mais de 250 anos de governo e começava a Era Meiji, com a restauração do poder Imperial.

Com uma nação desestabilizada e uma ameaça iminente do imperialismo ocidental sobre a Ásia, coube ao novo governo criar um estado aos moldes europeus e norte-americanos. O novo governo foi caracterizado por políticas que visavam evitar uma possível invasão e que tentavam alavancar o prestígio do Japão frente ao ocidente, numa tentativa de colocar o país em pé de igualdade com as potências da época.

Como em vários países capitalistas, o Japão, a fim de desenvolver uma nação moderna, precisou romper com o feudalismo e suas relações hierárquicas. Isso culminou na abolição do sistema de classes, extinguindo os privilégios dos samurais, regulamentando a posse de terra dos pequenos agricultores e permitindo casamentos entre japoneses de diferentes status e estrangeiros em 1871 (MACKIE, 2003, p. 22).

Entretanto, mesmo que destituídos de suas funções, muitos samurais seguiram carreiras no governo, que apesar de parlamentarista e de contar com o sufrágio masculino, muitos dos cargos de confiança eram ocupados através de indicação. O processo de modernização japonês, apesar de contar com a figura do Imperador Meiji como centro do poder, foi de fato comandado pelos samurais de Satsuma, Chōshū, Tosa e Hizen que a partir de sua vitória, passaram a liderar altas posições governamentais.

A Constituição, promulgada somente em 1890 (mais de vinte anos depois da restauração do poder do imperador), parecia servir como uma prova da instituição de um governo representativo, mas ao mesmo tempo “garantia o poder das elites em nome do Imperador” (MACKIE, 2003, p. 21). Ele, até agora figura desconhecida da grande maioria dos japoneses, passou a ser visto como um símbolo que unia a todos em uma ideia de nação. Criava-se assim uma unidade dentro de um conjunto de ilhas até então separadas por dialetos, costumes e fronteiras dos antigos territórios feudais. A partir dessa época, todos nascidos no Japão passaram a ser referidos como súditos imperiais.

Entretanto, como fazer para unir um país tão heterogêneo através de uma figura tão pouco familiar aos olhos dos cidadãos? Um dos artifícios utilizado pelo governo foi reforçar a ideia de que o Imperador seria o pai de todos os seus súditos. Como já era narrado nos textos antigos que apresentavam os mitos de formação da ilha japonesa (o *Kojiki* e o *Nihonshoki*¹⁴),

¹⁴ A obra *Kojiki* (古事記, Registro de Fatos Antigos) foi compilado em 712 D.C por “Ō no Yasumaro e busca legitimar o poder imperial japonês, narrando a história japonesa, desde as suas origens até à época da imperatriz Suiko (fim do século VI)” e estabelece “a criação do Japão, o nascimento dos deuses e das divindades, com destaque à deusa do Sol, Amaterasu Ōmikami, da qual descenderiam os imperadores japoneses, reafirmando a divindade da família imperial”. Já o *Nihonshoki* (日本書紀, Crônicas do Japão) foi compilado em 720 D.C. com

os Imperadores advêm de uma linhagem divina inquebrantável, desde a deusa do Sol Amaterasu, aquela que originou o povo japonês. Este argumento por si só já legitimaria sua posição como líder tanto por um lado divino e como paternal frente aos cidadãos. Igualar o Imperador ao chefe da família/nação rendeu um novo termo político para a época o Estado-Família (em japonês *kazoku-kokka* 家族国家).

Esse método de identificar o Imperador com uma figura paterna se casava com a já internalizada ideia Confucionista de que o estado e a família são instituições inseparáveis (NAGAI, 1971). O que pode ser encontrado nos escritos do ramo secundário do xogunato, o clã Mito, que deu forma ao pensamento chamado *Chūkō Ippon* (忠孝一本), que pode ser traduzido como a ideia de que a lealdade ao governante e o amor pelos progenitores partiam do mesmo sentimento, apenas tendo alvos diferentes.

O termo *chū* 忠 designa a relação entre o indivíduo e seu superior, comumente traduzido como “lealdade”. De acordo com essa lógica, se cada cidadão fosse leal ao seu líder seria seguro assumir que o país de fato prosperaria, pois todos estariam desempenhando seus deveres em favor do bem comum. Contudo, caso o regente não se mostrasse digno de seu posto, seria perfeitamente aceitável que seus súditos o destituíssem de sua posição, como foi comum na história chinesa repleta de dinastias. É nesse ponto que o segundo termo *kō* 孝 é essencial.

O conceito *kō* é frequentemente traduzido como “piedade filial”, uma virtude moral que versa sobre o respeito e a obediência a seus pais, o laço que une um filho ao seu pai, tanto vivo como falecido. A família é o núcleo da doutrina confucionista: se as famílias dentro de uma comunidade estão prosperando, então o estado como um todo está progredindo, o que relaciona diretamente a família ao chefe de estado. Enquanto um governante pode e deve ser deposto quando não realiza seu trabalho adequadamente, não se pode desobedecer ao patriarca em nenhuma circunstância.

Kō Shinkō (2017, p. 98) explica que os termos na lógica do Neoconfucionismo japonês os conceitos *chū* e *kō* eram vistos como inseparáveis, chegando a ser considerados intercambiáveis. Um sentimento que pertencia ao âmbito privado da família, se expande ao público e social:

Devotar-se à “piedade filial” para com os pais é também dedicar-se ao “amor e respeito”, assim como à “sinceridade”. Se através desses sentimentos você servir ao

a coordenação do príncipe Toneri e inclui menos lendas e relatos mitológicos que Kojiki, buscando “dar destaque aos fatos históricos que se encontram ordenados cronologicamente”. (YOSHIDA, 1999, p. 60-61)

governante, estará também se devotando à “lealdade”. Em outras palavras, “piedade filial” se converte em “lealdade”, passando a se expandir para a dimensão pública da sociedade. (KŌ, 2017, p.98)¹⁵

Por essa razão, expandir o conceito de que o Imperador seria o pai de todos os japoneses foi uma forma eficaz de garantir tanto a lealdade como a piedade filial dos cidadãos. Esse imaginário passou a ser uma política estatal reforçada na educação até o final da Segunda Guerra Mundial.

Mesmo que anteriormente houvesse no Japão uma variedade de práticas em relação à família e casamento, é novamente o modelo da elite samurai que passa a entrar em vigor como lei. Em 1871, foi iniciado o registro familiar (*koseki*, 戸籍), que tornou a família a unidade administrativa base do estado, registrando não indivíduos, mas famílias inteiras, onde cada nascimento era acrescentado aos documentos familiares. Além disso, os membros reconhecidos no registro seriam os avós, os pais e os filhos, impedindo empregados e agregados a serem considerados membros, criando pela primeira vez um conceito de família nuclear.

Além do *koseki*, o sistema *ie* (家, literalmente casa) foi instituído em 1898 com o Código Civil, legalmente estabelecendo o patriarca como chefe familiar, passando sua autoridade ao filho mais velho. Ele não é somente responsável por representar a família, como tem o poder sobre todos os membros e seus bens. Isso significa que ao contrair matrimônio, a partir de então, todos os bens da mulher serão transferidos e administrados pelo marido. Por fim, o Código Civil de Meiji de 1899 colocou as mulheres casadas na mesma categoria dos menores de idade e pessoas interditas, não podendo realizar quaisquer trâmites legais sem a aprovação do patriarca da família (MACKIE, 2003, p.23).

Mulheres chefes de família, apesar de ainda existirem, eram necessariamente uma posição temporária até a definição de um herdeiro masculino. Curiosamente, apesar do sufrágio ser permitido a chefes de família, mulheres que desempenhassem tal função não podiam exercer o direito ao voto, marcando explicitamente que o gênero era empecilho para o exercício dos direitos políticos.

Através dessas políticas, podemos observar que apesar da variedade de possibilidades de atividades desempenhadas pelas mulheres anteriormente, suas vidas seriam agora moldadas

¹⁵ No original em japonês: 「親に「孝」を尽くすということは、必ず「愛敬」の「誠」があり、これをもって君に事えるならば、君に「忠」を尽くすことになる。すなわち、「孝」を「忠」に移し、ここの「忠」は「孝」が社会という公的次元で押し広げられたものとなる、ということである」。

como aquela das filhas da extinta classe dos samurais. Com isso, em vez da classe, o gênero passa cada vez mais a ser um aspecto de diferenciação para o recebimento ou não de direitos. A mulher é duplamente governada por dois patriarcas: o marido e o Imperador.

Segundo Hall (2006, p. 59), “não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça”, a cultura nacional proposta na modernidade “busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma grande família nacional”. Não se trata de “um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica”, mas também uma “estrutura de poder cultural”, já que a unificação de culturas separadas acontece “por um longo processo de conquista violenta”.

Em consequência da vitória dos feudos de Satsuma, Chōshū, Tosa e Hizen que congregaram todo o país através da figura do Imperador, grande parte da identidade nacional seria baseada naquela já praticada pela elite dos *bushi*. Além desse aspecto, em virtude da organização do governo Meiji também estar nas mãos dos remanescentes desse estrato social, a educação compulsória a ser instituída obedecerá aos padrões estabelecidos por eles.

A escola será a instituição responsável por transmitir os ideais do estado para os cidadãos. É através do ensino que se criaria ao final do século XIX uma nova versão da mulher ideal japonesa: a “boa esposa e mãe sábia”.

1.4. O IDEAL DA “BOA ESPOSA E MÃE SÁBIA” NA EDUCAÇÃO FEMININA

De acordo com Hall (2006: 49-50), culturas nacionais são produtos da modernidade, já que anteriormente a lealdade e a identificação na era pré-moderna eram dadas “à tribo, ao povo, à religião e a região”, e agora foram transferidas à cultura nacional:

Segue-se que a nação não é apenas uma entidade pública, mas algo que produz sentidos - um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; eles participam da ideia da nação tal como representada na cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica (...). (HALL, 2006, p. 49).

Essa comunidade simbólica faz com que “as diferenças regionais e étnicas” sejam gradualmente subordinadas pelo estado-nação, que cria padrões homogeneizantes para todos os seus cidadãos a fim de fabricar em indivíduos de contextos distintos, um sentimento de pertencimento. A escola surge não só com o intuito de alfabetizar a população, mas também como um meio de disciplinar as novas gerações conformes os ideais políticos vigentes.

A formação de uma cultura nacional contribuiu para criar padrões de alfabetização universais, generalizou uma única língua vernacular como meio dominante de comunicação em toda a nação, criou uma cultura homogênea e manteve instituições culturais nacionais, como, por exemplo, um sistema de educação nacional. Dessa e de outras formas, a cultura nacional se tornou uma característica-chave da industrialização e um dispositivo da modernidade (HALL, 2006, p. 49-50). Assim, uma cultura nacional pode ser efetivamente transmitida para seus habitantes através do discurso escolar, e posteriormente absorvida pelos estudantes como parte constituinte de suas identidades, pois, ainda de acordo com Hall, o discurso é “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (HALL, 2006, p. 50). O discurso que estruturou o ensino feminino na Era Meiji foi o chamado *Ryōsai Kenbo* 「良妻賢母」 que traduzimos como “boa esposa e mãe sábia”.

Mesmo contando com a relutância em estipular a obrigatoriedade do ensino feminino, muitos intelectuais que viajaram para diversos países, como Mori Arinori, Iwakura Tomomi ou Kuroda Kiyotaka, advogaram a favor da criação de escolas voltadas para o treinamento das mulheres japonesas, tanto para fazer frente à instrução que as meninas ocidentais recebiam, como para produzir “mães da nação, capazes de treinar seus filhos para serem súditos leais e soldados disciplinados” (MACKIE, 2003, p. 25).

Tomida (2004, p. 37) afirma que diversos estudiosos e estadistas, após perceberem o papel relativamente importante da mãe na criação dos filhos nos países que visitavam, desejaram importar para o Japão o conceito de maternidade como parte importante das obrigações das mulheres casadas. Além disso, uma mulher educada seria também uma boa companhia para o futuro marido, criando assim dois objetivos para educação feminina: o nacionalista, voltado à maternidade, e o patriarcal, voltado para o matrimônio.

Koyama (2014, p. 85) argumenta que os afazeres domésticos e o cuidado das crianças não eram apenas funções que caberiam às mulheres, mas de acordo com a ideologia da boa esposa e mãe sábia, foram reinterpretados como papéis que posicionaram as mulheres como sujeitos do estado. Não se trata de que, antes do período Meiji, as filhas de cada família não fossem treinadas para a vida doméstica; contudo, agora esse papel passou a fazer parte das obrigações da mulher perante o estado.

No período Edo, o sentido da vida feminina no Japão era limitado “a ser uma esposa e nora”, ou seja, apenas o aspecto da esposa era enfatizado, não havendo uma necessidade de performar o papel da maternidade (KOYAMA: 2014, p. 87). Koyama ainda acrescenta que, se tomarmos o já citado *Onna Daigaku*, encontraremos ainda críticas sobre a incapacidade da mulher de educar seus próprios filhos, pois o amor maternal era algo negativo que poderia prejudicar a educação das crianças.

Essa imagem começou a mudar à medida que o governo percebia a necessidade de criar cidadãos japoneses que tivessem conhecimentos em comum acerca de sua identidade como súditos imperiais. A partir disso, o estado tomou a responsabilidade de garantir a educação das crianças e não mais a família, uniformizando maneiras comportamentais e estipulando ideias que favorecessem a nação como um todo. Apesar de homens e mulheres serem alvos dos planos educacionais que viriam em seguida, a lógica utilizada para implementar a instrução feminina foi através dos seus papéis como progenitoras dos cidadãos japoneses.

O Ministro da Implementação do Plano Educacional já defendia a educação feminina em junho de 1872, alegando que “o talento de uma criança depende da sabedoria da mãe” e como “as meninas de hoje se tornarão elas mesmas mães um dia, é verdadeiramente importante que as mulheres devam estudar” (KOYAMA, 2014, p. 87-88).

Em agosto de 1872, através do Decreto do Sistema Educacional Educação, o chamado Gakusei (学制), o governo instituiu o sistema de quatro anos de ensino compulsório, no qual ambos, meninos e meninas, receberiam uma educação uniforme por todo o país.

A primeira escola para meninas foi inaugurada no mesmo ano em Tóquio. No entanto, a maioria das estudantes era direcionada às escolas mistas que eram mais facilmente encontradas nos anos 70. Em 1875 já existiam mais de 24 mil escolas espalhadas pelo país, mas apesar de tamanha disponibilidade, a taxa de participação feminina nas escolas não era satisfatória (TOMIDA, 2004, p. 37-38).

Por frequentarem escolas mistas, muitas estudantes utilizavam uniformes e cortes de cabelo masculinos, ascendendo diversas críticas dos setores conservadores da sociedade e desencorajando as famílias a mandarem suas filhas às escolas (SHAMOON, 2012, p.16). Devido ao custo de colocarem os filhos na escola, a maioria das meninas ainda permanecia em casa, ajudando nos trabalhos domésticos e rurais. Em 1878, a taxa de frequência escolar para meninos era 53,4%, enquanto para meninas era de apenas 22,5% (MACKIE, 2003, p. 25).

Tomida (2004, p. 38) também argumenta que esse sistema de ensino não se encaixava na sociedade da época, pois as famílias ainda estavam habituadas à visão feminina proposta pelo Neoconfucionismo. Percebendo a falta da adesão dos pais e suas críticas sobre a “perda da feminilidade” das estudantes pela educação mista, o governo resolveu ajustar às normas escolares para adequá-las aos ideais de feminilidade já existentes socialmente. Anteriormente, em 30 de outubro de 1890, foi publicado o Édito Imperial da Educação, diretamente influenciado por valores confucionistas, de obediência ao Imperador. Foram instituídos como parte do currículo etiqueta e disciplina, trabalho e treinamento doméstico, costura, culinária, canto e aulas de música. A ênfase em um estudo vocacional para o lar em escolas femininas era muito maior do que a política previamente adotada nas escolas mistas onde o currículo focava em temas acadêmicos.

Em 1883, meninas foram proibidas de usar uniformes masculinos e em 1899, o *Kotō Jogakkō Rei* (Decreto de Educação Secundária Feminina) promulgou um currículo padronizado para as escolas para meninas:

Numa reação dessa considerada perda de feminilidade, nas décadas seguintes, mais escolas para meninas abriram, prometendo uma via feminina de educação normativa. Enquanto a educação de meninas foi uma prioridade para a modernização do Japão, o governo interveio para garantir que as estudantes estivessem em conformidade com ideais conservadores de comportamento feminino (SHAMOON, 2012, 16)¹⁶.

O currículo para alunas começava neste ponto a convergir para o ideal de boa esposa e mãe sábia, e em março de 1902, Kikuchi Dairoku (1855 – 1917), Ministro da Educação de 1901 a 1903, oficializou este modelo como política nacional de educação, afirmando que o objetivo da escola seria auxiliar as meninas a aperfeiçoarem sua principal missão: se tornarem boas esposas e mães sábias (TOMIDA, 2004, 39).

Koyama (2014, p. 89) argumenta que essa esfera de pensamento deu um formato concreto à educação feminina por dois motivos: primeiro, aumentaria o horizonte intelectual das mulheres, sendo assim capazes de utilizarem seus conhecimentos sobre o trabalho de seus respectivos maridos, provendo-os com um suporte doméstico. O segundo motivo é a conexão

¹⁶ No original em inglês: In reaction to this perceived loss of femininity, in the following decades, more girls' schools opened, promising a more normatively feminine educational track. While education for girls was a priority in Japan's modernization, the government intervened to ensure girl students conformed to conservative ideals of feminine behavior.

direta da mulher com a consciência da nação, ganhando assim através da educação um espírito de patriotismo a fim de contribuírem para o bem-estar do país.

Com a mudança do currículo, a abolição das taxas referentes ao ensino primário e a separação de escolas entre sexos, a disparidade entre o comparecimento escolar de meninos e meninas começou a diminuir gradualmente. Em 1904, 90% das meninas estavam frequentando escolas primárias (TOMIDA, 2004, p. 39).

Quanto ao ensino secundário, existiam em Meiji dois tipos de estabelecimento, as escolas públicas do governo Meiji e as *misshon sukūru*, escolas de missionários cristãos. Uma das mais conhecidas era a Ferris Jogakkō (Escola Feminina Secundária Ferris) fundada pela norte-americana Mary Kidder (1834-1910) em 1875 Yokohama. Até 1885, existiam ao todo nove escolas públicas secundárias para jovens em todo país (TOMIDA, 2004, p. 40). Portanto, essa lacuna era preenchida pelas instituições cristãs que educavam as filhas da elite.

Em 1899, de acordo com o *Kōtō Jogakkō Rei* (Decreto de Educação Secundária Feminina) foi requerido a cada prefeitura o estabelecimento de ao menos uma escola pública para mulheres que englobasse desde o primário ao ensino médio. Em 1900, já existiam 52 instituições do tipo com mais de 12 mil alunas (MACKIE, 2003, p. 26) e em 1901, outras 18 escolas foram abertas (TOMIDA, 2004, p. 41).

É nesse contexto que colégios voltados para a educação para jovens entre 13 e 18 anos começaram a fazer parte da vida de filhas de diferentes classes sociais ao longo do começo do século vinte. Shamoan (2012) relata que a criação das escolas secundárias é de fato um dos maiores divisores de águas na história da mulher japonesa, pois fez surgir uma nova categoria no desenvolvimento psicológico feminino: a criação da adolescência.

Wasaki (2010) relata que a palavra adolescência (*seinenki* 青年期) começou a ser usada na década de 1890 em revistas especializadas em educação e em psicologia. O objeto de estudo dos pesquisadores eram alunos da elite, que frequentavam escolas secundárias e colégios vocacionais. A adolescência era definida como um momento de mudanças corporais e psíquicas, além de ser vista como uma época rodeada de problemas como crises existenciais, desobediência e até o suicídio (p. 41). Muitos autores recomendavam a fiscalização contínua dos adolescentes a fim de evitar atitudes indesejadas dos alunos, como a falta de estudos, o abandono escolar, os desentendimentos com os professores e além de quadros de inquietação, desespero ou aflição (chamados na época de *hanmon* 煩悶).

Não sendo mais considerada uma criança, mas em constante supervisão dos professores, não confinada à casa durante toda a infância, mas livre entre os muros da escola. Esse é espaço onde a formação da identidade da jovem passará a tomar forma. É à medida em que mais instituições de ensino secundário eram criadas durante o período Taishō (1912 - 1926) e no início da Era Shōwa (1926- 1989) que a ideia de que era adequado para meninas permanecerem na escola até a idade do casamento se popularizou, principalmente nos grandes centros urbanos.

É graças à possibilidade educacional oferecida às jovens no início do período Meiji, que a cultura feminina adolescente, ou *shōjo bunka* (少女文化), deu seus primeiros passos. A escola criou um espaço para a expressão individual além de um sentimento de pertencimento a uma nova classe de mulheres que tinha em comum não só o ambiente escolar, mas também o consumo dos mesmos produtos, roupas e revistas.

Com o crescimento de jovens letradas em todo país, houve aumento de consumidoras de mídias impressas. As revistas para meninas e adolescentes aos poucos vão se consolidando no mercado como um dos principais meios de conectar meninas de todo o país. Contando com artigos sobre beleza e comportamento, novelas, romances, concursos de pintura, poema, fotografia e caligrafia, as publicações dessa época permitiram não só o entretenimento às adolescentes, mas também a chance de produzirem conteúdo.

Entretanto, assim como a escola para meninas surgiu permeada com políticas nacionalistas e patriarcais, as revistas femininas, além de disseminarem o que era popular entre as estudantes, também estavam diretamente conectadas aos ideais da “boa esposa e mãe sábia”. Serão tais revistas que um dia darão lugar aos quadrinhos femininos que serão nosso objeto de análise nos próximos capítulos.

2. REVISTAS PARA MENINAS: UMA ANÁLISE DOS TEMAS TRABALHOS DESDE AS REVISTAS LITERÁRIAS DA MEIJI AOS MANGÁS *SHŌJO* DOS DIAS ATUAIS

Por muito tempo a literatura ficcional foi vista como uma escrita de baixa qualidade, cujas histórias eram ligadas à vida nos prostíbulos, com temas de cunho erótico e ilustrações que descreviam intercursos sexuais. Copeland (2000, p. 28) argumenta que os intelectuais da era Meiji ficaram surpresos ao descobrirem que o romance (*shōsetsu* 小説) era tratado como alta literatura no ocidente e era inclusive escrito por figuras importantes da elite. Tsubouchi Shōyō em seu ensaio *Shōsetsu Shinzui* (A essência do romance) publicado de 1885 a 1886, argumenta que o romance é uma forma de arte de extrema importância na Europa e incentiva que a partir de então os japoneses também deveriam ter suas próprias obras. Para Shōyō, o romance retrata a natureza humana, servindo como um guia para a vida ao mostrar condições sociais de maneira realista (ROLF, 1983, p. 435). O realismo de Shōyō não prescrevia, no entanto, uma função didática para o romance (ROLF, idem), e, no entanto, foi com essa função que esse gênero literário nas revistas para meninas no período Meiji.

Uma das alternativas à inclusão da leitura de romances como parte da literatura japonesa foi a ressignificação do gênero, tornando-o útil para o Estado. Se utilizado corretamente, se tornaria um mecanismo para a reforma social mais eficaz que um professor (COPELAND, 2000, p. 28). Um daqueles que acreditavam nessa proposta e buscaram através da mídia impressa incutir valores morais nos leitores foi Iwamoto Yoshiharu (1863 – 1942), editor chefe da revista *Jogaku Zasshi* (Revista de Estudos da Mulher, 女学雑誌). Sendo a primeira revista voltada para adolescentes, a *Jogaku Zasshi* (serializada de 1885 até 1904) foi a precursora de todo o mercado editorial existente hoje para esse público, pois além de publicar artigos de interesse às estudantes, também as recrutava como escritoras de ensaios e romances.

O dever dos editores da revista era descobrir as mulheres ideais e guiá-las como professores, apoiadores, advogados, irmãos e amigos para que atingissem seu potencial máximo (YOSHIO, 2017, p. 14). O guia estaria ali não somente para auxiliar as mulheres a ganharem espaço na sociedade, mas também em cumprir seu papel dentro da nação. Iwamoto buscava escritoras para seu time, contanto que suas histórias provessem mulheres ideais, moralmente íntegras e que servissem de modelos para suas leitoras. Como a literatura possuía tamanho poder

de influência nas mentes dos leitores, era necessário abandonar a ficção erótica de Edo e trazer um novo conceito de heroína para um novo Japão.

Esse é o ponto de partida da literatura popular para adolescentes: ao mesmo tempo que serve como meio de entretenimento, suas histórias são moralizantes, didáticas e provêm heroínas que se encaixam em um modelo específico.

Neste capítulo procuraremos uma genealogia das revistas para meninas, indagando os objetivos editoriais por trás de suas publicações, quais ideais eram propagados e ponto em que os romances darão lugar aos quadrinhos. Buscamos entender qual tradição foi sendo construída ao longo dos mais de 130 anos desde a publicação da primeira *Jogaku Zasshi* e se ela ainda perdura atualmente. Primeiro, vamos analisar as revistas do pré-guerra, seus temas e alinhamento com o ideal da *Boa Esposa e Mãe Sábia*. Em seguida, abordaremos a história do *shōjo* mangá, sua consolidação no mercado e diferenças com as revistas do pré-guerra. Por último, tentaremos entender as editoras de mangá atual na produção das obras, cobrindo a história das principais casas editoriais e o trabalho dos editores.

2.1. ERA MEIJI: *JOGAKU ZASSHI* E *JOGAKU SEKAI*

Iwamoto Yoshiharu, diretor da Escola Feminina de Meiji (明治女学校), em Tóquio, foi um educador proeminente, que veio de uma criação samurai combinada com uma disciplina cristã. Junto de Kondō Kenzō (falecido no primeiro ano de publicação em 1886) e Ōba Sōkichi, Iwamoto Yoshiharu fundou a *Jogaku Zasshi* propondo a criação de uma nova disciplina chamada Estudos Femininos, que teria como objetivo orientar suas leitoras para fora da margem social imposta às mulheres pelos anos em que sua educação fora negligenciada e auxiliando-as a cumprirem sua missão como cidadãs.

A missão das mulheres retratada pela *Jogaku Zasshi* era ser a guardiã do lar (YOSHIO, 2017, p. 15). Aqui rompe-se com o Confucionismo em partes, mesmo que ainda coloque a mulher domínio do lar, e o homem, como quem provém e trabalha fora, esse reino será regido pela rainha da casa, a esposa, educada o suficiente para ensinar seus filhos e dialogar com seu marido. Se trata de visão do casamento em que ambos os cônjuges estão unidos por uma relação de afeto e respeito mútuo, cada qual com seus espaços definidos, o marido provendo o sustento para a família e a esposa criando um lar onde ele poderia relaxar e liberar-se do estresse do dia

a dia. Ambos com o mesmo status hierárquico e autoridade dentro de suas respectivas esferas (idem).

Os artigos da revista incluíam traduções feitas por mulheres de textos ingleses, poesias japonesas, biografias de mulheres famosas como Joana D'arc ou a Imperatriz Jingū, entrevistas com personalidades femininas como a primeira médica japonesa, Ogino Gin (1851 – 1913), discussões mediadas por ativistas como Kishida Toshiko (1863 – 1901) ou Shimizu Shikin (1867 – 1933) e até mesmo críticas acerca do uso do espartilho ou da proibição às mulheres japonesas de adotarem penteados ocidentais. Muitas matérias também denunciavam práticas consideradas pelos editores como abusivas ou humilhantes, como a prostituição, o concubinato ou o casamento forçado pelos pais. Ao mesmo tempo que tais tópicos eram abordados, também era possível encontrar artigos sobre beleza, comportamento, saúde, vida doméstica, maquiagem etc.

Segundo Copeland (2000, 13), a mulher perfeita era a companhia do “homem civilizado de Meiji”, emancipada, como mulheres ocidentais, e possuidoras de uma graça feminina que sempre pertenceu às japonesas. Além disso, ela pertenceria à elite, já que nas classes proletárias urbanas e do campo, as mulheres trabalhavam em condições de semiescravidão em fábricas de seda, em produções artesanais de sandálias, palitos de dente, fósforos etc. (idem, p. 26) e como empregadas nas famílias cujas filhas consumiam a revista.

A escrita era igualmente uma atividade considerada adequada para mulheres, pois poderia ser facilmente realizada no tempo livre, permitindo que autoras de ficção como Kitada Usurai (1876-1900), Wakamatsu Shizuko (1864 – 96), Miyake Kaho (1868 – 1944) tivessem lugar garantido na revista. A busca de novas escritoras através de contribuições das próprias leitoras foi uma forma de encontrar talentos literários entre meninas de todo o país; contudo, tais histórias também estavam alinhadas com os valores esperados das mulheres da época. Em um momento no qual o ensino secundário e superior ainda era visto como privilégio masculino, a oportunidade de participar da produção de uma revista que não estivesse atrelada à academia ou mesmo à imprensa que excluía as mulheres garantiu o surgimento de diversas escritoras, educadoras e criadoras de conteúdo. Um conteúdo que, no entanto, era orientado pelos editores masculinos para serem adequados aos ideais da revista e servissem para o objetivo de educar mulheres.

“Uma boa novela moderna deveria descrever os personagens mais refinados e moralmente corretos, e permitir que os leitores aprendam através das ações e erros dos personagens”¹⁷ (YOSHIO, 2017, p. 18). A ficção deveria cumprir o papel de educar e as autoras também precisavam cumprir um papel de “educadoras” e, portanto, serem mulheres exemplares. O que fazia com que as escritoras também devessem ser femininas, castas e maduras (COPELAND, 2000, p. 37), escrevendo não pela fama (já que a fama era do domínio público e consequentemente masculino), mas para sua própria diversão (idem, p. 36). Wakamatsu Shimizu, que posteriormente se casaria com Iwamoto Yoshiharu, compactuava com tais ideias e afirmou “que ao invés de apenas descrever coisas como elas são, o autor deveria ter uma posição clara e guiar o leitor para que ele pudesse distinguir entre o bem ou mal”, e assim “purificando o ar da sociedade” (YOSHIO, 2017, p. 22).

Iwamoto Yoshiharu pregava uma educação cristã, argumentando que “assuntos de indulgência sexual e amor eram na verdade prejudiciais às mulheres” (YOSHIO, 2017, p. 18). Portanto, os temas sobre relacionamentos entre casais necessariamente girariam em torno do casamento:

Isto é, eles relatavam sobre a preparação (relutante) de jovens mulheres para o próprio casamento. Seu desapontamento com a união matrimonial ou seu desapontamento com a impossibilidade de casar-se com o rapaz de sua escolha ou de sequer poder se casar; sobre o tratamento injusto que recebia da família do marido após o casamento; seu suicídio (ou no autossacrifício) como resultado de qualquer um destes cenários.¹⁸ (COPELAND, 2000, p. 43).

No famoso romance *Yabu no Uguisu* (1888) (藪の鶯, *A Toutinegra da Floresta*) por exemplo, Miyake Kaho narra sobre a vida de três diferentes meninas de dezesseis anos, Hamako, Hideko e Namiko e suas intempéries com o casamento.

Hamako, menina de alta classe e estudante colegial, apesar de ser noiva de Tsutomu, se envolve romanticamente com seu professor de música e ocupa-se em atividades de dança e em frequentar festas. Já Hideko, descrita como possuidora de um caráter modesto e uma linguagem polida, é uma menina que acaba por desistir de seus estudos para cuidar de seu irmão após a

¹⁷ No original em inglês: A good modern novel should depict society's most refined, morally upright characters, and allow the reader to reflect upon similar circumstances and to learn from the characters' actions and mistakes.

¹⁸ No original em inglês: That is, they concerned a young woman's (reluctant) preparation for marriage; her disappointment in the marital union or else her disappointment in her inability to marry the man of her choice or to marry at all; her unfair treatment at the hands of her in laws once she did marry; and her suicide (or at the very least self-sacrifice) as the result of any or all of these scenarios.

morte de seus pais e sustenta sua casa através de trabalhos de costura. Namiko, amiga de Hideko, é uma aluna de excelência, que deseja seguir carreira no magistério e acredita que uma mulher deve estudar não apenas para seu próprio bem, mas para engrandecer a nação e criar filhos e netos brilhantes. Ao final do romance Hideko é recompensada por sua modéstia e trabalho duro casando-se com Tsutomu, mas Hamako perde sua herança e honra, já que seu professor de piano rouba seu dinheiro e desaparece. Sua redenção vem através de sua reclusão a um convento, como maneira de recuperar sua castidade. Namiko além de seguir carreira como professora, casa-se com o melhor amigo de Tsutomu e também encontra um final feliz como Hideko.

Figura 4 - Capa do volume 13, edição 15 da *Jokagu Sekai*: Okusama no Techō (Mundo dos Estudos Femininos: o caderno da esposa).

Jokagu Sekai: Okusama no Techō, v. 13 (15), 1913.

O casamento como recompensa, a carreira como professora e a punição pelo envolvimento com alguém que não seria o futuro marido ainda são temas encontrados em mangás *shōjo* atualmente. Mesmo que as histórias para adolescentes se passem em idade

escolar, ainda longe do momento em que de fato as estudantes vão se dedicar ao matrimônio, as personagens, de 16 e 17 acabam se tornando noivas ou mesmo se casando em diversas obras. Outra revista importante para o período Meiji e que vale ser mencionada é a *Jogaku Sekai* (女学世界, *Mundo dos Estudos Femininos*) que foi publicada de 1901 até 1926 pela editora Hakubunkan. Seu público-alvo era o mesmo da *Jogaku Zasshi*, mulheres solteiras, em idade escolar, capazes de arcar com os custos da revista (em torno de 400 ienes atualmente), e foi um sucesso de vendas (SATO, 2003, p. 91). O objetivo da publicação também era complementar a educação feminina como podemos ver no edital primeiro volume:

A educação não deve ser delegada apenas ao governo, nem deve ser de inteira responsabilidade das escolas. Lançamos a presente revista com o intuito de suprir as deficiências da educação feminina. Com artigos escritos por grandes nomes da educação feminina, desejamos dar os instrumentos para torná-las mães sábias e boas esposas, informando sobre conhecimentos necessários à mulher, tornando-as sábias sem descuidar de sua moral (...) (FUJINO, 2002, p. 34-35).

A *Jogaku Sekai* seguia então a linha da *Jogaku Zasshi*, em prover artigos de educadores de renome, como Nishimura Shigeki ou Nagamawashi Tomoe, junto de novelas ilustradas. A educação pregada pela revista também tinha como tendência reforçar e estimular a ideologia educacional da *Boa Esposa e Mãe Sábia*, na época já explicitamente um projeto pedagógico do estado como vimos no capítulo anterior.

As revistas do período Meiji justificam sua existência pela educação, pois seu surgimento só foi possível devido à ampliação do ensino feminino. Enquanto reforçava as ideias do Estado, as publicações se dedicavam a criar uma tradição para sexo feminino, a mulher, antes louvada pela sua submissão, agora era celebrada por sua capacidade de reinar sobre o lar. Seu espaço de existência prosseguia sendo o de dentro, *uchi*. Senão em casa, dentro dos muros da escola, a mulher se contenta em permanecer cercada, e é encorajada a aprender como aproveitar ao máximo suas possibilidades. Essa mulher da elite, que coordena sua casa, educa seus filhos e dialoga com o marido, se consolida como a imagem a ser transmitida e reproduzida pelas diversas publicações da Era Meiji e Era Taishō.

2.2. ERA TAISHŌ E INÍCIO DA ERA SHŌWA: A CONSOLIDAÇÃO DO PÚBLICO FEMININO

A medida em que mais jovens obtinham acesso ao ensino secundário no final do período Meiji e durante toda era Taishō (1912 -1926), mais opções de revistas se tornaram disponíveis e aumentavam a concorrência no mercado editorial. À medida em que o Ensino secundário ficava cada vez mais acessível e as taxas de alfabetização feminina ainda mais elevadas, revistas para adolescentes passaram a se diferenciar cada vez mais de revistas para mulheres adultas. Uma nova cultura, uma cultura de massa, estava se consolidando concomitantemente com o público, e ela desafiava o monopólio intelectual e acadêmico que as primeiras revistas para mulheres possuíam (SATO, 2003, p. 79).

As revistas se tornavam os principais veículos para a circulação de informação, expandindo seu público, antes majoritariamente de uma pequena elite, para a classe média urbana e para leitoras em áreas rurais (SATO, 2003, p. 81). Difundindo a cultura das meninas, as revistas passaram a ter grande influência no estilo de vida desejado pelas estudantes, sem ultrapassar os ideais de feminilidade já consolidados na era Meiji (SATO, 2003, p. 83). Em outras palavras, o fato dos pais e mães (educados na Era passada) serem os responsáveis por adquirirem as publicações, juntamente com a presença de um editorial quase exclusivamente masculino, fez com que a ideologia da *Boa Esposa e Mãe Sábia* ainda continuasse presente, mesmo que mesclado com as novas tendências da década.

Se tomarmos por exemplo as publicações para mulheres casadas, elas “continuaram a projetar um discurso semelhante àquele encontrado nas revistas lançadas no final do século dezenove” e “sequer tentaram questionar a legitimidade de um sistema que marginalizava mulheres” (SATO, 2003, p. 83). Além disso, “os editoriais e artigos publicados nas revistas de massa para mulheres corroboravam o fato de que muitos pais, o público geral dava suporte à educação motivada” pela filosofia da *Boa Esposa e Mãe Sábia*, “não somente por seu valor intrínseco, mas também por ser algo familiar” (idem).

Títulos que seguiam a premissa de agradar os pais e entreter as leitoras, se tornaram abundantes no mercado. Até os anos 1920 podemos encontrar exemplos como *Shōjokai* (1902-1912) (少女会, Encontro das Meninas), *Shōjo Sekai* (少女世界, Mundo das Meninas) (1906-1931), *Shōjo no Tomo* (少女の友, Amigo das Meninas) (1908-1955), *Shōjo Gahō* (少女画

報, Revista Ilustrada das Meninas) (1912-1942), *Shōjo* (少女, Meninas) (1913-1924), *Shin Shōjo* (新少女, Novas Meninas) (1915-1919), *Shōjo Kurabu* (少女俱樂部, Clube das Meninas) (1923-1962), entre outras.

Algo em comum que podemos verificar na maioria das revistas é uma preocupação em criar conteúdo que correspondesse aos padrões morais desejados para adolescentes.

Shōjo foi uma publicação cujo objetivo era fornecer uma revista “pura e saudável”, para corresponder às expectativas dos pais, preocupados com más influências de revistas para meninas que publicavam apenas assuntos do “gosto das leitoras” (FUJINO, 2002, p. 44). Essa publicação foi feita pelo jornal *Jiji Shimpō* (Eventos Atuais) (1912-1936), um dos jornais mais influentes do pré-guerra, que fora fundado por um dos principais educadores do período Meiji, Fukuzawa Yukichi. Curiosamente, foi através das ideias liberais de Fukuzawa Yukichi, que grande parte do ideal da Boa Esposa e Mãe Sábia se estabeleceu (NOLTE, 1986, p. 694).

Shin Shōjo foi publicada pela mesma editora da *Fujin no Tomo* (revistas voltada para mulheres adultas) e apresentava narrativas humorísticas com ilustrações, formato semelhante às histórias de quadrinhos, chamado *ponchi-e*. “Kaji no *ponchi-e*” de Kitazawa Rakuten (1876 – 1955) por exemplo, foram usados para “ridicularizar personagens com comportamento livre, que contrariavam os pais” através do humor (FUJINO, 2002, p. 48). Kitazawa é atualmente considerado um mangaká, ou seja, desenhista de mangá, o que torna possível considerar essa publicação como uma das primeiras a produzir quadrinhos para meninas. Semelhantemente aos romances da época, os temas apresentados nos *ponchi-e* da *Shin Shōjo* eram de cunho didático, mas nesse caso ensinando as leitoras a obedecerem aos pais.

Figura 5 - Capa da edição de dezembro de 1917 da revista *Shin Shōjo*.

Shin Shōjo, v.12, 1917.

Da gama de publicações que surgiram para o público adolescente, a *Shōjo no Tomo* é considerada a revista mais popular dessa época por ter sido capaz de criar uma rede de comunicação entre as leitoras e publicou obras significativas durante seus quase 50 anos de publicação (SHAMOON, 2012; IMADA, 2007).

2.2.1. SHŌJO NO TOMO

Shōjo no Tomo se tornou a base da cultura adolescente a partir da metade da década de 20, quando Uchiyama Motoi (1903- 1982) assumiu como editor chefe da revista. Das mais de 300 páginas, cerca de 50 eram dedicadas às contribuições das leitoras, como poesia, correspondências, pinturas, fotos e concursos de literatura.

Anualmente, as melhores histórias das leitoras eram publicadas em uma antologia e aquelas que contribuíam mensalmente com suas criações artísticas eram presenteadas com um relógio de ouro que as identificava como parte de um grupo exclusivo, chamado *Midori no Heya* (Quarto Verde). Neste grupo, as assinantes publicavam suas opiniões, trocavam cartas

entre si e relatavam suas atividades nos encontros mensais de assinantes, chamados *Tomo-chan*. Os *Tomo-chan* aconteciam não só na maioria das províncias japonesas, como também nas colônias japonesas da Coreia, China e Taiwan. O principal, realizado em Tóquio, contava com centenas de participantes, além da presença dos editores, desenhistas e escritores da revista (SHAMOON, 2012, p. 50).

Essa comunidade criada pela revista seguiu na década de 1930 dentro das páginas literárias, mas passou a ter grande influência na realidade das leitoras, oferecendo suporte emocional, aumentando suas habilidades artísticas e agindo como um apoio às alunas no dia a dia (IMADA, 2007, p. 181).

A imagem na qual todas as leitoras participam de uma comunidade é ainda hoje uma das características da cultura do anime e mangá, onde os fãs constituem uma comunidade imaginada reunida pelo mesmo gosto por uma determinada obra. Além disso, diferente da *Jogaku Zasshi*, a *Shōjo no Tomo* era uma publicação cujo maior intuito era entreter e dar espaço às leitoras, e, portanto, seus temas refletiam o comportamento e a moda já existentes nas escolas do país e seus romances serializados não eram produzidos com o intuito exclusivo de transmitir valores morais. No entanto, isto não significava que a revista não reproduzisse ideais de feminilidade que estavam em concordância com o pensamento da época.

Um dos pontos marcantes do editoriais de Uchiyama Motoi era a ênfase na ideia da pureza (清純, *seijun*) feminina. Criando a dicotomia adolescentes castas e adultos malvados, para o editor a essência das adolescentes era de fato sua pureza e essa era a característica que unia todas as leitoras (IMADA, 2007, p. 161). Imada ressalta que a pureza valorizada nas adolescentes não era a mesma daquela das crianças, principalmente dos meninos. O que mostra, primeiramente, que nesta época já há uma clara delimitação de quem é criança e quem é adolescente; em segundo lugar acentua diferenças de gênero ao ressignificar a ideia de inocência de uma maneira diferente para meninos e meninas.

Figura 6 - Ilustração de Nakahara Jun'chi para a capa da *Shōjo no Tomo*.

NAKAHARA. *Shōjo no Tomo*, v.33 (1), 1940.

Na década de 20, houve uma glorificação da criança na literatura, como possuidora de inocência (童心, *dōshin*), orgulho, liberdade e uma grosseria que não mais podia ser encontrada no adulto. Com isso a criança teve sua imagem elevada, sendo considerada o ser humano ideal (IMADA, 2007, p. 161). No entanto, a não ser pela inocência, que pode ser aproximada do conceito de pureza, todas as outras características acima não pertenciam ao ideal de feminilidade que prezava pela modéstia, discrição, integridade à preservação da virgindade. Tais aspectos fugiam do escopo da imagem da criança e eram direcionados apenas às adolescentes, uma clara diferenciação entre o que era próprio de cada idade e gênero.

Se a castidade era elemento estrutural do gênero das adolescentes, como *Shōjo no Tomo* retratava romances em suas histórias serializadas? Diferentemente das revistas de Meiji onde o casamento era a única saída para abordar relacionamentos, as relações homoafetivas eram o grande motor da literatura para adolescentes em diversas revistas da época. Principalmente devido ao fato de que relações entre meninas em idade escolar eram não só comuns como encorajadas pelos educadores a fim de preservar exatamente a virgindade.

2.2.2. S-KANKEI

As narrativas sobre romances entre meninas, na época chamados de *s-kankei* (エス関係, s vinha do inglês *sister* e *kankei* de relação em japonês) eram comuns em revistas para meninas. Dentro das escolas exclusivamente para garotas, duas estudantes, geralmente de diferentes idades se comprometiam em uma relação de irmãs, onde a mais velha era chamada de *oneesama* (irmã maior em japonês). Mesmo que a possibilidade de formar um vínculo com outra estudante fosse celebrada como uma conexão entre iguais que escapava da hierarquia que havia entre marido e esposa numa relação heteronormativa, por exemplo, havia a ideia de que a parceira mais nova pertencia a sua “irmã mais velha”, e portanto não poderia ter duas *oneesama* (IMADA, 2007, p. 207). Além disso, desenvolver qualquer intimidade com outra menina que não fosse sua *oneesama*, era considerado uma traição (idem, p. 208).

Figura 7 – Ilustração de Nakahara Jun'ichi na capa da reedição de 2018 de *Otome no Minato*

NAKAHARA. *Otome no Minato*, 2018.

Figura 8 - As protagonistas de *Otome no Minato*, Yōko e Michiko

NAKAHARA. *Otome no Minato*, 2018.

Kawabata Yasunari, ganhador do Nobel, foi um dos escritores que contribuiu para a *Shōjo no Tomo* com narrativas sobre *s-kankei*. Ele ganhou grande popularidade com o título *Otome no Minato* (乙女の港, Porto das Garotas) (1938), que narra sobre um “triângulo

amoroso” em um colégio feminino. Apesar da autoria de *Otome no Minato* ser oficialmente de Kawabata Yasunari, Nakazato Tsuneko (1909-1987), romancista ganhadora do Prêmio Akutagawa, foi a escritora-fantasma da obra baseada em sua vida escolar em uma escola missionária em Yokohama.

Otome no Minato narra o relacionamento entre Michiko e Yōko, ambas estudantes do mesmo colégio em Yokohama, que desenvolvem um relacionamento de irmãs. Michiko, aluna do primeiro ano, é cortejada por Yōko, e descobre em seu primeiro dia de aula a existência desse tipo relação entre as estudantes mais velhas e as mais novas. Katsuko, aluna do último ano juntamente de Yōko, também desenvolve sentimentos por Michiko, dando início a uma rivalidade sobre quem ao final será chamada por ela de “irmã mais velha”. Após a escolha de Michiko por Yōko ser formalmente realizada, seu relacionamento prossegue até a formatura, onde Yōko a presenteia com um broche contendo seus retratos como símbolo do amor de uma pela outra que carregarão por toda a vida.

Um ponto importante é que não havia menção a uma atividade sexual nestas histórias, pois o foco era o amor espiritual (chamado de *ren'ai*, 恋愛 por Shamoons ou *aijō* 愛情 por Imada). Este termo surgido nos anos 1870, e já presente na literatura desde a *Jogaku Zasshi*, remete a um relacionamento puro onde a maior atração entre as duas pessoas se dá no nível intelectual, onde o amor surge a partir da compatibilidade de ambos, divorciado, portanto, do desejo sexual pelo parceiro. Em oposição ao amor carnal (denominado *iro* 色), o amor espiritual pregava o ideal da união de almas e não de corpos, portanto duradoura (SHAMOON, 2012, p. 18). A atração física, ou *iro*, é muitas vezes vista como imoral e frívola, que se dá apenas enquanto existe desejo sexual, portanto passageira (SHAMOON, 2012, p. 15-19).

Vistas como parte do desenvolvimento da adolescente, as relações homoafetivas não eram subversivas, mas normativas, sendo inclusive encorajadas nas escolas, pois preveniam que alunas se relacionassem com meninos da mesma idade, preservando assim a castidade para o casamento. Outro ponto é que tais relações existiam somente dentro do ambiente escolar, o que as tornava necessariamente temporárias, já que após a graduação ambas as estudantes seguiam para o matrimônio (SHAMOON, 2012, p. 35).

2.3.3. ESTUDANTES DEGENERADAS

Enquanto a relação entre estudantes meninas era encorajada, o relacionamento com meninos era extremamente criticado pelo editor Uchiyama Motoi, que chegou a afirmar que a “associação com rapazes era um absurdo” em sua coluna (IMADA, 2007, p. 193).

A ideia da pureza, que já apresentamos acima, também está relacionada com a educação feminina desde o período Meiji, com a imagem da “estudante degenerada” (墮落女学生, *Daraku Jogakusei*). Em *Futon* (布団, Cobertor) escrita em 1907 por Tayama Katai (1871–1930), a protagonista Yoshiko é obrigada a voltar para sua casa no interior após a revelação de que mantivera relações sexuais com outro rapaz da mesma idade; já em *Seishun* (青春, *Juventude*) publicada em 1906 por Oguri Fūyō, a relação de Shigeru com outro estudante a obriga a realizar um aborto (CZARNECKI, 2005, p. 60). Ou seja, a transgressão nesta época não é o romance homoafetivo e assexual, mas aquele que fere a castidade da estudante, ou seja, o heterossexual.

Enquanto não existia a ideia de vergonha ou escândalo dentro do *s-kankei*, possibilitando uma liberdade das próprias jovens de se expressarem de forma amorosa, o contato com meninos era considerado impuro. Mesmo que logo após a escola fosse esperado que as estudantes se dirigissem ao casamento com um rapaz, a relação pré-marital era extremamente criticada. Isso evidencia uma mudança na visão sobre a sexualidade que vinha sendo transmitida não só mais à classe samurai, mas à população em geral paulatinamente.

Se antes havia uma diversidade de práticas acerca do casamento e da virgindade, o ideal da pureza vai sendo transmitido pela escola feminina e pela mídia para mais e mais estudantes, à medida em que o ensino passa a ser mais acessível e as revistas para adolescentes mais populares. A relação sexual era somente permitida ao casal legítimo que contraía matrimônio de maneira legal e com aval da família está salvo das censuras da época. Em outras palavras, a relação que não tivesse a aprovação dos pais e em última instância da sociedade, mesmo que heteronormativa, era considerada uma transgressão sexual.

Assim como Foucault (2017, p. 40-41) argumenta, é “do final do século XVIII até o nosso” que aqueles que possuem “vícios” ou mesmo “delitos” são enquadrados no “mundo da perversão”, se tornando uma “Incontável família dos perversos”. Foucault (2017, p. 41) acrescenta que “crianças demasiado espertas, meninas precoces, colegiais ambíguos, serviços

e educadores duvidosos” entre outros, passam a povoar “os conselhos de disciplina, as casas de correção” e se “avizinham dos delinquentes”.

Para as estudantes, o delito era cometido ao se relacionarem com rapazes antes do casamento. Enquanto na literatura da época, os homens não sofriam qualquer tipo de punição pelo envolvimento com as adolescentes, elas por sua vez recebiam a tragédia como único destino possível pela perda da sua pureza. Também as estudantes que se negavam a seguir o ideal de pureza apresentado como essência das adolescentes, eram vistas como delinquentes passíveis de punição pelos pais e educadores.

As estudantes japonesas, como mulheres não adultas, estavam sujeitas a dois processos foucaultianos: O primeiro, histerização de seus corpos, que apesar de saturados de sexualidade, possuem sua fecundidade regulada e atrelada ao espaço da casa. Fora do casamento e maternidade, ou no caso japonês, do ideal da *Boa Esposa e Mãe Sábia*, seu corpo é supervisionado e interditado. O segundo é o processo da pedagogização do sexo da criança, sendo a atividade sexual delas tanto natural como indevida “traz consigo perigos físicos e morais, coletivos e individuais”, onde os pais e educadores “devem se encarregar continuamente desse germe sexual precioso e arriscado, perigoso e em perigo” (FOUCAULT, 2017, p. 99).

Foucault (2017, p. 42) também afirma que foi “semeada a suspeita” entre os pais e educadores de que todas as crianças eram culpadas e o medo de que eles próprios viriam a ser considerados culpados caso não desconfiassem o suficiente”. Esse controle educacional e parental também foi crucial no início da educação feminina no Japão, já que em um momento em que as meninas eram liberadas da constante vigilância dos pais ao saírem de casa para estudar, foi necessário criar mecanismos de controle de sua sexualidade.

Uma das primeiras medidas foi eliminar as repúblicas estudantis para meninas, tidas como locais em que a sexualidade latente das estudantes estava livre para se manifestar. Longe do olhar atento dos pais e professores, campanhas midiáticas foram extensivamente produzidas para alertar o público contra as chamadas “casas do vício” (CZARNECKI, 2005, p. 58). Muitos educadores disponibilizavam manuais de conduta e guias para evitar que as adolescentes vivendo em repúblicas estudantis se desviassem do comportamento moral esperado. Contudo, enquanto havia aqueles que culpavam as adolescentes pelo seu comportamento, outros

responsabilizavam “os poderes sedutores dos estudantes pela degeneração das vítimas ingênuas e colocando a maior responsabilidade nos pais” (idem).

De acordo com o Código Civil de Meiji, mulheres não casadas (filhas) e esposas são indivíduos que devem ser protegidos e supervisionados pelo patriarca. Durante sua vida, sua “virgindade” e “castidade” deveriam ser controladas pelo chefe da família – policiadas pelo pai ou marido. Em outras palavras, a castidade não era estipulada dentro da sua relação com seu parceiro romântico, mas fiscalizada pelo pai ou marido, se tornando uma espécie de coisa a ser protegida. O possuidor e zelador de fato da virgindade e da castidade, não era ela própria, mas seu pai ou marido (KAWAMURA, 1994, p. 223).¹⁹

A criação de histórias que valorizavam a virgindade e incentivavam relacionamentos assexuais entre meninas serviam como método pedagógico para ensinar costumes moralmente aceitos às leitoras.

2.2.4. *SHŌJO KURABU*

A *Shōjo Kurabu*, publicada pela editora Kodansha, era a que possuía mais assinantes e estava alinhada com o currículo escolar e às ideologias da *Boa Esposa e Mãe Sábia*, sendo comumente adquirida pelos pais das alunas preocupados com os hábitos de leituras das filhas fora do ambiente escolar. A revista continha algumas páginas dedicadas a cartas de assinantes para os editores, mas nenhuma se dedicava às contribuições artísticas das leitoras. Como se “guiadas por uma mão editorial autoritária”, as seções de cartas não ofereciam um espaço para diálogo, como na coluna “Watashi no tetsudai” (*Minhas tarefas*) em que as assinantes descreviam como auxiliavam no trabalho de casa, cuidavam dos irmãos etc. (SHAMOON, 2012, p. 52).

Noma Seiji, patriarca da Kodansha, trabalhou como educador em escolas elementares e secundárias, e acreditava que revistas eram um meio adequado de transmitir valores morais aos leitores, que deveriam aprender ao mesmo tempo que se divertiam lendo (PROUGH, 2011, 28).

Como afirmado no princípio fundamental da editora Kodansha “divertido e bom para você”, a revista era a líder de publicações cujas edições seguiam uma política de

¹⁹ Original em japonês: 明治民法のもとでは、家長によって保護監督されるべき存在として、未婚女性（娘）・妻が位置づけられ、“処女性”“貞操”は女の一生・ライフサイクルのなかで、家長—父親・夫とのかかわりによって規制—管理されるべきものとなっていった。すなわち、“貞操 II は愛する者とのかかわりのなかで規定されるのではなく、父親や夫によって監督され、そのために守られるべきものとなる。”処女”“貞操”実質的な管理者・所有者は女性自身ではなく、父親や夫となるのである。

suplementação aos livros didáticos. Publicada como uma revista que podia ser oferecida com segurança, recebeu grande suporte dos pais e responsáveis ²⁰. (Apresentação da revista no site da Biblioteca Infantil de Kikuyōmachi)²¹.

Figura 9 - Capa da *Shōjo Kurabu* feita por Tada Hokū

TADA. *Shōjo Kurabu*, 1940.

Em 1953 a *Shōjo Kurabu* inova o seguimento dos mangás e dá início à primeira história em quadrinhos de longa duração para o público feminino, *A Princesa e o Cavaleiro* (リボンの騎士, Ribon no Kishi, Cavaleiro de Fita) de Tezuka Osamu.

A Princesa e o Cavaleiro é um mangá serializado na *Shōjo Kurabu* de novembro de 1953 até janeiro de 1956, sendo republicado na revista *Nakayoshi* de 1963 até 1955, com um final alternativo e novos personagens²². A história se inicia com deus, semelhante ao Deus cristão, contando sobre seu trabalho de entregar corações femininos e masculinos para as almas dos bebês que estão para nascer. O coração masculino, azul, contém coragem e robustez; já o feminino, rosa, possui refinamento e bondade. Um anjo, no entanto, rouba um coração masculino e entrega a um bebê, que deveria nascer como menina. Este bebê é a princesa Safiri,

²⁰ No original em japonês: 講談社の基本理念「おもしろくて、ためになる」のとおり、教科書の副読本的な編集方針を貫いて出版界をリード。安心して与えられる雑誌として保護者からの圧倒的な支持を得た。

²¹ https://www.kikuyo-lib.jp/?page_id=169 (Acessado no dia 5 de junho de 2020 às 16h34)

²² A editora JBC publicou a versão da revista *Nakayoshi* no Brasil em 2002. O anime também foi televisionado no Brasil nos anos 70 na TV Tupi.

que nasce em um reino cujo trono apenas é herdado por homens. Para evitar que o Duque Duralumínio e seu filho, o príncipe Plástico, assumam o reino, seu pai anuncia que Safiri é um menino. Em público, ela realiza as tarefas de um príncipe herdeiro, aprendendo a lutar e a cavalgar, dentro do castelo Safiri usa vestidos longos, gosta de flores e sonha em ir a bailes.

O mangá aborda constantemente a crise de identidade de Safiri, que precisa desempenhar dois papéis de gênero, sem saber exatamente qual é o seu eu verdadeiro. Além disso, vemos que grande parte dos conflitos da personagem acontecem devido ao respeito incondicional de Safiri ao lema da piedade filial. Safiri não está de acordo com sua vida dupla, mas não hesita em obedecer às expectativas dos pais. Safiri eventualmente se apaixona pelo Príncipe Franz Charming, do reino rival ao seu e, em ambos os finais, os dois superam diversas provações para enfim casarem-se e unir os dois reinos em um só. Na segunda versão da obra, Safiri tem seu coração masculino retirado, o que causa diversos problemas, como a repentina perda de força e da capacidade de utilizar a espada. No entanto, seu corpo, nunca mostra qualquer tipo de alteração. Isso mostra que na obra, o sexo biológico é fixo, mas a essência masculina, forte ou feminina, frágil, pode ser performada conforme a necessidade da personagem.

Figura 10 - Capa do primeiro volume de A Princesa e o Cavaleiro

TEZUKA. *A Princesa e o Cavaleiro*, 2002.

O grande sucesso da obra mostra o quanto esta temática da androginia e da possibilidade de fluir através de dos papéis sociais agradou às leitoras da época.

A época de ouro das revistas femininas que descrevemos acima entrou em declínio com a chegada da censura governamental²³. Prough (2011) relata que além da censura, a escassez de materiais aos poucos encerrou diversas publicações. A Shogakukan, por exemplo, fundiu todas as onze publicações em apenas uma revista para crianças. A *Shōjo Kurabu* uniu as duas edições de agosto e setembro de 1945 em uma revista de apenas 36 páginas em papel reciclado. Para fugirem da censura, a maioria das publicações deslocaram seu público-alvo de adolescentes para as crianças durante o conflito e, nos anos seguintes durante a ocupação americana, as forças aliadas mantinham uma forte vigilância no que era publicado pelas editoras.

²³ Tanto Shamoon (2012) e Imada (2007) relatam como o sentimentalismo e as histórias românticas foram vistas como supérfluas nos tempos da guerra e a propaganda política aos poucos tomou grande parte do espaço da *Shōjo no Tomo*.

2.3. A TRANSIÇÃO PARA OS QUADRINHOS

A mudança das revistas literárias femininas para aquelas exclusivamente dedicadas aos quadrinhos levou cerca de 20 anos, entre a década de 50 e 70, para se consolidar. O que desejamos frisar é que não houve uma quebra na tradição de publicações para adolescentes que vimos começar no período Meiji. Em outras palavras, embora a forma tenha se alterado, o conteúdo continuou reproduzindo diversos padrões de histórias das décadas passadas. Até mesmo o traço do mangá *shōjo* derivou diretamente das ilustrações das novelas para meninas. É por esse motivo que Shamoan (2012, p. 83) afirma que “qualquer discussão sobre o desenvolvimento do mangá *shōjo* deve considerar a história” das revistas do pré-guerra, como as vistas acima.

Entre os anos 50 e 70, o mercado editorial sofreu diversas transformações. Logo após a guerra, a situação econômica de grande parte da população estava comprometida, o que fazia com que comprar revistas não fosse uma prioridade. Por esse motivo, o consumo de livretos chamados *akahon* (赤本, livro vermelho) atingem seu pico exatamente nos anos seguintes do final do conflito. Desde os anos 30, os *akahon* eram quadrinhos de 10 páginas vendidos com doces ou brinquedos, com preços baixos o suficiente para que pudessem ser pagos pelas próprias crianças. Tezuka Osamu, assim como diversos artistas, começou a carreira de desenhista produzindo quadrinhos para esses livretos (PROUGH, 2011, p. 32).

Figura 11: Capa de *Raion Shōnen*

ŌSAKA. *Raion Shōnen*, circa 1945.

Outro meio de consumo de quadrinhos nos anos 50 foi através dos *kashihon*, (貸本, livros de empréstimo), revistas que eram alugadas por dia pelas crianças em bancas ou livrarias. Contendo em torno de 150 páginas, em papel jornal, grande parte dos exemplares consistiam apenas em quadrinhos. Artistas como Chiba Tetsuya ou Mizuki Shigeru iniciaram sua carreira como desenhistas para *kashihon* (PROUGH, 2011, p. 32). Aqui vemos como o consumo de quadrinhos passa a cada vez mais fazer parte do entretenimento infanto-juvenil neste momento. Isso se refletiu também em publicações para meninas, onde o tema do *s-kankei* continuou aparecendo, agora em formato de histórias em quadrinhos curtas, como em *Sakura Namiki* (Fileiras de Cerejeiras, さくら並木) de Takahashi Makoto, publicado em 1957 como *kashihon*.

Figura 12 - Capa da edição de 2007 de Sakura Namiki.

TAKAHASHI. *Sakura Namiki*, 2007.

Entretanto, a variedade de publicações amadoras que não passavam pelo crivo das grandes editoras de revistas e eram distribuídas às crianças como *akahon* ou *kashihon* gerou uma preocupação dos pais e educadores com o teor das histórias apresentadas. Vistos como má influência pela mídia, banidos do ambiente escolar ou sendo alvo de protestos com direito à queima de livretos, os *akahon* foram criticados pela sua falta de qualidade e monitoramento de seus temas:

Contudo, enquanto o mangá obtinha seu *boom* nos anos 50, houve algumas dificuldades iniciais, como a chamada campanha de eliminação de livros nocivos (悪書追放, *akusho tsuihō*). A rápida proliferação de mangás e o surgimento da cultura de consumo das crianças catalisaram um pânico moral ao redor da literatura juvenil (...) O mangá e o *akahon* em particular foram pegos no meio de uma gama de tentativas de monitorar a qualidade dos materiais de leitura infantil. (PROUGH, 2011, p. 33).²⁴

Vale lembrar que um episódio semelhante aconteceu nos Estados Unidos e no Brasil. Nos EUA, o chamado *Comics Code* foi promulgado em outubro de 1954, como uma resposta “à pressão exercida por Igreja, mídia sensacionalista e uma comissão do Senado”, que “acusavam os gibis de serem os responsáveis pelo surgimento da delinquência juvenil na América” (CAMPOS, 2006, p. 10). Em consequência, os quadrinhos americanos deslocaram seu público-alvo quase que completamente para crianças, inviabilizando obras adultas. Gibis para mulheres foram inclusive cancelados pela lei que afirmava que “temas românticos não deverão ser tratados de forma a estimular emoções baixas e infames” (idem). No Brasil, o Código de Ética de 1965, criou uma “lei de censura específica para os gibis”, acabando com dezenas de obras sobre “aventura, guerra, romance e terror brasileiros” (ibidem, p. 11).

A consequência da crítica aos *akahon* influencia ainda hoje o mercado editorial japonês. Primeiro, porque foi capaz de extinguir por completo o *akahon*, fazendo com que a indústria editorial fosse favorecida. Em segundo, “encorajou a indústria dominante a se tornar mais proativa em policiar os limites do que era apropriado para crianças”, e assim “assumiu a função de autoridade reguladora à medida em que consolidavam a indústria da produção de mangá” *kashihon* (PROUGH, 2011, p. 33). Em outras palavras, as editoras que obtiveram domínio do mercado se propuseram a se autorregular a fim de manter os valores sociais pregados como adequados para seu público-alvo. Essa prática, como veremos, existe até hoje.

Este episódio mostra, como afirmamos na introdução, que mangás e política, desde o começo, são inseparáveis.

2.4. A CONSOLIDAÇÃO DO *SHŌJO* MANGÁ NA DÉCADA DE 70

²⁴ No original em inglês: However, while manga boomed in the 1950s, there were some growing pains, namely the bad-book elimination campaign (*akusho tsuihō*). The rapid proliferation of manga and the emergence of children's consumer culture catalyzed a moral panic surrounding juvenile literature (...) The manga world and *akahon* in particular were caught in the middle of a range of attempts to monitor the quality of children's reading materials.

A década de 70 pode ser tanto vista como um divisor de águas na criação dos quadrinhos para meninas como também uma consequência das publicações feitas nos anos anteriores.

Antes da guerra, as revistas para meninas adolescentes continham cerca de 10% das páginas dedicadas a quadrinhos e até os anos 60 eles eram produzidos quase que exclusivamente pelos mesmos artistas que trabalhavam com os títulos masculinos (GRAVETT, 2006, p. 80). Contudo, à medida em que o Japão se recuperava, revistas cada vez mais elaboradas, coloridas e com visuais que atraíam o olhar dos consumidores mirins foram ganhando espaço (PROUGH, 2011, p. 32).

Com a concorrência dos títulos do cinema e televisão, a preferência por obras que mesclassem o visual e o escrito invadiu o mercado editorial. Para concorrer com episódios semanais de títulos televisivos, surgiram revistas de quadrinhos publicadas uma vez por semana ou duas vezes no mês. A demanda por artistas crescia e o número de diferentes publicações também.

Figura 13 - Capa da edição de novembro de 1969 da Bessatsu Margaret.

Bessatsu Margaret, vol. 11, 1969.

O mercado se expandiu com a criação das revistas *Ribon* (りぼん, Laço de Fita) da editora Shueisha e *Nakayoshi* (なかよし, Boa Amiga) pela Kodansha em 1955, que se dedicavam apenas aos mangás *shōjo*. Na década de 60, surgiram as revistas *Margaret* (マーガ

レット) em 1963 da Shueisha e a *Shōjo Comic* (少女コミック) em 1968 da Shogakukan, renomeada *Sho-Comi* (少コミ, Shōkomi), em dezembro de 2007. Em 1962, A *Shōjo Kurabu* da editora Kodansha foi renomeada para *Shōjo Friend* (少女フレンド, Amiga das meninas) e passou a se dedicar exclusivamente a publicação de *shōjo* até seu último volume em 1996²⁵.

Figura 14 - Ilustração de Nakahara Jun'ichi para a *Shōjo no Tomo*.

NAKAHARA. *Shōjo no Tomo*, vol. 8, 1939.

Figura 15 - Ilustração de Takahashi Makoto

TAKAHASHI. 1968.

Além das revistas semanais, as publicações mensais também surgiram, chamadas de *bessatsu* (別冊, volume extra). Exemplos são a *Bessatsu Margaret* (別冊マーガレット) de 1964, *Bessatsu Friend* (別冊フレンド) de 1965 e a *Bessatsu Shōjo Comic* (別冊少女コミック) de 1970. Nos anos 70, a *Hana to Yume* (花とゆめ, Flores e Sonhos) de 1974 e a *Bessatsu Hana to Yume* (別冊花とゆめ), da editora Hokusensha entraram na concorrência pelo mercado crescente dos quadrinhos para meninas.

As revistas literárias ilustradas chegavam ao seu fim, dando lugar às compilações de mangá, mas seu legado estava longe de acabar.

²⁵ A *Shōjo Friend* foi absorvida pela revista *Dessert* (デザート, Sobremesa) ainda publicada atualmente.

Uma prática que teve início com a *Jogaku Zasshi* e continuou nas revistas para meninas foi a de caçar talentos literários, e agora artísticos, dentre as leitoras. A geração que cresceu lendo revistas femininas com quadrinhos podia agora desenhar seus próprios títulos.

É “quando mulheres passaram a participar ativamente da produção de *shōjo*-mangá, no final da década de 60 – início da década de 70, observou-se grande mudança no estilo de desenhar e de narrar” (FUMINO, 2002, p. 7). A chamada geração de 24 (em alusão ao ano de nascimento de todas ser o ano 24 da era Shōwa, 1949) foi formada pelas autoras Hagio Moto, Takemiya Keiko, Ikeda Riyoko, Ōshima Yumiko e Yamato Waki. O motivo para a revolução no traço, formas narrativas e temas vindo do trabalho dessas *mangakás* pode ser relacionado ao repertório artístico e literário dessas desenhistas. Enquanto “os quadrinistas homens vêm do universo cômico, onde as personagens são figuras engraçadas, jocosas” (idem, p. 8), as da geração de 24 liam mangás para meninas das revistas ilustradas que existiam desde o pré-guerra.

Bebendo da fonte de Osamu Tezuka e *A Princesa e o Cavaleiro*, o mangá *a Rosa de Versalhes* (ベルサイユのばら, *Berusaiyu no Bara*) de 1972, produzido por Ikeda Ryoko é uma das obras-primas do *shōjo* publicada pela revista *Margaret*. Se passando na época pré-revolução Francesa, a obra mostra a história de Maria Antonieta e sua guarda-costas, Oscar. Oscar foi criada como homem pelo pai, cujo desejo era um filho, mas devido ao nascimento de uma menina, assim como em *A Princesa e o Cavaleiro*, educa a filha como homem. Todos sabem que Oscar é uma mulher e muitos menosprezam sua força física por tal motivo. Oscar não deseja se tornar guarda de Maria Antonieta e seu pai pede a André, seu jovem empregado, e no caso amigo de Oscar por terem sido criados juntos, a convencê-la a tomar o posto. Diferente de Safiri, Oscar não aceita prontamente às ordens de seu pai, mas termina assumindo sua função de proteger a futura rainha.

O começo da história é focado em Maria Antonieta; porém, à medida em que os anos avançam e a Revolução Francesa se torna cada vez mais próxima, Oscar se torna definitivamente a personagem principal. Seu pai em dado momento se arrepende de tê-la criado como homem e se desculpa por tê-la envolvido em um cenário cheio de violência e roga para que ela se case e abandone a carreira militar. Entretanto, Oscar afirma ser agradecida ao pai por ter podido experimentar o mundo e vivido como um ser humano, mesmo tendo nascida mulher. Esse ponto da história marca definitivamente a diferença entre a obra de Tezuka e Ikeda. A

preocupação com a vida dupla que Safiri possui causou-lhe uma cisão interna; Oscar, no entanto, sabe que os direitos que ela pode usufruir e a posição social em que pode chegar só foram alcançados pela possibilidade de viver como um homem. Não há dúvidas para Oscar de seu gênero, mas uma autoconsciência de que sua ascensão social se deve ao fato dela ser reconhecida como capaz e hábil por realizar com destreza uma performance masculina.

Figura 16 - Página 140 e 141 do Volume 7 de *A Rosa de Versalhes*.

IKEDA. *A Rosa de Versalhes*, vol.7, 1974. Versão digital, 2013.

Ao final Oscar toma partido do povo e decide abandonar seus títulos de nobreza para comandar a revolução na linha de frente. Ela e a André se envolvem romanticamente e sexualmente nos momentos mais drásticos do conflito. A cena que mostra a primeira relação sexual de Oscar com André, “a primeira cena genuína de todo *shōjo* manga a mostrar duas pessoas em uma cama, o que literalmente chocou as ginasiais e colegiais de todo o país” (FUJIMOTO, 1998, p. 47) e definiu como as próprias leitoras abordariam as relações sexuais daqui para frente.

Assim “quero ter uma experiência sexual como a de Oscar e André” se tornou nosso lema. Isso definiu a imagem sobre o sexo das estudantes ginasiais e colegiais da época. Em um salto, o sexo passou de tabu para glorificação. Por um triz, com um parceiro que corresponde os seus sentimentos, apenas uma vez, a lembrança mais bela... (...)

O que os casais fazem uma ou duas vezes por semana não significa nada. Nossa imagem sobre o sexo estava apartada do sexo do dia a dia. (FUJIMOTO, 1998, p. 48)²⁶.

Figura 17 - Página 98 e 99 do Volume 8 de *A Rosa de Versalhes*

IKEDA. *A Rosa de Versalhes*, vol.8, 1974. Versão digital, 2013.

A idealização do ato sexual apresentado no *shōjo* dos anos 70 serviu como instrumento pedagógico uma vez mais para as estudantes da época. O sexo era essencialmente um ato que deveria ser precedido do sentimento amoroso e realizado com apenas uma pessoa, até mesmo uma só vez, durante toda a vida. O ato sexual representava a união de almas gêmeas através do uso do corpo. Além disso, colocava os dois personagens como destinados a ficarem juntos e, portanto, era permitido a eles um casamento entre suas almas, o que por si permitiria o ato sexual sem a necessidade de um casamento legal. “Sexo=amor=casamento” (FUJIMOTO, 1998, p. 49) formavam um só conceito, inseparável entre si, dentro do mangá e da imaginação das estudantes.

²⁶ No original em japonês: かくして「オスカルとアンドレのようなセックスがしたい」が私たちの合言葉となった。当時の女子中・高生のセックスイメージをこのマンガが決めてしまったのである。セックスはタブーから一足とびに美化されてしまった。ぎりぎりに思いあう相手と、ただ一度だけ、最高に美しい思い出に...。(省略) 夫婦で週一回とか二回なんてとんでもない。そういう日常的なセックスと私たちのセックスイメージとの間には距離がありすぎた。

Essa alteração de tabu para glorificação citada acima surge em um momento histórico em que as mulheres ganhavam mais liberdade e representação política.

Desde o final da guerra, as forças de ocupação americana já haviam determinado que as escolas abandonassem o modelo de separação entre sexos e adotassem a educação mista. Além disso, a censura sobre assuntos relativos a temas sexuais deixou de ter a mesma rigidez do pré-guerra. No entanto, “o sexo incontrolado”, em outras palavras o sexo pré-marital, ainda era visto pelo governo dos anos 50 como um problema. Já em 1949 o Ministério da Educação lançou um relatório chamado *Junketsu kyōiku kihon yōkō* (純潔教育基本要項) ou *Pontos básicos acerca da pureza educacional*, que alertava aos pais, particularmente às mães, para a educarem seus filhos sobre a atitude correta sobre o sexo, enfatizando a conexão entre monogamia, amor e criação de filhos (MCLELLAND, 2015, 199).

Contudo, os anos 60 veem uma alteração significativa na forma como a mídia viria a tratar sobre o sexo. Principalmente graças à onda da liberação sexual vinda de outros países, filmes eróticos, manuais sexuais para casais e histórias sobre escândalos sexuais se popularizaram em tabloides, o que mostra o afrouxamento nas questões de censura sobre o assunto pelo governo. Revistas masculinas, por exemplo, dedicadas a instruir homens sobre como se relacionar com suas parceiras surgiram nos anos 70. Movimentos de emancipação feminina também trouxeram através de traduções de textos ocidentais a discussão sobre a sexualidade da mulher, incentivando o autoconhecimento do próprio corpo e zonas erógenas. Além disso, diversas publicações acerca da desigualdade da liberdade sexual da mulher e do homem foram distribuídas por conselhos femininos regionais e se tornaram disponíveis em bibliotecas públicas (MCLELLAND, 2015, 201-202).

Como afirmamos no começo deste capítulo, ler sobre mangá *shōjo* é ler sobre a história das mulheres no Japão. A representação do ato sexual nestes quadrinhos vem exatamente quando mudanças nas relações entre mulher, corpo e estado também aconteciam.

O corpo feminino, aos poucos, foi sendo narrado pelas próprias mulheres e timidamente, conseguiu ganhar as páginas das mídias voltadas exclusivamente para elas. No entanto, a experiência passada pelo mangá *shōjo* é completamente idealizada e se encaixou na ideia de monogamia e casamento de uma maneira sutil, já que a relação sexual é descrita como um casamento entre almas que jamais se divorciariam e permaneceriam monogâmicos pela

eternidade da mesma maneira em que ocorreria com um casamento legal. Além disso, grande parte das histórias se passam na Europa, Estados Unidos ou no passado, em lugares distantes da vida das leitoras e propositalmente livres das convenções sexuais esperadas das mulheres japonesas.

O mangá *shōjo* se consolida nos anos 70 e acompanhará nas próximas décadas as tendências da vida das leitoras da mesma forma que as revistas literárias para meninas um dia o fizeram. Podemos encontrar nos quadrinhos temas sobre aborto, nascimentos ilegítimos, incesto, cenas de nudez e amantes na cama, além de se expandirem para histórias retratando romances entre rapazes. Não só de histórias de amor vivem as revistas, esporte, comédia, ficção científica, fantasia, mistério etc. (SCHODT, 2012, p. 101).

É possível, ao ver a descrição dos temas acima, imaginar que as amarras morais e as censuras de temas estão longe do universo dos quadrinhos para mulheres. Meninas que crescem lendo mangás se tornam desenhistas e dão continuidade a um ciclo criativo, colocando no papel histórias que agradam as próximas gerações que um dia ocuparão seu posto. Contudo, o mangá é um produto, uma mídia feita para o consumo de massas e a originalidade, ao mesmo tempo que bem-vinda, precisa ser aprovada pelo corpo editorial. Um corpo editorial de maioria masculina, vindo diretamente da elite intelectual e que ainda presta contas à sociedade.

2.5. REGULAMENTANDO O MANGÁ

Das principais editoras existentes hoje que publicam quadrinhos para meninas, podemos citar a Kodansha, Shogakukan, Shueisha e a Hakusensha e suas histórias começaram, assim como este capítulo, justamente no período Meiji. Seguindo a já estabelecida linha de pensamento do governo de conectar revistas ao sistema educacional, muitas editoras surgiram com o intuito de suplementar a educação escolar com suas publicações. Tanto a Kodansha fundada em 1909 e a Shogakukan, de 1922, foram estabelecidas “em resposta ao foco do Ministério da Educação na educação popular” (PROUGH, 2011, p. 27).

A Kodansha iniciou suas publicações com o *Kōdan Kurabu* (講談俱樂部, Clube de Histórias), que apresentava, como o nome diz, narrativas tradicionais para crianças. Como vimos, o patriarca da Kodansha, Noma Seiji, foi um professor de escola fundamental e buscava com suas revistas passar virtudes importantes para a educação moral das pessoas de forma

divertida e de fácil compreensão (idem, p. 28). Como vimos, a *Shōjo Kurabu* (1922) criada pela Kodansha estava diretamente ligada a ideologia de produzir conteúdo moral para o entretenimento.

Já a Shogakukan, mesmo focando na ideia de entretenimento e educação, estava ainda mais atrelada diretamente com o sistema de ensino do primário, ou 小学 *shōgaku*, lançando revistas de acordo com a série do leitor, como a *Shōgaku 1 nensei* (小学 1 年生, Estudante do primeiro ano), até a *Shōgaku 6 nensei* (小学 6 年生, Estudante do sexto ano) (PROUGH, 2011, p. 28). Em 1925 a Shogakukan diversificou seu ramo com uma nova divisão dedicada a publicar revistas recreativas. Essa divisão se tornaria a editora Shueisha.

Permanecendo como uma editora pequena durante o pré-guerra, lançando tanto títulos separados não só por idade escolar como também por gênero, como *Danshi yōchien* (Jardim de Infância dos meninos), *Joshi yōchien* (Jardim de Infância das meninas), como revistas recreativas como a *Shōnendan* (Grupo dos Meninos), e a *Shōkōjo* (Princesinha) (PROUGH, 2011, p. 29). A Shueisha cresceu como editora nos anos 60 ao publicar revistas exclusivas de quadrinhos, como a *Shōnen Jump* (少年ジャンプ), atualmente a maior revista em circulação no Japão, para meninos e a *Ribon* (リボン, *Laço de Fita*) para meninas. É da divisão de *shōjo* mangá da Shueisha que em 1973 surge a Hakusensha.

A Hakusensha lançou em 1973 a *Hana to Yume* (花とゆめ, Flores e Sonhos) para meninas no fundamental e em 1974 a *Lala* (ララ) para adolescentes. O *shōjo* mangá ainda hoje é o carro chefe da editora, que ainda é menor comparada às anteriores (PROUGH, 2011, p. 29).

A Shogakukan, Shueisha e Hakusensha, mesmo que formalmente editoras separadas pertencem ao mesmo gigante editorial chamado Grupo Hitotsubashi, fundado e administrado pela família Ōga. Esse monopólio midiático nos quadrinhos por uma elite intelectual e financeira das famílias, Ōga e Noma, será responsável por moldar e transformar os quadrinhos ao longo dos anos.

Nos anos 70, como vimos, a liberdade para tratar de temas anteriormente considerados tabu foi cada vez mais conquistada pelas autoras de mangá *shōjo*. A experimentação com a arte permitiu uma estilização de traços e quadros diferentes do mangá para meninos, estabelecendo uma forma única de representar histórias com sentimento, emoções internas e tensões ambientes características do quadrinho para meninas. Os tópicos se estendiam a tragédias e dramas com órfãos ou famílias conturbadas (*Oniisama e*), relações amorosas homoafetivas entre rapazes

(*Tōma no Shinzo*, *Kaze to Ki no Uta*) e aventuras semelhantes a um *Buildsroman*, que mostravam o crescimento da personagem da sua infância e maturação (*Candy Candy*)²⁷.

Mesmo que desde 1946 nenhum mangá tenha sido oficialmente censurado pelo governo nacional, houve inúmeras tentativas de comunidades locais ou grupos políticos de interferência no conteúdo de obras. Se a liberdade de criação obteve seu ápice nos anos 70 e 80, é após a quebra da bolha econômica e o caso de Miyazaki Tsutomu²⁸ que se iniciou o cerco sobre o conteúdo apresentado nos quadrinhos.

O mangá tem sido regulado pelo Artigo 175 do Código Penal Nacional, conhecido como o Ato sobre Indecência, onde consta que materiais considerados indecentes (猥褻, *waisetsu*) não podem ser vendidos para menores (KINSELLA, 2000, p. 140). Enquanto indecência pode ter diversos significados, como por exemplo a proibição de representar pelos pubianos ou órgãos genitais, situações sexuais consideradas imorais também podem ser alvo de denúncia.

Em geral, a nova abordagem para definir “indecência” sexual tende a conceder leniência para cenas explícitas, de caráter relativamente sério, em que personagens são retratados com um estilo gráfico “rebuscado”, clássico ou “realista”; ou são retratados como casais casados ou em uma relação de longa duração. Por outro lado, imagens sexuais frívolas, adúlteras ou “de mal gosto”, no qual o sexo é retratado como uma forma de entretenimento ou gratificação física, acontecendo entre qualquer combinação (improvável) de personagens e desenhado de forma caricata, distorcida e não realista, tem sido severamente censurado.²⁹ (KINSELLA, 2000, p. 141).

Em outras palavras, o mangá não passou a ter uma liberdade de falar de sexo, mas de falar de um tipo de sexo, o conjugal ou de um casal em relacionamento estável. Enquanto de fato, existem histórias em que o sexo casual é retratado, essas são obras para o público adulto, proibida para menores e que fogem do escopo do nosso trabalho, que foca em revistas para

²⁷ *Oniisama e* (Para meu irmão mais velho) foi publicado em 1975 por Ikeda Ryoko, mangaká que produziu *A Rosa de Versalhes*; *Tōma no Shinzō* (O coração de Thomas) foi lançado de 1974 a 1975 e *Kaze to Ki no Uta* (Canção do Vento e da Árvore) de 1976 a 1984 por Hagio Moto; *Candy Candy* foi escrito por Mizuki Kyoko e desenhado por Igarashi Yumiko de 1975 a 1979.

²⁸ Miyazaki Tsutomu foi um serial killer que sequestrou e assassinou três meninas em 1989, em seu quarto foram encontrados diversos artigos de cultura pop, como mangás, animações e revistas especializadas do gênero. O foco da mídia nesse aspecto gerou um grande debate sobre uma possível má influência dos quadrinhos. Foi condenado à pena de morte e executado em 2008.

²⁹ No original em inglês: In general the new approach to defining sexual 'indecent' has tended to give new leniency to explicit sex scenes which are relatively serious in tone, in which the characters are portrayed in a 'stylish', classical or 'realistic' graphic style; or are portrayed as married partners or long-term couples. On the other hand, frivolous, adulterous and 'tasteless' sexual imagery, in which sex is portrayed as a form of entertainment or physical gratification, taking place between any (unlikely) combination of characters and drawn in the unrealistic, distorted style of caricature, has been severely censored.

adolescentes. Nestas revistas, é o sexo regulamentado e moralmente aceito que é encontrado em suas páginas.

Durante os anos 1990 e 1992, o movimento anti-mangá cresceu no país, exigindo uma regulamentação dos desenhos e temas apresentados nos quadrinhos. Associações de donas de casa, mães, conselhos educacionais, grupos feministas e partidos políticos denunciaram obras como indecentes ou nocivas para menores, criando listas de mangás a serem banidos das prateleiras de livrarias. Para evitar uma multa, muitos estabelecimentos cumpriam com a retirada do material e séries foram canceladas em revistas devido a reclamações sobre seu conteúdo³⁰. É nesse ponto que as casas editoriais que vimos acima tomam uma medida que revolucionaria o modo de criação de histórias e transformaria o mercado dos quadrinhos.

Foi introduzida a política da autorregulação, 自己規制 *jiko kisei*, em que as próprias editoras seriam responsáveis por avaliar desde a criação do rascunho até o produto nas prateleiras se histórias eram ou não nocivas ou indecentes. Como vimos, desde os anos 60 já havia uma tendência das editoras em verificar o conteúdo das obras para evitar protestos como aconteceram contra os *kashihon* nos anos 50. O chamado Comitê de Ética de Publicações, 出版倫理協議会 *Shuppan Rinri Kyōgikai*, foi estabelecido em 1963 pela Associação de Editoras Japonesas, 日本出版協会 *Nihon Shuppan Kyōkai*, e durante o início dos anos 90 pressionou que as editoras exercitassem uma discricção editorial a fim de reduzir conteúdo sexual de suas revistas (KINSELLA, 2000, p. 141). A medida tomada foi colocar mangás com imagens sexuais consideradas fora do escopo moral sob o selo de obras adultas, o que reduziu em 1993 grande parte das reclamações. Já pelo final de 1992 “o movimento político para a regulamentação já havia sido largamente internalizado pela indústria editorial de mangás”, o que aumentou consideravelmente o poder de um editor para direcionar uma obra e atuar de forma criativa (KINSELLA, 2000, p. 149).

2.6. EDITORES E ARTISTAS: RELAÇÕES DE PODER NO PROCESSO CRIATIVO

Desde a *Jogaku Zasshi*, o costume de cultivar escritores a partir da base dos leitores sempre foi uma característica das revistas para meninas. Com o mangá *shōjo*, essa tradição continuou criando um ciclo entre leitoras que um dia se tornariam artistas e criariam histórias

³⁰ Para exemplos concretos de obras que foram censuradas na época vide Kinsella (2000).

para a nova geração, ao ponto de desenhistas masculinos de quadrinhos para meninas serem praticamente inexistentes. Após o apogeu do *shōjo* mangá nos anos 70 e 80, a nova demanda por autorregulação das revistas nos anos 90 fez com que muitas leitoras também tivessem um grande papel criativo como editoras na criação de novas obras. Entretanto, enquanto *mangakás* são majoritariamente mulheres, editores continuam sendo de maioria masculina.

A competição por uma vaga de emprego em grandes casas editoriais é alta e os recém formados das universidades mais prestigiosas do Japão são a grande maioria dos contratados. A decisão de qual divisão da revista os novos contratados serão alocados não depende dos seus gostos pessoais ou afinidade, mas da demanda de pessoal, como em qualquer outra empresa. Isso significa que um editor pode iniciar sua carreira em uma revista de esportes e ser realocado para quadrinhos, variedades e revistas femininas independentemente de sua preferência por um tópico em específico.

Existem dois tipos de via de carreira em que os novos colaboradores serão inseridos, a *sōgōshoku* (総合職 a carreira gerencial) and *ippanshoku* (一般職 carreira administrativa), onde grande parte dos recrutados para a primeira são homens e para a segunda são mulheres. A linha gerencial requer horas extras, mudanças geográficas e a possibilidade de ascensão para cargos de chefia. Já a administrativa não necessita da mesma dedicação da anterior, mas não permite a promoção de cargo pelas funcionárias, pois presume que as mulheres deixarão a empresa ao se casarem e se tornarem mães. A maioria das editoras são contratadas no sistema *ippanshoku* (PROUGH, 2011, p. 91), impedindo a sua chegada em posições de gerenciamento e de tomada de decisões dentro da empresa. Assim como vimos no período Meiji, os editores masculinos eram os responsáveis por guiar as publicações para mulheres e coordenar as revistas. Essa prática permanece ao impedir que mulheres cheguem à chefia das revistas destinadas a elas.

Os artistas trabalham em casa e são pagos por página, ilustração e venda dos volumes de seus quadrinhos, sendo visitados pelos seus editores que avaliam seu rascunho e fazem as alterações necessárias. É dessa relação que surge o quadrinho que chega à prateleira das livrarias. O maior objetivo do editor é produzir algo adequado para a venda e que vale a pena ser lido, o que se inicia a partir de uma negociação entre ele e o desenhista. O primeiro passo é a aprovação do protótipo, chamado *puroto* プロト, da história, onde o editor avalia o que é ou não interessante e ajuda a moldar a narrativa. Em seguida, o mangaká cria o rascunho de um capítulo, chamado *nēmu* ネーム, que é uma vez mais revisado pelo editor, que determina se a

história e os personagens estão qualificados para serem publicados, fazendo alterações e sugestões direto no papel. O terceiro passo é o *genkō*, 原稿 ou manuscrito final, que é passado ao editor chefe que pode ou não aprovar o material (PROUGH, 2011, p. 94-95).

Quanto mais novo o artista, maior o peso do editor para treiná-lo nestes parâmetros criativos de produção de quadrinhos. No *shōjo* mangá, apenas 20% das mangakás chegam a se tornar veteranas ao ponto de conseguirem autonomia na criação de suas histórias. Além disso, 75% dos editores são homens, enquanto 99% das artistas são mulheres de até os 30 anos (PROUGH, 2011, p. 96). Se o editor é aquele que determina qual história chegará a ser publicada e tem maior peso de decisão, mesmo que o mangá para mulheres seja feito por mulheres, ele ainda precisa passar por um crivo masculino e mais velho para ser publicado.

Nas revistas para meninos, no entanto, o quadro de editores é muitas vezes 100% masculino. Hartzheim (2015, p. 120) aponta que a maior revista em circulação do Japão, a *Weekly Shōnen Jump* da Editora Shueisha, tem a política explícita de não contratar mulheres, com a alegação de que como a maioria dos leitores da revista são garotos, somente editores homens poderiam saber as preferências do público alvo. Por sua vez, os editores homens são amplamente cotados para as revistas femininas por serem distantes das leitoras e terem pouca experiência com leitura de mangás *shōjo*, o que lhes conferiria uma maior imparcialidade na hora de avaliar uma obra (HARTZHEIM, 2015, p. 121).

As relações de poder entre editor e artista não são apenas de gênero, mas econômicas. Enquanto grande parte dos desenhistas vem das classes sociais mais baixas e possuem menor escolaridade, alguns não chegam a terminar o colegial por exemplo (HARTZHEIM, 2015, p. 118), os editores das grandes empresas editoriais são graduados nas melhores universidades do país. Em 1995, dos 1171 funcionários da Kodansha, 894 eram homens e 277 mulheres, desses 322 eram oriundos da Universidade de Waseda, 95 da Universidade de Keio, 47 da Universidade de Chūō, instituições particulares, da elite, além de 46 vindos da Universidade de Tóquio, a maior e mais importante do Japão (KINSELLA, 2000, 167).

Vimos que no início das publicações para adolescentes no período Meiji, os editores pertenciam a uma elite financeira e intelectual masculina que guiava o mercado, criando histórias e artigos para moças em conformidade com os padrões morais e femininos da classe alta. Esse aspecto continua ainda prevalecendo como regra, uma elite de funcionários,

comandada por um monopólio de famílias fundadoras de editoras ainda é responsável pela palavra final na criação de histórias para meninas.

Se tal processo permanece o mesmo, resta saber quais são os ideais de feminilidade propostos atualmente para as leitoras e que são reproduzidos nas páginas dos quadrinhos com o aval da elite editorial masculina. Seria o ideal da *Boa Esposa e Mãe Sábia* ainda presente nos quadrinhos atuais? Como é vista a relação da protagonista com outros personagens masculinos? Ainda é possível encontrar uma glorificação da pureza ou o fato de que podemos encontrar cenas de relações sexuais nos quadrinhos refletem uma maior liberdade na escolha? Selecionamos o mangá de *Black Bird* para tentar responder tais perguntas.

3. ANÁLISE DO MANGÁ *BLACK BIRD*: AS RELAÇÕES ENTRE A PROTAGONISTA E PERSONAGENS MASCULINOS

Ao longo deste trabalho, buscamos evidenciar o quanto mangá e política são indissolúveis, já que desde os primórdios da criação de revistas para meninas, interesses governamentais de uma elite intelectual e produtora de conteúdo sempre estiveram presentes no mercado editorial. Ainda hoje, os mangás são regulados, avaliados e modelados de acordo com uma indústria de editoras que surgiram na era Meiji e Taishō. Casas editoriais que não só monopolizam as prateleiras das livrarias, mas também formam os leitores de acordo com o que é produzido. Os leitores um dia se tornam mangaká ou editores, entrando no ciclo de criação, perpetuando os valores morais que aprenderam com a leitura das obras e passando-os para a próxima geração. A criação do mangá não é somente fruto da imaginação de um autor, mas uma corrente de significados, ideias e valores culturais que estão presentes desde sua origem e são remodelados e adequados a cada época, mas ainda funcionam para dar vida a um instrumento pedagógico e social.

O que o Japão sonha, o que o Japão transmite o que o Japão deseja que o mundo veja não está livre das amarras sócio-políticas, pois sempre foi político como demonstramos. O que nos resta investigar é quais valores morais, estereótipos femininos e ideias sobre o ciclo da vida da mulher são transmitidos às gerações de leitoras ainda hoje. Quais novas maneiras de utilizar este recurso pedagógico estão sendo colocadas em prática? Quais formas de falar do corpo, do sexo, da relação com a família, matrimônio e maternidade são similares ou diferentes daquilo que já vimos anteriormente? É possível ainda encontrar o ideal da *boa esposa e mãe sábia* nas páginas de quadrinhos nos anos 2000 e 2010? Para responder tais questionamentos, escolhemos um título que consideramos uma obra representativa do *shōjo* e que também chegou ao Brasil.

O título que analisaremos é *Black Bird* (Pássaro Negro), mangá de romance e fantasia publicado pela editora Shogakukan e escrito e desenhado por Sakurakoji Kanoko, de 2007 a 2013. Foi serializado pela *Bessatsu Comic*, revista de mangá *shōjo* para o público adolescente, contando com 18 volumes compilados com o selo *Flower Comics*. Em 2008, foi laureado como melhor mangá *shōjo* do ano pelo 54º Shogakukan Manga Award, uma das mais importantes premiações da indústria, que seleciona quadrinhos de todas as editoras do Japão. No Brasil, foi publicado de 2010 a 2013 pela editora Panini. O mangá obteve sucesso internacional, figurando

entre as listas de mais vendidos no *The New York Times* em outubro de 2013, sendo traduzido para italiano, francês, alemão, espanhol, entre outras línguas. Em nosso trabalho utilizaremos a edição compilada japonesa e todas as traduções serão de nossa autoria.

Escolhemos esta obra por ela apresentar uma grande evidência de que os valores ensinados às meninas do pré-guerra ainda estão sendo discutidos, reproduzidos e incentivados no mangá *shōjo*, sendo apenas adaptados para a realidade atual. Levamos em conta o fato de ser uma obra ganhadora do prêmio de melhor mangá *shōjo*, o que a qualificaria como representativa de seu ano de publicação e considerada de excelência pelo mercado editorial japonês. Por tal razão, é um mangá que pode nos oferecer pistas sobre que tipo de temas são valorizados nos quadrinhos para meninas atuais exatamente por aqueles que produzem, distribuem e vendem tais histórias.

Nosso método de pesquisa será listando os principais acontecimentos de cada volume e verificando aspectos correspondentes aos temas já abordados neste trabalho. Buscamos verificar não apenas os estereótipos femininos de mãe e esposa, mas como as relações de poder e gênero dentro de relacionamentos familiares e românticos influenciam nos temas da obra. Dividimos, portanto, a análise em dois capítulos, o primeiro, verifica sobre o relacionamento amoroso dos protagonistas e as relações da heroína com outros personagens. Nesta parte o confucionismo se torna um dos pontos-chaves para entender as estruturas de poder existentes na obra. Na segunda parte, buscamos entender como o ideal da *Boa Esposa e Mãe Sábia* se apresenta nas entrelinhas da obra, através das escolhas da protagonista.

Além disso, é importante verificar pontos como carreira profissional, escolhas sobre o próprio corpo e virgindade não apenas como parte da trama, mas como parte de um ideal a ser transmitido às leitoras de maneira que elas se enxerguem na personagem e simpatizem com suas decisões.

A análise que realizamos não leva em conta o quadrinho somente como objeto literário fechado em si, mas como objeto histórico, social e pedagógico que pode ser útil para entender sobre a vida das mulheres japonesas, principalmente durante o período de transição de adolescente à adulta. Em *Black Bird*, nosso foco é entender como o corpo da protagonista se materializa, possuindo diversos significados ao longo da trama. Seu corpo ora seu, ora de seu marido e filho, se mostra como uma metáfora do ciclo de vida esperado e idealizado de uma mulher. Primeiro, a fim de introduzir a trama ofereceremos um resumo do capítulo 1.

3.1. RESUMO DO PRIMEIRO CAPÍTULO

No capítulo 1 somos apresentados à protagonista Misao Harada, aluna do primeiro ano do ensino médio, que possui desde criança a capacidade de ver espíritos e *yōkai*, entidades sobrenaturais do folclore japonês que tomam formas humanas ou de objetos³¹. Já acostumada com a incessante perseguição das criaturas, que lhe fazem tropeçar, desmaiar e não conseguir se concentrar nos estudos, Misao percebe que, ultimamente os espíritos têm se tornado cada vez mais frequentes e mais ameaçadores. A história começa um dia antes de seu aniversário de 16 anos em uma cena em que, Misao, junto de suas amigas Mana e Kana na escola, é perguntada por elas sobre o que deseja de aniversário. Misao prontamente responde: um namorado.

³¹ *Yōkai* 妖怪 (no mangá referidos mais como *ayakashi* 妖) são criaturas fantásticas japonesas, que podem assumir formas animais, antropomórficas e humanas. Os *yōkai* podem se misturar aos humanos, assombrá-los como espíritos e possuir seus corpos. Geralmente, habitam lugares remotos como florestas, montanhas e cemitérios.

Figura 18 - Capa do Volume 1 de Black Bird em português.

Fonte: SAKURAKOUJI. *Black Bird*, v.1, 2010.

Figura 19- O reencontro de Misao e Kyō.

Fonte: SAKURAKOUJI. *Black Bird*, v.1, 2007.

Neste mesmo dia Misao recebe uma confissão de amor de um dos rapazes mais bonitos da escola, o veterano Isayama, que ao tentar abraçá-la a faz sentir uma sensação ruim. Antes de responder se corresponderia ou não a seus sentimentos, Misao resolve ir para casa. Assim que se aproxima de sua residência, ela encontra na casa do vizinho um jovem de cabelos negros, vestindo um quimono também escuro segurando um buquê de lírios-da-aranha-vermelha³². Primeiro, Misao imagina estar diante de outra menina, porém quando ele se dirige a ela, o homem se apresenta como Kyō Usui, seu amigo de infância que havia se mudado há dez anos.

³² Em japonês *higanbana* 彼岸花. É uma flor recorrente em cemitérios e histórias de terror e representa a transição da vida para a morte.

Figura 20 – Kyō em sua forma real como tengū.

Fonte: SAKURAKOUJI. *Black Bird*, v.1, 2007.

Quando era criança, Misao havia se apaixonado por seu vizinho, um menino que também via espíritos e era capaz de espantá-los. Contudo, Misao já havia esquecido o nome e o rosto do garoto, além de ter perdido todo contato com ele após sua mudança. Antes de partir, o menino havia feito a promessa de vir buscá-la um dia, o que fez Misao esperar pela sua volta. Eis então o momento de Kyō vir cumprir sua promessa.

Figura 21 - Kyō lambendo as feridas de Misao.

Fonte: SAKURAKOUJI. *Black Bird*, v.1, 2007.

O dia de seu aniversário chega e uma vez mais ela se encontra com Isayama na escola. No entanto, antes que pudesse rejeitar seu pedido de namoro, é atacada por ele com um estilete, que corta parte do seu pescoço e a faz rapidamente perder uma grande quantidade de sangue e suas forças. Isayama explica que Misao é uma existência especial para o mundo sobrenatural. A cada cem anos uma mulher humana nasce com a capacidade de atrair os *yōkai* e conferir-lhes três tipos de poder: se um *yōkai* beber seu sangue aumentará seu tempo de vida; se ele se alimentar de sua carne, será imortal e jovem para sempre; se tomá-la como esposa, todo o seu clã será abençoado com prosperidade. Isayama pretende então se alimentar de seu corpo e ganhar vida e juventude eterna. Kyō aparece para salvá-la e expulsa com seus poderes o *yōkai* que havia se incorporado no corpo de Isayama, revelando ser ele próprio também um ser sobrenatural, um *karasu tengu*³³, um *yōkai* corvo com asas negras.

³³ Os *tengu* (天狗) são uma espécie de *yōkai* que vivem na montanha, relacionados normalmente às artes marciais, ao budismo e às práticas ascéticas. Existem dois tipos de *tengu*, o mais conhecido possui um nariz vermelho alongado, porém outra versão popular do *tengu* antes do período Edo é um híbrido humano com cabeça de ave de rapina. Enquanto o *tengu* de nariz longo é visto com roupas de monge e uma aparência que remete à religião, o

Kyō revela que tem o poder de curar as feridas de Misao, obrigando-a a se despir nas partes em que foi ferida e lambendo seus machucados. Ele diz que não irá comer sua carne, mas ao tocar os seios de Misao, revela que tem o desejo de possuir seu corpo, o que ela prontamente rejeita. Kyō explica então, que quando disse que voltaria buscá-la, queria dizer desposá-la³⁴. Kyō explica que ao completar 16 anos, Misao se tornou alvo das criaturas sobrenaturais, que virão atrás dela a todo custo. Ela, portanto, terá que escolher entre ser morta e consumida pelos *yōkai* ou tornar-se esposa dele, para que ele possa continuar a protegê-la.

Misao acorda no outro dia crendo que tudo não passou de um sonho, mas ao chegar na escola descobre que seu novo professor de matemática e que será responsável por sua sala é ninguém menos que Kyō.

Assim termina o primeiro capítulo e a trama do mangá de *Black Bird* se inicia.

3.2. ORGANIZAÇÃO DA HISTÓRIA

Black Bird é dividido em quatro partes. A primeira parte compreende o primeiro volume e conta com 5 capítulos, mostrando a relutância de Misao em iniciar relacionamento com Kyō e terminando com sua aceitação. A segunda parte inicia-se no segundo volume e termina no oitavo volume, contendo 27 capítulos, narrando as batalhas de diferentes famílias de *yōkai* contra o clã Usui pelo direito de possuir Misao e terminando com o seu casamento/perda da virgindade com Kyō. A terceira parte se inicia no nono volume e termina no décimo quarto encadernado, contendo 22 capítulos, narrando sobre brigas internas dentro da família de Kyō pelo poder de Misao e a posição de patriarca, principalmente entre ele e seu irmão mais velho Shō. A última parte, que vai do décimo quarto volume ao décimo oitavo e possui 19 capítulos, narra sobre a gravidez de risco de Misao e a procura de Kyō por formas de impedir que ela padeça ao dar à luz. O formato da divisão do quadrinho está diretamente conectado à história, pois ao final, descobrimos que um dos personagens, Jirō, é quem estava escrevendo sobre a relação de Misao e Kyō, a fim de guardar para a posteridades os acontecimentos sobre a *senka*, sobre a qual explicaremos em seguida.

karatsu tengu (烏天狗) também é retratado como um guerreiro ou guardião (Foster, 2015, p.130-131). O *tengu* também é um dos *yōkai* que remete a relação sexual, o que exploraremos na última parte do capítulo.

³⁴ É possível utilizar o verbo “buscar”, *mukaeru* 迎える, como desposar se o objeto da frase for noiva, *yome* 嫁, *yome o mukaeru* 嫁を迎える, portanto significa tomar como esposa.

O *Senkaroku* 仙果録, ou registro sobre a *senka*, é um livro fictício existente na narrativa que foi escrito há 300 anos e narra sobre o casamento da *senka* e o clã de *yōkai* raposa Kuzunoha. A *senka* 仙果, que pode ser traduzida como “fruta sagrada”, é uma mulher humana que nasce a cada cem anos e serve de alimento para os *yōkai*, provendo a eles uma enorme energia através do beijo, do ato sexual, do seu sangue ou da sua carne. Ao beber seu sangue, um *yōkai* pode aumentar seu tempo de vida e se curar de doenças e ferimentos; ao consumir sua carne, poderá ser para sempre jovem e imortal; ao desposá-la, trará grande prosperidade ao clã, gerando um herdeiro extremamente forte. Há 300 anos, o chefe do clã Kuzunoha desposou a *senka* e descreveu sua vida com ela em um livro chamado *Senkaroku*. O mangá de *Black Bird* é a versão do *senkaroku* compilada pelo clã de *yōkai* corvo Usui, cujo patriarca, Kyō, se casa com Misao, a *senka* do século XXI.

Black Bird é um mangá *shōjo* e foca no desenvolvimento do romance entre Kyō e Misao. Entretanto, mesmo que o tema principal seja um relacionamento amoroso, o fio que une a obra e justifica as ações dos personagens não é somente o sentimento existente entre eles, mas a luta travada pela posse da *senka*, em outras palavras, os conflitos que emergem pelo direito de obter o usufruto do corpo de Misao.

Em nossa análise, focaremos primeiramente na relação de Misao com outros personagens, como Kyō, seus pais e entre outros que aparecem ao longo da narrativa. Em seguida, faremos uma análise detalhada de como a ideologia da boa esposa e mãe sábia vai estar presente a partir do casamento entre os dois protagonistas. Ao final, analisaremos a metáfora do “corpo” e como ele apenas passa a pertencer novamente a Misao após ela cumprir o ciclo de vida ideal da mulher se tornando mãe.

3.3. A RELAÇÃO ENTRE MISAO E KYŌ

A relação de Misao e Kyō é evidentemente desigual e segue uma lógica hierárquica vertical, baseada na impossibilidade de Misao em se recusar a se tornar sua esposa, na constante vigilância do corpo e em sua dependência nas decisões que ele toma sobre sua vida a partir do momento em que entram em um relacionamento. Misao não é colocada em uma relação inferior a Kyō simplesmente por ser mulher ou pela diferença de idade entre os dois; há uma rede de

poderes que se articulam ao redor da personagem para mantê-la em uma posição de constante submissão tanto a ele quanto a todo seu clã.

Dentro da narrativa, Kyō ocupa duas posições-chave: professor de Misao e patriarca da família Usui. Estas posições foram, como vimos inúmeras vezes nos capítulos anteriores, lugares chave de atuação masculina na regulamentação e manutenção das normas que regeriam a vida das mulheres, principalmente das adolescentes, desde o período Meiji. O educador que vigia e sanciona as leis do estado dentro do ambiente público escolar e o patriarca que rege o espaço privado da casa, governa os indivíduos e não pode ser contrariado em suas decisões. Ambas as figuras serão unificadas dentro do personagem de Kyō e agirão sobre Misao durante a narrativa.

3.3.1. KYŌ COMO PROFESSOR

A relação entre professor e aluna é amplamente utilizada nos mangás *shōjo*: a adolescente vê em seu professor uma figura paterna, romântica e sexual em diversas histórias (como *Kissu yorimo Hayaku*, *Otona Pinku*, entre outros). Mesmo se tratando de um tabu, é possível imaginar que uma das fantasias das colegiais que consomem quadrinhos com esse tipo de tema seja justamente a de se relacionar com uma pessoa mais velha com uma vida estável. O professor entra como exemplo mais próximo da vivência das alunas, que diversas vezes estudam em escolas apenas para meninas e não têm a chance de conviver e interagir com outros rapazes além de seus tutores.

Kyō vem como substituto de um professor que se aposenta e, por ser jovem e de boa aparência, rapidamente se torna celebridade na escola. Ele é explicitamente perguntado pelas alunas se está ou não em um relacionamento e é sempre retratado rodeado por estudantes. O intuito de Kyō de ter se tornado o professor de Misao se revela rapidamente à medida que o vemos no primeiro volume constantemente chamar Misao a sua sala, onde inúmeras vezes tenta beijá-la ou mesmo toca em suas partes íntimas. Kyō também se dedica a curar as feridas que Misao sofre de conflitos com outros *yōkai* dentro de sua sala, ato apenas permitido por ela por saber que é uma maneira de não deixar cicatrizes e sarar mais rapidamente. É preciso ressaltar que mesmo estando diante de uma situação claramente desconfortável para Misao, tais cenas são retratadas como alívio cômico e não como um problema. Isso é uma pista de que Kyō

eventualmente estará em um relacionamento com Misao, pois, como protagonista de *shōjo*, interações sexuais desde tipo são necessariamente apenas reservadas ao namorado/marido e não a encontros casuais. Esse começo demonstra que a história irá convergir para que essas interações deixem de ser um assédio para serem consensuais em algum ponto da narrativa.

Figura 22 – Kyō tocando em Misao sem seu consentimento dentro da escola.

Fonte: SAKURAKOUJI. *Black Bird*, v.1, 2007.

Figura 23 - Misao dentro da sala de Kyō sendo obrigada a deixá-lo lamber suas feridas.

Fonte: SAKURAKOUJI. *Black Bird*, v.1, 2007.

Kyō revela que se tornou professor de matemática porque é a matéria em que Misao possui mais dificuldade, o que justificaria para o resto do corpo docente o número de vezes que ele chama Misao para conversas particulares em sua sala. Em outras palavras, até mesmo a matéria ensinada por ele é estrategicamente uma que o possibilita utilizar sua autoridade para fazer com que a estudante o encontre nas vezes que ele desejar. Essa atitude de vigilância, no entanto, não é abordada como algo ruim, pois em dado momento Misao o questiona do porquê de ele ter se tornado seu professor, o que Kyō prontamente responde que é para poder protegê-la dos avanços de outros *yōkai*, pois ele não pretende entregá-la para nenhum outro rival.

O momento mais marcante da relação de professor e aluna que os dois desenvolvem é o fato de Kyō punir Misao quando a menina se comporta de forma a desafiar sua autoridade. A atitude de punição começa no campo escolar, mas será levada durante todo o relacionamento,

como veremos ao longo desta análise. A primeira vez que Kyō decide punir Misao é ainda no primeiro volume, no capítulo 3, onde Misao lhe revela que recebeu outra confissão de amor de um rapaz de sua idade. Misao ao aceitar a confissão de outro colega de classe age contra a determinação de que Kyō é o único que pode ter um relacionamento com ela, o que pressupõe que alguma punição será aplicada ao final do capítulo para ensinar Misao de que ela está tomando uma decisão equivocada.

Ao ouvir de Misao que ela conseguiu um novo interesse romântico, Kyō demonstra prontamente sua desaprovação e certifica-se de explicar a ela que humanos não são capazes de protegê-la de ser alvo de outros *yōkai*. Essa cena evidencia que Kyō é aquele que detém um saber, o professor, e Misao, como aluna, não entende a situação que está inclusa e está agindo de forma desobediente. Nesse episódio, Misao repara que os *yōkai* aos poucos voltam a atacá-la dentro da escola, o que havia cessado desde que Kyō se tornara seu professor. Ao receber feridas de *yōkai*, ela se dá conta que estas deixarão marcas e não irão sarar tão rapidamente já que, agora que está em um relacionamento com outro, Kyō não virá curá-las. Em um momento em que está no terraço da escola com o rapaz que havia se declarado, um *yōkai* a puxa das grades e a faz cair do topo, impossibilitando o menino de salvá-la. Kyō surge voando e a impede de bater no chão e a erguendo no ar contra sua vontade explica que deixou que os *yōkai* a atacassem para que ela tivesse um vislumbre de como seria sua vida caso ele a deixasse. Se ela escolher outro, não terá nenhum momento de paz e, portanto, precisa que Kyō a proteja a todo instante.

Kyō se tornou professor de Misao para vigiar seus passos na escola e se certificar de que nenhum outro homem pudesse ter relações sexuais com ela. Esse ponto é evidenciado enquanto estão sentados em sua sala, em um momento que se assemelha a uma conversa na qual um estudante se confidencia com o professor, e Kyō ao descobrir que Misao tem outro interesse romântico, explica que ela precisa ao menos guardar a virgindade, porque essa parte dela pertence a ele somente.

Kyō usa sua relação de superioridade como professor de Misao como figura de autoridade para ensinar, punir e vigiar seu corpo. Misao como estudante adolescente, inocente e sem conhecimento, precisa aprender a ouvir a palavra de seu professor, mais velho e mais sábio, pois somente através de sua tutoria e proteção que a menina terá um futuro melhor. Como vimos em Meiji, o educador homem sempre foi colocado como a figura capaz de guiar

as estudantes femininas, tanto nos aspectos educacionais, quanto nos morais, vide a evolução que o educador passou de guia acadêmico para vigilante moral quando as escolas para meninas se tornaram cada vez mais acessíveis. No pré-guerra, eram eles os responsáveis exatamente por manter a castidade das estudantes quando estas estivessem na escola fora do olhar dos pais. Kyō se torna professor exatamente pela possibilidade que a profissão lhe concede de ter influência direta na vida de Misao, uma posição que não pode ser contestada facilmente no ambiente escolar. Esse aspecto ainda pode ser encontrado nos temas de mangá *shōjo*, como vemos em *Black Bird*.

Como vimos, Foucault dá grande ênfase na figura do educador como aquele que vigia a sexualidade dos alunos. Foucault também argumenta que o poder investido ao professor de vigiar também incita no próprio educador, um tipo de prazer. Ao analisar o tópico da *Pedagogização do sexo da criança* (2017, p.99), Foucault afirma que atividade sexual da criança “sendo indevida, ao mesmo tempo ‘natural’ e ‘contra a natureza’, traz consigo perigos físicos e morais, coletivos e individuais” e, portanto, “os pais, as famílias, os educadores, os médicos” devem “se encarregar continuamente desse germe sexual precioso e arriscado, perigoso e em perigo”. Kyō ocupa exatamente este posto como professor, já que age como aquele que se encarrega de que Misao não entrará em relacionamentos com outras pessoas nem será alvo de outros homens dentro do ambiente escolar. No entanto, “o prazer se difunde através do poder cerceador” e as atividades do educador que “aparente dizer não a todas as sexualidades errantes ou improdutivas, mas, na realidade, funcionam como mecanismos de dupla incitação: prazer e poder”. O jogo de Kyō e Misao como professor e aluna é um jogo entre aquele que exerce a vigilância e aquele que tenta escapar dela. Para Foucault existe um “prazer em exercer um poder que questiona, fiscaliza, espreita, espia, investiga, apalpa, revela; e, por outro lado, prazer que se abrasa por ter que escapar a esse poder, fugir-lhe, enganá-lo ou travesti-lo” (2017, p.45), o que podemos encontrar na interação ente Kyō e Misao.

Kyō revela no primeiro capítulo do volume 7 que pretende continuar como professor de Misao até sua formatura no ensino médio. Misao pergunta então o que ele pretende fazer depois e ele revela que continuará seu trabalho como patriarca da família, já que precisa prover o sustento de todo o seu clã, manejar as economias e dar seu aval a diversos assuntos. Justamente este trabalho de patriarca se torna a maneira principal pela qual Kyō exercerá poder sobre a vida de Misao.

3.3.2. KYŌ COMO PATRIARCA DA FAMÍLIA USUI

O clã Usui, do qual Kyō faz parte, tem grandes semelhanças estruturais com uma família samurai do período Edo. Primeiro, por se tratar de uma família extensa que inclui vários membros e agregados de diferentes idades e posições. A família possui diversas ramificações, como por exemplo um grupo posicionado na região costeira de Kamakura, que recebe Misao e Kyō de limusine no volume 15, e outros no norte do Japão. Ele é referido como Tōshu (当主), literalmente “atual chefe da família” e sempre tratado pelos membros do clã com honoríficos³⁵. Ele possui, portanto, a palavra final em todas as decisões sobre a família e por ocupar tanto a posição de líder como a de patriarca, pela lógica confucionista que vimos anteriormente, suas decisões não podem ser contrariadas.

Após Kyō ter lutado sozinho contra o clã de *yōkai* raposas no primeiro volume, a partir do primeiro capítulo da segunda parte (primeiro capítulo do volume dois), sete do grupo dos Oito Grandes *Tengus*³⁷ 八大天狗, *Hachi Daitengu*, um exército de guardas pessoais de Kyō, passam a viver junto com ele. Eles foram chamados por Kyō a fim de auxiliarem nas próximas batalhas que acontecerão pelo direito de tomar Misao como esposa. Desse momento em diante, Misao é protegida não só por Kyō, mas por mais 8 de seus guardas e passa a ser chamada por todos de princesa 姫様, *hime-sama*. Por ser a futura esposa do chefe do clã, Misao também é tratada com honoríficos e é colocada em uma posição de superioridade, mesmo que Misao ainda não esteja cem por cento de acordo com a ideia de se casar com Kyō sem saber se ele de fato a ama ou apenas quer seu poder.

Misao é ainda adolescente e conviveu em uma família nuclear, com apenas seu pai e sua mãe. No entanto, Misao vai fazer parte de uma família nos moldes dos samurais, que possui

³⁵ “Os honoríficos são termos que expressam o respeito do locutor em relação ao referente” (KIKUCHI, 2012, p.173). Kyō é comumente referido como Kyō-sama, um sufixo *sama* 様 é mais respeitoso que *san* さん, que significa senhor ou senhora. *Sama* “além de ser mais respeitoso, confere formalidade no tratamento” (idem, p.171).

³⁷ Os Oito *Tengu* são os *Tengu* mais famosos e fortes de sua classe e habitam 8 montanhas japonesas em diferentes províncias: Atagosantarōbō 愛宕山太郎坊 vive na montanha em Atago Quioto; Hiransanjirōbō 比良山次郎坊 habita a montanha Hiran em Shiga; Idzunasaburō 飯綱三郎 vive na montanha Idzuna em Nagano; Kuramayamasōjōbō 鞍馬山僧正坊 no monte Kurama em Quioto; Ooyamahōkibō 大山伯耆坊 que vive no monte Ooyama em Tottori; Hikosanbunzenbō 彦山豊前坊 que habita o monte Hiko em Fukuoka; Oominezenkibō 大峰山前鬼坊 que habita a montanha Oomine em Nara, e; Shiraminesagamibō 白峰相模坊 que vive na montanha em Kagawa. Cada um dos *Tengu* em *Black Bird* tem seus nomes derivados de cada uma dessas montanhas.

diversos membros e uma estrutura hierárquica pré-definida. Por isso, a primeira lição que ela aprende em seu relacionamento com Kyō é nunca desobedecer ao patriarca, pois a partir de agora é ele que terá a tomada de decisões sobre todos os assuntos relacionados a sua vida. Já no segundo volume, vemos o momento em que Misao não escuta as ordens de Kyō e sofre uma tentativa de estupro por Shō, irmão mais velho de Kyō.

A disputa pela posição de chefe do clã é um conflito chave durante todo o mangá. A história revela que Kyō, por ser o segundo filho, não era a primeira opção para ser o chefe do clã. Entretanto, devido ao seu amor por Misao que desenvolveu ainda aos 10 anos, Kyō decide se tornar melhor que seu irmão e ocupar seu cargo, já que apenas o sucessor do posto de patriarca poderia ser aquele a tomar a *senka* como esposa. Após perceber que Shō havia batido em Misao quando brincavam juntos, Kyō se dá conta que não pode aceitar que Shō seja o futuro marido dela.

Shō reaparece no segundo volume tentando se aproximar de Misao e visitando a casa de Kyō. Kyō avisa a estudante para que não se aproxime dele e faz questão de colocar um dos guardas, Tarō, para buscá-la na volta do colégio enquanto Shō estiver por perto. Mesmo sabendo que não lhe é permitido se aproximar de Shō, Misao resolve ir conversar com ele após a escola, contrariando explicitamente uma ordem do patriarca. No momento seguinte, ela acorda amarrada pelas mãos e vestida apenas com roupas íntimas, ao lado de Tarō que está desacordado. Shō, que tenta retomar o posto de patriarca, planejou violar Misao, pois por sua lógica, se o patriarca é o único que pode ter relações sexuais com a *senka*, violá-la faria automaticamente que ele retomasse a posição de patriarca. Como forma de se vingar de Kyō, assim que ele chega para salvar Misao, Shō revela que planeja estuprá-la, matá-la e devorar sua carne na frente do irmão.

Figura 24 - Sete dos Oito Grandes Tengu: Zenki, Buzen, Hōki e Sagami (em cima); Tarō, Saburō e Jirō (em baixo).

Fonte: SAKURAKOUJI. *Black Bird*, v.6, 2008.

Há um cunho pedagógico em colocar Misao como alvo de violência física e sexual neste contexto, já que se ela tivesse obedecido ao chefe da família, isso não teria acontecido. Em outras palavras, obedecer a Kyō é uma das lições que Misao deve aprender. Isso pode ser passado aos leitores sutilmente, a imagem de que o chefe da família é de fato aquele que sabe o que é certo e errado e está apenas protegendo seu clã. Não levar suas ordens em consideração apenas causa problemas.

Shō aparece outra vez no capítulo 17 da segunda parte (primeiro capítulo do volume 6) para tentar violar Misao uma vez mais. Desta vez ele deseja somente o poder que conseguirá receber do corpo da *senka*, pois através do beijo e do ato sexual, a energia que deriva de Misao poderá ser obtida por ele. Neste volume temos uma história mais detalhada da sua infância e aprendemos que ele, além de machucar crianças e animais, também arrancava as penas das asas de seus tutores. Muito se recusaram a se tornar seus professores até o aparecimento de Kō, que deseja ascender de posição no clã.

Figura 25 - Mulher seminua na frente de Shō pedindo por clemência.

Fonte: SAKURAKOUJI. *Black Bird*, v.6, 2008.

Figura 26 - Shō ameaçando violar e devorar Misao na frente de Kyō enquanto a segura pelos cabelos.

Fonte: SAKURAKOUJI. *Black Bird*, v.2, 2007.

Durante estas lembranças, vemos uma cena em que uma mulher seminua sobre a cama pede clemência a Shō, dizendo: “Por favor, me perdoe, eu não vim ao seu quarto com essa intenção”. Em seguida, temos apenas um vislumbre de Shō a pegando pelos cabelos. Seu professor Kō, que sorri no quadrinho seguinte, afirma a Shō que ele poderia dispor de qualquer pessoa do clã, fosse homem ou mulher da maneira que ele bem desejasse, pois ele era o próximo patriarca. Isso mostra qual forma Shō foi sendo educado, principalmente em relação ao modo de tratar membros femininos do clã.

Kyō, no entanto, é a versão oposta de Shō. Pode dispor de todos os seus membros, mas escolhe apenas se relacionar com Misao. Não é agressivo e violento fisicamente, mas justo e firme em suas palavras. O ideograma de seu nome 匡, significa “correto” e portanto, alguém que é digno de ser o líder do grupo. A imagem que é construída de Kyō é a do patriarca ideal que ganhou o posto e não apenas nasceu destinado a ela. Uma adaptação da regra confucionista de que apenas o filho mais velho pode herdar os bens da família, mesclando elementos

meritocráticos que foram inseridos no período Meiji e encorajados na sociedade competitiva do pós-guerra. Kyō, portanto, surge como uma oposição a figura daquele que recebe privilégios, mas trabalhou duro por seus objetivos, semelhante a um chefe de família ideal que se esforça em sua profissão pelo bem de todos que ele sustenta.

Aos poucos, no entanto, Misao deixa o seu jeito “desobediente” e “rebelde” e passa a responder com prontidão às ordens de Kyō sem hesitação. Nisso, podemos traçar um paralelo com o livro *Onna Daigaku* 『女大学』 de Kaibara Ekiken, que vimos no primeiro capítulo deste trabalho, que serviu por séculos como livro didático para meninas da classe samurai e veremos como Misao vai preenchendo os requisitos para uma boa esposa, digna de ocupar o posto de mulher do chefe da família. Se tomarmos um parágrafo do *Onna Daigaku*, por exemplo, temos uma descrição do que se espera de uma mulher acerca das ordens do marido:

Em resumo, o grande dever da vida de uma mulher é a obediência. (...) Quando o marido lhe der instruções, ela jamais deve desobedecê-las. Em caso de dúvida, ela deve perguntá-lo e seguir seus comandos obedientemente. (...) Caso o marido venha a se irritar e se enfurecer em algum momento, ela deve obedecê-lo com temor, e não rebater com raiva e resistência³⁶. (KAIBARA, 1909, p.6-7)

No capítulo 8 da segunda parte (último capítulo do volume 3), podemos observar uma situação em que Misao é testada por Kyō e todos os outros *tengu* e sua capacidade de obedecer o chefe da família, mesmo durante um momento de fúria, é posta à prova. Após em sua última tentativa de sequestrar Misao, Shūhei, o líder do clã de *yōkai* raposas Kuzunoha, resolve matar Kyō que estava sob efeito de um veneno. No entanto, o plano dá errado e Shūhei é encurralado pelos guardas de Kyō. Para encerrar de uma vez por todas a disputa entre ambos por Misao, Kyō resolve matar Shūhei com uma espada na frente de Misao. Em meio a fúria, ele lhe ordena que não desvie o olhar e assista à execução de Shūhei, pois se ele o está matando é para o bem dela. Misao prontamente observa o rapaz ser degolado, concordando que é seu dever observar quando o patriarca mata alguém por ela. Todos os outros *tengu* presentes elogiam sua resolução. Misao afirma que este foi um momento de preparação para qual tipo de vida ela terá quando estiver casada com Kyō, já que batalhas assim são comuns no mundo dos *yōkai*. Todos a ficaram observando para ver se ela tinha capacidade de encarar o posto de mulher do chefe.

³⁶ No original em japonês:

「総じて婦人の道は人に従ふに有り。(省略)夫の教訓有らば其仰を叛べからず。疑敷ことは夫に問ふて其下知に随ふべし。(省略)夫若し腹立怒時は恐れて順べし。怒り諍ひて其心に逆ふべからず」.

A diferença entre a Misao dos dois volumes anteriores é visível. Se antes ela agia por conta própria, negando as investidas de Kyō e desobedecendo seus comandos, agora, ela não hesita, mesmo em momentos de violência, a agir conforme lhe é pedido. É exatamente a sua prontidão que a qualificou, neste ponto do mangá em diante a ser a esposa do chefe da família, pois mesmo em caso de fúria ela o obedeceu com medo, como mandaria o *Onna Daigaku*.

Outra parte do *Onna Daigaku* narra sobre os ciúmes, uma das sete razões para o divórcio: “Uma mulher nunca deve deixar o ciúme despontar. No caso em que o marido se comportar de forma imprópria, ela deve dialogar com ele, mas nunca ficar brava ou ressentida³⁷” (p.7-8). Black Bird também dialoga com essa ideia no capítulo 21 da segunda parte (primeiro capítulo do 7 volume). Kyō, seus 8 *tengu* e Misao são visitados por uma criatura sobrenatural, um dragão em forma humana chamado príncipe Kengamine. Na história, dragões são seres próximos aos deuses e acima dos *yōkai*, ou seja, o clã de *tengu* está abaixo na linha hierárquica neste caso. O príncipe deseja a cura para sua irmã e requer o sangue de Misao para a confecção de um remédio, algo que Kyō recusa. Nesse caso, Misao não expressa nenhuma opinião, mas Kyō como chefe da família recusa por ela. O dragão então pede para que Kyō passe os poderes que recebeu de Misao para o corpo de sua irmã através de um ato sexual.

Enquanto se preocupam com a impossibilidade de recusar que Kyō tenha relações com uma deusa dragão por serem ordens superiores, ele pergunta a opinião de Misao sobre o assunto. Misao, sabendo que isso envolve proteger o clã de um problema com deuses, responde que irá agir conforme o que Kyō decidir. Vemos que seus pensamentos divergem de suas palavras e que para ela ele não poderia aceitar a proposta, porém ela não deixa estes sentimentos transparecerem. Ela se julga fraca e sem confiança para se tornar esposa do chefe do clã pelo fato de estar se sentindo mal com a ideia de seu futuro marido ter relações sexuais com outra mulher, já que ele o faz pelo bem da família.

³⁷ No original em japonês, 「嫉妬の心努ゝ発すべからず。男、不行状なれば諫むべし。怒り怨むべからず」。

Figura 27 - Kyō ordenando que Misao não desvie o olhar da execução de Shūhei.

Fonte: SAKURAKOUJI. *Black Bird*, v.3, 2007.

Figura 28 - Misao olhando fixamente Shuhei se degolado por Kyō.

Fonte: SAKURAKOUJI. *Black Bird*, v.3, 2007.

Enquanto Misao possui toda sua sexualidade vigiada, controlada e exclusivamente destinada a Kyō, ele pelo contrário não possui a mesma carga de responsabilidade monogâmica que Misao deve possuir. Por já estar decidida a se tornar uma esposa do chefe da família, ela resolve se manter calada e respeitar a decisão que ele tomar. Entretanto, não suporta a pressão e diz aos prantos que Kyō não pode ter relações com outra mulher que não ela, o que todos prontamente aceitam sem qualquer problema. Aparentemente, Kyō já havia encontrado um remédio para a irmã do dragão e apenas estava esperando ver se Misao iria ou não pedir para que ele não dormisse com outra mulher. Ele queria não só ver sua expressão de ciúmes, como puni-la de certa forma por tê-la visto ficar rindo e conversando com outros meninos da sua sala de aula.

Aqui dois fatores que regulam a vida de Misao através da figura de Kyō se interseccionam. Kyō como professor, observa Misao interagir com outros rapazes na sala de aula e deseja então usar seu poder de punição. Para isso, retoma a sua face de patriarca para causar os ciúmes em Misao e vê-la perder a compostura de esposa fiel do patriarca. O fato de Misao não ter aguentado e demonstrado ciúmes não foi ruim, mostrando uma adaptação dos costumes que depreciavam a figura da esposa ciumenta.

A partir do último capítulo do volume dez (capítulo 7 da terceira parte), Misao se refugia na casa da família de Kyō, a fim de se proteger dos ataques de diversos *yōkai* que estavam possuindo o corpo de outros seres humanos para perseguir e ferir Misao. Neste ponto, o casamento entre eles foi consumado e ela já é vista oficialmente como esposa do patriarca da família. Isso causa em Misao um grande senso de responsabilidade e a faz constantemente se questionar sobre como pode ser útil ao clã Usui de alguma forma. A única maneira que ela encontra de ajudar os outros é oferecendo seu sangue para que outros possam se curar de enfermidades. No entanto, Kyō a proibiu de servir seu sangue aos outros membros, o que causa uma comoção nos membros da família, pois já que agora a *senka* fazia parte do clã, eles poderiam consumir seu sangue livremente.

No primeiro capítulo do volume dez, uma família de um *tengu* que estava em situação crítica após uma luta com *yōkai* é levada até Misao por Kaede, outra antagonista, aliada de Shō. A família suplica por parte do sangue para ajudá-lo. Eles não haviam pedido permissão a Kyō, mas Kaede pede para que Misao sirva um pouquinho para auxiliá-los. Como vilã, o papel de Kaede é fazer Misao desrespeitar a ordem do patriarca, já que mesmo que o sangue seja dela, sem o aval de Kyō ela não pode doá-lo. Entretanto, Misao já está mais habituada a lidar com os conflitos internos do clã e encontra uma forma de não precisar tirar seu sangue e ir contra às ordens de Kyō. O mangá deixa claro diversas vezes que aquele que administra o sangue/corpo de Misao é somente o patriarca, que é inteiramente responsável pelos assuntos que concernem a *senka*, o que é ratificado na fala dos anciões nos momentos de disputa dentro do clã pelo sangue dela. Durante a terceira parte da obra, Shō aparece pela última vez na trama, prometendo que irá deixar o resto do clã usufruir do sangue de Misao caso se torne o patriarca, o que causa uma nova disputa interna sobre o direito de utilizar o corpo de Misao.

Como vimos, a relação de Misao e Kyō passou de uma relutância em aceitar se tornar sua esposa a uma total internalização das regras e condutas que uma boa esposa de chefe de

um clã deve ter. Misao, quando não age de acordo com o desejado pelo patriarca e professor, Kyō, sofre punições e atos de violência que aos poucos moldaram sua nova atitude. No entanto, mesmo que Misao se apaixone aos poucos por Kyō, seu relacionamento se inicia após constantes assédios e relações sem consentimento.

3.4. RELAÇÕES SEM CONSENTIMENTO

O início do relacionamento entre Misao e Kyō é baseado em um constante assédio sexual que a menina sofre dentro e fora da escola. Assédio que é tratado como alívio cômico por toda a obra.

Diversas vezes em que Kyō toca suas partes íntimas, como seios e coxas por baixo da saia a qualquer momento, recebendo, como uma forma de piada, um tapa ou chute de Misao em troca. Além disso, no capítulo 3 da primeira parte, temos uma cena de aproximação sexual sem consentimento explícita, onde vemos Misao sonhar que é despida de seu pijama e beijada por Kyō em diversas partes do seu corpo enquanto está inconsciente. Quando acorda, a estudante repara que não possui qualquer ferida no corpo, que estava coberto de cicatrizes do dia anterior em que fora atacada por diversos *yōkai*. Misao se assusta e se irrita ao descobrir que Kyō visitou seu quarto a noite curou seus machucados de noite enquanto ela dormia.

Mesmo sendo vítima, Misao apenas briga com Kyō, mas nada além de uma cena cômica é apresentada no mangá. Não há menção de que ele pretende respeitar os limites de Misao, mas temos uma ideia implícita de que, como ele será aquele que um dia será seu marido, não há problemas em tocá-la, mesmo que isso cause desconforto em Misao.

Essas cenas se repetem diversas vezes pela obra. Por exemplo, durante o episódio em que Shō tenta se tornar o patriarca através da violação de Misao, Kyō é obrigado a ver Misao ser exposta e tocada inúmeras vezes por Shō. Logo após essa tentativa de estupro, Misao é levada de volta para a casa de Kyō, onde declara seu amor a ele após ser salva das mãos de Shō. O capítulo então termina com Kyō a levando para o quarto e insinuando que agora que ela se declarou podem finalmente ser marido e mulher, o que desagrade Misao e a cena termina de maneira cômica com mais uma briga entre eles.

Figura 29 - Kyō despindo Misao e a levando ao seu quarto. O cabelo de Misao está curto na cena, pois foi cortado durante a tentativa de estupro de Shō.

Fonte: SAKURAKOUJI. *Black Bird*, v.2, 2007.

Figura 30 - Kyō despindo Misao e lambendo suas feridas enquanto ela dorme.

Fonte: SAKURAKOUJI. *Black Bird*, v.1, 2007.

Não há qualquer discussão sobre a tentativa de estupro e o que essa violência pode ter causado em Misao. Kyō imediatamente após ouvir uma declaração dela, que estava vulnerável, assustada e desamparada após o que houve, responde imediatamente com uma tentativa de ter relações sexuais com Misao. A obra diminui o peso do ocorrido e termina novamente com outra investida cômica de Kyō.

Outro ponto que se aproxima um pouco do tema de relações sem consentimento é a naturalização de Kyō batendo levemente em Misao. Se observarmos o volume 10, há pelo menos 3 cenas de agressões, onde em que ele a agarra pelo braço e a arrasta enquanto ela diz que sente dor, que ele puxa seu cabelo e que aperta seu rosto. Todos são em momentos cômicos, mas acontecem como forma de punição quando Kyō está bravo com algo que Misao fez. Essa naturalização de pequenas violências não é vista como ruim, mas parte da interação do casal. Mesmo na escola, quando ela erra alguma coisa, ele dá algum tipo de punição física, como

forma de marcar seu erro, como no primeiro capítulo da última parte, por exemplo, onde Kyō pune Misao com um peteleco na cabeça, por ela ir mal em matemática.

Figura 31- Kyō puxando o cabelo de Misao.

Fonte: SAKURAKOUJI. *Black Bird*, v.10, 2010.

Figura 32- Kyō apertando a cabeça de Misao enquanto ela diz que está doendo.

Fonte: SAKURAKOUJI. *Black Bird*, v.10, 2010.

No entanto, como Kyō é aquele que vai desposá-la, as suas investidas sexuais e agressões não são vistas com a mesma maneira que as agressões de outros personagens masculinos que perseguem Misao durante o mangá, como discutiremos a seguir.

3.5. AGRESSIVIDADE MASCULINA: VIOLÊNCIA SEXUAL, VERBAL E FÍSICA

Misao encontra diversos personagens que tentam se relacionar com ela sem o seu consentimento, além de assediá-la e agredi-la. Tais antagonistas surgem com uma atitude semelhante à de Kyō, a pedem em casamento, dizem querer protegê-la ou mesmo afirmam gostar dela. Contudo, o uso da violência faz dos personagens uma oposição a Kyō, pois mesmo que ele assedie e puna Misao em diversos momentos, não faz através da força. Podemos entender, que o uso da violência serve como sinal indicador de que aquele rapaz em especial não é adequado para seguir como par romântico, pois o amor não é violento. Esse aspecto pedagógico será reforçado diversas vezes na obra.

No capítulo 4 da primeira parte (quarto capítulo do volume 1), Misao interage com outro pretendente, Shūhei Kuzunoha, um *yōkai* raposa que deseja casar-se com ela e matar Kyō. Foi o clã Kuzunoha aquele que desposou a *senka* de 300 anos atrás e compilou o Senkaroku, e Shūhei deseja seguir o mesmo caminho de seus ancestrais. No entanto, sua interação com Misao

dá desde o começo sinais de que serão permeadas de agressividade, mesmo que a intenção inicial seja o casamento.

Diferentemente de Kyō, por exemplo, Shūhei não consegue curar as feridas de Misao, não por não possuir esse poder, mas por não ter autocontrole. Ainda no capítulo 4, Shūhei salva Misao de um ataque de *yōkai* na volta da escola e se recusa a curar o machucado resultante do ataque, pois de acordo com ele, caso experimentasse o sangue de Misao ao lambê-lo, não conseguiria segurar sua vontade de violá-la. Essa informação serve para mostrar que Kyō é um homem que possui autocontrole de não sucumbir a vontade de estuprar Misao ao tocá-la. De certa forma, a imagem passada é de que Kyō é diferente exatamente por ter a capacidade de controlar seus instintos sexuais, ou seja, mais uma razão para que Misao resolva escolhê-lo como futuro marido.

Entretanto, mesmo que de início a aproximação de Shūhei tenha sido cautelosa, a insistência de Misao a recusá-lo o faz tomar atitudes drásticas. No sexto capítulo da segunda parte (ou o segundo capítulo do volume 3) Shūhei se disfarça com a aparência de Kyō utilizando seus poderes sobrenaturais numa tentativa de violar Misao. Desta vez, ele atrai Misao para sua residência com a promessa de explicar mais sobre os poderes da *senka*, já que tem em sua casa o *Senkaroku* compilado por seu ancestral. Misao, que deseja saber as consequências de ter um relacionamento com um *yōkai* e as informações referentes ao seu destino como *senka* atual, vai a sua casa. Lá ele toma a forma de Kyō³⁸, que passa a tocar Misao e tenta ter relações com ela, que percebe estar diante de outra pessoa e se nega a prosseguir. Kyō chega para resgatá-la e a encontra amarrada e amordaçada e uma vez mais Shūhei se transforma em Kyō para confundí-la. Para descobrir quem é o verdadeiro Kyō, Misao pega um objeto pontiagudo e tenta perfurar a própria perna, o que é rapidamente impedido pelo verdadeiro Kyō. Como Kyō é aquele que não age violentamente com Misao, ela sabe que ele não a deixaria causar dano ao próprio corpo.

³⁸ Yōkai raposas e texugos são seres mitológicos capazes de tomar a forma de outras pessoas e assim confundir os seres humanos.

Figura 33 - Shūhei tentando violar Misao.

Fonte: SAKURAKOUJI. *Black Bird*, v.3, 2007.

Figura 34 - Raikō arrancando o colar de Misao e jogando-o no esgoto.

Fonte: SAKURAKOUJI. *Black Bird*, v.7, 2009.

O personagem de Shūhei segue a mesma lógica aplicada ao irmão mais velho de Kyō. Shō é constantemente retratado com um *yōkai* violento e com “odor de sangue”, porém, tal face agressiva não é ruim para o clã pois no que tange ao poder necessário para ser um patriarca temido e respeitado isso é uma qualidade. Entretanto, o uso de violência física com a heroína da história o torna inadequado para ser um par romântico.

Outro homem que também se desentende com Misao é Raikō Watanabe, um rapaz que foi gravemente ferido por um *yōkai* quando criança e que carrega uma enorme cicatriz na cabeça. Yoshio, pai de Misao, traz o jovem Raikō para passar alguns dias em sua casa. Yoshio é um professor de antropologia, que estuda folclore e religião e por essa razão frequentou por vários anos o templo budista da família de Raikō a fim de realizar pesquisas de campo. Raikō irá frequentar uma universidade em Tóquio a partir de abril e veio para a casa de Misao por um tempo a fim de se preparar para a mudança de cidades. Como filho de monges e vítima de *yōkai*, Raikō se sente extremamente ameaçado por Kyō e afirma que Misao precisa terminar seu relacionamento, já que na visão dele, humanos são apenas alimento para *yōkai*, e não um par

romântico. Raikō dá um ultimato a ela, que precisa até abril se separar de Kyō, caso contrário irá exorcizá-lo e com isso, fazê-lo desaparecer.

Figura 35 - Raikō ordenando que Misao venha para o seu lado e obedeça às regras.

Fonte: SAKURAKOUJI. *Black Bird*, v.8, 2009.

Raikō é introduzido na história como um personagem que não ouve as palavras de Misao e não muda sua opinião sobre a relação dela e Kyō. Mesmo que ela inúmeras vezes explique que é feliz junto dele, não é escutada em nenhum momento. Raikō grita, ameaça, e vigia Misao constantemente e ainda circula dentro de sua casa, criando um ambiente hostil por onde passa. Além da pressão psicológica que ele realiza em Misao para que ela se separe de Kyō, ele chega a utilizar força física para tentar afastá-la de Kyō. Em uma cena que mistura ataques verbais e físicos, por exemplo, Raikō agarra Misao para arrancar um colar com uma pena de Kyō que ela carrega no pescoço, que cai no esgoto antes que a estudante possa reavê-lo.

A história revela que Raikō agiu dessa forma “pelo bem” de Misao, pois desde muito tempo desenvolvera uma paixão pela menina. Quando criança, o pai de Misao havia explicado a Raikō que sua filha também via espíritos e o menino que havia sido ferido gravemente por

yōkai na infância, nutriu um sentimento de proteção e carinho por Misao. No entanto, ao descobrir que ela se relacionava com um *yōkai*, sentiu-se na obrigação de protegê-la de Kyō.

Quando Raikō consegue colocar uma espécie de maldição em Kyō para que ele perca as forças e venha a falecer, explica na frente de todos que teve está atitude para que Misao finalmente acordasse para o erro que estava cometendo. Ele acrescenta que jamais a entregaria para um *yōkai*, revelando então que via Misao com interesse romântico. A cena atinge seu clímax quando o rapaz aponta para o chão e brada a Misao vir “já para o seu lado”, para que ela “obedeça a ordem correta das coisas”.

Misao tem uma posição passiva e não consegue sequer emitir sua opinião em meio ao conflito e essa é a principal característica da construção de Misao frente a todos os personagens masculinos que vimos. Mesmo que haja nela uma vontade de recusa, ela não possui agência suficiente para alterar os fatos ao seu redor. Quem deverá resolver seus problemas é sempre, ao final, Kyō.

Além disso, é crucial entender que Raikō jamais afirma que gosta de Misao, pois não usa a palavra *suki* 好き, gostar, ou *aishiteiru* 愛している, amar, mas utiliza uma palavra que Kyō já havia dito e repete por diversas vezes na história, que é *watasanai*, 渡さない, “não vou entregar”. “Entregar” neste contexto significa “não deixar que uma se relacione com outro, pois já é minha” e necessariamente se interpreta, no contexto do mangá *shōjo* como uma declaração de amor. Declarar posse sobre uma mulher é declarar que a ama.

Se observarmos outros mangá *shōjo*, podemos encontrar este mesmo padrão. *Ore Monogatari!!* 俺物語!! (Minha História!!) é um mangá de comédia romântica publicado pela editora Shueisha, escrito por Kazune Kawahara e ilustrado por Aruko de 2011 a 2016. No volume 9, Takeo, o protagonista, é confrontado pelo chefe de sua namorada, Rinko, que nutre um interesse romântico nela. O chefe diz que precisa de Rinko e não vai entregá-la a Takeo. Após um conflito interno tentando entender sobre como agir com um rival romântico, Takeo confessa aos seus amigos que também não quer entregar Rinko a ninguém. E essa é uma grande prova de que ele ama sua namorada.

Figura 36 - Takeo afirmando que não deseja entregar Rinko a ninguém.

Fonte: KAWAHARA & ARUKO. *Ore Monogatari!!*. v.9, 2015.

Figura 37 – O chefe de Rinko afirmando que não vai entregá-la a Takeo.

Fonte: KAWAHARA & ARUKO. *Ore Monogatari!!*. v.9, 2015.

Black Bird segue essa lógica de romantização da possessividade masculina, onde é considerado uma prova de amor ser o dono de uma pessoa. Na língua japonesa, o marido pode ser referido pelas palavras *danna* 旦那, que significa mestre, chefe, patrão, etc. e ou *shujin* 主人, que significa chefe da família, mestre e proprietário de um estabelecimento ou dono de

estimação. Tais palavras já mostram que é não é apenas uma escolha do mangá *shōjo* e ver a possessão do corpo da mulher como algo relativo ao amor romântico, já que a palavra marido, já conota a ideia de proprietário.

A pergunta que resta então é a quem pertence o corpo de Misao? Ao marido, ao pai, aos homens que se interessam por ela, ao filho, ou a ela mesma? É um corpo que é importante, que se materializa ou que é passível de ser considerado humano?

No último capítulo de nossa dissertação vamos focar em três aspectos principais sobre a ideia de propriedade, materialização e importância. Nosso argumento é que o corpo de Misao só passa a ser dela mesma quando ela completa o ciclo de vida idealizado para a mulher: filha, esposa e mãe. A maternidade liberta Misao da pressão social, psicológica e física, pois seu papel nesta vida está cumprido e seu corpo pode voltar a ser inteiramente seu.

A análise que realizamos não leva em conta o quadrinho somente como objeto literário fechado em si, mas como objeto histórico, social e pedagógico que pode ser útil para entender sobre a vida das mulheres japonesas, principalmente durante o período de transição de adolescente à adulta. Além disso, é importante verificar pontos como carreira profissional, escolhas sobre o próprio corpo e virgindade não apenas como parte da trama, mas como parte de um ideal a ser transmitido às leitoras de maneira que elas se enxerguem na personagem e simpatizem com suas decisões.

4. BLACK BIRD E O CORPO FEMININO: A QUEM PERTENCE O CORPO DE MISAO?

No primeiro capítulo, falamos brevemente das “Três Obediências” (sanjū, 三従): antes do casamento as mulheres obedecem aos seus pais, quando casadas, elas obedecem aos seus maridos; quando viúvas, elas obedecem aos seus filhos mais velhos. Estas três leis listam não só códigos de conduta para mulheres da classe samurai de acordo com o Neo-Confucionismo, mas mostram o ciclo da vida pela qual elas devem passar. De filha a esposa e mãe, a autonomia feminina parece estar inexistente. A política da *Boa Esposa e Mãe Sábia* vem em Meiji alterar parte dessa passividade compulsória para dar lugar a uma esposa companheira e que trabalha pela família e uma mãe que educa e se dedica integralmente à criação das crianças. Ao pai, marido e filho, no entanto, o poder de decisão sobre os membros de sua família não era retirado, a casa ainda era sua.

À mulher, a liberdade de trabalhar, casar-se com quem deseja, estudar e se abster da maternidade, inclusive interrompendo gestações, foi aos poucos se tornando um lugar comum na sociedade. Por isso, questionar se a política da *Boa Esposa e Mãe Sábia* permanece viva dentro dos quadrinhos para meninas após mais de um século de sua criação pode parecer sem sentido.

Entretanto, mangá é cultura, política e sociedade.

Se tomarmos *Black Bird*, é somente quando Misao cumpre seu ciclo de vida de passar do controle paterno, do esposo e dar à luz a um filho homem que poderá suceder Kyō que ela se torna um ser humano, deixando de ser a *senka* para ser apenas ela mesma.

Neste último capítulo analisamos três aspectos da vida de Misao como filha, esposa e mãe a fim de descobrirmos que tipo de visão sobre a mulher podemos encontrar na história.

4.1. MISAO COMO FILHA

Os pais de Misao possuem diversas participações na obra, como companhia, como mentores e como apoio para a estudante. Seu pai, Yoshio é um professor de faculdade, que ministra aulas sobre antropologia e pesquisa folclore japonês. Já Yōko é uma dona de casa, que cuida de Misao e dos afazeres domésticos. Ambos se conheceram na faculdade e faziam parte

do mesmo clube extracurricular. Vemos a mãe de Misao, Yōko, desde o primeiro capítulo, preocupada com a saúde da filha após achar manchas de sangue em seu uniforme e julgar ser um sangramento nasal. Enquanto a mãe de Misao cuida das necessidades básicas da filha, seu pai está mais preocupado com sua castidade.

Figura 38 - Misao e seus pais em uma viagem de família.

Fonte: SAKURAKŌJI. *Black Bird*, v.15, 2011.

O pai, Yoshio, é apresentado apenas no capítulo 4 do segundo volume. Por ser professor de faculdade, Yoshio estava em uma viagem de pesquisa de campo, que o impediu de estar presente em seu aniversário de 16 anos. Ao Misao chegar em casa, ele surge a abraçando e demonstrando preocupação com uma mudança na aparência de Misao. Yoshio após chamá-la de “minha filhinha fofinha”, *boku no kawaii musume* ボクのかわいい娘, repara que ela parece mais mulher, 女らしく *onna rashiku*, e pergunta se ela conseguiu um homem. Antes que Misao pudesse responder, seu pai afirma que jamais a deixaria ter um namorado.

O fato dele utilizar as palavras *kawaii* e *onna rashiku*, mostra a imagem que ele possui da filha. *Kawaii* significa bonitinho, mas também infantil, podendo ser traduzido como “doce”, “inocente”, “puro”, “gentil”, “vulnerável”, “fraco”, “inexperiente” etc. (KINSELLA, 1995, 220). Na pesquisa de Kinsella (1995, p.220), quando alguém utiliza *kawaii* para se referir a outra pessoa, pode estar ressaltando e elogiando sua inocência e pureza que veem em sua aparência. A pureza, parte dessa estética, já havia sido definida como a essência das

adolescentes pelas revistas literárias do pré-guerra, e nos anos 80, o *kawaii*, surge como uma versão moderna do ideal de inocência e beleza das adolescentes.

O pai de Misao detecta que a filha está deixando seu lado *kawaii*, ou seja, seu lado puro e infantil, por ela estar se parecendo como uma mulher. Nesse sentido, Misao estaria amadurecendo e se aproximando da vida adulta, que compreende o casamento, trazendo sua alusão a uma possível influência masculina na mudança de Misao. Kinsella (1995, p.242-243) afirma que no Japão a maturidade e a vida adulta estão menos ligadas à uma ideia de emancipação, mas a uma capacidade de cumprir responsabilidades sociais. Portanto, quanto mais mulher Misao se torna, mais próxima ela está do próximo ciclo de sua vida social, ou seja, o casamento.

Outro ponto importante é a dinâmica da família de Misao. A mãe de Misao é dona de casa e responsável pela criação da filha, da comida e dos afazeres domésticos, enquanto o marido trabalha fora, com um emprego que exige tamanha dedicação que acaba até fazendo-o perder o aniversário da filha. No pós-guerra, o projeto da *Boa Esposa e Mãe Sábia* já havia sido concretizado e sedimentado, o que abriu portas para uma nova forma de interpretar o trabalho feminino e masculino. A chamada 専業主婦 *Sengyō Shufu*, dona de casa de período integral ou dona de casa profissional, realiza o trabalho doméstico em sua totalidade para permitir que o homem possa se dedicar com exclusividade ao trabalho em empresas. Justin Charlebois (2013, p.5) afirma que “as árduas demandas que as corporações impõem aos seus empregados fazem do auxílio doméstico da esposa um componente indispensável para o sucesso profissional”. Esse trabalho inclui não só o cuidado com as finanças e limpeza da casa, mas a criação dos filhos e a supervisão de sua vida escolar.

Os pais de Misao são o exemplo do citado acima. O pai, professor de faculdade, precisa se ausentar para realizar trabalhos de campo e se dedicar ao sucesso de sua profissão, portanto sua esposa é quem educa Misao e cuida do manejo da casa.

Com a constante ausência do pai de Misao, no capítulo 15 da segunda parte 2 (terceiro capítulo do volume 5), vemos que a primeira vez que Kyō vai à casa de Misao, encontra apenas Yōko. Kyō resolve pedir à mãe de Misao para que ela possa passar alguns dias de suas férias em sua terra natal com ele. Kyō deixa claro que está namorando Misao justamente para se casar e Yōko fica feliz em saber que o amigo de infância de Misao retornou com a intenção se

desposar sua filha. A mãe de Misao promete avisar o marido sobre a viagem, já que ele não voltará para casa naquele dia por estar trabalhando.

Mesmo não sendo diretamente apresentado a Kyō, seu pai fica sabendo que Misao está namorando um rapaz mais velho e fica preocupado. No entanto, afirma que não será contra o relacionamento, pois confia no julgamento da filha, mas espera que ela esteja namorando alguém digno de ser apresentado aos pais. Misao não chega a pedir permissão ao pai para se relacionar a Kyō e não faz questão de apresentá-lo aos pais tão cedo, mas está sempre autoconsciente de que qualquer envolvimento sexual com Kyō é algo que os pais não aconselham. Muitas das vezes que Misao tem algum tipo de contato sexual com Kyō, mesmo que apenas seja compartilhar da mesma cama, ela pede desculpas aos pais em seus pensamentos, chegando a pensar que se tornou uma perversa por ter iniciado sua vida sexual. Esse tipo de culpa pode vir do fato de que seu pai a vê como criança ainda e diversas vezes demonstra aversão à ideia de que a filha possa se envolver com um rapaz, já que ela ainda está sob sua guarda.

A partir do capítulo 5 da segunda parte 2 (ou capítulo 1 do volume 3) ela se sente insegura com a ideia de que, caso se torne esposa de Kyō, ela terá que abandonar sua família e amigos. Isso a faz se sentir culpada, por não escolher de prontidão permanecer do lado dele e ainda ter vontade de estar com seus familiares. Essa questão se apresenta neste capítulo pela primeira vez na obra e será continuamente abordada. Se observarmos *Onna Daigaku*, quando a mulher se casa, ela deve dedicar-se única e exclusivamente à família do marido, incluindo evitar visitar a casa dos pais e se comunicar apenas por mensagem com outras pessoas³⁹. Quando Misao se torna esposa de Kyō, vemos aos poucos que sua vida vai paulatinamente seguindo este caminho de dedicação exclusiva ao clã de Kyō.

4.2. MISAO COMO ESPOSA

O casamento de Misao e Kyō se concretiza na primeira relação sexual do casal. Não há cerimônia ou mesmo alguma cena que mostre que ambos se tornaram legalmente casados. Desta forma, entendemos que *Black Bird* segue a ideia de casamento entre almas, ideal romântico que já discutimos como presente na literatura para adolescentes. O casamento não precisa estar no

³⁹ Em japonês 嫁して後は我親の家に行くことも稀なるべし。まして他の家へは大方は使を遣はして音問を為すべし。(p.12)

papel para ser real, contanto que os sentimentos sejam mútuos. Por este motivo levamos em conta nesta seção que Misao passa a ser a esposa de Kyō após a perda de sua virgindade.

O casamento é desde o início da obra o motivo pelo qual Kyō se aproxima de Misao. Desde o início, os dois não terão uma relação de namorados, mas uma preparação para o casamento, que de fato acontece em um período de meses. A estudante, mesmo que relutante no começo, passa a se tornar mais consciente de que se casará com Kyō, tornando-se gradualmente seu grande desejo. Misao chega a ter inveja de outros casais casados, por exemplo. Ao ver Sagami, tutor de Kyō, e sua esposa Ayame interagindo, Misao sente ciúmes do status que ambos possuem, que é diferente daquele que possui com Kyō. Nesse caso, o casamento é visto como o ápice da relação amorosa, já que concederia mais liberdade e intimidade do que um namoro.

As duas amigas de Misao, Mana e Kana, estão cada uma em relacionamentos e, mesmo antes de Misao, são retratadas como sendo sexualmente ativas. Em uma cena, enquanto observam Kana fazer as pazes com o namorado e sair feliz para um encontro, Mana cochicha para Misao que provavelmente hoje os dois fariam sexo naquela noite por terem feito as pazes. Misao tem um choque ao saber que suas amigas não são virgens e parece envergonhada. Kana então percebe que Misao ainda era virgem e sente vergonha de falar sobre sexo, espantando-se que apesar de ela estar em um relacionamento há vários meses, ainda não tenha feito sexo. Saber que suas amigas não são virgens não causa a mesma inveja que ela sentiu ao ver Sagami e Ayame juntos, pois aquilo que se inveja não é o sexo, mas a união de almas, ou seja, o casamento.

A primeira relação sexual de ambos acontece apenas no volume 8, já que de acordo com aqueles que leram o *Senkaroku*, caso Kyō tenha relações com Misao, algo de ruim acontecerá com ela e, portanto, o *tengu* desiste de tentar desposá-la até ter certeza de que nada poderá lhe acontecer. A mudança de atitude de Kyō, um personagem que constantemente buscava se aproximar sexualmente da adolescente nos primeiros volumes, para alguém que recusa terminantemente o sexo, vai cada vez mais criando um conflito em Misao. Agora que ambos estão comprometidos e têm seus sentimentos correspondidos, não há nenhum empecilho para o sexo. Pelo contrário, o sexo deveria ser parte da vida dos dois.

A partir deste momento é Misao aquela que tenta convencer Kyō a fazer sexo com ela, mesmo que não se saibam quais sejam as consequências do relacionamento entre os dois.

Antes de se casarem, no entanto, no capítulo 22 da segunda parte (segundo capítulo do volume 7) Misao tem a chance de experimentar um dia com Kyō que se assemelha a um dia na vida de um casal após o matrimônio. Nesse episódio, o pai de Misao, que estava de viagem a trabalho sofre um desmaio e sua mãe vai ao seu encontro. Yōko encontra Kyō levando Misao até em casa e pede para que ele passe à noite na casa da estudante para não a deixar sozinha, já que tem havido casos de pervertidos sexuais rondando a vizinhança à noite. Assim que entra na casa, Kyō afirma que agora eles parecem recém-casados e deste momento em diante ambos agem como um casal.

Misao experimenta pela primeira e única vez uma chance de estar com Kyō nos moldes de uma família nuclear, sem os diversos pontos hierárquicos que deve obedecer ao entrar para o clã Usui. Essa oportunidade de passar um tempo como um casal comum a faz pensar como será seu casamento com ele, já que não será nos mesmos moldes de seus pais.

Misao resolve preparar o jantar enquanto Kyō observa e após uns minutos ele se oferece para ajudá-la na cozinha. Kyō revela que não sabe, no entanto, para que servem os utensílios, pois nunca chegou a pôr os pés em uma cozinha em toda sua vida e não sabe sequer como fazer preparar arroz. Ele indaga Misao, com surpresa, se ela deseja realizar trabalhos domésticos mesmos se tornando a esposa do patriarca da família e tendo empregados para realizar este tipo de tarefa ao seu dispor. Misao reflete pela primeira vez como será sua vida após o casamento.

Ao observar Kyō comer seu jantar e repetir diversas vezes, Misao pede que quando se casarem, ela seja a responsável por sua comida, já que cozinhar para ele a faz feliz. Misao está em concordância com o ideal feminino Neo-Confucionista descrito em *Onna Daigaku*: “Mesmo que possua uma grande quantidade de empregados, é o dever da mulher aguentar as dificuldades e realizar, ela própria, os afazeres⁴⁰”. Em outras palavras, o fato de Misao recusar a ajuda dos empregados e desejar que ela mesma realize a tarefa de preparar a comida do marido, a insere dentro do ideal da *Boa Esposa*. A “capacidade de cozinhar é uma parte valorizada do capital pessoal de uma mulher” (OCCHI, 2016, p.66), portanto, que Misao saiba cozinhar e deseje preparar a refeição de Kyō após o casamento é uma demonstração de seu valor como futura esposa do patriarca.

Curiosamente, é quando Misao deseja e se julga capaz de ser esposa de Kyō que ele resolve não ter relações com a estudante. No capítulo 24 da segunda parte (primeiro capítulo do

⁴⁰ No original em japonês: 下部あまた召使とも万の事自から辛勞を忍て勤ること女の作法也。

volume 8), Misao pergunta a Kyō enquanto estão dentro da escola se encontrando secretamente se ele realmente tem vontade de ter relações sexuais com ela, já que continua se recusando. Kyō está sendo colocado agora numa posição moralmente superior, pois está protegendo Misao de problemas que possam acarretar de uma relação entre um *yōkai* e a *senka*, e ela é vista como aquela que o está pressionando para fazer sexo. Misao diz que por ser uma menina, sente vergonha de falar diretamente para ele que deseja ter relações sexuais com ele e que estava reunindo toda sua coragem para poder falar sobre isso.

Essa cena possui grande semelhança com a imagem da estudante degenerada, *daraku jogakusei* 墮落女学生, que abordamos no capítulo anterior. Mesmo que ambos estejam em uma relação estável, admitir ter vontade de fazer sexo com seu namorado é vergonhoso. Aos personagens masculinos, este sentimento de vergonha não existiu, pois constantemente tentaram se aproximar sexualmente de Misao. No entanto, a pureza ainda é uma característica desejada nas mulheres e essa inocência, *kawaii*, pode ser quebrada com o ato sexual. A ideia de destruição e decadência que vem do ato sexual aparece também na fala de Kyō, logo após Misao questioná-lo sobre ele ter ou não interesse em ter relações sexuais com ela. Kyō, assim que a estudante vai embora, sussurra que “deseja quebrá-la”. A imagem do sexo como violência e destruição da pureza será evidente na primeira relação de Misao.

Figura 39 - Kyō afirmando que gostaria de quebrar Misao.

Fonte: SAKURAKŌJI. *Black Bird*, v.8, 2009.

A primeira vez, também vista como o casamento de ambos, acontece no capítulo 27 da segunda parte (capítulo 4 do volume 8). Watanabe Raikō coloca uma maldição em Kyō, que acabará aos poucos perdendo suas forças e perecendo. Após muita reflexão, Kyō finalmente pede a Misao que se case com ele naquela noite, 俺の嫁になれ *ore no yome ni nare*, ou “se torne minha esposa” e permita que ele a devore, おまえを喰わせてくれ *omae wo kuwasetekure*, “permita que eu te devore”.

Misao se dirige à casa de Kyō, coincidentemente vestida de branco e diz que veio se tornar sua esposa. Entretanto, ela pede que hoje ela não seja a *senka* e nem ele um *yōkai*, mas apenas Misao e Kyō, duas pessoas que se amam. Esse é um pedido importante de Misao que abordaremos melhor na seguinte seção, mas claramente está em alinhamento com a ideia de que o sexo só é admissível como algo positivo se existe amor envolvido.

Durante a cena em que os dois estão na cama, Misao fica extremamente envergonhada e tenta diversas vezes fugir, mas Kyō afirma que não vai mais esperar e por fim, o momento da penetração acontece. A penetração é retratada com a cena de um corvo, ou ave de rapina, animal que Kyō representa, gravando suas garras em algo e rasgando a pele, fazendo sangue jorrar. Em seguida, vemos que Kyō adquiriu sua forma real de *yōkai*, soltando suas asas. O *karasu tengu* muitas vezes é representado por uma ave de rapina e Kyō, ao mesmo tempo que pede Misao em casamento também pede para a devorar. Mesmo que Misao tenha desejado que sua primeira vez seja baseada em amor, a obra retrata o ato como uma espécie de violência misturada com um rito de passagem. Diversas vezes, pequenos quadros em que Misao e Kyō são crianças também aparecem nas páginas, talvez significando que a infância agora é superada e ambos entraram no mundo dos adultos, com Kyō como o agente da violência que destrói a pureza de Misao. Mesmo que muitos mangás *shōjo* glorifiquem a primeira relação sexual, *Black Bird* a retrata com dois lados, o cruel e o romântico.

Figura 40 - Cena da primeira relação de Misao

Fonte: SAKURAKŌJI. *Black Bird*, v.8, 2009.

Assim está consumado o casamento de ambos e a partir deste momento Misao é oficialmente esposa de Kyō. No dia seguinte à primeira relação do casal, Kyō afirma que recebeu uma grande quantidade de energia que agora flui dentro dele, porém Misao não sentiu qualquer diferença em seu corpo. Por um lado, esta informação é boa para ambos, já que de acordo com aqueles que leram o *Senkarouku*, o casamento com a *senka* poderia causar na mulher algum problema grave. No entanto, Misao mesmo perdendo a virgindade ainda continua atraindo os *yōkai*, o que faz Kyō concluir que os poderes da *senka* não estão relacionados ao sexo. Misao ainda será, portanto, alvo de disputas, mesmo que casada.

Figura 41 - Cena da primeira relação de Misao

Fonte: SAKURAKŌJI. *Black Bird*, v.8, 2009.

No capítulo 3 da última parte (capítulo 2 do volume 15), Misao já se encontra no segundo ano do ensino médio e precisa responder um questionário em sua escola sobre qual carreira pretende seguir. Como conhece poucas pessoas que sabem da existência dos *yōkai*, ela decide se aconselhar com Renko. Renko é uma das alunas de seu pai e que namora Tadanobu Kuzunoha, irmão mais velho de Shūhei, que agora ocupa o posto de patriarca do clã de *yōkai* raposas. Renko é uma humana que pode ver fantasmas e seres sobrenaturais e está na faculdade, portanto, alguém que Misao pode se confidenciar e buscar apoio para grande parte de seus problemas.

Misao então pergunta à Renko o que ela deseja fazer após se formar, no que a moça responde que pretende seguir carreira acadêmica, pois gosta de realizar pesquisas. Misao, por sua vez, pergunta sobre Tadanobu, no que Renko se surpreende e responde: “você está falando de casamento?”. Misao responde que sim e Renko diz que ainda não pensa no assunto, já que ambos já moram juntos. Essa resposta, que parece ser deslocada, já que o ideal máximo do amor seria o casamento. Então por que Renko é retratada como uma mulher que não vê o casamento como grande objetivo de sua vida?

Figura 42 - Renko com seu arco e flecha pronta para matar Kyō se preciso.

Fonte: SAKURAKŌJI. *Black Bird*, v.4, 2008.

Renko é uma mulher adulta, sempre descrita como alta, sexy e *utsukushii* 美しい, bonita. Diferente da palavra *kawaii*, que está conectada a algo infantil e inocente, *utsukushii* está intimamente ligada à maturidade, a sensualidade e a uma personalidade forte. Renko, ao descobrir que Tadanobu entraria em uma batalha com Kyō, decide por exemplo, pegar um arco e uma flecha para tentar matar Kyō antes que ele ferisse Tadanobu. Em outras palavras, Renko é uma mulher independente e adulta, que se opõe a Misao. O nome de Misao em ideograma é 美沙緒; entretanto, é homófono de 操, que significa castidade e fidelidade ao marido, relacionando seu nome à ideia não de uma construção de identidade *utsukushii*, mas infantil e dependente, *kawaii*. Podemos ainda argumentar que Misao estava no limiar entre se tornar como Renko no início da obra, buscando de todas as formas não precisar da proteção de Kyō, porém sua condição de *senka* a impôs à necessidade de entrar em um clã de *yōkai* e aceitar um casamento. Gradualmente, sua versão rebelde e não conformista foi deixada de lado e Misao se tornou o ideal de esposa que é celebrado desde o período Edo.

Ainda sobre o que Misao pretende seguir como carreira, a estudante afirma que não há nada que realmente deseje fazer. Como gosta de crianças, pensou em ser professora de jardim de infância, mas nunca realmente pensou de forma séria sobre fazer faculdade. No questionário, ela queria colocar que desejava ser uma esposa, mas achou que seria repreendida pelos professores. Renko afirma que adolescentes de 16 nem sempre têm em mente o que querem fazer e está tudo bem nisso, porém Misao continua se sentindo mal.

Após a partida de Renko, Misao resolve fazer o jantar e escolhe de seu livro de receitas uma específica que espera que Kyō prove. Isso desencadeia uma grande ansiedade em Misao, que percebe que toda sua vida passou a girar em torno de Kyō. De repente, ele aparece dentro de sua cozinha e diz que ficou esperando por ela o dia todo, sem conseguir se concentrar. Misao percebe que Kyō também pensa nela o tempo todo, e que não deve ser errado desejar ficar sempre ao lado dele. Nesse momento ela revela a Kyō que o que quer fazer quando crescer é ser sua esposa. Ela explica que quer ser uma dona de casa não porque deseja parar de estudar, já que terá que aprender a executar os afazeres domésticos.

Essa escolha mostra que Misao segue a ideia de que a verdadeira vocação da mulher para o lar, propagada por anos na cultura literária adolescente ainda é encontrada nos quadrinhos atuais. Mesmo a possível carreira que ela já pensou em seguir, como professora de jardim de infância, é considerado um trabalho feminino, pois mistura o cuidado com crianças e o magistral.

Kyō pergunta se tudo bem para ela, já que isso é algo que ele sempre também quis, mas estava disposto a esperar até que ela realizasse suas aspirações. Kyō revela que ficaria feliz com qualquer coisa que Misao decidisse fazer; no entanto, Misao está decidida, quer ser a esposa de Kyō e dedicar-se inteiramente para ele. Ela será uma dona de casa profissional, uma *Boa Esposa* que preenche diversas virtudes ilustradas na literatura feminina desde o período Edo. Ambos resolvem que oficializarão a união assim que ela se formar, mas os planos se frustram já que neste mesmo capítulo Misao descobre que está grávida.

4.3. MISAO COMO MÃE

A questão da maternidade está constantemente sendo abordada no mangá de diversas formas, ora idealizada, ora uma obrigação a ser cumprida, independentemente das

consequências. Misao está constantemente refletindo que tipo de filhos nasceriam de uma união com Kyō, já que ele é um ser sobrenatural.

Desde o início, sabemos que a grande razão de diversos *yōkai* desejarem desposar a *senka* é para que ela gere um filho. No capítulo 13 da segunda parte (primeiro capítulo do volume 5), Sagami, o professor e conselheiro de Kyō, explica que o maior objetivo do patriarca se casar com a *senka* é que ela gere um herdeiro para o clã. No capítulo 8 da segunda parte (capítulo 4 do volume 3), Shūhei, ao sequestrar Misao e golpeá-la na frente de Kyō, afirma que não há problemas em usar violência física com a *senka*, já que mesmo sendo agredida ela não perderia a capacidade de gerar filhos. No capítulo 16 da segunda parte (capítulo 4 do volume 5), Kyō convida Misao para passar uns dias em sua terra natal e durante esse momento os anciãos do clã deixam claro que não pretendem deixar Misao retornar a sua casa até que Kyō a tome como esposa. Para os anciãos, não importava que fosse Kyō ou seu irmão mais velho Shō, pois aquele que tivesse um filho com a *senka* e conseguisse um herdeiro para o clã seria o sucessor. Além disso, eles afirmam que se Kyō tinha tanto medo de que ela tivesse problemas no futuro por se casar com um *yōkai*, seria mais adequado já ter um filho com ela neste momento, antes que o corpo de Misao tivesse quaisquer mudanças. Produzir um herdeiro é o mais importante em todos os casos.

Aos poucos então, vamos compreendendo que a razão de ser da *senka* é ser mãe. A única alternativa da *senka* de não ser morta e devorada é se casar. A prosperidade ao clã que ela dá em troca do casamento é um herdeiro com grandes poderes.

O lado maternal de Misao também é bastante abordado no mangá. Um claro exemplo é que única profissão que Misao já pensou em seguir foi ser professora de jardim de infância para cuidar de crianças. Além disso, durante todo tempo que Misao passa vivendo na terra natal de Kyō, ela permaneceu cuidado e protegendo as crianças órfãos que viviam em um templo. Mesmo que Misao ainda tenha 16 anos e seja uma estudante, a questão sempre é quando ela vai ter um filho e não se ela está preparada ou não para a maternidade.

No capítulo 4 da última parte (capítulo 3 do volume 15), Misao revela a Kyō que está grávida. Ele diz a Misao que ela precisa decidir se vai ou não manter a gravidez, mas que ela não precisava responder agora, apenas levar em conta os prazos de uma possível interrupção. Na lei japonesa, o aborto pode ser realizado legalmente por circunstâncias especiais como dificuldades econômicas, estupro e gravidez de risco. Como Misao ainda é estudante, Kyō não

a pressiona a manter a gestação, já ela teria que desistir da escola e passar por todo processo de uma gravidez na adolescência.

Misao percebe que Kyō ficou feliz com a notícia, mas demonstra estar um pouco decepcionada por ele não ter sido claro em pedir para que ela prossiga com a gravidez. Ela queria ouvir dele com clareza que ele quer o bebê.

Ainda envergonhada de revelar aos seus pais que está grávida, Misao parte em uma pequena viagem de família para uma pousada. Kyō aparece neste lugar com seus guardiões e afirma que veio protegê-la e mantê-la segura, já que agora o corpo de Misao não pertence somente a ela, e é dever dele proteger tanto ela quanto o bebê com suas próprias mãos.

Nesse instante seus guardas, que ouviam tudo atrás da porta, entram correndo no quarto e começam a parabenizar Misao pelo bebê. Rindo, Misao responde que é óbvio que ela daria à luz ao filho dos dois, já que é o bebê da pessoa que ela ama. Misao aceita finalmente que será mãe e Kyō pede com todas as palavras que ela tenha o filho, acabando com as dúvidas que ela possuía até então.

Em seguida, ele resolve falar com os pais de Misao que estavam na pousada. Yōko fica em choque, já que a filha terá que abandonar os estudos, e que, portanto, eles deveriam pensar nas consequências futuras. Kyō responde que é tudo responsabilidade dele, mas Misao disse que ele não fez o filho sozinha e que ele não pode ser culpado. No que surpreendentemente seu pai concorda com ela e diz para que ela tome responsabilidade pelo que fez e dê à luz a criança. Misao encontra a aceitação de sua figura paterna, que ao se sobrepor à opinião contrária de sua mãe, é retratada como a mais importante.

No capítulo 5 da última parte (capítulo 4 do volume 15), Misao passa por uma espécie de despedida da adolescência. Primeiro, chama suas amigas Kana e Mana para explicar que vai desistir da escola e Kyō a acompanha. Suas amigas se surpreendem em saber que o namorado do qual ela tanto falava era seu professor o tempo todo. Kyō diz que mesmo sendo aquele que roubou a vida escolar de Misao, ele fica feliz de que tenham sido amigas dela e espera que continuem assim daqui para frente. Elas parabenizam Misao e se despedem. Misao em seguida vê diversas outras estudantes de uniforme voltando da escola, conversando e tomando sorvete e reflete sobre como sua vida mudou, já que agora estaria nas férias de verão do segundo ano do colegial, e agora se tornará mãe no ano seguinte. Kyō então pergunta se ela se arrepende do

que está acontecendo, mas após pensar seriamente, ela diz que não tem qualquer arrependimento. Misao caminha aos poucos para se concretizar como uma *Mãe Sábia*.

Misao então se despediu de sua fase adolescente e da responsabilidade de seus pais e entra oficialmente em outra parte de seu ciclo de vida. Entretanto, a felicidade não dura muito, pois ambos finalmente descobrem qual o conteúdo completo do *Senkaroku*. Assim que o bebê nascer, sugará todas as energias de Misao, que morrerá antes mesmo de ver seu rosto.

Kyō vai até a casa do clã Kuzunoha e verifica o *Senkaroku* guardado com Tadanobu. Kyō pergunta a ele porque não contou que isso aconteceria, já que ele sabia o quanto Kyō tinha sentimentos por Misao. Tadanobu responde que se Kyō soubesse jamais teria filhos, o que é completamente impossível para um patriarca de uma família. Muitos personagens sabiam que a gravidez de Misao resultaria em sua morte, no entanto, Tadanobu ter mantido em segredo de seu melhor amigo mostra como a produzir um herdeiro é muito mais importante que a vida da progenitora.

Se observarmos a doutrina confucionista chinesa que privilegia uma linhagem patrilinear e outorga ao herdeiro masculino o direito de transmitir o nome da família e realizar rituais religiosos aos ancestrais, o papel da mulher se torna meramente funcional: sua importância dentro da família depende de sua capacidade de produzir um herdeiro masculino (ROSENLEE, 2006, p.9). No *Liji*, o Livro dos Ritos, uma das sete razões para o divórcio é a incapacidade de dar à luz a um menino (idem, p.10). Mesmo em *Onna Daigaku*, uma mulher infértil está sujeita ao divórcio. Em *Black Bird*, o grande propósito do casamento é gerar um sucessor, o que mostra que os três poderes da *senka*, aumentar a vida com seu sangue, dar juventude eterna om sua carne e prosperidade com um casamento são funções em que a própria *senka* serve como uma ferramenta para que os *yōkai* atinjam um determinado objetivo.

Mesmo que Tadanobu tenha ido em conformidade com o ideal confucionista, Kyō não pretende arriscar a vida de Misao. A partir deste momento na história, Misao e Kyō entram no maior conflito de seu relacionamento. Misao, que deseja ter o filho mesmo que venha a morrer, e Kyō, que acredita que a vida dela é mais importante. Ele deixa de ser o marido carinhoso, gentil e jamais violento para se tornar volúvel, agressivo e agredir Misao diversas vezes durante a obra.

Kyō volta para sua casa gritando “Aborte! Aborte essa criança que está em sua barriga” e pega Misao violentamente pelo braço. Kagami o impede dizendo que a criança dentro de Misao é o próximo patriarca da família e que ele não vai deixar Kyō matá-lo.

Na mesma noite Misao é acordada por Kyō que a manda se preparar para sair, pois vão realizar o aborto, já que ele não pretende deixá-la morrer. Ele revela que a criança é um *yōkai* poderoso, então é preciso usar algum tipo de veneno ou mesmo um exorcismo para o procedimento. Misao não parece cooperar, no que Kyō, como maneira de convencê-la pergunta se ela deseja morrer e deixar ele, seus pais e amigos para trás. Essa espécie de chantagem emocional funciona e eles se dirigem até a casa do *yōkai* cobra, especialistas em venenos.

Figura 43 - Kyō mandando Misao abortar.

Figura 44 - Kyō falando para que Misao aborte a criança em seu ventre.

Fonte: SAKURAKŌJI. *Black Bird*, v.16, 2012.

Fonte: SAKURAKŌJI. *Black Bird*, v.16, 2012.

O chefe do clã de *yōkai* cobras, Kensuke, escuta a história de Kyō e se dá conta de que o *tengu* deseja que ele prepare um abortivo, mas antes de mais nada se vira para Misao, até

então calada, e pergunta o que ela pensa de tudo isso e se está tudo bem para ela. Ela começa a pedir desculpas, mas Kyō a interrompe dizendo que ela ainda está relutante, mas ele a persuadiu. Kensuke diz que de fato há remédios abortivos, mas acha que não funcionarão, pois Misao é a *senka* e possui um corpo especial. Kyō sai nervoso da casa do clã de *yōkai* cobras, mas é surpreendido por seus guardiões. Após um conflito, Misao reflete sobre as consequências reais de interromper a gravidez e revela a todos que dará à luz o filho.

Sua justificativa para isso é que sabe que não poderá voltar a vida normal de antes mesmo que faça o aborto. Primeiro porque Kyō não poderá continuar sendo o patriarca se ele desistir do posto e fugir com ela, e Misao precisará abandonar os pais. Vários inimigos a irão perseguir e uma hora ela poderá ser capturada e obrigada a ter um filho com outro e morrer do mesmo jeito. Já que ela não tem outra escolha senão a morte, ela prefere morrer dando à luz ao filho da pessoa que ela ama. Misao finalmente se torna a *Mãe Sábia*.

De fato, por muitos anos, a mulher sem uma posição social garantida através do casamento estava fadada a não possuir um lugar permanente para que possa viver. Misao usa este argumento para evitar que Kyō realize um aborto, já que sem um filho, ela não tem razão de existir dentro do clã de Kyō. Rosenlee (2006, p.10) explica que “sem entrar em um casamento, a mulher também fica sem um espaço social permanente dela mesma”, portanto “não é somente do interesse do marido, mas da esposa também garantir que a família tenha um herdeiro masculino a qualquer custo, incluindo que ela participe em infanticídios femininos, casamentos infantis ou com servas e concubinato” (idem)⁴¹. Misao não deseja que sua vida esteja pautada por esse não-lugar e não-pertencimento acarretado pela impossibilidade de ter filhos ou como consequência de interromper esta gravidez, portanto ela segue o caminho moral esperado frente a um ideal feminino e escolhe se sacrificar pela criança.

Kyō então sente que deve achar uma forma de fazê-la sobreviver ao parto, pois afirma diversas vezes que jamais conseguirá amar o filho se ele levar a vida de Misao durante o nascimento. Kyō tem constantes sonhos com a criança se alimentando da carne de Misao e a cada dia seu temperamento fica mais e mais agressivo. Por exemplo, durante uma discussão sobre o que fazer no aniversário do casal, Kyō se irrita porque ela deseja fazer uma

⁴¹ No original em inglês: “Without entering into a marriage, a woman is also without a permanent social place of her own. It is not just in the husband’s interest, but also in the wife’s best interest to ensure that the family would have a male heir through any necessary means including participating in female infanticide, child-bride/servant, and concubinage”.

comemoração em um momento em que não há nada para se celebrar. Em outra ocasião, a discussão se eleva a tal ponto que Misao começa a ter um sangramento e Kyō apenas consegue perguntar esperançoso se ela está tendo um aborto espontâneo. Seus guardas chegam a ficar protegendo Misao enquanto ela dorme, com medo de que Kyō possa lhe provocar um aborto. Vale lembrar que durante todo o mangá o feto, mesmo que durante as primeiras semanas já é chamada de criança ou bebê, *ko* 子 ou *akachan* 赤ちゃん, e a interrupção da gravidez é muitas vezes referida como assassinato.

Misao finalmente acaba dando à luz a um menino, como esperado, que se chama Sō e possui uma enorme força. Assim que o parto acaba, Misao entra em coma e Kyō começa a beijá-la e passar toda a energia que ele um dia recebeu de Misao durante o sexo de volta para o corpo dela. Após três dias e três noites Misao acorda do coma, porém não consegue mais mexer as próprias pernas.

A forma de salvar Misao foi devolver a energia da *senka* ao corpo de Misao. Jirō, aquele que compila o *Senkaroku* da família Usui, explica que o poder inesgotável da *senka* é apenas um empréstimo ao marido. Se ele a amar e estiver disposto a vê-la sobreviver ao parto, ele pode repassar esse poder de volta ao seu corpo. Jirō chega à conclusão de que a *senka* é uma existência que deseja ser amada por todos, portanto possui diversas formas de seduzir os *yōkai*. No entanto, se o *yōkai* não corresponder ao seu amor, ele apenas se aproveitará de seu corpo e energias e a *senka* irá perecer. Por isso, é preciso que a *senka* encontre um marido que esteja disposto a fazê-la sobreviver.

Misao ficou paraplégica após o parto, mas sabemos que o quadro é reversível, e mesmo que ela jamais volte a pular ou a correr, um dia voltará a andar. O fato mais importante do final da obra é que após dar à luz a Sō os poderes de *senka* se extinguem. Misao cumpriu seu ciclo como *senka* e deixou de ser alvo dos *yōkai*. Seu corpo não tem mais poderes e agora, ela é simplesmente Misao.

Podemos entender que o corpo da Misao passa por três estágios: O corpo não sexuado, antes dos 16, guardado sob a vigilância de seu pai. O corpo sexuado, passível do desejo masculino, que passa a pertencer àquele que tiver maior poder para subjugar-lo. O corpo maternal, onde reside o bebê, que pode ou não causar sua própria morte. Estes três estágios coincidem com o ciclo de vida da filha, esposa e mãe que precisa ser completado para que Misao seja livre das amarras sociais que a prendem como *senka*.

4.4. MISAO COMO UM SER HUMANO

Apesar de *Black Bird* ser um mangá *shōjo* de romance, o maior ponto de conflito na história não parecer se Misao e Kyō permanecerão juntos após diversas provações, mas a quem pertence o corpo de Misao. Antes de se tornar a *senka*, Misao era uma criança, com uma sexualidade inexistente, mas latente, que despertaria após seu aniversário de 16 anos. Kyō define esta data como Início da Temporada de Caça, *kaikinbi* 解禁日, pois é a partir de sua maturidade sexual que Misao deve desaparecer e assumir o papel da *senka*, aceitando ser alvo do desejo masculino. Após cumprir o dever da *senka*, que é ser mãe, Misao pode abandonar esse discurso sobre si mesma e reaver sua identidade como ser humano. Para entender este processo, nos basearemos nos estudos de Judith Butler, principalmente no livro *Bodies that Matter* (1993).

O primeiro estágio em que Misao se encontra é o estágio infantil. Nesse estágio há rebeldia, autoafirmação e uma capacidade de lutar contra as adversidades. Misao não deseja ser esposa de um *yōkai* e rechaça constantemente qualquer tipo de aproximação de Kyō. Além disso, também desobedece a suas ordens e tenta buscar informações sobre a *senka* com seus próprios meios. No entanto, Misao é cercada de todos os lados pelo discurso da *senka*. Ela sempre foi este ser não-humano, cujo único propósito é satisfazer o desejo daquele que a possuir. A questão é que ela não estava madura sexualmente o suficiente para saber.

A definição de quem Misao é e o que ela deve fazer vem sempre de um personagem masculino e mais velho, que constantemente a obriga ser a *senka*. A *senka* é um ser que implora por ser amada, que é sedutora, que traz prosperidade e força inesgotável ao marido. Todo este discurso sobre Misao não a define como humana, não leva em conta seus desejos e aspirações pessoais. A única escolha de Misao é de qual maneira ela quer se sacrificar: oferecendo seu sangue, carne ou útero para um filho que vai matá-la ao nascer.

A autoridade masculina sobre o conhecimento do corpo de Misao é tamanha que a impede de ter informações relevantes sobre si mesma. Quando Misao pede diretamente a Tadanobu para que lhe conte o final do *Senkaroku*, onde está escrito o que acontece com o corpo da *senka* após ter diversas relações sexuais com um *yōkai*. Sabendo que o resultado é que Misao venha a falecer, Tadanobu apenas lhe responde que o futuro dela possui alguns infortúnios e

isso faria Kyō desistir de seu posto como patriarca. Como Tadanobu não quer ver o amigo sair do curso de sua vida, ele se nega a lhe dar explicações sobre seu próprio corpo.

Misao não conhece sobre suas origens e nem seu destino e é impedida de saber para não atrapalhar a vida de outro homem, Kyō, que é para Tadanobu mais importante. Percebendo que não tem escolhas e que precisa da proteção de Kyō para sobreviver aos ataques constantes de outros *yōkai*, Misao aceita ter um relacionamento com ele. Uma das primeiras atitudes que Kyō tem ao conseguir que Misao se torne sua prometida é no capítulo 5 da segunda parte dois (ou primeiro capítulo do terceiro volume), presenteando a estudante com um colar feito com uma de suas penas. Ele coloca o colar em seu pescoço e diz que com esse colar nenhum outro *yōkai* se aproximará de Misao. Misao pergunta se o colar é um amuleto, mas Kyō afirma que é uma marca de que ela pertence a ele.

Assim ela está marcada com um símbolo que mostra que ela pertence a alguém, ela pode sair sozinha sem se preocupar com o ataque de outros *yōkai*. Misao então resolve passear com Mana e Kana. Suas amigas afirmam que desde que Misao fez 16 ela tem parecido sempre preocupada com alguma coisa e que pode contar com elas para desabafar se quiser. Misao reflete e resolve não contar sobre sua situação com os *yōkai*, mas agradece a ajuda das duas.

Essa é de fato uma mostra de como o *Black Bird* aborda o período da adolescência. Enquanto criança, não há sexualidade ou a necessidade de se dar conta do olhar masculino sobre seu corpo. No entanto, após o desenvolvimento corporal na puberdade, a mulher passa a ser notada e desejada por outros homens, que a partir de então tentarão se aproximar dela. A *senka* se assemelha a esta mulher que nasce e precisa aprender a viver com a ideia de que seu corpo é um alvo. O único jeito de poder se ver livre da perseguição masculina é escolher um parceiro. Este parceiro lhe dará uma marca, uma aliança, anel de compromisso, colar, que sinalizará aos outros homens que ela já não está mais disponível para seus avanços.

Aos poucos Misao vai aceitando a ideia de que precisa da proteção de Kyō. Quando Raikō repara que ela carrega um colar de Kyō e arranca-o a força de seu pescoço, atirando-o em um esgoto. Nesse momento, diversos *yōkai* surgem, pois a marca de que ela pertence a Kyō não está mais sobre sua pele, fazendo com que as criaturas se juntem sobre Misao e comecem a devorá-la. Watanabe tenta eliminar os *yōkai*, mas não tem força para se livrar de todos e é somente quando Kyō chega que ela consegue ser salva e ter suas feridas curadas por ele. Misao então explica que não pode viver sem Kyō, já que o simples fato de tirar o colar já pode causar

que ela perca sua vida. Misao reproduz com precisão a narrativa sobre a *senka* que lhe foi diversas vezes apresentada por outros personagens. Ela aceita o discurso e passa a agir de acordo com ele.

No capítulo 24 da segunda parte (primeiro do volume 8), Raikō entrega uma adaga para Misao, que é parte de uma espada sagrada que pode purificar e eliminar os *yōkai*. Misao, no entanto, recusa a ajuda dele, dizendo que ela não precisa de um artefato dado por outro homem para protegê-la, já que ela tem Kyō para fazê-lo. Mesmo que essa adaga sirva para que ela possa lutar contra os espíritos sozinha, Misao já não tem razão para aceitar, pois a *senka* não se protege com as próprias mãos.

É no capítulo 27 da segunda parte (quarto capítulo do volume 8) que percebemos que Misao internalizou completamente o discurso de que ela é um instrumento 道具, *dōgu*, para os *yōkai*. Neste capítulo ela se descreve como um pessegueiro, uma árvore com diversos frutos e Kyō está sentado embaixo desta árvore, só que morrendo de inanição. Durante esse momento, Kyō estava amaldiçoado por Raikō e iria morrer tendo suas forças drenadas. O único jeito de acabar com a maldição era dormir com Misao e absorver sua energia. Os frutos a que Misao se refere são seus poderes que derivam de seu corpo. Misao continua explicando que essa árvore deu pêssegos apenas para saciar a fome de Kyō, mas que ele se recusa a comê-los. Neste caso, lembramos que Kyō estava decidido a não ter relações sexuais com Misao por ter medo de causar algum efeito colateral em seu corpo. Misao, contudo, afirma que se a árvore não tem os frutos colhidos, só lhes resta apodrecer. Se ele não utiliza o corpo dela para seu proveito e decide morrer pela maldição, Misao também irá morrer, já que não terá mais a proteção de Kyō. Ela então entrega um pêssego a Kyō que o aceita e em seguida a obra descreve a primeira relação sexual de ambos.

Como vimos, Misao pede que durante sua primeira vez ele não aja como um *yōkai* e não a veja como *senka*, mas apenas sejam dois namorados que se apaixonaram. Isso mostra que a história trabalha com ideais paradoxais. Mesmo que o ato esteja sendo feito para Kyō sobreviver, o ato sexual precisa ser feito explicitamente por duas pessoas que se amam e estão em uma relação longa, para assim se encaixar na narrativa do mangá *shōjo*.

Mesmo sendo desposada por Kyō, Misao não deixa de ser a *senka* e, portanto, continua alvo da cobiça dos outros *yōkai*. Um exemplo é que, após o casamento, todo o clã Usui presume que o corpo de Misao será um bem público para a família e seu sangue distribuído entre os

membros. Sagami explica que isso é um pensamento comum, já *senka* é vista somente como um alimento. Misao relata não se importar em dar seu sangue, se isso significar que pode ser útil ao clã e isso preservar a paz entre os membros do clã.

No entanto, agora casada, quem deve ter o controle sobre o que ela faz ou não com seu corpo é Kyō, e por este motivo, se ele determina que ninguém pode tomar seu sangue, ela o obedece. Apesar das ordens de Kyō, outros membros do clã estão cada vez mais insistentes e tentam obter o sangue de Misao a qualquer custo. Por exemplo, em uma cena em que Misao está brincando com crianças órfãos que moram na terra natal de Kyō, ela é atacada por dois *tengu* que tentam beber seu sangue. Ao tentar impedir, até as crianças são agredidas por eles, que são salvos por Zenki, um dos 8 grandes *tengu*, que afirma que irá denunciá-los a Kyō pelo que fizeram. Os dois *tengu*, no entanto, dizem que prefeririam que Shō fosse o patriarca ao invés de Kyō, já que ele deixaria que o clã utilizasse o corpo de Misao como desejassem.

Figura 45 - Membros do clã Usui atacando

Misao para beber seu sangue.

Fonte: SAKURAKŌJI. *Black Bird*, v.11, 2010.

Misao se sente impotente, já que seu poder como *senka* vem de seu corpo e sem poder oferecer seu corpo aos outros, qual seria a sua utilidade para o clã Usui? Esse aspecto é chave para mostrar o quanto a estudante está imersa no discurso de que seu corpo deve servir aos outros, ao ponto de se sentir culpada por não o fazer.

Quando Misao fica grávida, vemos que aos poucos ela vai recobrando a possibilidade de se autoafirmar como ser humano. Kyō incessantemente tenta impedir que ela tenha o bebê, pois não suporta nem a ideia de perder a vida de Misao. O fato dela escolher a criança e não ele é o que o torna violento e intolerante. Misao, no entanto, já se tornou a *Boa Esposa e Mãe Sábia* e seria uma quebra na construção do personagem se ela optasse pelo aborto. Sendo mulher, seu maior objetivo é ser mãe e ela irá sê-lo.

Toda a energia que Misao doou para Kyō é devolvida a ela após dar à luz. A *senka* necessita que o marido a ame o suficiente para que decida devolver a energia e não a deixar morrer. Se ele não o fizer, a *senka* perece, já que seu papel na terra de gerar um sucessor foi concretizado. Esse é o papel de Kyō, ele devolve a vida a Misao em troca do filho que ela gerou. Misao, com seu lugar na família Usui assegurado como mãe do sucessor, não precisa mais realizar nenhum tipo de sacrifício ou obrigação para com a família. Agora Misao pode ser ela mesma e se materializar como um ser humano, sem poderes para ser um instrumento.

O processo pelo qual Misao se torna a *senka* pode ser entendido como *performatividade*. Performatividade é “uma prática reiterativa e citacional pelo qual um discurso produz o efeito que ele nomeia” (BUTLER, 1993, p.2). Misao de fato não nasceu como a *senka*, mas foi aos poucos sendo referida diversas vezes pelo discurso de que ela era um alimento para *yōkai*, que seu corpo era a única coisa que poderia oferecer e que a única forma de sobreviver é escolhendo alguém para protegê-la. Esse processo tem início quando Misao passa a ser definida como *senka* por todos aqueles que encontra a partir de então.

Butler (1993, p.7-8) argumenta que durante uma consulta médica em que o bebê passa a ser nomeado como menino ou menina, a criança é trazida para o domínio da língua através de seu recém-adquirido gênero. O processo de generificação não termina, no entanto, com a nomeação do sujeito, mas é reiterado ou contestado por várias autoridades através de vários intervalos de tempo para reforçar esse efeito naturalizado. Misao, ao ser trazida para o domínio linguístico da *senka*, passa a ser definida por diversos personagens masculinos e mais velhos

que ela, incluindo seu próprio professor, Kyō. “A nomeação é de uma só vez a definição de uma fronteira como a inculcação repetida da norma” (BUTLER, 1993, p.8).

Misao é construída e modelada aos poucos para assumir o papel da *senka*. “Construção” nesse sentido é um processo de reiteração onde tanto o “sujeito” e o “ato” surgem. “Um processo de materialização que se estabiliza com o tempo para produzir o efeito de limite, fixação e superfície que chamamos de matéria” (BUTLER, 1993, p.9). Após um tempo, verificamos que a própria estudante estava de acordo com as definições e agindo conforme o esperado, oferecendo seu sangue, tendo relações sexuais para curar Kyō de uma maldição, sacrificando-se pelo filho etc. Essa estabilização de seu papel como *senka*, se deu após uma constante reiteração e delimitação do que ela devia ou não fazer.

A identificação de Misao com sua vida como *senka* acontece simultaneamente com sua nomeação. Se Misao permanecesse negando ser a *senka* e decidindo não se adaptar à ideia de que sua vida depende da proteção de um *yōkai*, Misao se tornaria um *abjeto* e entraria em uma espécie de *zona inabitável* povoada por aqueles que não gozam do status de sujeito (1993, p.3). Tais pessoas não estão de acordo com as normas sociais que definem o gênero e, portanto, são *corpos que não importam*. Para não ter sua carne e sangue consumido até a morte por não se adequar a sua nova realidade, Misao admite e se identifica com seu papel como *senka* pelo tempo necessário. A identificação pela qual ela passa necessita que ela repudie o “domínio da abjeção, pelo qual um sujeito não pode emergir”, ou seja, negando ser humana para obedecer às novas normas que lhe definem.

Quando o dever dela como *senka* acaba, Misao, pode novamente voltar a existir. Agora que Misao se tornou uma *Boa Esposa e Mãe Sábia*, ela pode ser finalmente considerada um ser humano.

Figura 46 – Misao, Kyō e Sō juntos no final do mangá

Fonte: SAKURAKŌJI. *Black Bird*, 2013, 18

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho buscamos como o estereótipo da Boa Esposa e Mãe Sábia permaneceu nas histórias para meninas ao longo de mais de um século. A forma de transmissão deste ideal político e pedagógico, antes o romance seriado, mudou para os quadrinhos, alterando o conteúdo conforme a época, mas mantendo em seu núcleo a mesma ideia: é através de seu papel como mãe e esposa que uma mulher encontra seu lugar na sociedade e sua adolescência será o momento de prepará-la para esse momento.

Com *Black Bird*, vimos Misao ser aos poucos enquadrada dentro deste perfil, gradualmente deixando a infância e se adequando aos padrões exigidos. Apesar do matrimônio e maternidade serem transmitidos como o caminho natural que a estudante seguiria, seus anseios, projetos e até personalidade foram moldadas gradativamente, através de um reforço que ao mesmo tempo que ditava a regra, a naturalizava. Essa performance transformou Misao em *senka* para que ela cumprisse seu papel, e só após se tornar a mulher ideal ela pode se encontrar como ser humano.

Não foi mera coincidência, como citamos na introdução, que crianças chinesas entrevistadas perceberam as diferenças entre a vida das mulheres e homens japoneses com precisão apenas por assistirem desenhos animados. Nosso trabalho tentou mostrar que há um projeto político por trás daquilo que é mostrado ao público como “cultura japonesa”, pois o que o Japão sonha e idealiza é deliberadamente transmitido aos quadrinhos pelas editoras há mais de cem anos.

Se tomarmos uma entrevista dos anos 90 realizada por Kinsella, podemos entender que à medida em que o mangá se tornou um fenômeno cultural reconhecido dentro e fora do país como meio representativo do pensamento japonês, que as editoras e seus empregados passaram a cada vez mais reproduzir nos mangás aspectos específicos considerados ilustres e excepcionais, em japonês 立派 *rippa*. Dentro de uma entrevista, um dos editores sêniores da Shogakukan, editora de *Black Bird*, afirmou que “quando começaram a dizer que mangá é cultura, eles também precisaram pensar na impressão que o mangá deixa”, portanto a partir daquele momento, no caso 1994, os editores deveriam “tomar responsabilidade pelo mangá” (Kinsella, 2000, p.165).

Séries de mangá não serão somente produzidas como se fossem formas triviais de entretenimento para pessoas que comutam, mas como se fossem projetos grandes e

importantes 'a par com os filmes de Hollywood (...) Se o mangá deve ser 'cultura', então deveria ser 'sério' (majime) tanto em termos de escala como em termos de conteúdo'⁴². (Kinsella, 2000, p.165)

Kinsella acrescenta que para investir em um projeto cultural deste porte, a empresa depende não só de capital e pessoal qualificado, como uma posição estratégica de relação com as instituições políticas (idem). Por este motivo, as grandes editoras Shogakukan, Kodansha, Shueisha e Hakusensha foram capazes de produzir mangás transmissores de valores culturais.

Ao final do volume 14 de *Black Bird*, em uma tirinha feita pela autora, ela revela que gostaria que, dentro da equipe dos *Oito Grandes Tengu*, desejava que uma das personagens fosse mulher. Na história, apesar do clã Usui ser composto de um grande número de pessoas, apenas vemos homens em posições de poder. No entanto, quando disse sua intenção para a editora que cuidava de sua história, a autora relata a cara de surpresa, e até intimidadora, que a editora fez. Sem pestanejar, a autora diz “melhor que sejam homens, certo?”, no que a editora, com um sinal de que havia algum tipo de obviedade sendo dita, aprova a ideia.

Apesar da anedota ser contada em tom trivial em uma tirinha fora do contexto da história, sabemos que não era a real vontade da autora de colocar apenas guerreiros homens dentro das posições mais importantes do clã Usui. Entretanto, a editora a fez desistir da ideia, pois quem possui a palavra final sobre o que pode ou não ser publicado é a editora de fato.

Se estamos diante das mesmas casas editoriais que monopolizam o mercado, que possuíam cunho político em sua criação e que propagaram valores específicos durante toda a sua história, não é de se surpreender que ainda encontremos resquícios do projeto original de educação feminina nas páginas dos quadrinhos atuais.

Desde o século XIX, estudantes aprendiam sobre a vida adulta nas páginas das revistas literárias e ainda é possível encontrar exemplos de pessoas que leem quadrinhos para melhorar seu conhecimento sobre relações humanas. Na pesquisa de Ingulsrud & Allen (2009) sobre as razões pelas quais estudantes leem mangá, algumas colegiais afirmaram que leem quadrinhos por que “há romance no mangá” e que elas podem “aprender sobre se apaixonar” (p.151). Grande parte das adolescentes eram leitoras de mangá para meninos e meninas no ensino fundamental, mas passaram a ser majoritariamente leitoras de quadrinhos femininos no ensino

⁴² No original em inglês: “Manga series were no longer to be produced as if they were a trivial form of entertainment for commuters, but as if they were large and important projects 'on a par with Hollywood films'. (...) If manga was to be 'culture' then it should get 'serious' (majime) both in terms of scale and in terms of content”.

médio e faculdade (idem, p.170). O *shōjo* continua sendo parte das preferências literárias de jovens mulheres ainda nos últimos anos e tendo seu lado pedagógico reconhecido pelos próprios leitores.

Diversos estudantes também citaram a palavra “sonhos” como uma das razões para ler mangá, afirmando que gostam de mangás porque eles possuem “enredos, sonhos, aspirações” ou oferecem “sonhos e prazeres aos leitores” (INGULSRUD & ALLEN, 2009, p.147). Assim como na frase que encontramos na introdução deste trabalho “O animê não nos mostra o que o Japão é: ele mostra o que o Japão sonha”, o “sonho” é um elemento importante para atrair consumidores para a cultura pop japonesa dentro e fora do país. No caso do mangá *shōjo*, vimos que o que é mostrado como um sonho, um ideal, um desejo, não está livre de projetos políticos e pedagógicos. Ao mesmo tempo que o sonho é apresentado, ele é naturalizado, se sonha em ser mãe e esposa porque é isto que se deve sonhar. As leitoras aprendem e se identificam com os calores apresentados e os reproduzem quando se tornam desenhistas ou editoras. O ciclo então se inicia novamente.

Nosso trabalho propôs a análise de *Black Bird* como obra representativa do ideal da Boa Esposa e Mãe Sábia atual. Ainda é preciso uma análise de obras cujos temas não sejam romances ou mesmo que não apresentem gravidez na adolescência para entender se o estereótipo da Boa Esposa e Mãe Sábia está presente, mesmo que em personagens secundários. Além disso, mangás do gênero Boys Love, títulos para mulheres que descrevem relações entre homens, têm cada vez mais oferecido histórias sobre gravidez masculina, casamento e criação de família, o que pode ainda ser um traço de que este ideal está sendo transportado também para obras homoafetivas.

Esperamos com esta dissertação auxiliar em uma melhor leitura e compreensão de nuances culturais presentes nos mangás pelos leitores em língua portuguesa e reforçar a ideia de que os quadrinhos são um objeto de pesquisa acadêmica válido para a entender características sociais e políticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLISON, Anne. The attractions of the j-wave for American youth. In: WATANABE, Yasushi; MCCONNELL, David L McConnell; NYE, Joseph S. London. **Soft power superpowers: cultural and national assets of Japan and the United States**. New York: Routledge, 2008.
- ANDERSON, Benedict. **Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism**. Londres: Verso, 1991.
- ARUKO. KAWAHARA, Kazune. **Ore Monogarari!! vol.9**. Tóquio: Shueisha, 2015.
- BUCKLEY, Sandra. **Altered states: the body politics of “being-woman”**. In: MARTINEZ, Dolores P (ed.). **Modern Japanese Culture and Society**. Nova Iorque: Routledge, 2007.
- BUTLER, Judith. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. **Theatre Journal**, Baltimore, v. 40, n. 4, p. 519–531, 1988.
- _____. **Bodies that Matter: on the Discursive Limits of “Sex”**. Londres: Routledge, 1993.
- CAMPOS, Rogério de. Prefácio à Edição Brasileira. In: GRAVETT, Paul. **Mangá: como o Japão reinventou os quadrinhos**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006. [Traduzido por Ederli Fortunato].
- CHARLEBOIS, Justin. **Japanese femininities**. Londres: Routledge, 2013.
- COPELAND, Rebecca L. **Lost leaves: women writers of Meiji Japan**. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2000.
- _____. Fashioning the Feminine: Images of the Modern Girl Student in Meiji Japan. **U.S.-Japan Women's Journal**, v. 30/31, p. 13-35, 2006.
- CZARNECKI, Melanie. The Degenerate Meiji Schoolgirl. In: MILLER, Laura. BARDSLEY, Jan. **Bad Girls of Japan**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2005.
- DE BARY, Wm. Theodore, et al (ed.). The debate over seclusion and restoration. In: BARSHAY, Andrew. **Sources of Japanese Tradition: Volume 2, 1600 to 2000**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2005.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- _____. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. São Paulo: Paz e Terra, 2017. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque.

FUJIMOTO, Yukari. **Watashi no ibasho wa doko ni aru no?: Shōjo manga ga utsusu kokoro no katachi** (Qual meu lugar no mundo? O coração retratado no mangá shōjo). Tóquio: Gakuyo Shōbo, 1998.

FUJINO, Yoko. **Identidade e alteridade: a figura feminina nas revistas ilustradas japonesas nas eras: Meiji, Taishō e Shōwa**. Orientador: Marcello Giovanni Tassara. 2002. 80 f; Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

GERNER, Andrea. MACKIE, Vera C. WÖHR, Ulrike. **Gender, nation and state in modern Japan**. New York: Routledge, 2014.

GOODWIN, Janet. Shadows of Transgressions: Heian and Kamakura Constructions of Prostitutions. **Monumenta Nipponica**, v. 55, n. 3, p. 327-368, 2000.

_____. **Selling Songs and Smiles: The Sex Trade in Heian and Kamakura Japan**. Honolulu: Hawai'i University Press, 2006.

GORDON, Andrew. **A Modern History of Japan: from Tokugawa Time to the Present**. New York: Oxford University Press, 2003.

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

HIROTA, Masaki. Notes on the "Process of Creating Women" in Meiji Period. In: WAKITA, Haruko. BOUCHY, Anne. UENO, Chizuko (ed.). **Gender and Japanese History: The Self and Expression/ Work and Life Vol.2**. Osaka: Ōsaka University Press, 1999.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. Tradução: Tomz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. [Traduzido por Tomas Tadeu Silva & Guacira Lopes Louro]

HARTZHEIM, B. H. **Inside the Media Mix: Collective Creation in Contemporary Manga and Anime**. Orientador: John T. Caldwell. 2015. Tese (Doutorado) - Universidade da Califórnia em Los Angeles, Los Angeles, 2015. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/5xt6w3nb> Acessado em 10 Jun. 2020.

HATAYAMA, Hiroaki. The Cross-Cultural Appeal of the Characters in Manga and Animé. In: WEST, Mark. **The Japanification of Children's Popular Culture: from Godzilla to Miyazaki**. Lanham: Scarecrow Press, 2009.

IKEDA, Ryoko. **Besayuru no Bara** (A Rosa de Versalhes). Versão digital. Tóquio: Fairbell, 2013. 7-8 v.

- IMADA, Erika. **Shōjo no Shakaishi** (A História Social do Shōjo). Tóquio: Keisō Shobō, 2007.
- INGULSRUD, John E. ALLEN, Kate. **Reading Japan Cool: Patterns of manga literacy and discourse**. Lanham: Lexington Books, 2009.
- IWABUCHI, Koichi. **Recentring Globalization: Popular Culture and Japanese Transnationalism**. Durham: Duke University Press, 2002.
- KAIBARA, Ekiken. **Women and wisdom of Japan**. London: Murray, 1909.
- _____. **Onna Daigaku** (O Grande Aprendizado para Mulheres). Tóquio: Shiritsu Takanawa Saihō Jogakkō, 1909.
- KAWABATA, Yasunari. NAKAHARA, Jun'ichi. **Otome no Minato**. Tóquio: Jitsugyō no Nihonsha, 2009.
- KELLNER, Douglas. **Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern**. Londres: Routledge, 1995.
- KIKUCHI, W. Formas nominais de pronomes pessoais da língua japonesa moderna. **Estudos Japoneses**, 32, 161-182, 2012.
- KINSELLA, Sharon. Cuties in Japan. In: MOERAN, Brian. SKOV, Lise. **Women, media and consumption in Japan**. Surrey: Curzon, 1995.
- _____. **Adult Manga: culture and power in contemporary Japanese society**. Nova Iorque: Routledge, 2000.
- KŌ, Shinkō. Kinsei nihon ni okeru jugaku no “kō” rinri no hen'you ni tsuite (Sobre a transformação do conceito de piedade filial no Japão moderno). **Yokohama Shōdai Ronshū**, v. 51-1, p. 87-109, 2017.
- KOYAMA, Shizuko. Domestic roles and the incorporation of women into the nation-state: the emergence and development of the 'good wife, wise mother' ideology. In: GERNER, Andrea. MACKIE, Vera C. WÖHR, Ulrike. **Gender, nation and state in modern Japan**. New York: Routledge, 2014.
- LO, Ming-Cheng M. BETTINGER, Christopher P. The Historical Emergence of a 'Familial Society' in Japan. **Theory and Society**, v. 30, n. 2, p. 237–279, 2001.
- LUYTEN, Sonia M. Bibe (org.). **Cultura Pop Japonesa**. São Paulo: Hedra, 2005.
- MACKIE, Vera. **Feminism in Modern Japan: Citizenship, Embodiment and Sexuality**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- MATSUDAIRA, Sadanobu. **Shūshinroku** (Registro sobre treinamento moral). Rakuō Kō Isho.

Tóquio, Yaoshoten, 1893.

MCGRAY, Douglas. Japan's Gross National Cool. **Foreign Policy**, v. 130, p. 44-54, 2002.

MCLELLAND, Mark. 'How to Sex'? The Contested Nature of Sexuality in Japan. In: BABB, James. **The SAGE handbook of modern Japanese studies**. Londres: SAGE Publications Ltd, 2015.

NAGADO, Alexandre. O mangá no contexto da cultura pop japonesa e universal. In: LUYTEN, Sonia M. Bibe (org.). **Cultura Pop Japonesa**. São Paulo: Hedra, 2005.

NAGAI, Michio. Westernization and Japanization: The Early Meiji Transformation of Education'. In: Donald Shively (ed.). **Tradition and Modernization in Japanese Culture**. Princeton: Princeton University Press, 1971.

NAKAMURA, Hajime. **Ways of Thinking of Eastern Peoples: India, China, Tibet, Japan**. Honolulu: The University Press of Hawaii, 1964.

NAPIER, Susan. **From impressionism to anime: Japan as fantasy and fan cult in the mind of the West**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2007.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. **Estudos Feministas**, v. 8, n. 2, p. 9, jan. 2000.

NOLTE, Sharon H. Women's Rights and Society's Needs: Japan's 1931 Suffrage Bill. **Comparative Studies in Society and History**, v. 28, n. 4, p. 690-714, 1986.

NYE, Joseph S. Soft power. **Foreign policy**, v. 80, p. 153-171, 1990.

_____. Foreword. In: WATANABE, Yasushi; MCCONNELL, David L McConnell; NYE, Joseph S. London. **Soft power superpowers: cultural and national assets of Japan and the United States**. New York: Routledge, 2008.

OCCHI, Debra J. Kyaraben (character bento): The cutesification of Japanese food in and beyond the lunchbox. **East Asian Journal of Popular Culture**, v. 2, n. 1, 2016.

POCESKI, Mario. **Introducing Chinese Religions**. London: Routledge, 2009.

PROUGH, Jennifer Sally. **Straight from the heart: gender, intimacy, and the cultural production of shōjo manga**. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2011.

ROLF, Robert. The Essence of the Novel. By Tsubouchi Shōyō. **Monumenta Nipponica**, v. 38, n. 4, p. 434-436, 1983.

ROSENLEE, Li-Hsiang Lisa. **Confucianism and Women: A Philosophical Interpretation**. Nova Iorque: State University of New York Press, 2006.

SAKURAKOUJI, Kanoko. **Black Bird**. Tóquio: Shogakukan, 2007-2013. 18 v.

- SATO, Bárbara. **The New Japanese Woman: modernity, media, and women in interwar Japan**. Durham, Londres: Duke University Press, 2003.
- SATO, Cristiane A. A cultura popular japonesa: animê. *In*: LUYTEN, Sonia M. Bibe (org.). **Cultura Pop Japonesa**. São Paulo: Hedra, 2005.
- SCHODT, Frederick. **Manga! Manga!: the world of Japanese comics**. Nova Iorque: Kodansha USA, 2012.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.
- SHAMOON, Deborah Michelle. **Passionate friendship: the aesthetics of girls' culture in Japan**. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2012.
- SUZUKI, T. A escrita japonesa. **Estudos Japoneses**, v. 5, p. 53-61, 1985.
- TEZUKA, Osamu. *Ribon no Kishi*. Versão digital. Tóquio: Kodansha, 2009. 1-2 v.
- TIPTON, Frank B. **The rise of Asia: economics, society and politics in contemporary Asia**. London: Macmillan, 1998.
- TOMIDA, Hiroko. **Hiratsuka Raichō and early Japanese feminism**. Leiden: Brill, 2004.
- TSUTOMU, Sugiura. Japan's creative industries: culture as a source of soft power in the industrial sector. *In*: WATANABE, Yasushi; MCCONNELL, David L McConnell; NYE, Joseph S. London. **Soft power superpowers: cultural and national assets of Japan and the United States**. New York: Routledge, 2008.
- VERGUEIRO, Waldomiro. A pesquisa em quadrinhos no Brasil: a contribuição da universidade. *In*: LUYTEN, Sonia M. Bibe (org.). **Cultura Pop Japonesa**. São Paulo: Hedra, 2005.
- WASAKI, Kotaro. Kindai Nihon ni okeru “seinenki” gainen no seiritsu: “risshi no seinen” kara “gakuseiseinenn” e (A formação do conceito de “adolescência” no Japão moderno: do “jovem ambicioso” ao “jovem estudante”). **Human and Environmental Studies**, v. 19, p. 3546, 2010.
- WATANABE, Yasushi; MCCONNELL, David L McConnell; NYE, Joseph S. London. **Soft power superpowers: cultural and national assets of Japan and the United States**. New York: Routledge, 2008.
- YOSHIDA, L. A época clássica japonesa e suas manifestações literárias. **Estudos Japoneses**, v. 19, p. 59-75, 1999.

YOSHIKO, Nakano. Shared memories: Japanese pop culture in China. *In*: WATANABE, Yasushi; MCCONNELL, David L McConnell; NYE, Joseph S. London. **Soft power superpowers: cultural and national assets of Japan and the United States**. New York: Routledge, 2008.

YOSHIMURA, Toyoo. Kinsei no Mibunseihensei ni Kansuru Oboegaki (Nota sobre a formação do Sistema de estratificação social no início do Japão moderno). **Kumamoto journal of culture and humanities**, v. 78, p. 135-158, 2003.

YOSHIO, Hitomi. The Ideal Woman and Jogaku zasshi: Translating Womanhood in Late 19thCentury Japan. **Waseda Rilas Journal**, v. 5, p. 13-25, out. 2017.