

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

ANIELLE MIRANDA YANAGUIYA

**Amor entre garotos, de garotas para garotas:  
estudo sobre a tradição homoafetiva masculina no Japão e  
sua reflexão no *shōjo manga* e o subgênero *Boys' Love***

**Versão corrigida**

São Paulo  
2022

ANIELLE MIRANDA YANAGUIYA

**Amor entre garotos, de garotas para garotas:  
estudo sobre a tradição homoafetiva masculina no Japão e  
sua reflexão no *shōjo manga* e o subgênero *Boys' Love***

**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

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Neide Hissae Nagae

São Paulo  
2022

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

Y21a Yanaguiya, Anielle Miranda  
Amor entre garotos, de garotas para garotas:  
estudo sobre a tradição homoafetiva masculina no  
Japão e sua reflexão no shōjo manga e o subgênero Boys'  
Love / Anielle Miranda Yanaguiya; orientadora Neide  
Hissae Nagae - São Paulo, 2022.  
225 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. CULTURA ORIENTAL. 2. MANGÁ. 3. IDENTIDADE  
SEXUAL. 4. IDENTIDADE DE GÊNERO. 5. HOMOSSEXUALIDADE.  
I. Nagae, Neide Hissae, orient. II. Título.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de  
Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE****Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Anielle Miranda Yanaguiya****Data da defesa: 09/12/2022****Nome do Prof. (a) orientador (a): Neide Hissae Nagae**

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 ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 05/02/2023



---

***(Assinatura do (a) orientador (a))***

YANAGUIYA, A. M. **Amor entre garotos, de garotas para garotas**: estudo sobre a tradição homoafetiva masculina no Japão e sua reflexão no *shōjo manga* e o subgênero *Boys' Love*. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

À Professora Doutora Neide Hissae Nagae, minha orientadora, pela confiança em mim depositada e, em especial, pelo otimismo e incentivo com que sempre me acolheu e me impulsionou a seguir adiante.

À minha mãe Áurea Mazzini Miranda Yanaguiya e ao meu pai Edson de Oliveira e Yanaguiya, para quem não há palavras daqui ao outro lado do mundo que sejam capazes de expressar o amor que sinto e orgulho que carrego por, dentre todas as almas, se assim possível, terem-me concedido a oportunidade de lhes chamarem de pais.

## AGRADECIMENTOS

Um trabalho de mestrado é uma longa viagem que inclui uma trajetória permeada por inúmeros desafios e, principalmente, incertezas. Mas, apesar do processo solitário ao qual qualquer pesquisador esteja fadado, é agraciado por contributos de diversas esferas as quais são indispensáveis para encontrar o rumo em cada momento da caminhada.

Assim, a presente dissertação não estaria findada sem o precioso apoio de duas principais esferas.

Primeiramente, seria impossível deixar de expressar minha imensa gratidão à Professora Doutora Neide Hissae Nagae, que me concedeu a oportunidade de ser minha primeira orientadora, ainda nos tempos de graduação, que me fez despertar para as maravilhas da pesquisa, e que me honrou com sua companhia nesse novo caminho de minha jornada de crescimento e do saber. Por toda a paciência e empenho, pela visão crítica e oportuna, por seus conselhos, ensinamentos, sugestões e correções, bem como a permanente motivação e valorização de meus esforços as quais, muito além de guias, me içaram mesmo nos momentos mais incertos da edificação deste trabalho: de sua eterna aprendiz, meus profundos agradecimentos por toda a dedicação depreendida e sinceridade de suas palavras que sempre me tocaram.

Na outra esfera, à minha “grande” família, constituída apenas de meu pai e minha mãe, mas que significam tudo para mim. Por oferecerem todo o apoio que lhes é possível a cada loucura por mim apresentada, desejando sempre e em primeiro lugar a minha felicidade, alicerçando minha constituição como indivíduo e me honrando em terem-me como filha, eu digo ao mundo: tenho um orgulho que não cabe no peito em poder chamá-los de “meus pais”.

Complementar e indispensável a essas duas esferas orbitantes, os meus mais profundos agradecimentos:

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por ter-me contemplado com a bolsa de estudos que permitiu a realização dessa nova jornada de forma diferenciada e com qualidade;

À Professora Doutora Claudia Amigo Pino, que me ajudou em um momento crítico;

A todos os funcionários da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em especial aos presentes no Departamento de Letras Orientais de cujo curso tive a honra de fazer parte;

E como não, aos professores do curso de Letras (Japonês e Português) que fizeram parte da experiência incrível que foi a formação acadêmica.

Por fim, agradeço a você, leitor, que está por se aventurar nessas páginas.



「用意された答えをそのまま受け入れているだけじゃ、思考する力が弱ってしまうわよ？同じ答えにいき着くことがわかっているけど、”なぜ？”というフィルターを通すことが大事だと私は思うわ」「常識なんていう言葉は嫌いよ。あらゆる角度から世界を眺めてみて。残酷で滑稽で、美しいこの世界を———」

"Se você simplesmente aceitar as respostas que foram preparadas, perderá sua capacidade de pensar. Mesmo sabendo que terminará com a mesma resposta, acho importante passar pelo filtro do 'Por quê?'. "Eu odeio a tal palavra 'senso comum'. Veja o mundo de todos os ângulos. Este mundo cruel, cômico, belo..." – Lacie, Pandora Hearts

## RESUMO

YANAGUIYA, A. M. **Amor entre garotos, de garotas para garotas**: estudo sobre a tradição homoafetiva masculina no Japão e sua reflexão no *shōjo manga* e o subgênero *Boys' Love*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

O presente trabalho propõe uma reflexão sobre as histórias em quadrinhos japonesas, o *manga*, em especial aquelas voltadas ao público feminino, *shōjo*, e, mais especificamente, às que envolvem relacionamentos homoafetivos masculinos, ou seja, os atualmente denominados *Boys' Love* ou, como são mais conhecidos no Ocidente, *yaoi*. Para tal, iniciamos com um panorama da literatura gráfico-visual japonesa, demonstrando sua importância e enraizamento no país por meio de levantamento cronológico de publicações de *manga* e relativas ao tema, e com base em estudos como o de Suzuki, 2005; LUYTEN, 2000 e SANTOS, 2011. Em seguida, passamos ao estudo da cultura da homossexualidade masculina no Japão, a qual traça a seguinte linha: absorção da herança do Império Chinês, com os primeiros registros literários; as tradições homoafetivas monásticas e dos *samurai* à burguesia de Edo; a atuação da “modernidade” e do Imperialismo de Meiji; o pós-Segunda Guerra e influências desta; a Era da Internet e os mitos e as realidades sociais por meio de pesquisadores como LUYTEN, 2000; MOLINÉ, 2004; SATO, 2005 e 2007; GRAVETT, 2006; MACWILLIAMS, 2008. Na sequência, utilizando-nos dos estudos de LEUPP, 1997 e recorrendo a levantamentos feitos em websites diversos, no tocante ao *manga*, discorreremos sobre: a subcultura *homo*, a *Barazoku* e o *shōnen ai*; um panorama da evolução do *shōjo* e as inovações com que as mulheres contribuíram como autoras; o estabelecimento do *Boys' Love* como tal; e as problemáticas que o envolvem, por exemplo, a figura da *fujoshi* e o surgimento do *Omegaverse*. Por fim, através da análise das informações coletadas, foi elaborada uma conclusão a partir da homoafetividade em fluxo, com a história sendo refletida nas páginas dos *manga*.

Palavras-chave: *Shōjo manga*. *Boys' Love*. *Yaoi*. Homoafetividade. Identidade sexual e de gênero. LGBTQIAPN+.

## ABSTRACT

YANAGUIYA, A. M. **Love between boys, from girls to girls**: a study on the male homoaffectivity tradition in Japan and its reflection on *shōjo manga* and the *Boys' Love* sub-genre. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

The present work proposes a reflection on Japanese comics, the *manga*, especially those aimed at the female *shōjo* audience and, more specifically, those that involve male homosexual relationships, that is, those currently called *Boys' Love* or, as it is best known in the West, *yaoi*. We start with an overview of Japanese graphic-visual literature, demonstrating its importance and its roots in the country through a chronological survey of publications on manga and related to the subject, and based on studies such as Suzuki, 2005; LUYTEN, 2000 and SANTOS, 2011. Then, we move on to the study of the culture of male homosexuality in Japan, which traces the following line: absorption of the Chinese Empire's heritage, with the first literary records; monastic and samurai homoaffective traditions to the Edo bourgeoisie; the performance of “modernity” and Meiji's Imperialism; the post-Second World War and its influences; the Internet Age and its myths and social realities through researchers such as LUYTEN, 2000; MOLINÉ, 2004; SATO, 2005 and 2007; GRAVETT, 2006; MACWILLIAMS, 2008. Next, using studies by LEUPP, 1997 and resorting to surveys carried out on various websites, in terms of *manga*, we discuss: the *homo* sub-culture, *Barazoku* and *shōnen ai*; an overview of the evolution of *shōjo* and the innovations that female authors have contributed to it; the establishment of *Boys' Love* as such; and the problems that surround it, such as the figure of the *fujoshi* and the emergence of the *Omegaverse*. Finally, through the analysis of the information collected, a conclusion was drawn from the homoaffectivity in flow, with the story being reflected in the pages of the *manga*.

Keywords: *Shōjo manga*. *Boys' Love*. *Yaoi*. Homoaffectivity. Sexual and gender identity. LGBTQIAPN+.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Secção de <i>Genji monogatari emaki</i> .....	16
Figura 2 – Secção de <i>Chōjū jinbutsu giga</i> .....	17
Figura 3 – Ilustrações de Hokusai.....	18
Figura 4 – Capas das revistas <i>Shōnen</i> e <i>Shōjo kurabu</i> .....	19
Figura 5 – Capa de <i>Fire!</i> .....	22
Figura 6 – Capa de <i>Tanjō!</i> .....	22
Figura 7 – Segmento de <i>Jūichigatsu no Gimunajiumu</i> e capa de <i>Shiroi heya no futari</i> .....	23
Figura 8 – Capa de <i>Berusaïyu no bara</i> .....	23
Figura 9 – Páginas de <i>Sanrūmu ni te</i> e <i>Kaze to ki no uta</i> .....	24
Figura 10 – Exemplos da evolução pictórica do <i>kanji</i> .....	34
Figura 11 – Camiseta com estampa de parte de <i>Chōjū giga</i> .....	35
Figura 12 – <i>Kanban</i> (à esquerda) e panfleto de <i>hanjimonō</i> à extrema direita.....	37
Figura 13 – <i>Zenga</i> de Hakuin Ekaku.....	38
Figura 14 – À esquerda, um desenho de Ōtsu; à direita, um <i>ukiyoe</i> .....	39
Figura 15 – Exemplo de <i>Hokusai manga</i> .....	40
Figura 16 – <i>Kusazōshi</i> .....	41
Figura 17 – <i>The Japan punch</i> , de Charles Wirgman.....	42
Figura 18 – Segmento de <i>Tagosaku to Morukubei no Tōkyō Kenbutsu</i> .....	43
Figura 19 – Segmento de <i>Onna Hyakumensō</i> .....	44
Figura 20 – Capas de <i>Norakuro</i> .....	45
Figura 21 – Capa de <i>Shin takarajima</i> .....	47
Figura 22 – Exemplo de <i>gekiga</i> de Tatsumi Yoshihiro.....	48
Figura 23 – Abertura de <i>Tetsuwan Atomu/ Astro Boy</i> .....	48
Figura 24 – Cena iconica do final de <i>Ashita no Joe</i> .....	49
Figura 25 – Banner oficial de apresentação dos embaixadores dos Jogos Olímpicos e Paralímpicos de 2020.....	52
Figura 26 – Representação da cena do Imperador Ai cortando sua manga.....	55
Figura 27 – <i>Ratto di Ganimede (O Rapto de Ganimedes)</i> , de Baldassare Peruzzi...59	
Figura 28 – Hōtei relaxa ao lado de uma jovem <i>onnagata</i> .....	62
Figura 29 – Página de <i>Chigo no sōshi</i> .....	64

Figura 30 – <i>Ungyō</i> à esquerda e <i>Agyō</i> à direita.....	66
Figura 31 – Pôsteres do filme <i>47 Ronin</i> .....	67
Figura 32 – Cena do <i>seppuku</i> , do Arquivo do Centro de Pesquisa sobre Arte da Universidade Ritsumeikan ( <i>Kyōto</i> ). .....	69
Figura 33 – Foto da peça <i>Bunraku Kanademoto chūshingura</i> , tirada por Takayuki Hamai (浜井孝幸). .....	70
Figura 34 – Cena do filme <i>Gohatto</i> .....	72
Figura 35 – Jovem com <i>sumi maegami</i> (à esquerda) e um penteado de adulto (à direita).....	76
Figura 36 – Pintura de Nishikawa Sukenobu (西川祐信, 1671-1750).....	78
Figura 37 – <i>Wakashū asobi kyara no makura</i> , de Hishikawa Moronobu (菱川師宣, 1618-1694).....	80
Figura 38 – Ilustração da adaptação em <i>manga</i> de <i>Nanshoku ōkagami</i> .....	81
Figura 39 – <i>Onnagata</i> com <i>murasaki bōshi</i> à esquerda e peruca com <i>yarō bōshi</i> à direita. ....	84
Figura 40 – <i>Shōnen kurabu</i> , v. 9, n. 11, Novembro, 1922.....	125
Figura 41 – <i>Tatuagem</i> (『刺青』, <i>irezumi</i> ). ....	125
Figura 42 – <i>Dois homens, tatuagem</i> (『二人の男、刺青』, <i>Futari no otoko, irezumi</i> ), de Mishima Gō.....	126
Figura 43 – <i>Jojōga</i> de Takehisa Yumeji.....	130
Figura 44 – <i>Mulher com livro</i> (『本持つ女性』), de Watanabe Yohei. ....	131
Figura 45 – Imagem do <i>clear file</i> (pasta de arquivo) que vem junto ao livro 『中原淳一と「少女の友」』 (Nakahara Jun'ichi e <i>A amiga da garota</i> ).....	131
Figura 46 – Ilustrações de Takabatake Kashō (à esquerda) e Fukiya Kōji. ....	132
Figura 47 – Ilustrações de Nakahara Jun'ichi. ....	133
Figura 48 – Cena da animação de <i>Ribon no kishi</i> : a heroína Safiri e o Príncipe Franz Charming.....	133
Figura 49 – Ilustração do livro <i>Princesas do Japão e China – Princesa Kaguya</i> (日本と中国のおひめさま かぐやひめ). ....	134
Figura 50 – Takahashi Makoto: <i>Além da Tempestade</i> , 1958 (あらしをこえて, <i>Arashi wo koete</i> ).....	135

Figura 51 – Cena de <i>Shin takarajima</i> que exemplifica a linguagem cinematográfica de Tezuka. ....	138
Figura 52 – <i>Primavera, Daphnis and Chloë</i> , de Jean-François Millet. ....	141
Figura 53 – Serge (à esquerda) e Gilbert, de <i>Kaze to ki no uta</i> . ....	141
Figura 54 – Capa de <i>Sunrūmu ni te</i> . ....	143
Figura 55 – Páginas finais do <i>Sanrūmu ni te</i> . ....	143
Figura 56 – A imagem de Erich lentamente se assemelhando a de Thomas. ....	145
Figura 57 – Julusmole lendo a carta de suicídio de Thomas. ....	145
Figura 58 – Tito, irmão adotivo de Sariokis, reencontra seu príncipe acorrentado. ....	147
Figura 59 – O belo e cruel faraó sendo banhado. ....	147
Figura 60 – <i>Shōnen ai no bigaku</i> , cuja capa inclui o título em alemão <i>Ästhetik des Knabenliebe</i> . ....	150
Figura 61 – Primeira edição, quando ainda era grafada como <i>JUN</i> (sem o "e"). ....	151
Figura 62 – Exemplo de <i>shōjo dōjinshi</i> do grupo CLAMP baseado em <i>Saint Seiya</i> . ....	153
Figura 63 – Ilustração do Príncipe Shōtoku no <i>manga Hi izuru tokoro no tenshi</i> . ...	171
Figura 64 – Ash e Eiji, de <i>BANANA FISH</i> . ....	172
Figura 65 – Encontro de Cain com Mel em <i>New York, New York: "Pensei ser o destino"</i> . ....	173
Figura 66 – Capas de <i>Pendulum jujin Omegaverse</i> e da derivada <i>Remnant jujin Omegaverse</i> . ....	195
Figura 67 – O que é o <i>Omegaverse</i> ? ....	197
Figura 68 – O que é Estrus? ....	198
Figura 69 – Os mecanismos do acasalamento. ....	199
Figura 70 – A vida de um alfa, beta e ômega. ....	200
Figura 71 – Foto de uma <i>shirabyōshi</i> . ....	207

## SUMÁRIO

Introdução .....	15
1 Panorama geral da literatura gráfico-visual japonesa .....	34
1.1 A tradição da literatura gráfico-visual do Japão .....	34
1.2 A trajetória do <i>manga</i> .....	40
1.3 A cultura pop e o poder dos <i>manga</i> .....	51
2 Homoafetividade no Japão: da antiguidade ao período Tokugawa/ Edo (徳川・江戸時代, 1603-1868) .....	54
2.1 A herança do Império Chinês .....	54
2.2 Os registros na literatura da corte japonesa .....	56
2.3 O amor confraternal dos mosteiros budistas japoneses .....	58
2.4 A Homossociedade dos guerreiros <i>samurai</i> .....	65
2.5 O <i>nanshoku</i> da burguesia de Tokugawa .....	72
2.6 Tokugawa e a comercialização do <i>nanshoku</i> de Edo .....	76
2.7 A arte (homo)sexual de Tokugawa .....	79
3 Homoafetividade no Japão: do imperialismo moderno de Meiji ao pós-Segunda Guerra Mundial.....	85
3.1 Um panorama sobre o desenvolvimento das noções modernas sobre a sexualidade .....	86
3.1.1 Edo (江戸, 1603-1868) e o desenvolvimento das noções de sexualidade	86
3.1.2 Meiji (明治, 1868-1912) e a emergência da sexualidade .....	87
3.1.3 Taishō (大正, 1912-1926) e o estreitamento da identificação sexual.....	88
3.1.4 Shōwa (昭和, 1926-1989) e a cultura da "perversão" .....	90
3.2 A heteronormatividade no percurso da guerra.....	95
3.3 Amantes em meio a guerra .....	97
3.4 A cultura e a imprensa da "perversão" do pós-guerra .....	99
4 As identidades homossexuais masculinas.....	103
4.1 <i>Danshō</i> .....	103
4.2 <i>Urning</i> ( <i>ūruningu</i> , ウールニング).....	104
4.3 <i>Gei Bōi</i> .....	106
4.4 <i>Danshokuka</i> , <i>Sodomia</i> , <i>Dōsei Ai</i> , <i>Homo</i> .....	107
5 O boom gay japonês .....	110
5.1 Transgeneridade e transsexualidade: os <i>blue boys</i> e os <i>new half</i> .....	114
6 Consciência e ativismo .....	118
6.1 A movimentação no Japão .....	119

7 A subcultura <i>homo</i> (ホモ), o "Clã das Rosas" e o <i>shōnen ai</i> .....	124
8 Amor de garotos, para garotas.....	129
8.1 <i>Shōjo manga</i> : panorama dos quadrinhos femininos japoneses .....	129
8.2 As inovações das mulheres e as madrinhas do <i>shōnen ai</i> : Takemiya Keiko e Hagio Moto .....	137
8.3 Do <i>shōnen ai</i> ao <i>Boys' Love</i> , do Japão para o mundo .....	149
8.4 <i>Bishōnen</i> : a reconstrução histórica da figura do belo rapaz .....	157
9 Nem tudo são flores: refletindo sobre o <i>yaoi/ Boys' Love</i> .....	166
9.1 Regulamentação dos jovens irreais .....	166
9.2 Quem é o homem da relação?.....	170
9.3 <i>Yaoi ronsō</i> (やおい論争): a controvérsia do <i>yaoi</i> .....	178
9.4 Felizes finais tristes e o estupro condizente .....	183
9.5 <i>Fujoshi</i> : garotas decadentes .....	188
9.6 <i>MPREG</i> e o <i>Omegaverse</i> : subvertendo a masculinidade e o sistema de reprodução.....	193
10 Homoafetividade em fluxo: a história refletida nas páginas dos <i>manga</i> .....	206
Conclusão.....	212
Referências.....	224
Glossário.....	231





## Introdução

Uma das características que definem o ser-humano é o seu insaciável questionar. Nas instituições do saber, mesmo sobre temáticas aparentemente escavadas até seu esgotamento, sempre há novas perspectivas, interpretações, metodologias, bem como diferentes empregos e fins. Novos e inexplorados campos de pesquisa nascem um após o outro, em um contínuo aparentemente infinito, e os *manga* (as histórias em quadrinhos japonesas) são uma dessas fontes das quais podemos nos fartar.

No entanto, talvez por sua natureza híbrida, que encerra ao mesmo tempo a escrita dos livros e a representação das cenas, ou talvez por sua característica de material popular, seu estudo no Brasil ainda se demonstra tímido.

Onde o preconceito impera, a ambição do saber é estimulada a desbravar.

O presente projeto surgiu da sede não saciada pelas fontes nacionais ainda escassas sobre a literatura gráfico-visual japonesa e, em especial, a que abrange o subgênero dos *manga* voltados ao público feminino, o atualmente denominado pelo termo *Boys' Love* ou, como é mais conhecido no Ocidente, *yaoi*.

O espaço de importância na formação acadêmica deste trabalho se configura pela produção ainda tardia e aquém de seu estudo no meio brasileiro se aferido às publicações de nosso vizinho norte-americano, não se comparando à situação encontrada nas fontes japonesas.

Uma vez que tais materiais não são de total acesso ao público maior (seja pela barreira física de adquiri-los, seja pela barreira linguística de absorvê-los), este trabalho igualmente visa à acessibilidade de informação e a disseminação da comunicação de ideias.

Nos primórdios, a única ferramenta de transmissão de conhecimentos, ritos e histórias era a fala em conjunto com os gestos corporais. No Japão, com a introdução da escrita (por volta do Século V com a importação dos caracteres chineses por monges budistas, teoria mais aceita) e seu desenvolvimento no Período Nara (710-794 d.C.), as histórias contadas, cantadas ou representadas por grupos artísticos ou familiares passaram a ser registradas em rolos horizontais de pinturas conhecidos como *emakimono* (絵巻物, ou simplesmente *emaki* 絵巻, rolo pictórico), os quais, conforme a narrativa prosseguia, iam sendo desenrolados como um filme fotográfico.

Todavia, somente no Século XII surgiriam os primeiros *emakimono* tipicamente japoneses, como exemplos:

*Genji monogatari emaki* (『源氏物語絵巻』, *Rolo pictórico das narrativas de Genji*), ilustrado na Figura 1: considerado o mais antigo *emaki* conservado, baseado no romance dito ser o primeiro do gênero da história mundial, *Genji Monogatari*, (『源氏物語』, *As narrativas de Genji*, Século XI).

Figura 1 – Secção de *Genji monogatari emaki*.



Fonte: Site Kyoto National Museum<sup>1</sup>.

O *Chōjū jinbutsu giga* (『鳥獣人物戯画』, *Personagens caricatas da vida selvagem*), ilustrado na Figura 2: *emaki* político-religioso satirizante famoso por seus animais que caricaturizam classes sociais da época e cuja autoria é atribuída ao monge Kakuyū (覚猷, conhecido também por Toba Sōjō, 鳥羽僧正, 1053-1140).

<sup>1</sup> Disponível em: [https://www.kyohaku.go.jp/jp/theme/floor2\\_1/f2\\_1\\_koremade/emaki\\_20150210.html](https://www.kyohaku.go.jp/jp/theme/floor2_1/f2_1_koremade/emaki_20150210.html). Acesso em: 23 out.2022.

Figura 2 – Secção de *Chōjū jinbutsu giga*.



Fonte: Site Neko Journal<sup>2</sup>.

No período Edo (1603-1868), os rolos foram substituídos pelos livros no formato que hoje conhecemos, com a utilização da técnica de impressão por xilogravura a base de água (garantindo transparência, maior brilho e possível *degradê*, diferente da ocidental à base de óleo). É nessa época que o termo *manga* (漫画) é empregado pela primeira vez pelo artista Katsushika Hokusai (葛飾北斎, 1760-1849), autor da famosa *Grande Onda de Kanagawa* (*Kanagawa oki nami ura*, 『神奈川沖浪裏』) e das *Trinta e seis vistas do Monte Fuji* (*Fugaku Sanjūroku-kei*, 『富嶽三十六景』), a partir das quais um apanhado de sua obra está ilustrado na Figura 3.

Embora sua ligação com o emprego do termo permaneça, a forma de *manga* de Hokusai é muito adversa ao que conhecemos atualmente, uma vez que em sua obra se encontram apenas esboços de fauna, flora e atividades do cotidiano e, principalmente, sem a presença de ligação e continuidade (ou seja, uma história).

<sup>2</sup> Disponível em: <https://nekojournal.net/?p=5381>. Acesso em: 23 out.2022.

Figura 3 – Ilustrações de Hokusai.



Fonte: Site Ruten<sup>3</sup>.

No ano de 1854, o Japão assina o tratado de comércio com os Estados Unidos, marcando o início do processo de encerramento do Período Edo e seus mais de duzentos anos de isolamento; a partir de 1867, com a queda do *shōgun* (將軍, governante militar) Tokugawa Yoshinobu, a Restauração Meiji<sup>4</sup> trouxe o poder novamente às mãos do Imperador, e o antigo sistema passa a ser substituído por um Estado moderno, marcando o início de uma nova era em que as tradições dão lugar a uma rápida ocidentalização.

Dessa maneira, os quadrinhos japoneses *manga* que conhecemos atualmente tomaram forma apenas no Século XIX e início do XX, no formato de tiras ou cenas únicas, mas completas, influenciadas pelos periódicos ocidentais, chegando a receber a nomeação *ponchie* (ポンチ絵, "desenhos *punch*") em referência à revista britânica *Punch Magazine*. Foram também empregados, por parte do governo, para fins de propaganda pró-guerra, retratando atos heróicos e soldados alegremente se preparando para o confronto, bem como caricaturas dos líderes estrangeiros.

<sup>3</sup> Disponível em: <https://goods.ruten.com.tw/item/show?21729743701654>. Acesso em: 23 out.2022.

<sup>4</sup> Meiji *Ishin*, 明治維新, uma cadeia de eventos que restabeleceu o domínio imperial em 1868, acabando com o sistema feudal e restaurando o imperialismo japonês.

Em 1862, o inglês Charles Wirgman (1832-1891) publica a revista *The Japan Punch*, parodiando o choque cultural entre Japão e Ocidente, e em 1887 o francês Georges Ferdinand Bigot (1860-1927) publica a humorística *Tōba-e* (em referência a Tōba Kakuyū a quem, lembrando, o *Chōjū giga* é associado), satirizando, nos mesmos moldes do *emakimono*, a sociedade japonesa da época.

Com a derrota na Segunda Guerra Mundial, se por um lado o Japão fora arrasado pelo sentimento pessimista, por outro veio a explosão de produção em escala mundial de seus quadrinhos, que concediam a sua população diversão barata e de fácil acesso a todos, reacendendo a chama do “espírito japonês”, o *Yamato damashii* (大和魂).

Tornando-se a indústria exportadora que é hoje, há o desenvolvimento de um mercado editorial próprio, ramificando-se em diversos temas, nível de censura e público alvo, por exemplo: em 1914 temos a criação do *Shōnen kurabu* (少年クラブ, Clube dos Garotos), e em 1923, similarmente, aparece o *Shōjo kurabu* (少女クラブ, Clube das Garotas), ambos ilustrados na Figura 4, revistas trabalhadas para educar e moldar a mente dos jovens, assim, servindo não apenas como meio de entretenimento, mas como veículo da visão de mundo.

Figura 4 – Capas das revistas *Shōnen* e *Shōjo kurabu*.



Fonte: Blog Yahoo e site Supekuri<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Disponível em: [https://blogs.yahoo.co.jp/kaze2010\\_case\\_case/7851916.html](https://blogs.yahoo.co.jp/kaze2010_case_case/7851916.html) e <http://supekuri.shop-pro.jp/?pid=47276334>. Acesso em: 23 out.2022.

Com o tempo, os quadrinhos vão ganhando cada vez mais espaço, até se tornarem publicações próprias e periódicas, o que exigiu mais dos artistas e uma produção em equipe.

Finalmente, na conhecida "Era de Ouro" dos anos 70 e 80, temos as primeiras publicações de autoras mulheres, e a consolidação definitiva do segmento de *manga* voltado ao público feminino, o *shōjo manga* (少女漫画). Simultaneamente, há o surgimento do subgênero *shōnen ai* (少年愛) com a publicação, em 1978, da primeira revista especializada, *JUNE* (ジュネ), inicialmente grafada como *Comic JUN* e renomeada *JUNE* a partir da terceira edição, que perdurou por longos 35 anos, com sua última edição em Fevereiro de 2013.

Configurando-se como objeto de estudo do presente trabalho, o atualmente globalizado pela versão inglesa do termo, *Boys' Love*, trata-se de histórias cujo principal diferencial são os relacionamentos homoafetivos masculinos, do sutil ao explícito, porém, voltado, a princípio, não ao público alvo homossexual, mas sim, curiosamente, se desenvolvendo na relação "de meninas para meninas", sendo, por si só, um fenômeno singular e, por consequência, de despertar interesse.

Através de uma averiguação da presença, mudanças e participações históricas da literatura gráfico-visual japonesa, conseguimos depreender a intrínseca coexistência entre a comunicação falada do mundo físico e sua representação escrita e ilustrada no país.

As publicações direcionadas ao público feminino no princípio de 1900 marcaram o início do gênero e as revistas do período entre as décadas 1910 e 1930 apresentavam garotas sonhadoras envoltas em romance e que idealizavam mundos imaginários em devaneio.

O poeta e pintor Takehisa Yumeji (竹久夢二, 1884-1934) é considerado o primeiro e mais importante ilustrador de tais materiais e seu estilo é responsável pela criação de um "ideal *shōjo*". Em outras palavras, suas ilustrações refletiam o ideal puro feminino com sua pele pálida, corpos delgados e traços extremamente longilíneos, estilo posteriormente conhecido por *jojōga* (叙情画, "desenho lírico").

Os trabalhos modernos e sensuais parcialmente inspirados nos pré-rafaelitas de Takabatake Kashō (高島華宵, 1888-1966) e os desenhos mais infantis de Fukiyu Kōji (藤谷虹児, 1898-1976) integraram o movimento e, em conjunto, formam um

exemplo de como os artistas apagam a separação com o plano ficcional, direcionando as jovens a visarem, procurarem e adquirirem a aparência e estilo *shōjo* de ser.

Apesar das ilustrações mais realistas do período da Segunda Guerra Mundial, houve a retomada do *jojōga* através dos trabalhos de olhos delineados e exagerados de Nakahara Jun'ichi (中原淳一, 1923-1983), também responsável pela inserção de umas das maiores marcas do *shōjo* moderno: as flores como plano de fundo que refletem sentimentos e/ou personalidade.

Coube então a Tezuka Osamu (手塚治虫, 1928-1989), quem carregaria a alcunha de Deus do *manga*, contribuir ao trazer suas inovações importadas do cinema da Disney para a área por meio da obra *Ribon no kishi* (『リボンの騎士』, lit. O Cavaleiro do laço/fita, trazido para o Brasil como *A Princesa e O Cavaleiro*), publicada em 1953. Apesar das cenas de ação incomuns às obras *shōjo*, o título é considerado o marco que estabelecerá o gênero como o conhecemos.

Mas, apesar deste meio século de *shōjo*, podemos realmente discorrer em literatura gráfico-visual feminina quando os nomes mais recorrentemente citados não pertencem a mulheres?

Mesmo a revolução causada pelo “Fenômeno Tezuka” que trouxe diversos novos artistas e os inspirou a se dedicarem à produção dos quadrinhos, se mais bem observada, não necessariamente constitui uma real inovação: o enredo de *Ribon no kishi*, por exemplo, conta a história de uma princesa quem, por um erro de um anjo, recebeu dois corações (um de garoto e outro de garota) e é obrigada a se travestir, pois só assim poderia reinar. Ademais, se apaixonou pelo seu “príncipe encantado”.

Ainda assim, esse marco é de maior conhecimento público do que a mudança que a jovem colegial de dezesseis anos, Satonaka Machiko (里中満智子, 1948-presente), provocaria ao ganhar, em 1964, o prêmio inaugural de “Novas Personalidades do *Manga*” da editora Kodansha (第1回講談社新人漫画賞, *dai ichi kai Kodansha shinjin manga shō*), abrindo caminho a uma geração de mulheres, para citar algumas:

Mizuno Hideko (水野英子, 1939-presente), trouxe o primeiro protagonista masculino nas revistas femininas com *Fire!* (『ファイヤー!』, *Fogo!*, 1969), cuja capa está reproduzida na Figura 5; Ōshima Yumiko (大島弓子, 1947-presente) conta



uma história que lida com gravidez adolescente e aborto em *Tanjō* (『誕生』, *Nascimento*, 1970), cuja capa consta na Figura 6.

Figura 5 – Capa de *Fire!*



Fonte: Site Amazon<sup>6</sup>.

Figura 6 – Capa de *Tanjō!*



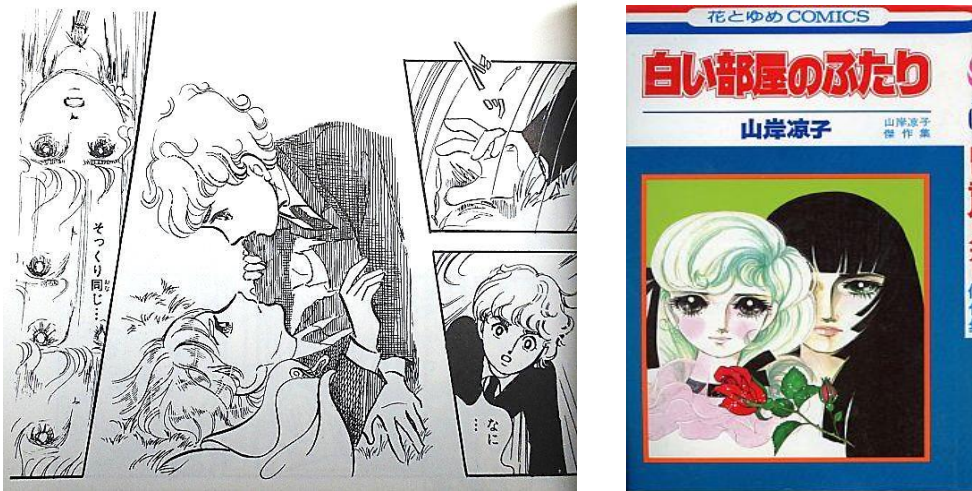
Fonte: Site Feh Yes Vintage Manga<sup>7</sup>.

Hagio Moto (萩尾望都, 1949-presente), retrata uma atmosfera romântica entre jovens rapazes em seu *Jūichigatsu no gimunajiumu* (『11月のジムナジウム』, *Ginásio de Novembro*, 1971), enquanto Yamagishi Ryoko (山岸涼子, 1947-presente) traz um casal feminino em *Shiroi heya no futari* (『白い部屋のふたり』, *O casal do quarto branco*, 1971). A Figura 7 mostra uma cena de *Jūichigatsu no gimunajiumu* e a capa de *Shiroi heya no futari*.

<sup>6</sup> Disponível em: Fonte:<https://www.amazon.co.jp/>. Acesso em: 23 out.2022.

<sup>7</sup> Disponível em: <http://fehyesvintagemanga.tumblr.com/image/44878910487>. Acesso em: 23 out.2022.

Figura 7 – Segmento de *Jūichigatsu no Gimunajiumu* e capa de *Shiroi heya no futari*.



Fonte: Twitter e site Suruga ya<sup>8</sup>.

Ikeda Ryoko (池田理代子, 1947-presente), estudante de filosofia, não podendo estar alheia às agitações sociais, lança o primeiro *manga* histórico direcionado para o público feminino, *Berusaiyu no bara* (『ベルサイユのばら』, *Rosa de Versalhes*, 1972), cuja capa está reproduzida na Figura 8.

Figura 8 – Capa de *Berusaiyu no bara*.



Fonte: Site Booklive<sup>9</sup>.

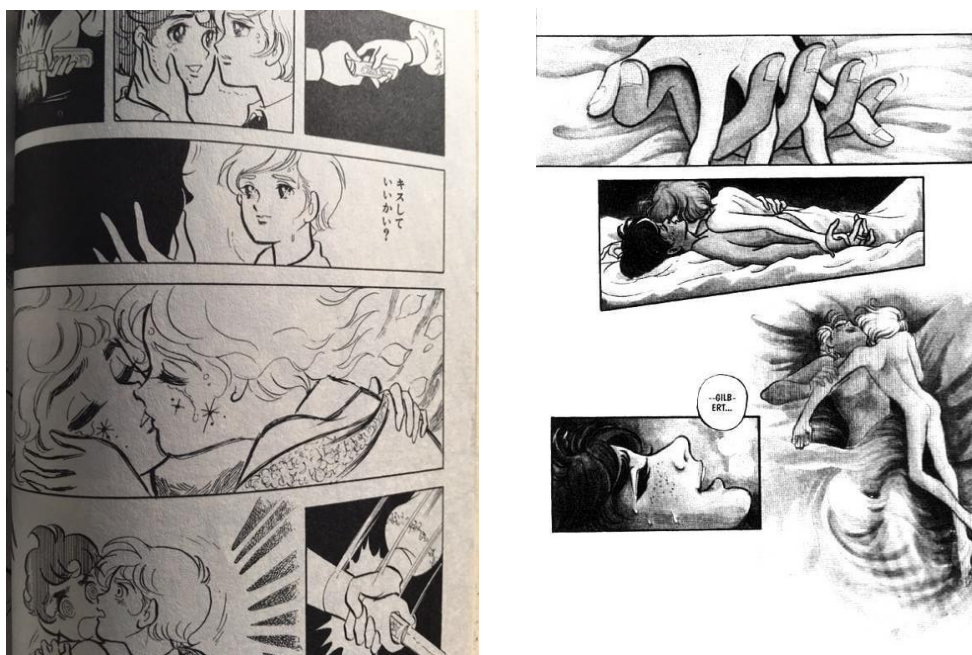
<sup>8</sup> Disponível em:

<https://twitter.com/hashtag/11%E6%9C%88%E3%81%AE%E3%82%AE%E3%83%A0%E3%83%8A%E3%82%B8%E3%82%A6%E3%83%A0> e <https://www.suruga-ya.jp/product/detail/502030616001>. Acesso em: 23 out.2022.

<sup>9</sup> Disponível em: [https://booklive.jp/product/index/title\\_id/221524/vol\\_no/005](https://booklive.jp/product/index/title_id/221524/vol_no/005). Acesso em: 23 out.2022.

Takemiya Keiko (竹宮恵子, 1950-presente), apesar de seu *Sanrūmu ni te* (『サンルームにて』, *No Solário*), ser apontado como marco para os *manga* de enredo homoafetivo, ganha reconhecimento com *Kaze to ki no uta* (『風と木の詩』, *Poema do vento e das árvores*, 1976), ao retratar explicitamente pela primeira vez cenas de sexo entre seus dois protagonistas masculinos. Exemplos de ambas as obras constam na Figura 9.

Figura 9 – Páginas de *Sanrūmu ni te* e *Kaze to ki no uta*.



Fonte: Sites Ameba e MangaKakalot<sup>10</sup>.

Além da sucinta listagem, mulheres como Ueda Toshiko (上田トシコ, 1917-2008), Imamura Yoko (今村洋子, 1935-presente), Watanabe Masako (わたなべまさこ, 1929-presente), Maki Miyako (牧美也子, 1935-presente), Hosokawa Chieko (細川智栄子, 1935-presente) e Nishitani Yoshiko (西谷祥子, 1943-presente, autora que, de acordo com Thorn (2008), relativamente inventou o romance colegial atual), pavimentaram o caminho até a "Era de Ouro" dos quadrinhos japoneses rumo à atualidade. Não obstante, permanecem em meio às brumas até mesmo autoras da literatura puramente escrita, como Mori Mari (森茉莉, 1903-1987), filha do

<sup>10</sup> Disponível em: <https://ameblo.jp/sho-kitagawa/entry-12281915486.html> e [https://mangakakalot.com/chapter/kaze\\_to\\_ki\\_no\\_uta/chapter\\_1.1](https://mangakakalot.com/chapter/kaze_to_ki_no_uta/chapter_1.1). Acesso em: 23 out.2022.

canonicamente estudado Mori Ōgai, (森鷗外, 1862-1922) e a quem muitas das autoras de *shōnen ai* citam como influência estética (*tanbi*, 耽美<sup>11</sup>).

Intrinsecamente à questão levantada (e, por que não, de forma inerente), está a cria do *shōjo*: o (atualmente nomeado) *Boys' Love* (ボーイズラブ, *bōizu rabu*, “amor de garotos” ou, simplificando, *BL*, ビーエル, *biieru*):

Se acaso entrar em uma livraria do Japão, não serão poucos os artigos encontrados que trazem em sua capa e retratam em seu conteúdo tramas entre dois belos personagens do sexo masculino. Do subentendido ao explícito, do realismo ao mais fantástico e mirabolante cenário, tais histórias homoeróticas podem ser encontradas por meio de *light novels*<sup>12</sup> e *manga*, os quais, caso estejam em um estabelecimento grande o suficiente, podem ocupar prateleiras inteiras ou até mesmo andares exclusivos para a temática.

A ampla divulgação e a relativa visibilidade desse subgênero podem passar a impressão de uma facilidade e maior aceitação em ser abertamente homossexual no país. No entanto, em um melhor exame, não apenas de seu conteúdo narrativo, mas também de seu contexto de criação e consumo, veremos que este está apenas tangencialmente conectado com a realidade no Japão, sendo amplos os casos em que esses belos personagens não pensam em si como, ou se dizem, *gays* (ゲイ).

Em soma, há ainda a questão da temática *Omegaverse*, originalmente um subgênero ocidental de *fanfics*<sup>13</sup> que se tornou muito popular a partir de meados de 2010 e que vem conquistando seu espaço também nos quadrinhos japoneses (tanto nas obras independentes feitas por fãs quanto no mercado oficial).

Seu embrião está nas produções ficcionais cujo enredo lidava com lobisomens, assim, há nos personagens do *Omegaverse* a sobreposição de características

---

<sup>11</sup> O termo foi por vezes usado para fazer referência às narrativas de romances entre homens nessa esfera, como será melhor desmembrado.

<sup>12</sup> ライトノベル (*raito noberu*): *Wasei-eigo* (和製英語, termo japonês derivado da língua inglesa) para prosas populares originalmente (mas não exclusivamente) direcionado ao público adolescente e jovens-adultos. Sua origem remete aos folhetins e às revistas *pulp* (os predecessores das radio e telenovelas) e, em sua maioria, são pensados para serem romances de rápida leitura. Assim, trazem *kanji* cuja dificuldade máxima se limita ao nível do colegial, massiva presença de diálogos, linguagem moderna e gírias. São caracterizados por conterem algumas ilustrações espaçadas dentre as 200 páginas do encadernado (geralmente nas divisões de capítulos) em estilo *manga*, não sendo raras as vezes que recebem adaptações para quadrinhos, animações, filmes, jogos, entre outros (do mesmo modo que o inverso também ocorre).

<sup>13</sup> *Fan fictions*, ou seja, narrativas ficcionais feitas por fãs. Seu surgimento data da década de 1970 em convenções dos EUA e Japão, mas sua popularidade veio de fato com o fenômeno da internet no final dos anos 1990. Como exemplo do poder deste meio, a famosa série de livros *50 Tons de Cinza* de E. L. James surgiu como *fanfic* da série *Crepúsculo* de Stephenie Meyer.

animalescas. Não há a existência de uma regra única (como em todo e qualquer gênero) e a interpretação do universo depende e varia de autor para autor, havendo, dessa forma, infinitas versões disponíveis que lidam com a temática de maneira distinta e que, de certo modo, se tornou um de seus charmes.

Apesar da inexistência de um modelo definitivo, há pontos que caracterizam o *Omegaverse*. Em especial, destaca-se a possibilidade de o personagem conceber independentemente de seu sexo biológico, fato que provoca uma abertura nas restrições de gênero. Todavia, a quebra do paradigma macho/fêmea é anulada por outro ponto característico: a divisão entre *alfa* (caracterizado pela alta porcentagem de fertilização, presença do bulbo na base do órgão que se expande na ejaculação e a inexistência de útero), *beta* (sem bulbo, baixa porcentagem de fertilização, não possuem útero) e *ômega* (presença de útero). Ademais, a mesma revolução é contradita por uma presença massiva de dominação/possessão e submissão com a irônica presença de um sistema hierárquico discriminatório e o qual nos faz lembrar a sociedade machista da realidade contemporânea.

Tendo finalmente os pontos cardeais determinados e expostos, tomando as palavras da própria Satonaka Machiko, realizamos um estudo desse “tipo de trabalho que permitia que as mulheres fossem iguais aos homens” (SCHODT, apud SILVA, 1983, p. 97).

Por extensa investigação do referencial bibliográfico, foram averiguados os fatores ou os elementos que, em hipótese, integram a problemática, da mesma maneira como as relações que existem entre eles. Assim, este trabalho contempla a explanação de que modo houve a estruturação dos *manga* voltados ao público feminino que tratam sobre a temática das relações entre casais masculinos.

Uma das conjecturas levantadas está no contexto histórico japonês, este, como sabido, profundamente influenciado pelo Império Continental Chinês. Ademais, verificamos em qual extensão supostamente se deu a influência do pensamento que adentrou o país ao oeste com a abertura forçosa para o exterior em 1853. Em especial, averiguamos, em ambos os âmbitos, a questão da homoafetividade e de que maneira ela se difere do cenário japonês.

Com a Restauração Meiji em 1868, traços de um movimento feminista começaram a ganhar ímpeto, uma vez que o *status* da mulher na sociedade japonesa também passou por severas mudanças (principalmente com os resultados da

Segunda Guerra Mundial em 1945), dentre as quais a garantia de uma igualdade de gênero.

Com os movimentos radicais estudantis do final dos anos 1960, um novo movimento liberal feminino surgiu na década seguinte. Sendo o mesmo período da "Era de Ouro" dos *shōjo manga* e das primeiras publicações do subgênero *shōnen ai/yaoi*, é impensável a inexistência de uma interferência de ideias.

Por fim, na década de 1990, houve o conhecido *gay boom* japonês que varreu a mídia, a qual viu uma rápida escalada de atenção cedida às minoridades sexuais tanto na televisão e cinema quanto na imprensa.

Assim sendo, traçamos a seguinte linha hipotética:

- A absorção dos pensamentos importados do Continente: antiguidade → Período Tokugawa/ Edo (1603-1868);
  - ↳ A atuação da “modernidade” ocidental que arromba os portos que enclausuraram o Japão pela política de isolamento: Restauração Meiji (1868) → Guerra do Pacífico (1941-1945, um dos cenários da Segunda Guerra Mundial);
    - ↳ A influência pós Segunda Guerra Mundial (1945): ocupação norte-americana (1952) → movimentos estudantis e femininos (anos 60) → estabelecimento do *shōjo manga* e nascimento do *shōnen ai/yaoi* (anos 1970)
      - ↳ Mitos e realidades sociais: *gay boom* (anos 1990) → Era da internet (ano 2000).

Com intuito de aprofundamento, munindo-se de ferramentas para um entendimento mais amplo, abarcamos materiais (e visões) de diferentes autores escritos em português brasileiro, inglês e japonês.

Esta pesquisa se utiliza primariamente da pesquisa bibliográfica para compor uma análise exploratória do tema, na qual o objetivo é proporcionar maior familiaridade com o subgênero do *manga* alvo deste estudo, visando torná-lo mais explícito, ampliando seu conceito e/ou construindo hipóteses através do estudo, registro, análise e interpretação dos fatos.

Quanto à abordagem ou natureza da pesquisa, priorizamos a qualitativa, ou seja, antes o aprofundamento, compreendendo a totalidade, do que representações

numéricas. Dessa forma, focamos na interpretação e importância do objeto, aproximando-o do leitor.

A imagem é uma forma de comunicação que não apenas ilustra uma realidade, mas que significa e, dessa forma, sua interpretação é praticável. Por conseguinte, essa ideia a aproxima do signo linguístico, tornando-os semelhantes e conferindo-a o *status* de linguagem.

Igualmente ao que acontece com a literatura puramente escrita, há leitores que se limitarão tão unicamente ao desenrolar da história, sem se aperceberem dos valores ideológicos veiculados, das significações por detrás de certas ações ou das intenções escondidas das personagens. Focando sua atenção nos aspectos formais, por exemplo, há os que conseguem captar tais valores e sentidos. Outros anseiam ou são capazes de mergulhar ainda mais profundamente, questionando-os.

Os quadrinhos são, inegavelmente, um poderoso veículo de comunicação que atinge os mais diversificados setores sociais, divulgando valores culturais que, muito além de simplesmente serem assimilados, podem e devem ser refletidos, avaliados e criticados.

O *manga*, como pode ser visto no cotidiano dos japoneses, fez e continua fazendo parte de sua sociedade, desde a formação de leitores à transmissão de elementos histórico-culturais, tanto em âmbito local quanto internacional ao se tornar um verdadeiro fenômeno mundial.

Após décadas de transformações, inovações, criações de diversificados gêneros e subgêneros e segmentação de um público-alvo direcionado, o *manga* se tornou, como a literatura escrita, uma fonte de discussão, crítica e pesquisa.

Em especial, o *shōjo manga*, por sua qualidade de forma literária popular voltado ao público feminino, configura-se como um fenômeno singular e de grande significância do qual podemos extrair o reflexo histórico-social e as vertentes de pensamento. Ademais, foi o único no mundo a se consolidar como um mercado sólido de material literário gráfico-visual feito **por** mulheres e **para** mulheres.

A colônia nipônica do Brasil (a maior fora do Japão) trouxe consigo a tradição da leitura através de seus imigrantes, meio pelo qual mantinham contato com sua terra e atualizavam o repertório linguístico-cultural, tornando-se, segundo Luyten (2003), pioneiros não só na leitura como na produção de *manga* fora do Japão desde a década de 1960.

Portanto, não necessariamente presumível, mas passível de que possam surgir estudos na área, o que ocorreu na década de 1970:

A ideia de se estudar as histórias em quadrinhos japonesas surgiu no segundo semestre de 1974 na cadeira de Histórias em Quadrinhos ministrada na Escola de Comunicações e Artes da USP. O que pretendemos com nosso trabalho é incorporá-lo a essa galeria de publicações, lidando com um assunto não muito investigado no Brasil. (LUYTEN apud SANTOS, 2011)

Porém, a situação do objeto neste ano de 2021 (ou seja, quase 5 décadas posteriores) não se apresentou muito satisfatória:

Em 2017, quando ocorreu a inscrição para a participação do Programa de Pós-Graduação desta dissertação, se lançou o termo “*manga*” na busca da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da Universidade de São Paulo (inaugurada em 2001), apenas quatro resultados de dissertações de mestrado da FFLCH nos é apresentado<sup>14</sup>. Dentre estes, apenas uma lida com a temática *shōjo*, somada a outra dissertação da ECA<sup>15</sup> encontrada através do banco de dados do Dedalus e três dissertações encontradas no banco de teses CAPES ou na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações<sup>16</sup>. Já com a palavra-chave “*yaoi*” (único termo referente aos *manga* homoeróticos com resultado) foi encontrada apenas uma dissertação da UEL e uma Iniciação Científica<sup>17</sup>.

Embora tenhamos alguns livros disponíveis e cada vez mais interesse no Brasil, são poucos os escritos em língua portuguesa que trabalham a literatura gráfico-visual

<sup>14</sup> **Mangá e a transmissão de cultura:** o exemplo de Rurouni Kenshin (FURUYAMA, Gustavo, 2008); **O "Som" do Silêncio:** traduções/adaptações de onomatopeias e mimésis japonesas nos mangás traduzidos para a língua portuguesa (LEITÃO, Renata Garcia de Carvalho, 2012); **Quatro retratos de Rokujō:** releituras das narrativas de Genji no Shōjo mangá (TORQUATO, Adriane Carvalho, 2014); **Apropriações de elementos constitutivos do mangá:** investigando Murakami e Nara (NAKAGAWA, Simonia Fukue, 2016).

Através do banco de acervo digital da USP, Dedalus, foram encontrados 2 TCC da ECA: **Hentai:** um estudo do mangá lido entre quatro paredes (RODEGUERO, Diego de Mello, 2006) e. **Mangá:** mais que entretenimento, uma fonte de informação (MATSUDA, Sílvia Ayako, 2006)

<sup>15</sup> **Narração e ruptura no texto visual do shojo-manga:** estudo das histórias em quadrinhos para público adolescente feminino japonês (FUJINO, Yoko, 1997).

Vale apontar que há uma pequena Iniciação Científica disponível da Biblioteca Teiti Suzuki: **A questão da subversão de gênero em Tokyo Babylon e a mudança das personagens femininas no shōjo mangá** (MARTINS, Jaqueline Estefano, Toyama 2011).

<sup>16</sup> **Shōjo mangá:** De Genji Monogatari a Miou Takaya (OI, Sheila Kiemi, UNESP, 2009) e **Tradição e transgressão:** uma análise visual e verbal da representação de personagens femininas nos mangás shojo (CEM, Otavia Alves, UCPEL, 2009).

<sup>17</sup> **Jogos de Yaoi no Orkut e na cidade de Vitória:** uma perspectiva etnográfica multisituada (FLORINDO, Matusalem Dia de Moura Sobrinho, 2013); **O erotismo na cultura pop japonesa:** sob a perspectiva de yaoi (CESAR, Julia Toffoli de Oliveira Fragoso, Toyama 2005).



japonesa (entre eles os bibliografados Luyten, Gravett e Moliné) e nenhum sobre o *shōjo* ou *Boys' Love*.

Isto posto, há a necessidade de cimentar uma base de pesquisa, auxiliando na aquisição de um conhecimento que ainda não se encontra formado ou consolidado no país.

Assim, este trabalho visa um produto utilitário (produção de artigos, ensaios, resenhas e afins) e sua divulgação (participação em palestras, seminários, congressos entre outros eventos), decodificando e inserindo essa cultura em contato no nosso campo de pesquisa, auxiliando na formulação de uma oportunidade de trabalho e na operacionalização de conceitos e definições.

Em outras palavras, este trabalho visa a contribuição para a pesquisa, trazendo um maior número de materiais sobre o tema ao país, introduzindo novas visões e, sobretudo, divulgando-as.

Quanto à organização, tendo em vista o objetivo de estudar o subgênero *Boys' Love*, exploramos mais profundamente o tema e seu traçado histórico. No entanto, antes será explorado como este se constituiu e de que modo foi vista a homossexualidade masculina (restringindo-se a esta por ser o foco do trabalho) no âmbito japonês. Primeiramente, selecionou-se uma bibliografia que trata do tema, dividindo-o temporalmente, sobretudo em duas grandes partes: Antiguidade ao Período Tokugawa/ Edo (ou seja, até 1868); e Modernidade, do Período Meiji, passando pela Segunda Guerra (1945), à Era da Internet dos anos 2000.

Munimo-nos do referencial teórico que serviu de base a ser explorada criticamente, e partimos para a interpretação dos dados coletados, os quais foram discutidos para a elaboração final desta dissertação.

Desta maneira, este trabalho foi estruturado de forma a oferecer primeiramente o contexto em que o subgênero estudado está inserido. Assim, o Capítulo 1 apresenta um panorama geral da longa tradição de literatura gráfico-visual no Japão, passando pela trajetória dos *manga*, e termina discorrendo sobre a cultura pop japonesa e a força que os *manga* têm não só dentro do país, mas em todo o mundo.

O Capítulo 2 trata de uma análise cronológica detalhada da homoafetividade no Japão Antigo, suas raízes chinesas, seus registros na literatura da corte e monástica, bem como entre os samurais e a burguesia no Período Tokugawa, no qual são abundantes as artes gráficas sobre o tema.

O Capítulo 3 continua a detalhada análise cronológica, retomando resumidamente o Período Edo, quando se introduzem novas noções de sexualidade, passando por Meiji, marco do começo da Modernidade japonesa, quando há uma enxurrada de obras e conceitos estrangeiros adentrando o país, fazendo com que, deste modo, haja uma emergência da sexualidade a qual desemboca no estreitamento do conceito de identidade sexual em Taishō e na “cultura da perversão” de Shōwa. O Capítulo ainda discorre sobre a ascensão da heteronormatividade durante a Segunda Guerra Mundial, por grande influência do Ocidente, os amantes homossexuais em meio ao conflito, e a imprensa da “perversão”, que surge no pós-guerra.

No Capítulo 4, são apresentadas as identidades homossexuais masculinas no Japão, conforme a ordem em que surgiram no país.

O Capítulo 5 trata do *boom gay* japonês e a emergência dos conceitos de transgeneridade e transexualidade, apresentando, com isso, duas identidades de gênero intrinsecamente japonesas: os *blue boys* e os *new half*.

O Capítulo 6 discorre sobre a consciência e o ativismo *gay* no Japão, bem como o prolongado apagamento do movimento lésbico no país por conta de uma sociedade cada vez mais machista.

No Capítulo 7 é apresentada a subcultura *homo*, e é introduzida a noção de *shōnen ai*, o subgênero do *manga* que deu origem ao *Boys' Love*, tema central deste trabalho.

O Capítulo 8 chega ao tema principal desta dissertação: o *Boys' Love*. Ele começa com um panorama dos *manga* feitos para o público jovem feminino, o *shōjo manga*, introduz as duas mais importantes autoras do recém surgido *shōnen ai*, percorre a evolução deste até o atual *Boys' Love* e sua disseminação para o mundo, encerrando com a reconstrução no *Boys' Love* da figura do Belo Rapaz, o *bishōnen*, amplamente utilizado na histórica tradição homoafetiva masculina.

Já o Capítulo 9 traz as problemáticas sobre e levantadas pelo subgênero em evidência neste trabalho: começando pela produção e normalização de jovens irreais que transcendem as páginas dos *manga*, discorre sobre o problema de se colocar um dos garotos do par romântico como “o homem” da relação, automaticamente pondo o outro como “a mulher”, mesmo que de forma implícita e segue para dissertar sobre a controvérsia do *yaoi*, versão amadora do *shōnen ai*, e suas *fujōshi*, leitoras ávidas desse material, levantada por um dos conhecidos ativistas *gay* do Japão, passando

para discussão sobre os finais inevitavelmente trágicos das primeiras histórias e o estupro romantizado e condizente que permeia até hoje as páginas de muitas dessas obras, chegando ao universo que veio do Ocidente para se instalar no *Boys' Love* de forma orgânica e de muito sucesso, o *Omegaverse*.

O Capítulo 10 encerra esta análise tratando de como a história da homoafetividade no Japão se reflete nas páginas dos *manga* do subgênero *Boys' Love*, gerando um fluxo entre a realidade e a ficção.

Por fim, a Conclusão apresenta as considerações finais acerca da análise cronológica apresentada sobre a homoafetividade no Japão e sua relação direta com o conteúdo dos *manga* produzidos para o subgênero hoje chamado de *Boys' Love*.

Seguem notas sobre a romanização das palavras japonesas<sup>18</sup> utilizada neste trabalho:

1) Para as explicações em ideogramas, adotamos o sistema Hepburn de transliteração da língua japonesa. Criado pelo reverendo James Curtis Hepburn (1815-1911), o sistema representa os sons da língua japonesa conforme a pronúncia na língua inglesa e é o mais difundido atualmente.

É preciso esclarecer algumas particularidades de pronúncia na língua portuguesa:

*e* e *o* devem ser pronunciadas com som fechado, como em 'poema'

*w* é uma semivogal e tem o som equivalente a *u* da palavra 'mau'

*y* é uma semivogal e tem o som equivalente a *i* da palavra 'mais'

*ch* tem o som de *tch*, como em 'tchau'

*h* é sempre aspirado, como em 'hunt' do inglês

*j* tem o som de *dj*, como em 'adjetivo'

*r* é sempre uma consoante vibrante alveolar, como em 'garota'

*s* é sempre sibilante, como o *ss*, *ç* ou *s* de início de palavra do português, em passado, moça, sapato

*sh* tem o som de *x* ou *ch*, como em 'chale', 'xadrez'

*ge* e *gi* pronunciam-se *gue* e *gui*

Os sons longos estão representados com o sinal diacrítico mácron sobre as vogais: *taiyō* pronuncia-se 'taiyoo', como se tivesse duas vogais. Os sons ejectives

---

<sup>18</sup> Extraído de IVASA, L. H. **Tradução comentada de três contos de Edogawa Rampo**: uma investigação das primeiras obras da literatura policial no Japão. Dissertação de Mestrado 2017 – PPGLLCJ – FFLCH – USP.

estão representados pela repetição da consoante da sílaba posterior: *nokku-suru* pronuncia-se fazendo uma pequena pausa 'no\_ku-suru'.

2) Os nomes de pessoas obedecem à ordem em que são utilizados no Japão, ou seja, com o nome precedido pelo sobrenome.

3) Exceto quando indicado, os títulos de obras e trechos citados foram traduzidos pela autora deste trabalho.

A seguir, o Capítulo 1 apresenta um panorama da literatura gráfico-visual japonesa que inclui a trajetória do *manga* e sua grande influência na cultura pop.

## 1 Panorama geral da literatura gráfico-visual japonesa

Neste capítulo, apresentamos um panorama da literatura gráfico-visual japonesa, tratando da tradição desse tipo de literatura no Japão e da trajetória do *manga*, bem como sua importância não só para a cultura *pop* japonesa, mas para a cultura *pop* em geral.

### 1.1 A tradição da literatura gráfico-visual do Japão

As ilustrações sempre se encontraram em diálogo com a sociedade e, conseqüentemente, com sua história e cultura. A escrita japonesa (e sua origem chinesa) em si é pictórica, como podemos ver na Figura 10, não se restringindo a símbolos gráficos vazios, mas transmitindo cada qual um significado mais profundo (ideograma), originado da tentativa de comunicação com o mundo, sobre este mesmo mundo.

Figura 10 – Exemplos da evolução pictórica do *kanji*<sup>19</sup>.



Fonte: Blog Quero aprender japonês<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Sistema de ideogramas japonês denominado *kanji* (漢字): caracteres derivados do sistema de escrita chinesa da Dinastia Han (漢), durante a qual o primeiro dicionário de caracteres unificados foi criado na China, e adaptados à língua japonesa.

<sup>20</sup> Disponível em: <http://queroaprenderjapones.blogspot.com/2015/11/origem-dos-kanjis.html?m=1>. Acesso em: 23 out.2022.

A tradição da literatura gráfico-visual japonesa, segundo Moliné (2004), teve seu marco inicial com os quatro rolos de desenhos (*emakimono*, 絵巻物) *Chōjū jinbutsu giga* (『鳥獣人物戯画』, *Personagens caricatas da vida selvagem*, 1053), cuja autoria é comumente associada (embora o estilo indique o envolvimento de mais de um artista) ao sacerdote budista do Período Heian (794-1185) Kakuyū, conhecido também por Toba Sōjō. Tais rolos, lidos da direita para a esquerda, retrata animais caricaturizados com trejeitos humanos em crítica a classes sociais da época, como o clero.

Tido como tesouro nacional, o *Chōjū giga* possui uma forma bem expressiva, sendo possível, por vezes, encontrar linhas de movimento (técnica utilizada pelos *manga* atuais), e alguns animadores o apontam também como o embrião dos *anime*<sup>21</sup>, uma vez que o leitor acompanha o desenvolvimento da trama abrindo um segmento do rolo e o reenrolando para, então, abrir um novo segmento, movimentando as figuras como *slides* sequenciais. A Figura 11 ilustra uma peça de vestuário com estampa dessa importante obra.

Figura 11 – Camiseta com estampa de parte de *Chōjū giga*.



Fonte: Site Hayakusouki<sup>22</sup>.

<sup>21</sup>アニメ, diminutivo de アニメーション (*animēshon*), *wasei-eigo* de *animation*, ou seja, “animação”. Embora se relacione a toda e qualquer forma de animação, é usado na atualidade pelo Ocidente para designar as japonesas (com suas características próprias), tamanho seu sucesso e disseminação global.

<sup>22</sup> Disponível em: <https://hayakusouki.com/wp-content/uploads/2015/04/image301-e1430202136597.jpg>. Acesso em: 23 out.2022.

Seguindo a linha histórica, há o surgimento da classe guerreira *bushi* (武士, os *samurai*, 侍) que reteria o poder até a segunda metade do Século XIX (com os governantes militares, chamados *shōgun*, 將軍, à frente do governo e reclusando o Imperador à mera figura decorativa). Após um longo período de disputas, o Estado é consolidado sob o domínio do Clã Tokugawa, iniciando-se, assim, o Período Edo (1603-1868), marcado pelo isolamento do país, mas também por seu alto desenvolvimento econômico, cultural e artístico-intelectual.

O estudioso Suzuki Sadami (2005, p. 87-88), ao discorrer sobre o acesso à leitura da população durante esse período, comenta sobre o interesse do governo *bakufu* em fazer chegar as leis ao povo, bem como na intermediação do poder dos clãs, e por isso promovia um ensino primário nos templos (chamados *terakoya*, 寺子屋) e, com o aumento desses espaços de ensino a partir de meados do Século XVIII o índice de escolarização nas zonas rurais mais prósperas era próxima de 50% no final do período Edo.

Com a prosperidade das cidades e centros comerciais, tendo em mente a finalidade de que qualquer transeunte pudesse facilmente identificar o estabelecimento, popularizaram-se os *kanban* (看板), letreiros que se utilizavam de desenhos (detalhados ou minimalistas) em conjunto com letras populares. Similarmente, temos a publicação dos *hanjimonos* (判じ物), imagens enigmáticas que guardavam palavras ou significados para o divertimento do público. Por exemplo, a imagem de um homem com uma flecha (*ya*, 矢) atravessada na língua (*shita*, 舌) fazia trocadilho com Shitaya (下谷), área localizada onde é hoje o Parque Ueno em *Tōkyō*. Exemplos de *kanban* e *hanjimonos* constam na Figura 12.

Figura 12 – *Kanban* (à esquerda) e panfleto de *hanjimonō* à extrema direita.



Fonte: Sites Nomura Kougei e National Diet Library<sup>23</sup>.

Embora o zen-budismo tenha chegado ao Japão no final do Século XII, foi no Período Edo que os *zenga* (禅画, “desenhos zen”), ilustrações acompanhadas por poemas ou dizeres de ensinamentos que auxiliavam no caminho zen, tornaram-se populares. Podemos ver, na Figura 13, um *zenga* de Hakuin Ekaku (白隠慧鶴, 1686-1769), uma das figuras mais influentes no zen budismo japonês:

<sup>23</sup> Disponível em: <https://www.nomurakougei.co.jp/displaydesign/history/kanban.html> e <http://www.ndl.go.jp/landmarks/quiz/>. Acesso em: 23 out.2022.



Figura 13 – Zenga de Hakuin Ekaku.



Fonte: Site WarakuWeb<sup>24</sup>.

O mesmo aconteceu com os *Ōtsu e* (大津絵, “Desenhos de Ōtsu”, região de grande movimento próximo à capital da época), comercializados como amuletos de proteção, serviam também como material moral-didático e que, posteriormente, receberam temáticas folclóricas e pitadas de sátira e ironia. Tal característica leva alguns a apontar os Desenhos de Ōtsu como ancestrais do *ukiyo e* (浮世絵, “Retratos do Mundo Flutuante”), pinturas impressas por xilogravura que floresceram entre os Séculos XVII e XIX, e que serviam de suporte para poemas, histórias e peças de teatro, sendo representantes da vida e dos costumes populares e urbanos da época com motivos de paisagens, contos, teatro e prazeres. Neles, é possível visualizar os primeiros indícios de balões de fala típicos das histórias em quadrinhos, a exemplo

<sup>24</sup> Disponível em: <https://intojapanwaraku.com/art/1081/>. Acesso em: 6. out. 2022.

das duas imagens da Figura 14: à esquerda, um Desenho de Ōtsu que ilustra a dificuldade de se entender o coração das pessoas, na forma de um macaco (cujo caractere *saru* (猿) aparece em primeiro lugar no termo *sarujie* (猿知恵), “astúcia superficial”, fazendo um trocadilho) ao tentar segurar um bagre escorregadio com uma cabaça redonda; e à direita, *ukiyoe* no qual se vê, num balão, qual é o pesadelo que atormenta a criança.

Figura 14 – À esquerda, um desenho de Ōtsu; à direita, um *ukiyoe*.



Fonte: Site Shigeru Kommy<sup>25</sup>.

Nesse meio, o pintor Katsushika Hokusai (1760-1849) realiza uma série de estudos sobre movimentos e expressões, utilizando pela primeira vez o termo *manga* em sua série de quinze volumes intitulada *Hokusai manga* (『北斎漫画』), publicada pela primeira vez em 1814 e cujos *sketches* são repleto de espontaneidade, autonomia e humor inibido, daí o termo 漫 (*man*, irrestrito; involuntário) e 画 (*ga*, desenho). Um exemplo do conteúdo de *Hokusai manga* consta na Figura 15.

<sup>25</sup> Disponível em: <http://shigeru.kommy.com/ootue.htm> e <https://www.suki-radi.com/column-report/546/>. Acesso em: 23 out.2022.

Figura 15 – Exemplo de *Hokusai manga*.

Fonte: Site Japaaan Magazine<sup>26</sup>.

## 1.2 A trajetória do *manga*

Produzidos a partir de 1662, tivemos os *kusazōshi* (草双紙), libretos (atual tamanho B6) finos e de material barato nos quais as ilustrações em xilogravura ocupavam maior importância (e espaço) que o texto (maioritariamente escrito em *hiragana*, embora há presença mínima de alguns *kanji*).

Os *kusazōshi* (Figura 16) seguiam um sistema de divisão por cor:

Os chamados *akahon* (赤本, livro vermelho) possuíam como alvo mulheres e crianças e se assemelhavam aos *shōgakkō manga*<sup>27</sup> e *kashihon* que serão produzidos posteriormente. Foram seguidos pelos *kurobon* (黒本, livro preto) que traziam

<sup>26</sup> Disponível em: <https://mag.japaaan.com/archives/6742>. Acesso em: 23 out.2022.

<sup>27</sup> Mais que uma segmentação estilística e temática, os *manga* são baseados na faixa etária (e fase da vida) do público alvo. Em ordem:

*Shōgakkō manga* (小学校漫画, lit. “*manga* do ensino primário”) ou *kodomomuke manga* (子供向け漫画, lit. “*manga* direcionado às crianças”): destinado ao público de 6 a 11 anos, sem distinção de sexo.

*Shōjo* (少女) e *shōnen* (少年) cujos públicos-alvo são, respectivamente, garotas e garotos do ensino médio (*chūgakkō*, 中学校, 12 a 15 anos).

*Josei* (女性) e *Seinen* (青年) destinados a, respectivamente, mulheres e homens a partir do colegial (*kōkō*, 高校, 16 a 18 anos) até a vida adulta e madura.

episódios históricos, feitos heróicos e contos sobrenaturais de fantasmas e vingança. Já nos *Aohon* (青本, livro azul), haviam representações do cotidiano. Último a aparecer, os *kibyōshi* (黄表紙, livro amarelo) apresentavam vários tipos de literatura (de histórias infantis a romances adultos) sendo, então, substituídos pelos *gōkan* (合巻) “volumes encadernados” que traziam obras mais longas de um mesmo autor.

Figura 16 – *Kusazōshi*.



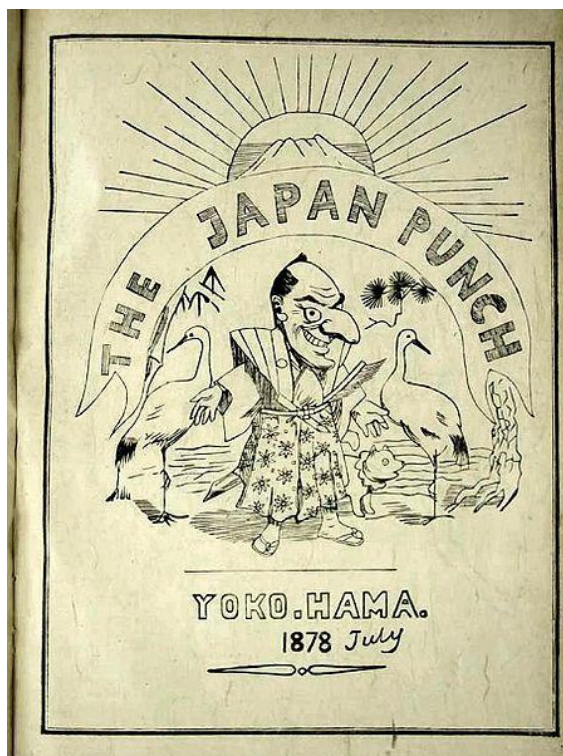
Fonte: Site Gotoh Museum<sup>28</sup>.

Em 1854, temos a chegada do almirante norte-americano Matthew Calbraith Perry (1794-1858), abrindo as portas ao Período Meiji (1868-1912). Como tantas outras áreas, a literatura gráfico-visual também sofreu a influência do mundo exterior:

As representações tradicionais passam a dar lugar ao modelo clássico de oito medidas. Em uma trajetória de mão dupla, as gravuras como as de Hokusai também foram estudadas por artistas europeus como Van Gogh (1853-1890, que usou o termo *Japonaiserie* para expressar tal influência absorvida), além de Monet (1840-1926) e Toulouse Lautrec (1864-1901). Já nas ilustrações humorísticas, percebe-se a atuação das tirinhas (*strip comics*) norte-americanas e pasquins ingleses com suas caricaturas, a exemplo da revista *The Japan punch* (Figura 17).

<sup>28</sup> Disponível em: [https://www.gotoh-museum.or.jp/collection/col\\_15/44\\_15\\_3720.html](https://www.gotoh-museum.or.jp/collection/col_15/44_15_3720.html). Acesso em: 23 out.2022.

Figura 17 – *The Japan punch*, de Charles Wirgman.



Fonte: Site Wikipedia<sup>29</sup>.

Em 1901, como apontado por Moliné (2004), temos a primeira história japonesa com personagens fixos, *Tagosaku to Morukubei no Tōkyo kenbutsu* (『田吾作と 奎兵衛の東京見物』, *A viagem a Tokyo de Tagosaku e Morukubei*). A Figura 18 mostra uma cena em que um homem tenta matar a sede em uma bomba manual de água, mas acaba com um jato na face (a ordem é da direita para baixo). Seu autor, Kitazawa Rakuten (北澤楽天, 1876-1955), precursor das *graphic novels*<sup>30</sup> japonesas, é considerado o responsável por instituir o termo *manga* como sinônimo de *comic/ HQ*

<sup>29</sup> Disponível em:

[https://ja.m.wikipedia.org/wiki/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:Japan\\_Punch\\_Jul\\_1878.jpg](https://ja.m.wikipedia.org/wiki/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:Japan_Punch_Jul_1878.jpg). Acesso em: 23 out.2022.

<sup>30</sup> “Romance gráfico”. Histórias que se utilizam do meio gráfico-visual para captar certas situações flagradas dos personagens, exigindo a contínua associação entre discurso e imagem para ser compreendida em sua totalidade. É considerada possuir uma história mais longa e elaborada (semelhante à prosa literária).

Sua origem é incerta, mas acredita-se que o termo tenha surgido da intenção de transcender o estereótipo associado às “histórias em quadrinhos” (ou seja, um material cômico destinado ao entretenimento infantil) e, com frequência, é usado para definir as distinções subjetivas entre livros e HQs. Foi popularizado por Will Eisner (1917-2005, autor do famoso *The Spirit, Espírito*) através de sua obra de 1978, *A Contract with God (Um Contrato com Deus)*, que citou como inspiração os romances produzidos em xilogravura de Lynd Ward (1905-1985).

Originalmente, era aplicado às histórias fechadas e normalmente direcionadas a um público mais seletivo, no entanto, tem sido comumente usado como sinônimo das edições encadernadas (formato de livro com melhor material) das histórias seriadas em revistas, similar aos *tankōbon* (単行本).

(ou seja, histórias em quadrinhos) no país e cujos trabalhos abririam caminho para um grande desenvolvimento na área.

Figura 18 – Segmento de *Tagosaku to Morukubei no Tōkyō Kenbutsu*.



Fonte: Site Wikipedia<sup>31</sup>.

Um mercado editorial próprio se desenvolve e, em 1909, é fundada a Kodansha (講談社), uma das maiores empresas do ramo na atualidade e que constitui (junto com Shūeisha, 集英社, Shōgakukan, 小学館, e Hakusensha, 白泉社) um dos quatro pilares de *Tōkyō* em termos de *manga*. Em 1914, a editora lança o *Shōnen Kurabu* (少年クラブ, *Clube dos Garotos*), revista trabalhada para se tornar um *best-seller* dentre as publicações infantis, educando e moldando as mentes dos jovens garotos. Assemelhando-se aos *akahon*, sua estrutura apresentava, espalhadas em meio a narrativas, artigos, poesias e informações educacionais, páginas de *manga* que serviam não apenas como meio de entretenimento, mas como veículo que proviam o leitor com uma visão do mundo contemporâneo. O sucesso foi tanto que, em 1923,

<sup>31</sup> Disponível em:

[https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:Tagosaku\\_to\\_Mokube\\_no\\_Tokyo\\_Kenbutsu.jpg](https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:Tagosaku_to_Mokube_no_Tokyo_Kenbutsu.jpg). Acesso em: 23 out.2022.

similarmente, começa a ser publicado o *Shōjo Kurabu* (少女クラブ, *Clube das Garotas*), havendo, assim, um direcionamento do público-leitor e, com o tempo, os quadrinhos vão ganhando cada vez mais espaço em tais revistas.

O Japão conhece os desenhos animados e os anos 1920 são marcados por uma grande evolução técnica do país nessa área (SATO, 2005). Okamoto Ippei (岡本一平, 1886-1984), fascinado pelos filmes ocidentais, incorpora expressões cinematográficas e técnicas literárias em sua obra e publica *Onna hyakumensō* (『女百面相』, *Cem Semblantes Femininos*, 1917) desenhado como se fosse uma fita de rolo de filme, como pode ser visto na Figura 19, o qual denomina de *eiga shōsetsu* (映画小説, “romance cinematográfico”), introduzindo, dessa forma, uma nova linguagem nos *manga*. Crítico e teórico, seu livro *Shin manga no kakikata* (『新漫画の描き方』, *Nova forma de desenhar manga*, 1928) diferenciava passado e presente, propondo diretrizes para o futuro do gênero.

Figura 19 – Segmento de *Onna Hyakumensō*.



Fonte: Site Nipponia<sup>32</sup>.

As décadas de 1930 e 1940 são de grande tumulto envolvendo a Segunda Guerra Sino-Japonesa (1937-1945) e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Dessa

<sup>32</sup> Disponível em: <https://web-japan.org/nipponia/nipponia27/zh/feature/feature04.html>. Acesso em: 23 out.2022.

forma, através de censuras e demandas governamentais, toda a produção é voltada à propaganda e incentivo militar, e o *manga* (como parte dos meios de comunicação) não foi exceção.

Um grande representante desse momento é *Norakuro* (『のらくろ』) de Tagawa Suihō (田河水泡, 1899-1989): por vezes descrito como a contraparte japonesa do Gato Félix, o cãozinho preto Norakuro (Figura 20), soldado do exército dos cães, apareceu pela primeira vez em 1931 na *Shōnen kurabu* (mesmo ano do Incidente da Manchúria, que concede ao Japão uma razão para dar início à invasão e guerra contra a China). Gradativamente, seu tom humorístico inicial se desenvolve em propaganda militar contra os inimigos, “o exército de suínos do continente”, e o cão trapalhão, com sua ingenuidade e espírito forte, cresce em patente até se tornar capitão.

Figura 20 – Capas de *Norakuro*.



Fonte: Site Amazon<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Disponível em: [https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/616znlDPr7L\\_SX357\\_BO1,204,203,200.jpg](https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/616znlDPr7L_SX357_BO1,204,203,200.jpg). Acesso em: 23 out.2022.



Apesar das restrições, foi nessa época quando (ironicamente) houve uma maior evolução técnica, graças aos incentivos financeiros do governo para a produção (SATO, 2005). Esse momento também é marcado pelo estilo gráfico teatral de corpo inteiro, como se os quadros fossem palcos de atuação.

Com a escassez de material e o baixo poder aquisitivo do Pós-Guerra, há uma explosão de *akahon* (agora totalmente dominado pelos quadrinhos) e um mercado de *kashihon ya*<sup>34</sup> irrompe por todo o Japão.

Contrapondo a situação anterior, embora mal remunerados, os autores desfrutavam de ampla liberdade criativa e experimental, sendo a única restrição imposta pela Ocupação a de não atacar a imagem do exército norte-americano (LUYTEN, 2000).

Nesse duro momento de depressão, quando o país mais necessitava de suporte para recuperar as forças e se reerguer, o *manga* se demonstrou fundamental. Esse é o palco de ninguém menos que Tezuka Osamu quem começaria uma revolução na década de 1950 com sua obra *Shin takarajima* (『新宝島』, *A nova ilha do tesouro*, 1957) e seria, até os dias de hoje, exaltado como *manga no kami-sama* (漫画の神様, “o Deus do *manga*”). Utilizando-se de recursos de câmera cinematográfica como o *zoom* e *close-up*, que conferiam dinamismo e ritmo a sua narrativa, dando-nos a impressão de estarmos “assistindo” ao *manga*, o título se tornou o primeiro *best seller* no Pós-Guerra.

Assim como tantos outros, Tezuka foi envolvido pelo cenário de conflitos anteriormente descrito e pela forte atuação do Ocidente no Pós-Guerra. Entretanto, o que reinaria em suas obras seriam os grandes olhos brilhantes (inspirados pelo grupo teatral *Takarazuka*<sup>35</sup>), as emoções sinceras e psicologicamente mais aprofundadas, o dinamismo das aventuras das animações da Disney e, acima de tudo, sua convicção

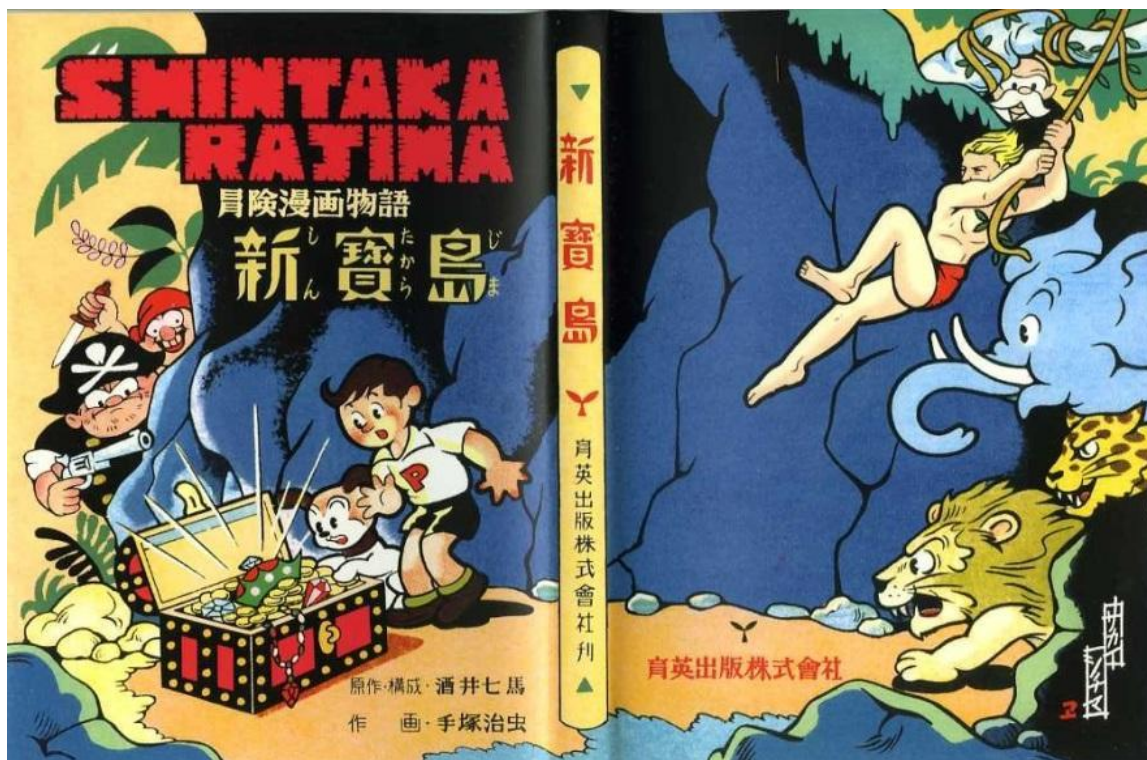
---

<sup>34</sup>貸本屋, *kashihon ya*, “livraria de empréstimos”. Oriundas do Período Edo, era um sistema de aluguel por meio de lojas ou livrarias ambulantes que teve início em Ōsaka e se espalhou pelo resto do país. Com a construção de bibliotecas e o maior número de impressões disponíveis no mercado a preços menores, seu número diminuiria drasticamente depois da década de 1950, apesar de poucas ainda serem encontradas no Japão de hoje.

<sup>35</sup> *Takarazuka Kagekidan* (宝塚歌劇団). Grupo constituído inteiramente por mulheres e fundado em 1914 na cidade de Takarazuka (Província de Hyōgo) por Kobayashi Ichizō (小林一三, 1873-1957, presidente da Companhia Ferroviária Hankyū) com intuito de aumentar as vendas de bilhetes da linha de trens da cidade ao promover exuberantes apresentações musicais no estilo ocidental. O sucesso foi tanto que o grupo conseguiu obter seu próprio teatro, em 1924, e se dividiu em cinco trupes (*gumi*, 組) principais e uma especial formada por atrizes mais velhas: *Hanagumi* (花組, “flor”); *Tsukigumi* (月組, “lua”); *Yukigumi* (雪組, “neve”); *Hoshigumi* (星組, “estrela”); *Soragumi* (宙組, “céu”) e *Senka* (専科, “grupo especializado”).

de que o *manga* (e as animações) constituía parte integrante da cultura japonesa, o que fez com que conseguisse estabelecê-lo como tal.

Figura 21 – Capa de *Shin takarajima*.



Fonte: Blog Rakuten<sup>36</sup>.

No mesmo ano de *Shin Takarajima* (Figura 21), Tatsumi Yoshihiro (辰巳ヨシヒロ, 1935-2015) insere um novo estilo, o *gekiga* (劇画, “desenhos dramáticos”), que unia características do romance literário e inspirações que remontam ao movimento artístico do cinema francês *nouvelle vague* e *film noir* (Figura 22). Além do estilo mais realista, sua narrativa era mais séria, com engajamento político e social, atendendo as demandas do público que havia crescido lendo os quadrinhos e ansiava por algo mais maduro. Até mesmo Tezuka começou a exibir traços da crescente popularidade desse gênero, como encontramos em *Adorofu ni tsugu*, (『アドルフに告ぐ』, *Conte a Adolf*, 1983).

Caracterizados pelo suspense e por seus personagens psicologicamente mais profundos, temas como desejo, tristeza, solidão e anseios são encontrados nos *manga* desse período.

<sup>36</sup> Disponível em: <https://plaza.rakuten.co.jp/balitama/diary/201404170000/>. Acesso em: 23 out.2022.

Figura 22 – Exemplo de *gekiga* de Tatsumi Yoshihiro.



Fonte: Blog Yahoo<sup>37</sup>.

Nos anos 1960, começa a Era da Televisão, com a qual Tezuka também colaboraria com mais inovações por meio da versão animada de seu *manga* de 1952, *Tetsuwan Atomu* (『鉄腕アトム』, *Átomo dos braços de ferro*, conhecido no Ocidente por *Astro Boy*, transmitido originalmente em 1963), que se transformou no primeiro modelo de sucesso japonês no ramo (Figura 23).

Figura 23 – Abertura de *Tetsuwan Atomu/ Astro Boy*.



Fonte: Site Gendai Media<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Disponível em: <https://blogs.yahoo.co.jp/okawasemc/28155934.html>. Acesso em: 23 out.2022.

<sup>38</sup> Disponível em: <https://gendai.ismedia.jp/articles/-/58073>. Acesso em: 23 out.2022.

Enquanto o setor editorial de histórias em quadrinhos começava a entrar em certa decadência nos Estados Unidos e Europa, devido a expansão televisiva e outras formas de entretenimento, no Japão, em contrapartida, mesmo com esse poderoso rival, os *manga* não perderam na batalha pela audiência, e *Ashita no Joe* (『あしたのジョー』, *O Joe do Amanhã*), de Kajiwara Ikki (高森朝, 1936-1987), com desenho de Chiba Tetsuya (千葉徹彌, 1968-1973), alcança um milhão de exemplares vendidos, consolidando a fórmula *shōnen* de fazer *manga* para meninos baseada na superação através de trabalho árduo, perseverança e amizade. A Figura 24 ilustra essa fórmula com uma cena em que a dúvida paira: após sua grande luta final, Joe teria perecido?

Figura 24 – Cena iconica do final de *Ashita no Joe*.



Fonte: Site Stat Ameba<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Disponível em: [http://stat.ameba.jp/user\\_images/20101022/00/kakuritsu/44/b6/p/o0373048010814422004.png](http://stat.ameba.jp/user_images/20101022/00/kakuritsu/44/b6/p/o0373048010814422004.png). Acesso em: 23 out.2022.

Segundo Sato (2007, p.63), este fato se deve às histórias em quadrinhos no Japão estarem relacionadas a fatores culturais e comportamentais, além de não terem vivenciado uma onda de protestos e censuras como foi nos Estados Unidos a partir da publicação do *The seduction of the innocent (A sedução dos inocentes)* de Fredric Wertham em 1954.<sup>40</sup>

A segmentação definitiva baseada no público-alvo se estabelece, e as revistas de *manga* se tornam mensais, o que exige uma produção em série feita por equipes que auxiliavam o autor, bem como um mercado editorial multifacetado que provém e se alimenta de outros ramos (animação, *merchandising*, filmes, livros, *shows* e séries com atores reais).

É nesse período que surgem as primeiras publicações direcionadas especificamente ao público feminino juvenil, reconhecendo-o não mais como crianças, mas como garotas.

Começa a "Era de Ouro" (1970-1980) e, finalmente, há a inserção de mulheres como autoras, com a consolidação do segmento *shōjo* voltado para as garotas<sup>41</sup>, bem como o surgimento do subgênero *shōnen ai/ yaoi* (histórias de relacionamentos amoroso e/ou sexual entre personagens masculinos, atualmente nomeado *Boys' Love*, foco deste trabalho).

Nos anos 1980, tendo acompanhado com sucesso o crescimento dos *baby boomers*, a indústria de *manga* prosseguiu com a segmentação do mercado por faixa etária e foram criados os *seinen* e *josei manga* (青年・女性漫画). Graças a esse público mais adulto, há uma explosão de vendas e a absoluta legitimação das revistas em quadrinhos como meio de comunicação em massa, forma de entretenimento,

---

<sup>40</sup> Psiquiatra alemão, possuía a tese que as revistas em quadrinhos seriam formas ruins de literatura popular e um sério fator da delinquência juvenil, estimando, pelo seu conteúdo, o sexo, a violência e o uso de drogas. O livro causou grande alvoroço entre os pais norte-americanos e influenciou uma campanha para a censura desse tipo de publicações, fazendo com que o Congresso lançasse uma série de investigações e regulamentações do conteúdo.

Foi atribuída à "Associação Americana de Revistas em Quadrinhos" (*Comics Magazine Association of America*) a autoridade pela observância da aplicação do "Código dos Quadrinhos" (*Comics Code Authority*), modificando o conteúdo desde falas à escolha de cores.

Perdendo força com o tempo, no entanto, apenas nos anos 2000 grandes editoras abandonariam o código e seguiriam um próprio meio de classificação, sendo que meramente em Setembro de 2011 a *Comic Book Legal Defense Fund* ("Fundo de Defesa Legal de Quadrinhos"), associação criada para defender a liberdade de expressão nas histórias em quadrinhos, adquiriria os direitos do selo para usar em produtos licenciados.

<sup>41</sup> É importante ressaltar que a primeira desenhista feminina a alcançar sucesso no universo dos *manga* foi Hasegawa Machiko (aprendiz do criador de Norakuro), com sua obra *Sazae-san*, publicada no ano de 1964 em um jornal local. É considerada obra-prima do estilo de *manga* vertical *yon koma* (quatro frames), que em quase três décadas de publicação refletiu o cotidiano da sociedade japonesa no Pós-Guerra à Contemporaneidade. Em 1969 a série ganhou uma adaptação animada que até hoje é exibida, sendo a animação mais longa em produção da história.

produto cultural e suporte educacional, bem como a intensificação de sua internacionalização.

Na década de 1990, esse material é oficialmente reconhecido como manifestação cultural e o Ministério da Educação do Japão o estabelece como patrimônio cultural e artístico do país, criando um prêmio especial cuja primeira edição foi postumamente destinada a Tezuka (MACWILLIAMS, 2008).

### 1.3 A cultura pop e o poder dos *manga*

Na atualidade, o Japão possui um dos (se não o) maiores mercados de quadrinhos do mundo e, só em 2006, já representava 30% da totalidade das impressões do país (GRAVETT, 2006). Assim, podemos colocar os *manga* como ícones de comunicação em massa, atingindo tiragens milionárias (tanto em seu país de origem quanto no mercado internacional), abraçando uma ampla gama de leitores de ambos os sexos, acompanhando-os em sua infância, juventude, adolescência, vida adulta e até mesmo madura, por meio dos mais diversificados temas, distribuídos em títulos especializados, e que trazem periodicamente ao seu público-alvo um novo capítulo de diversas histórias, cada qual com seu artista (*mangaka*, 漫画家), que traz um diferencial que capta o leitor, agrupados em grossas revistas de, no mínimo, 150 páginas<sup>42</sup>.

Transpondo mares e fronteiras, o *manga* passou a fazer parte do cotidiano do mundo inteiro, se tornando um dos maiores representantes culturais, e muitos de seus personagens estão entre as maiores celebridades:

No ano de 2008, o Ministério do Turismo japonês nomeou a Hello Kitty como sua representante na China e Hong Kong (duas localidades onde a gatinha possui muitos fãs), e o Ministro de Relações Exteriores fez de Doraemon o “embaixador do *anime*”.

Em 2014, a Adidas e a The Pokemon Company fizeram do monstinho Pikachu a mascote representante do time japonês na Copa Mundial de Futebol da FIFA,

---

<sup>42</sup> Inicialmente, os *manga* são publicados em grandes revistas (similares a listas telefônicas) de papel barato e reciclável (e, portanto, descartáveis) que trazem periodicamente capítulos de séries diferentes. Dependendo da popularidade, podem ganhar uma série *tankōbon* (単行本), encadernado de bolso de aproximadamente 200 páginas com material superior, sobrecapa e primeiras páginas coloridas (ou com mini-pôster), se tornando, assim, um material de coleção.

realizada no Brasil, e na cerimônia de encerramento das Olimpíadas Rio 2016, o Primeiro Ministro Shinzō Abe (安倍晋三, 1954-2022) marcou presença surgindo de um encanamento verde e vestindo o famoso boné vermelho do personagem Mario dos *videogames*.

No ano de 2017, foram anunciados os embaixadores das Olimpíadas de 2020, sediada nas terras do Sol Nascente: Sailor Moon (do título homônimo); Naruto (idem); Astro Boy (idem); Luffy (de *One Piece*); Goku (de *Dragon Ball*); Cure Miracle e Cure Magical (de *Mahō Girls PreCure*); Shin-chan (de *Crayon Shin-chan*); e Jibanyan (de *Yōkai Watch*). A fim de apoiar a equipe nacional dos Jogos Olímpicos e Paralímpicos, foram reunidos os personagens de animação japonesa mais populares pelo mundo, tornando-os itens licenciados oficialmente, como podemos ver na Figura 25:

Figura 25 – Banner oficial de apresentação dos embaixadores dos Jogos Olímpicos e Paralímpicos de 2020.



Fonte: Site Sora News<sup>43</sup>.

De acordo com os organizadores desse evento, o objetivo é chamar a atenção dos jovens fãs dos esportes, bem como servir de meio para o país promover sua influência sobre a cultura moderna (GEEK.COM, 2020). Assim, o Ministério de Relações Exteriores, com o objetivo de aprofundar a compreensão sobre o Japão e sua confiança internacional, está utilizando a Cultura *pop* (além e em conjunto com as artes tradicionais) como sua principal ferramenta para a diplomacia cultural.

<sup>43</sup> Disponível em: <https://soranews24.com/2017/01/06/pikachu-and-super-mario-left-out-of-lineup-of-official-spokescharacters-for-tokyo-olympics/>. Acesso em: 23 out.2022.

O Capítulo 2, a seguir, traça uma cronologia detalhada da homoafetividade no Japão Antigo, desde os primeiros relatos da atividade homoafetiva no país e sua herança do Império Chinês, os registros literários na corte e nos monastérios, até sua manifestação no Período Tokugawa/ Edo, que compreende os anos entre 1603 e 1868.



## 2 Homoafetividade no Japão: da antiguidade ao período Tokugawa/ Edo (徳川・江戸時代, 1603-1868)

Neste capítulo, trataremos da história da homossexualidade no Japão, desde a herança vinda do Império Chinês e os primeiros registros literários, passando pelas tradições homoafetivas monásticas e dos *samurai*, até o fim do Período Edo.

### 2.1 A herança do Império Chinês

Apesar de estudiosos apontarem que as primeiras referências sobre o relacionamento homoerótico masculino no Japão aparecerem somente no final do Século X, no continente chinês, em contraste, são encontrados contos sobre a homossexualidade na corte datando antes mesmo do Século VI a.C., e evidências de relacionamentos entre os literatos e no âmbito da nobreza chinesa datam, pelo menos, do Século VI d.C. (LEUPP, 1997, e a forte influência da China na cultura japonesa é inegável).

Desses excertos, grande parte trata de relacionamentos entre imperadores e seus favoritos (muitos apontados para postos oficiais ou vindo a exercer poder político indiretamente), sendo que uma das expressões utilizadas pela literatura antiga para se referir às relações homoeróticas *duànxiù zhī pǐ* (斷袖之癖), que significa algo como "rasgando/cortando a manga" em referência à História do Imperador Ai (哀, 27 a.C.-1 a.C.), da Dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.) que, segundo a narrativa, cortou a manga de sua própria rica veste sobre a qual seu adorado amante, Dong Xian (董賢, 23 a.C.-1 a.C) ainda dormia para que, assim, ele não acordasse quando o imperador se levantasse da cama (Figura 26).

Figura 26 – Representação da cena do Imperador Ai cortando sua manga.



Fonte: Site Read01<sup>44</sup>.

Durante o período da Dinastia Qing (1644-1912), cada vez mais evidências da homossexualidade entre o povo é encontrada, e a propagação da prostituição masculina providenciou indícios adicionais da prática entre as pessoas comuns.

Essa tradição continuou em Beijing (Pequim) onde, mesmo que por vezes houvesse atitudes governamentais restritivas em relação à prostituição masculina e à homossexualidade de forma geral, pouco efeito foi produzido, sendo a atividade "permitida" florescer em certos distritos, enquanto a classe elevada de prostitutas femininas era efetivamente suprimida (cenário semelhante ao que também ocorreria no Japão).

Dessa maneira, não é de se surpreender que o Japão, que sempre pegou emprestado da elevada civilização de seu vizinho continental, adotaria, junto aos modelos de pensamento citados, inúmeros elementos da tradição homossexual chinesa, moldando-os à própria realidade (da mesma forma com que fora a escrita) e que continuaria até à modernidade.

Mesmo que o grau de respeito japonês pelo Império Chinês se demonstre variando através dos tempos, a grandeza desse legado histórico dificilmente pode ser questionada, e o *nanshoku* (男色), um dos componentes dessa herança, como será visto ao longo deste Capítulo, era algo belo e refinado (美, *bi*), um caminho do conhecimento (道, *dō*) a ser seguido.

<sup>44</sup> Disponível em: <https://read01.com/y8QeAM.html#.XCZexGI7mVA>. Acesso em: 23 out.2022.

## 2.2 Os registros na literatura da corte japonesa

Cunhado a partir dos caracteres destinados aos significados de "homem" ou "masculino" (男, *otoko*) e de "cor" ou "matiz" (色, *iro*), *nanshoku* é o termo japonês pelo qual tradicionalmente foi referido o relacionamento entre homens, uma vez que o segundo termo também se encontra ligado à luxúria, à sensualidade e ao apelo físico, como podemos encontrar na expressão *iroji kake* (色仕掛け), "o uso de técnicas sedutoras para atingir os próprios fins".

Se comparado ao cenário chinês, o registro do *nanshoku* na corte do Japão é muito menos antigo e, naturalmente, muito menos substancial.

Como enunciado por Leupp (1997, p.22), Iwata Jun'ichi (coautor do livro *The love of the samurai: a thousand years of japanese homosexuality*, 1990) proclama que uma intrigante passagem do segundo texto mais antigo e remanescente do Japão, o *Nihon shoki* (『日本書紀』, *Crônicas do Japão*, 720), seria a primeira descrição homossexual de todas as crônicas japonesas, apesar de seu discurso ser pouco convincente.

A passagem em questão descreve a visita da Imperatriz Jingū (神功天皇. 201-269) por uma parte da Província de Kii (atual Prefeitura de Wakayama), que havia sido coberta por escuridão perpétua, resultante do que o texto se refere como *azunai no tsumi* (阿豆那比の罪), cujo significado, ainda segundo Leupp, é pouco evidenciado.

Na história, o povo local explica que o sol não mais brilhava na região por causa de um certo sacerdote *shintō*<sup>45</sup> que, seguindo a morte de seu amado amigo de mesma profissão, cometeu suicídio e foi enterrado junto a este em um túmulo compartilhado. A imperatriz ordena, então, que os corpos fossem desenterrados e sepultados separadamente e, com isso, a luz volta à região.

A obscuridade está no fato de ser possível que, efetivamente, não exista alusão alguma à homossexualidade masculina, e sim a referência ao tabu do suicídio e à

---

<sup>45</sup> 神道, "O caminho do *kami* (divindade)", antiga religião do Japão de origem autóctone e ainda professada nos dias atuais. É caracterizada pela adoração a divindades que representam as forças da natureza e pela ausência de escrituras sagradas (teologia).

improfícua prática que ocorria no Japão de vassalos seguirem seus senhores ao outro mundo, apesar da crescente influência do budismo no arquipélago.

Outra possível alusão apontada por Leupp (1997) ocorre no *Shoku Nihongi* (『続日本紀』, *Continuidade das Crônicas do Japão*, completado em 797), em uma das entradas do Ano 757: o Imperador Shōmu (聖武天皇, 701-756), deixando seu desejo de fazer do neto Funadō (道祖王) o Príncipe Coroado (*kōtaishi*, 皇太子), falece. O neto, no entanto, antes mesmo que o período oficial de luto houvesse se extinguido, mantinha secretamente relações sexuais com seus atendentes (*jidō*, 侍童), sendo desrespeitoso com o antigo imperador e, por consequência, exilado.

Aqui, a questão está no fato de que, apesar do termo *jidō* ter sido empregado posteriormente para atendentes garotos, pode também se referir (no tempo em que o texto foi escrito) às empregadas domésticas. Assim, a ofensa de Funadō parece não ser especificamente sobre seu comportamento homossexual, mas sim sua conduta sexual de qualquer tipo durante o período oficial de luto.

Já a mais antiga compilação poética japonesa, o *Man'yōshū* (『万葉集』, *Coleção das dez mil folhas*, tecida a partir da segunda metade do Século VII até o final do VIII), não contém referências explícitas, porém, alguns de seus poemas podem ter se originado em sentimentos homoafetivos para com um amado amigo.

Em *Ise monogatari* (『伊勢物語』, *As narrativas de Ise*), escrito quase dois séculos depois, Leupp destaca (1997) uma poesia composta por um homem e enviada a seu amigo, porém extremamente sutil para que seja considerada uma referência definitiva. O mesmo ocorre com *Kagerō nikki* (『蜻蛉日記』, *Diário de uma efeméride*, 954-974), que pode conter registros de um gracejo de instância homossexual entre o marido da autora e o Ministro da Guerra, apesar de, novamente, serem um pouco obscuros.

Já algumas das ficções da Corte do Período Heian (794-1185) parecem flertar com relações homossexuais, sendo possível encontrar na massiva obra de Murasaki Shikibu (紫式部, 973-1014), *Genji monogatari* (『源氏物語』, *As narrativas de Genji*, compilado entre 1000 e 1005) uma possível alusão: quando o herói Genji, rejeitado por uma certa dama, se consola ao se deitar com o irmão mais novo desta. Mas, novamente, a passagem é enigmática.

Por fim, a melhor evidência desse tipo de relações dentro da corte vem dos diários do período como, por exemplo, o de Fujiwara Yorinaga (藤原頼長, 1120-1156),

no qual são mencionados vários encontros sexuais com diversos parceiros, de servos a aristocratas.

Ao longo da literatura de Heian, são encontrados diversos indícios de que essa cultura da corte era bem familiarizada com a problemática de identidade de gênero. Em *Genji*, como em outras grandes obras, homens são frequentemente descritos por serem arrebatados pela beleza de outros homens, declarando para eles mesmos frases do tipo “ah, se ao menos eu fosse uma mulher”. O *insight* psicológico desses trabalhos é extraordinário e os autores do *Princeton Companion to Classical Japanese Literature* declaram:

(Isso) sugere que pode ter havido homens e mulheres do período que imaginaram como seria se fossem do outro sexo, e talvez aquele que gostaria de ter tentado uma mudança. Os trabalhos rapidamente mostram como a sociedade define masculinidade e feminilidade nas bases denominadas sexuais, mas, na verdade, sociais<sup>46</sup>. (LEUPP, 1997, p.26, tradução nossa)

Apesar disso, como vimos, evidências claras de um comportamento homossexual masculino na corte imperial mostra-se esparsa, particularmente se comparada à chinesa.

Contudo, durante o Século XIV, veremos que os governantes militares (*shōgun*, 将軍) do Período Muromachi (1333-1573), assim como os antigos Imperadores chineses da Dinastia Han, possuíam amantes masculinos. Seus relacionamentos refletiram uma nova tradição de homossexualidade, a marcial, que se desenvolveu no lugar da antiga imperial.

Mas antes, veremos uma das características mais marcantes da homossexualidade japonesa pré-moderna: o grau com que ela foi associada aos estabelecimentos religiosos budistas.

### 2.3 O amor confraternal dos mosteiros budistas japoneses

Mais do que a corte imperial de Heian, os mosteiros budistas produziram a primeira tradição homossexual substancial e documentada e, em algum momento

---

<sup>46</sup> Original em inglês: (it) suggests that there must have been men and women of the time who wondered what it was like to be of the other sex, and perhaps even more who would have liked a try at change. The work goes no small distance in showing how society defines maleness or femaleness on bases termed sexual but actually social.

antes ou durante o Século XIII, a homossexualidade prevalente em tais centros veio a se tornar aberta e positivamente conhecida na arte e na literatura das classes articuladas que exerciam o poder em cada época.

A associação popular de monges e o *nanshoku* é refletida em explicações folclóricas das origens da homossexualidade no Japão. Assim como os gregos antigos traçaram a origem da *paiderastia* (παιδεραστία) ao episódio mitológico do troiano *Ganymēdēs* (a Figura 27 mostra o teto do painel renascentista de Baldassare Peruzzi intitulado *Ratto di Ganimede*, *O Rapto de Ganimeses*, em Villa Farnesina, Roma, Itália), que Homero descreve como o mais belo dos mortais e por quem Zeus se apaixona, sequestrando-o na forma de uma águia para servir no Olimpo<sup>47</sup>, os japoneses se encontram inclinados a relacionar a introdução de tais “inovações” sexuais a um indivíduo: nenhum outro a não ser Kūkai (空海, 774-835), uma das maiores figuras religiosas na história do país.

Figura 27 – *Ratto di Ganimede (O Rapto de Ganimeses)*, de Baldassare Peruzzi.



Fonte: Site Windows to the Universe<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> ELLIS, Havelock; SYMONDS, John A.; CROZIER, Ivan (ed.). **Sexual inversion**: a critical edition. New York, Palgrave Macmillan, 2008, p.232.

<sup>48</sup> Disponível em: <https://www.windows2universe.org/mythology/ganymede.html>. Acesso em: 23 out.2022.

Fundador do secto *Shingon* (真言, "Palavra Verdadeira"), uma das maiores escolas budistas japonesas, dentre as realizações atribuídas a Kūkai está o desenvolvimento do silabário *kana* e o poema *Iroha* (『いろは』), famoso por ser um pangrama perfeito, ou seja, que contém cada caractere silábico sem repetições e, por isso, sendo usado também como ordem alfabética desse sistema. Do mesmo modo, dizem ter introduzido o *nanshoku* após seu retorno a China de Tang (唐, 618-907) no ano de 806.

Lenda ou não, não é de se admirar que Kūkai, reconhecido como gênio detentor de diversas conquistas intelectuais, tenha sido associado igualmente à introdução do *nanshoku*, sendo plausível que monges japoneses tenham de fato tido contato com a prática das relações homossexuais no decorrer de seus estudos na China. Segundo Leupp (1997), há um relato árabe que sugere que a homossexualidade era amplamente propagada nos santuários do Reino Médio quando Kūkai realizou sua visita no Século I, e, em específico, havia particular aceitação na Província de Fujian (福建), onde ele passou algum tempo antes de se dirigir à capital Chang'an (長安).

Apesar disso, Leupp (1997) indica como primeira referência inambígua da homossexualidade no Japão um excerto não relacionado à dita figura religiosa reverenciada, mas a um sacerdote de outra escola, a Tendai (天台宗), Genshin (源信, 942-1017):

O seu *Ōjōyōshū* (『往生要集』, 985, *Os fundamentos do renascimento na Terra Pura*), obra mais popular de sua época, condena ao inferno budista aquele que violar outro homem. Todavia, apesar de se referir claramente à relação sexual homoafetiva, essa passagem é de algum modo obscura quanto ao que de fato a condenação se refere: à prática ou ao assédio/estupro. Ademais, a frase utilizada “*tanin no chigo*” poderia significar “um outro acólito qualquer”, bem como “um acólito de alguém”, havendo, assim, a alusão de relacionamentos formais específicos.

Mesmo que a condenação recaia sobre a prática em si, enfatizando os males do contato sexual entre homens, sua obra não a trata como algo particularmente hediondo, e o culpado cairia no mesmo patamar infernal que, por exemplo, o vendedor que diluísse seu *sake* (酒, bebida alcoólica de arroz fermentado) com água.

Não obstante, esse cenário narrado parece um tanto antipático, se comparado à lenda de Kūkai que se desenvolveu após sua morte (num intervalo de meio século antes do Período Muromachi), provavelmente a fim de legitimar o *nanshoku*.

Em face da condenação budista, ao exemplo do trabalho de Genshin, como, então, explicar a notável emergência de uma cultura homossexual monástica?

Leupp (1997) explica que o Japão, se distanciando de outros centros de cultura budista, somado às decisões precoces de sua corte em descontinuar o contato rotineiro com a China no Século IX, pode ter reduzido a influência dos textos condenatórios, certamente propiciando ao budismo japonês uma produção de ideias distintas da visão continental sobre sexualidade e gênero.

A simbiótica relação com o nativo culto *shintō* (que serviu de veículo para o taoísmo, confucionismo e outros saberes do continente) possuía virtualmente nada a falar sobre o tópico, considerando simplesmente o “amor sexual como um bem incondicional”. A tolerância em relação às várias formas de comportamentos sexuais encontrada nessa tradição permitiu a Ihara Saikaku (井原西鶴, 1642-1693), escritor do Período Tokugawa/ Edo e criador do gênero de prosa *ukiyozōshi* (浮世草子)<sup>49</sup>, arguir que as deidades favoreciam o sexo entre homens, apontando que as três primeiras gerações de divindades descritas nas crônicas do anteriormente citado *Nihon shoki* não incluíam nenhuma figura feminina. Algumas das deidades do Período tornaram-se, inclusive, guardiões do *nanshoku*: Hōtei (布袋), *bosatsu*<sup>50</sup> considerado no Japão uma das Sete Deidades da Fortuna (*shichifukujin*, 七福神), em específico a do contentamento, era frequentemente retratado se divertindo com jovens nas pinturas de Tokugawa, como demonstra Leupp (1997), na Figura 28:

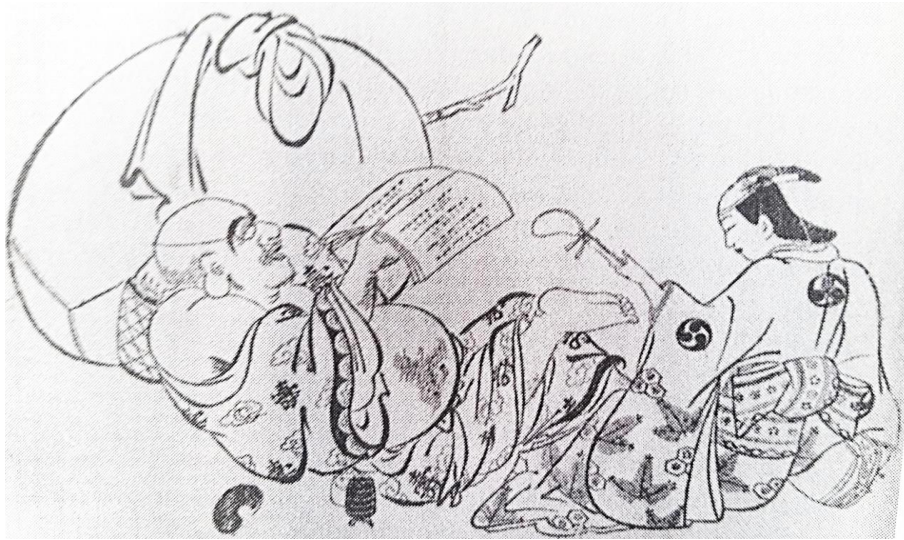
---

<sup>49</sup> Primeiro grande gênero de ficção popular japonesa, escrito entre os anos 1680 e 1770 em *Kyōto* e *Ōsaka* e desenvolvida a partir do gênero *kanazōshi* (仮名草子, literalmente “livros escritos em *kana*”, impressos produzidos principalmente em *Kyōto* entre 1600 e 1680). O termo *ukiyozōshi* apareceu pela primeira vez por volta de 1710 em referência a obras amorosas ou eróticas *ukiyoe* e veio a se referir à literatura que abrangia uma variedade de assuntos e aspectos da vida durante o Período Edo.

<sup>50</sup> 菩薩. Do sânscrito *bodhisattva*, é, segundo a Enciclopédia Britânica, aquele que busca o despertar, um indivíduo no caminho para se tornar um Buda. Atingindo um estado de iluminação, possui a coragem para enfrentar e superar o mal que se manifesta dentro de si e, compreendendo melhor a vida e os ensinamentos de Buda, não se deixa dominar por desejos mundanos e ajuda os outros a atingirem o mesmo através de ações de benevolência e compaixão pelo próximo.



Figura 28 – Hôtei relaxa ao lado de uma jovem *onnagata*.



Fonte: LEUPP, 1997, p.36.

O confucionismo também se mostrava indiferente à questão e, de fato, a literatura da época retratava acadêmicos patrocinando prostitutas.

Retornando à crença budista, ela possui tradicionalmente um veio anti-feminino e, apesar de a misoginia ter sido amenizada de alguma forma no Japão (principalmente nos séculos iniciais de sua entrada), o budismo japonês do período medieval insistia na herança malévola e a natureza profana da mulher.

Essa crescente visão negativa da mulher pode simplesmente ter representado uma estratégia para desencorajar os monges a buscar um contato sexual com o sexo oposto, embora pudesse também ter sido um reflexo das mudanças institucionais que seguiram a transferência da capital de Nara para Heian<sup>51</sup> em 794 quando, subsequentemente, a corte se encontrava particularmente cuidadosa em manter a fundação budista (a qual já havia intervindo, com efeito, na política) sob controle: os sectos foram obrigados a localizar seus templos em montanhas e colinas, ou seja, em regiões remotas, enquanto as mulheres eram banidas dessas “áreas sagradas”, vilificando o sexo que lhes era negado.

Assim, do mesmo modo como na Europa cristã medieval, era negada aos budistas japoneses qualquer via sexual. No entanto, enquanto no Ocidente a

<sup>51</sup> Tradicionalmente, o local de residência do Imperador era considerado a capital oficial, nomeando também o período histórico. No ano 710, foi estabelecida em Nara, porém, com o tempo, os monastérios rapidamente ganharam uma influência política tão forte que, para proteger a posição do imperador e do governo central, a capital foi transferida para Heian (atual *Kyōto*) em 794.

homossexualidade era considerada ainda pior que a atividade heterossexual (um crime não apenas contra as leis monásticas, mas contra a natureza em si), no Japão era visto como um mero lapso de disciplina, e o relacionamento com garotos, se não positivo, era visto como tolerável, e poemas amorosos de monges endereçados a jovens acólitos (*chigo*, 稚児) são registrados em obras como *Konjaku Monogatari* (『今昔物語集』, *Antologia de contos do passado*, datando do início do século XII) e *Uji shūi monogatari* (『宇治拾遺物語』, 1212-1221, *Narrativas coletadas em Uji*).

Representações artístico-literárias igualmente se proliferaram no Século XIV e, entre os primeiros, está o *otogizōshi*<sup>52</sup> nomeado de *Chigo monogatari* (『稚児物語』, *Narrativas de jovens acólitos*), escrito em 1377. Alguns estudiosos também identificam um eroticismo sutil em apresentações do Teatro *Nō*<sup>53</sup>, bem como em algumas peças do humorístico *kyōgen*<sup>54</sup>. Até mesmo o famoso *Tsurezuregusa* (『徒然草』, 1330-1332), uma das pérolas da literatura medieval, contém histórias jocosas de monges Zen e sua paixão por acólitos, e, em um nível mais refinado, Leupp (1997) cita dois manuais do monge Sōgi (宗祇, 1421-1502) que delineia o comportamento adequado para amantes dos *chigo*. Ademais, há também os relatos dos primeiros europeus (oriundos de Portugal), datados dos séculos XVI e XVII, que contêm numerosas alusões à sodomia entre os clérigos budistas.

A Figura 29 mostra uma página de uma cópia do Século XIX de *Chigo no sōshi* (『稚児之草紙』, *O Livro dos acólitos*), uma obra *shunga*<sup>55</sup> datada de 1321 e preservada em Sanbo-in, Templo Daigo-ji, *Kyōtō*. A obra apresenta dezoito cenas de acólitos com servos do templo ou sacerdotes budistas, cinco narrativas obscenas curtas e numerosos comentários e conversas inscritos em torno das cenas.

---

<sup>52</sup>お伽草子. Refere-se a um grupo de aproximadamente 350 prosas narrativas escritas e ilustradas compostas principalmente no período Muromachi, tornando-se representativo da época.

<sup>53</sup>能楽. Forma clássica de teatro profissional japonês que combina canto, música e poesia em uma representação dramática com um dançarino solista e um coro narrativo, executado desde o Século XIV.

<sup>54</sup>狂言. Outra forma tradicional de teatro que se desenvolveu ao lado de *Nō*. Possuidor de tom mais humorístico, em contraste com o mais formal, simbólico e solene do outro, era apresentado como uma espécie de intervalo entre os atos do longo *Nō*.

<sup>55</sup>春画. Termo para arte erótica. Traduzido literalmente, significa imagem (画) da primavera (春), em que a estação é um eufemismo comum para o sexo. É um tipo de *ukiyo-e* cujo movimento como um todo procurava expressar uma idealização da vida urbana contemporânea e apelar para a nova classe popular urbana (*chōnin*).

Figura 29 – Página de *Chigo no sōshi*.

Fonte: Site British Museum<sup>56</sup>.

Por intermédio desses materiais, conseguimos ter uma ideia das características da homossexualidade monástica:

- a) O típico relacionamento envolvia um monge e um jovem acólito. Tais garotos vinham comumente de famílias de elevado *status* social e estavam passando por treinamento com a finalidade de adentrar o clero, ou estavam sendo instruídos em escrituras e cânticos de sutras como parte de sua educação.
- b) Quando chegavam à adolescência, esses garotos deveriam ter desenvolvido um relacionamento especial com um monge mais velho, que seria referido como *nenja* (念者<sup>57</sup>), enquanto o mais jovem era denominado *nyake* (若気<sup>58</sup>). Ambos os termos foram usados nos primórdios do século XII, mas, por volta do XVII, os parceiros passaram a ser chamados de “irmão mais velho” (*anibun*, 兄分) e “irmão mais novo” (*otoutobun*, 弟分), compondo

<sup>56</sup> Disponível em:

[https://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3505566&partId=1&images=true](https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3505566&partId=1&images=true). Acesso em: 23 out.2022.

<sup>57</sup> Enquanto o segundo caractere refere à "persona", o primeiro engloba o sentimento de desejo, mas do coração, ou seja, carrega os significados de "pensamento; sentimento; preocupação; atenção; cuidado". Por exemplo, *nenjiru* (念じる) traduz-se como "ter em mente; estar ansioso por; orar silenciosamente"

<sup>58</sup> Apesar de se referir ao vigor (血気, *kekki*) juvenil (若者, *wakamono*), a definição *wakashū* (do Período Edo, menino que ainda não teve sua cerimônia de maioridade) que vende *nanshoku* (「男色を売る若衆」) também foi encontrada.

uma relação de “laços fraternos sob jura” (兄弟の義を結ぶ, *kyōdai no gi o musubu*), pela qual o par comprometia-se à lealdade um ao outro, documentando seus votos por escrito.

Como podemos notar, tal vínculo se assemelha à relação *erastes* (ἐραστής) e *eromenos* (ἐρώμενος) da Grécia Antiga, onde o *erastes* (“amante” adulto) supostamente deveria servir como tutor, amigo e modelo para seu *eromenos* (o adolescente “amado”).

Apesar de os jovens possuírem uma certa aparência feminina, vale apontar que eles não eram treinados a imitarem os trejeitos das garotas (como o caso, por exemplo, das *onnagata* do Teatro *Kabuki* que veremos posteriormente: sua forma de fala se diferenciava bastante delas, além de cultivarem artes que eram exclusivas ao ofício masculino, como a flauta.

Exsudando uma atração andrógina única, a figura dos acólitos tornou-se de grande fascínio.

## 2.4 A Homossociedade dos guerreiros *samurai*

Os *bushi* (武士), mais comumente conhecidos no Ocidente por *samurai* (侍), possuíam muito menos membros se comparado ao clero budista. Dessa maneira, embora as tradições do *nanshoku* tenham co-evoluído em ambas as classes, a segunda pode ter sido mais forte e influente. Entretanto, durante os Séculos XII e XIII, a classe guerreira passaria a dominar gradualmente o país, crescendo drasticamente e atingindo centenas de milhares de membros.

Talvez a sociedade militar, assim como a monástica, seja propícia à formação de relações homossexuais entre seus integrantes por sua própria natureza, como os longos períodos de isolamento em ambientes exclusivamente masculinos que as estimulariam.

Em dadas sociedades, a ênfase militar no cultivo físico facilmente levou à glorificação do corpo masculino, tal como se encontra nas esculturas da Grécia Antiga, bem como nos artistas do Período Kamakura (1185-1333), a exemplo de seus dois musculosos guardiões do Grande Portão Sul do Templo Tōdaiji (東大寺) em Nara (奈良), Ungyō (吽形) e Agyō, (阿形), conhecidos como “os dois reis” (*Niō*, 仁王), e que

podemos ver na Figura 30. Tal celebração pública do corpo masculino na arte pode, inclusive, ter influenciado na construção de um desejo sexual.

Figura 30 – *Ungyō* à esquerda e *Agyō* à direita.



Fonte: Site Pixta<sup>59</sup>.

O feudalismo pode ter contribuído de igual maneira com esse tipo de desejo e comportamento. Este, no sentido de uma formação social baseada no domínio de uma classe hierárquica militarmente organizada e cujos membros trocavam serviços por terras, surgiu tanto no Ocidente quanto no Japão (a partir do Século XII) em resposta ao colapso das instituições estatais. Homens fortes governando diretamente unidades manejáveis de terras e sujeitando as populações camponesas por meio de seus próprios atributos físicos e mentais constituíam figuras de líderes e heróis. Não seria de se esperar que o *status* feminino fosse eclipsado com a evolução desse sistema e, no caso japonês, a primogenitura, que passou a ser aplicada a partir do Século XIV, removeu a mulher das prestigiosas organizações militares e administrativas.

A sociedade militar japonesa produziu um rigoroso sistema de valores, e um dos elementos mais importantes era a lealdade ao senhor, que anulava a da própria família, esposa e filhos, e até mesmo as obrigações para com os pais, sendo essa

---

<sup>59</sup> Disponível em: <https://pixta.jp/photo/12217797> e <https://tw.pixtastock.com/photo/12419113>. Acesso em: 23 out.2022.

característica, de fato, uma das maiores e mais importantes modificações japonesas do pensamento confucionista chinês<sup>60</sup>.

Esse sentimento se transformou, do mero desejo de seguir ordens e lutar obedientemente em nome de seus senhores, em uma genuína devoção apaixonada e, num movimento de mão dupla, recebendo tal afeto, era esperada uma reciprocidade, uma “atenção” afetuosa do senhor ao bem-estar de seus vassalos.

Contos didáticos auxiliariam a inculcar tais valores de lealdade intransigente e de dever (*giri*, 義理) em diversos jovens, idealizando a relação Senhor e Vassalo. Talvez um dos mais bem conhecidos seja a história de *Chūshingura* (『忠臣蔵』, *O tesouro dos vassalos leais*), cujo enredo retrata a jornada de 47 *ronin* (*samurai* sem mestre ou errantes). Apesar de ter sido escrito durante os primórdios do Século VIII, ele reflete os valores que foram celebrados na sociedade *samurai* por séculos, tornando-se muito popular através de diversas interpretações dramáticas desde meados do Período Tokugawa, até chegar à adaptação cinematográfica norte-americana de 2013 (Figura 31) que traz o ator hollywoodiano Keanu Reeves (o mesmo que protagonizou *Matrix*) como o mestiço Kai, que, desde garoto, vive na região sob a proteção do Lorde Asano, tomando o lugar do protagonista original Yuranosuke.

Figura 31 – Pôsteres do filme *47 Ronin*.



Fonte: Blog BP<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> A Piedade filial (孝) é um dos princípios fundamentais desse pensamento e se resume no respeito, devoção, obediência e reverência aos idosos e antepassados da família pelos membros mais jovens.

<sup>61</sup> Disponível em: <https://1.bp.blogspot.com/-KH6L2mK1Pno/UiHvTQ7riMI/AAAAAAAAAHK/HVc5UCQD-Ok/s1600/47-ronin-nihon-poster.jpg> e <https://4.bp.blogspot.com/>

A história é baseada em um episódio que ocorreu no ano de 1703: o *daimyō*<sup>62</sup> de um pequeno domínio, Asano Nagamori (浅野長矩, 1675-1701, também conhecido por seu título Takumi no Kami, 内匠頭), é provocado pelo *kōke*<sup>63</sup> Kira Yoshinaka (吉良義央, 1641-1703) e perde sua paciência, investindo contra ele com sua espada. Uma vez que o simples ato de desembainhar a arma no palácio do *shōgun* era considerado crime capital, o *daimyō* foi ordenado a cometer *seppuku*<sup>64</sup>.

Na mais comovente cena da peça, o infeliz senhor, tendo sido ordenado a cometer *seppuku*, tarda em cortar seu ventre, uma vez que aguardava Yuranosuke (由良助, muito conhecido como Ōishi Kuranosuke, 大石内蔵助, 1659-1703), que se tornaria o herói da trama. Informado de que o outro não chegava, o *daimyō* expressa grande pesar, uma vez que não mais o veria nessa vida e, sendo difícil deixá-lo, mas, não havendo o que pudesse ser feito, não sendo mais possível esperá-lo, finca, então, a adaga em seu abdômen no exato momento que Yuranosuke adentra em um ímpeto o local. Ambos os homens expressam o contentamento em poder olhar um para o outro uma última vez e, em sua despedida, Yuranosuke se decide por vingança, que seria saciada utilizando a própria adaga que ceifou a vida de seu senhor (Figura 32).

Assim, quarenta e sete de seus subordinados (agora sem senhor, ou seja, *ronin*), liderados por Yuranosuke, embarcam em um elaborado esquema, não hesitando em abandonar seus bens, mulheres e filhos, tendo como único objetivo retribuir a bondade de seu mestre.

Embora a relação heterossexual esteja presente, esta se demonstra desbalanceada: diante da cena apaixonada anteriormente descrita, nada é dito pelo

---

[E5LyguR3YIQ/UoBafcr0Tdl/AAAAAAAAAJE/jrlJzVpIOXI/s1600/47+ronin+sexy+with.JPG](https://www.flickr.com/photos/5512121@N00/16004700000/). Acesso em: 23 out.2022.

<sup>62</sup>大名. Refere-se aos poderosos senhores feudais do Japão pré-moderno que governaram a maior parte do país. *Dai* significa literalmente "grande", e *myō* vem de *myōden* (名田) que significa terra privada. Subordinado apenas ao governante militar *shōgun* (將軍), foram os mais poderosos dentre o século X até meados do século XIX.

<sup>63</sup>高家. Posição hereditária de "Mestre de Cerimônias" mantida por certos *samurai* de feudos, classificada abaixo do *daimyo* (vide nota anterior).

<sup>64</sup>切腹. Também conhecido como *haraquiri* (腹切り), literalmente "cortar o ventre", é um ritual de suicídio originalmente reservado aos *samurai*, fazendo parte de seu código de honra pelo qual era preferível a morte pelas próprias mãos ao cair nas do inimigo, mas também como forma de pena capital para os que cometeram grave ofensa ou trouxeram de alguma forma desonra. Constituía parte de uma cerimônia bastante elaborada e geralmente com espectadores, na qual o ator apunhalava o lado esquerdo do ventre, rasgando-o horizontalmente em direção ao direito e, se conseguisse tal proeza, puxava a lâmina para cima, ou um novo corte era realizado. Por fim, o encarregado auxiliar do ritual, *kaishakunin* (介錯人), este um exímio espadachim, terminava decapitando a vítima. Extremamente lento e doloroso, demonstrava a força e determinação do guerreiro.

*daimyō* a sua esposa, que se apresentava sentada bem ali em suas proximidades. Já a relação dos vassalos para com seu senhor funciona como um entrave trágico diante às obrigações servis e ao compromisso familiar.

Figura 32 – Cena do *seppuku*, do Arquivo do Centro de Pesquisa sobre Arte da Universidade Ritsumeikan (Kyōto).



Fonte: Site Digital humanities center for Japanese arts and cultures<sup>65</sup>.

A Figura 33 mostra uma cena da peça *Kanademoto chūshingura* (『仮名手本忠臣蔵』), versão Bunraku<sup>66</sup> de 2019 do conto, que traz como legenda: "com uma respiração dolorosa, (o intérprete de Asano Naganori) informa a Yuranosuke (à esquerda) seus mortificantes sentimentos"<sup>67</sup> (tradução nossa).

<sup>65</sup> Disponível em: <http://www.dh-jac.net/db/nishikie/results-set.php?f3=arcUP3104&-max=10&f9=1&-SortField1=f8&-SortField2=f7&-SortOrder=descend&enter=default&lang=en>. Acesso em: 23 out.2022.

<sup>66</sup> 文楽. Forma tradicional de Teatro de Bonecos (*ningyō jōruri*, 人形浄瑠璃) que nasceu em Ōsaka no Período Tokugawa/ Edo.

<sup>67</sup> Original em japonês: 苦しい息で、無念な思いを由良助 (左) に告げる判官, *kurushii iki de munen na omoi o Yuranosuke (hidari) ni tsugeru hankan*.



Figura 33 – Foto da peça *Bunraku Kanademoto chūshingura*, tirada por Takayuki Hamai (浜井孝幸).



Fonte: Site Yomiuri<sup>68</sup>.

Por fim, unido a essa idealização da relação Senhor-Vassalo, que foi acompanhada pela desvalorização da mulher, temos o budismo, firmemente estabelecido no país e decisivamente abraçado pela elite na antiguidade, que quase obrigatoriamente também influenciou a nova sociedade de guerreiros:

A existência da pervasiva tradição homossexual monástica de certo teria encorajado os guerreiros, que respeitavam o clero budista e abraçavam muitos de seus valores, a considerar com particular tolerância e simpatia à homossexualidade estruturada pelos papéis praticados pelos monges, incorporando elementos dessa tradição em sua própria cultura em evolução: garotos da classe *samurai* frequentemente recebiam sua educação nos monastérios, ou eram encaminhados para seguir vida religiosa e, assim, forjavam os “laços fraternais”.

Assentindo na relação Monge-Acólito e instigados pelos escritos e artes eróticas, os guerreiros adultos teriam sido socializados a experimentar e expressar um desejo por garotos, e estes, servindo como capachos ou atendentes pessoais, poderiam ter sido facilmente impelidos ao envolvimento sexual com seus mestres,

<sup>68</sup> Disponível em: <https://www.yomiuri.co.jp/topics/20190808-OYT8T50029/>. Acesso em: 23 out.2022.

especialmente durante longas campanhas militares, adquirindo, desse modo, habilidades marciais e, por fim, ordenados ou feudos.

Assim, o *nanshoku* teria predominado nos belicosos Período Sengoku (1467-1573) e Período Azuchi-Momoyama (1573-1603). De fato, entre as mais conhecidas e famosas figuras históricas *samurai* está Takeda Shingen (武田信玄, 1521-1573), e sua relação com o amante Kōsaka Masanobu (高坂昌信, 1527-1578) é particularmente documentada, em especial, no contrato escrito e co-assinado por ambos em 1542, preservado no Arquivo Histórico da Universidade de Tōkyō (LEUPP, 1997).

De maneira similar aos *47 ronin*, diversas vendetas nos mais altos escalões podem ser traçadas a paixões *nanshoku*, como a afamada traição de Akechi Mitsuhide (明智光秀, 1528-1582) ao seu senhor Oda Nobunaga (織田信長, 1534-1582, quem primeiro chegaria mais perto da unificação do país): apesar da verdadeira razão ainda ser uma incógnita, uma das teorias gira em torno de um rumor de que Mitsuhide teria seus feudos transferidos para um dos pajens catamitos favoritos de Nobunaga.

Histórias como esta sobreviveram pela relevância política e pelo fascínio que o imaginário popular tivera, mas quantas mais não teriam caído no esquecimento?

Por outro lado, novas versões, recontos e criações, continuam a circular, evoluindo junto à mídia de massa.

A Figura 34 mostra uma cena do filme de 1999 *Gohatto* (『御法度』, *Tabu*). Seu enredo se passa no ano de 1865, apenas três anos antes da Restauração Meiji. Kano (interpretado por Matsuda Ryūhei, 松田龍平, 1893-presente), um adolescente lindamente andrógino, é voluntário da milícia Shinsengumi (新選組), uma tropa especial cujo lendário dever era acabar com as rebeliões que ameaçavam o *Bakufu* (shogunato) de Tokugawa. Apesar da época tardia, quando a era da espada estaria definitivamente extinta, o filme permite um olhar íntimo sobre a homossexualidade no meio militar.

Figura 34 – Cena do filme *Gohatto*.

Fonte: Site WN<sup>69</sup>.

Em 1600, Tokugawa Ieyasu (徳川家康, 1543-1616) vence a Batalha de Sekigahara (*Sekigahara no tatakai*, 関ヶ原の戦い), que restauraria a paz ao unificar definitivamente o Japão. Por consequência, o objeto de desejo gradualmente se transferiria do jovem soldado em treinamento para uma figura mais afeminada do garoto atendente.

## 2.5 O *nanshoku* da burguesia de Tokugawa

Os anos de 1588 a 1603 marcam um divisor de águas na história do Japão, e este, que se encontrava dividido por mais de dois séculos em numerosas unidades feudais bélicas, seria reunido sob uma figura central, aquela cujo nome encabeçaria o Período ao qual passaremos a estudar: Tokugawa Ieyasu.

Apesar de nem todas as políticas de Tokugawa, nem de, antes dele, Toyotomi Hideyoshi (豊臣秀吉, 1537-1598), sucessor do acima citado Oda Nobunaga, serem pertinentes ao nosso tema, uma em especial foi de extraordinária importância: o esforço para conter a numerosidade *samurai* e romper os laços com o campesinato.

---

<sup>69</sup> Disponível em: [https://article.wn.com/view/2001/07/23/Gohatto\\_Taboo\\_2001/](https://article.wn.com/view/2001/07/23/Gohatto_Taboo_2001/). Acesso em: 23 out.2022.

Isso levou ao rápido crescimento das cidadelas e ao surgimento de uma enorme burguesia com sua cultura própria e viva.

A emergência dessa burguesia moderna é um fenômeno complexo: no Século XVI, como dito, o Japão era dividido em mais de duzentos domínios feudais independentes cujos senhores guerreavam continuamente entre si. A somar a esses conflitos, havia revoltas camponesas locais periódicas advindas do abuso pelos oficiais das aldeias, *samurai* de categoria baixa, mas que as residiam e governavam, ou, alternativamente, ambos se juntavam em causa comum contra seus senhores.

Tanto o problema das revoltas como as insurreições foram abordadas por uma política de dissociação física das classes, chamado de *heinō bunri* (兵農分離), que separara (分離) os soldados (兵) dos fazendeiros e agricultores (農). Com esse sistema, os *daimyō* passaram a obrigar seus vassalos a residir nas proximidades do castelo, que servia como sede de seu poder, exigência que permitia uma supervisão mais rigorosa, além de reduzir a pressão sobre os camponeses, que até então se encontravam sujeitos ao controle direto dos oficiais das aldeias.

Hideyoshi, que desfrutou da hegemonia do país de 1582 a 1598, aplicou essa política em nível nacional a partir de 1591, proibindo qualquer um que não pertencesse à classe *samurai* o porte de espada, tornando esse objeto um símbolo de *status*. O *heinō bunri* foi, da mesma forma, almejado pelo regime de Tokugawa após 1600 e, embora tenha levado algum tempo para ser implementado, ele rapidamente transformou a estrutura da sociedade japonesa: milhares de *samurai* (e suas famílias) vieram a viver nas cidadelas, tornando-se um vasto mercado para comerciantes, artesãos, incipientes capitalistas e trabalhadores do meio do entretenimento, e, logo, a nova capital Edo passou a abrigar mais de um milhão de residentes, fazendo com que esse período de expansão urbana tivesse poucos paralelos na história mundial.

Dando continuidade ao que foi visto nos casos anteriores, conceberam uma sociedade rigorosa e hierarquicamente organizada sob as bases do Sistema de Pensamento Chinês Confucionista e, como outrora, viviam em circunstâncias particularmente carentes do companheirismo feminino. Ademais, uma vez que, ciente das práticas do *nanshoku* pela elite guerreira, os homens comuns do período igualmente consideraram o desejo homossexual como normal, permitido e, acima de tudo, fascinante.

Enquanto na Europa as autoridades da Igreja pregavam contra os sodomitas, o Japão emprestava, como visto anteriormente, legitimidade moral ao *nanshoku*. Assim, discricção, sigilo e anonimato requisitados pela subcultura homossexual europeia eram desnecessários no Japão de Tokugawa. Em outras palavras, a ascensão das Economias de Mercado na Europa significou o avanço político da burguesia e, igualmente, a intensificação na perseguição homossexual que seguia os interesses dessa classe; por outro lado, os primeiros estágios do Capitalismo Japonês evoluíram sob o Domínio Feudal, assim, o *ethos* homossexual do campo de batalha permaneceu forte dentro da Classe Dominante, e a classe mais comum, sempre firmemente sob controle da primeira, estava inclinada à aceitação e adoção, ao invés da rejeição ou condenação, de suas práticas, tendendo a considerar o *nanshoku* dos *bushi* como instituição legítima e até admirável.

Dessa forma, o palco estava montado para o surgimento de uma das tradições urbanas mais extraordinárias da história da homossexualidade mundial.

A tradição homossexual do Período Tokugawa representa uma culminação da fusão das duas anteriormente vistas, alimentada pelo surgimento das grandes vilas e cidades desproporcionalmente povoadas por homens. Ademais, budismo, confucionismo e até mesmo a nova corrente de pensamento do nativismo<sup>70</sup> nunca produziram uma verdadeira hostilidade com relação ao sexo entre homens.

Como posto, sua sociedade havia sido estruturada às bases das relações hierárquicas há tempos enfatizadas pelo confucionismo entre velho-jovem, superior-inferior, mestre-servo e, igualmente, entre homem-mulher<sup>71</sup>. Dessa forma, o casamento não era visto como barreira para os envolvimento homossexuais (e vice-versa), apesar de não ser possível negar a existência de homens que se

---

<sup>70</sup> *Kokugaku*, 国学. Mais conhecido como Estudos Clássicos. Escola de filologia e filosofia japonesa originada durante o período Tokugawa. Os estudiosos de *Kokugaku* trabalharam para reviver o nacionalismo, reforçando o olhar para longe dos estudos então dominante de textos chineses daoístas (*dōkyō*, 道教), confucionistas (*jugaku*, 儒学) e budistas (*bukkyō*, 仏教) em favor da pesquisa sobre os primeiros clássicos japoneses.

<sup>71</sup> Mêncio (Mèngzǐ, 孟子, ou Mōshi na leitura japonesa), o mais eminente estudioso dessa filosofia depois do próprio criador Confúcio (Kǒng zǐ, 孔子, ou Kōshi na leitura japonesa), propõe cinco relações básicas, a saber: governante-súdito, pais-filhos, esposo-esposa, irmão mais velho-mais novo e a relação entre amigos. Havendo essa ordenação pré-determinada, é responsabilidade de cada um saber qual é o seu lugar para que se possa agir conforme sua posição: devoção e fidelidade entre governante e súdito, amor entre pais e filhos, distinção entre esposo e esposa, precedência entre irmãos, e confiança entre amigos.

Todavia, é necessário apontar que sua tese era baseada em um princípio de mutualidade que especifica seu padrão de interação. Por exemplo: intenta-se com piedade filial não a mera obediência unilateral, mas o sentimento afetivo recíproco entre pais-filhos. Ao invés de subserviência, cônjuges são iguais exercendo tarefas diferentes. Mais do que a idade, a experiência, sendo aquele que vivera apenas acumulando-a, e não compartilhando-a, não passar de uma peste inútil. O governante deve merecer e honrar o governo de seus súditos, que podem e devem derrubá-lo se este demonstrar incompetência ou malícia. E à confiança entre amigos, manutenção e suporte para dignificá-la.

relacionassem exclusivamente com o mesmo sexo: à palavra *nanshoku* foi agregado o sufixo “-zuki” (好き, usado para indicar “do jeito que se gosta, interessado em”), fazendo referência aos homens bissexuais que, apesar de manterem relações heterossexuais, eram mais atraídos por outros homens (preferencialmente mais jovens). Todavia, também seria usado para se referir àqueles aficionados pela prática, por vezes misóginos (*onnagirai*, 女嫌い).

O levantamento do conteúdo homoerótico na cultura popular de Tokugawa sugere que o *nanshoku* desfrutava de certa tolerância em sua sociedade urbana, e, apesar de isso não significar necessariamente uma aprovação geral de fato, o interesse sobre o tema não discriminava o ser da sociedade como um todo, desde que ele seguisse suas regras de conduta. A principal delas dentro do *nanshoku* era o preceito de que o parceiro mais velho sempre assumiria o papel dominante do ativo/penetrador, mesmo que seu *status* hierárquico fosse menor (sendo a única exceção nos casos em que esse era um ator ou prostituto, como será visto adiante).

Para o *nanshoku*, o parceiro considerado ideal era o jovem entre as fases em que sua cabeça estava parcialmente raspada<sup>72</sup> à cerimônia de amadurecimento *genpuku*<sup>73</sup> que marca a transição para a vida adulta, mais especificamente, entre seus quinze a dezoito anos (Figura 35). Assim, o termo historicamente dedicado a esses adolescentes, o *wakashū* (若衆), passaria a ser empregado para o parceiro mais jovem na tradição *nanshoku*. Vale apontar que a baixa expectativa de vida da época (aproximadamente cinquenta anos) obrigava as pessoas a assumirem cedo as responsabilidades adultas.

---

<sup>72</sup> A partir do dez anos, aproximadamente, o topo da cabeça dos garotos era parcialmente raspado, mas a fronte era deixada, denominando, assim, de *maegami* (前髪, "franja") tanto o estilo do corte quanto a fase de vida da criança. Passado algum tempo, em torno de seus quatorze ou quinze anos, os cabelos que haviam se alongado eram arranjados em um penteado cujas as têmporas apresentavam um corte reto denominado *sumi maegami* (角前髪, "franja angular"), termo destinado, igualmente, à fase de vida. Por fim, todo o topo da cabeça era raspado, indicando a entrada na fase adulta por volta de seus vinte anos.

<sup>73</sup> 元服. Literalmente “primeiras vestes”, quando receberiam o primeiro traje distinto adulto.

Figura 35 – Jovem com *sumi maegami* (à esquerda) e um penteado de adulto (à direita).



Fonte: Site Des fragments de la Jambe Enflée<sup>74</sup>.

Recordando a relação grega entre *erastes* e *eromenos* anteriormente citada, era esperado o cortejo por parte do amante adulto, que deveria impressionar por suas qualidades. Do outro lado, o mais jovem teria se sentido lisonjeado por tal atenção e encontrado satisfação, em benefício próprio, ao ser bem-visto por um parceiro sexual à altura. De acordo com David Halperin (apud LEUPP, 1997), a submissão dos jovens ao desejo inflamado de seus pretendentes era esperada solenemente pelo sentimento que mesclava estima, gratidão e afeição (*philia*).

Similarmente, os jovens retratados na literatura de Tokugawa expressam semelhante prazer em serem alvos de atenções de homens dignos, uma experiência emocionalmente gratificante, e os manuais sobre *nanshoku* da época instruíam o *wakashū* a responder sinceramente aos avanços com *nasake* (情け, termo budista que se refere à compaixão altruísta) e a procurar a obter um relacionamento possuidor de *giri* (義理, “honra; dever”), demonstrando, assim, seu valor moral.

## 2.6 Tokugawa e a comercialização do *nanshoku* de Edo

A longa era de paz (1639-1864) produziu um declínio dos valores marciais e, nesse ínterim, ao mesmo tempo em que muitos *samurai* caíram na pobreza, um extrato mercantil rico emergiu, e as formas artístico-literárias características dessa

<sup>74</sup> Disponível em: <http://jambeenflee.com/2015/04/14/sexualityofthemasuculinityintheeraofedo/>. Acesso em: 23 out.2022.

época correspondiam mais aos gostos da classe popular urbana (*chōnin*, 町人) do que as da elite guerreira.

Essa nova classe desenvolveu uma tradição bastante distinta das monástica e militar, e o sexo entre homens se tornou amplamente uma transação comercial desprovida dos compromissos exigidos pelos “laços de fraternidade”.

Essa nova forma de *nanshoku* era uma experiência radicalmente diferente das relações idealizadas entre monges e acólitos ou senhores e vassallos. No entanto, podemos dizer que, embora o desenvolvimento do sistema de economia monetária tivesse removido todo o romance, não reduziu o seu charme.

No início do Século XVII, empreendedores haviam estabelecido alguns dos maiores bairros de prazer já conhecidos e, por um certo valor, podia-se passar horas com uma parceira (ou um parceiro) sem se incomodar com compromissos emocionais, e no final do século, bordéis de prostitutas (chamados *kagama*, 陰間) podiam ser encontrados não apenas nas cidadelas como também em aldeias menores, mas muito movimentadas, ou pequenas cidades-templo, não estando claro se as regiões agrícolas mostravam menos tolerância para com o *nanshoku* se comparado às urbanas.

Propagada através de "casas de chá" (que serviam de fachada para "outros serviços") e atores ou vendedores itinerantes que faziam do sexo um suplemento na renda, a prostituição tornou-se, em especial, intimamente associada ao Teatro *Kabuki* e muitas das xilogravuras possuem representações das enamorações entre patronos (tanto do sexo masculino quanto feminino) e atores. A Figura 36 mostra uma "casa de chá" em que um *wakashū* (usando lenço na cabeça) troca um beijo furtivo com uma prostituta pelas costas de seu patrono.



Figura 36 – Pintura de Nishikawa Sukenobu (西川祐信, 1671-1750).



Fonte: Site Livedoor News<sup>75</sup>.

Mesmo que os traços de maturação do corpo não pudessem ser totalmente controlados, a contagem do tempo na transição à vida adulta sim, já que não havia uma idade certa e definitiva para cada estágio que o jovem passava até à cerimônia *genpuku*, como visto anteriormente, apesar de ser impossível manter seu *maegami* e, acima de tudo, receber clientes muito depois dos vinte anos. Porém, por volta de 1654, quando todos passariam a usar penteados de homens adultos, seria ainda possível que até mesmo em seus trinta anos, atores aparecessem sob o manto de jovens *wakashū*.

Dessa forma, assim como as linhas de gênero se embarçariam nos palcos do Teatro *Kabuki*, as fronteiras de idade também seriam apagadas. Nesse mundo de fantasia, a performance sobrepõe a realidade biológica.

<sup>75</sup> Disponível em: <http://news.livedoor.com/article/detail/13446347/>. Acesso em: 23 out.2022.

## 2.7 A arte (homo)sexual de Tokugawa

Sob a barreira isolacionista, diversas formas artísticas foram capazes de florescer no solo fértil de relativa paz ininterrupta que compreende os 268 anos do Período Tokugawa, fato que o levou a ser considerado como os anos dourados da cultura japonesa.

Seu novo e agitado ambiente urbano foi celebrado, por exemplo, nas xilogravuras *ukiyoe* (浮世絵), por meio das quais se vê um rompimento com as práticas artísticas anteriores cujas gravuras contemplavam motivos religiosos. Em seu lugar, passaram a ser registrados o cotidiano popular e seus costumes, crenças, histórias, lendas e, talvez o maior diferencial dessa arte, os seus prazeres, o qual não poderia deixar de incluir o sexual. De fato, sua tradução literal, "Retratos do mundo flutuante", faz alusão ao estilo hedonista da época e, enquanto no meio literário seus autores narravam a vida dos bairros de prazer, os artistas de *ukiyoe* produziam *shunga* em resposta à grande demanda popular pelo tema, do sutil ao retrato explícito dos atos sexuais.

As imagens temáticas são caracterizadas pelo detalhamento e realismo fisiológico, e as legendas que acompanham grande parte dos trabalhos sugerem muito sobre o comportamento sexual da época. Muitas das obras lidam com as casas de chá nas quais *samurai*, plebeus ou monges engajam numa cena com prostitutas, por vezes acompanhados de uma figura feminina que cria uma atmosfera bissexual. O passivo é frequentemente ilustrado trajando *kimono* (着物, "vestes") feminino, bem como o estilo do penteado, e poderia ser tomado como mulher, se não fosse à evidência de sua genitália, a exemplo da Figura 37, na qual é possível ver uma prostituta (à extrema esquerda) penetrada por um *wakashū* e este sendo penetrado por um homem adulto. Dentre as ilustrações da obra de Hishikawa Moronobu (1618-1694), crê-se que *Wakashū asobi kyara no makura* (『若衆遊伽羅之枕』, *Travesseiro da brincadeira perfumada de aloe do wakashū*, 1675), seja a mais antiga envolvendo uma cena em que homem, mulher e *wakashū* se entrelaçam.

Figura 37 – *Wakashū asobi kyara no makura*, de Hishikawa Moronobu (菱川師宣, 1618-1694).



Fonte: Blog Junko Mitsuhashi<sup>76</sup>.

Uma vez que essas gravuras eróticas estavam atingindo uma audiência em massa, a literatura que lidava com o sexo homossexual também se tornava amplamente disponível graças à disseminação da tecnologia de impressão, ao crescimento do comércio editorial e a uma demanda supostamente crescente por esse gênero. Leupp (1997) exprime que existem pelo menos dois ou três livros que lidam substancialmente com o *nanshoku* para cada ano dos Períodos Azuchi-Momoyama e Tokugawa (ou seja, pelo menos 610 títulos), e muitos dos escritores, se não a maioria, aparenta ampla experiência pessoal com a homossexualidade.

O Período via uma efusão de tal material que variava de contos refinados sobre a “irmandade” *samurai* às descrições gráficas sexuais. Dentro das publicações *nanshoku* havia significantes estreias temáticas, como o *shinjū* (心中), o duplo suicídio amoroso.

Já a obra *Shudō monogatari* (『衆道物語』, *Narrativas shudō*), como também apontado por Leupp (1997), que apareceu depois de 1657, foi talvez o primeiro livro ilustrado sobre o tema destinado a um mercado em massa.

Kitamura Kigin (北村季吟, 1624-1704), renomado erudito e mentor de Matsuo Bashō (松尾芭蕉, 1644-1694, poeta mais famoso do Período) produziu *Iwatsutsuji* (『岩躑躅』, *Azaleia das pedras*), compilação de 1676 (publicada pela primeira vez

<sup>76</sup> Disponível em: <https://junko-mitsuhashi.blog.so-net.ne.jp/2015-10-31-1>. Acesso em: 23 out.2022.

em 1713) sobre o erotismo homossexual, que inclui histórias e poemas datados do Século IX e é dita ser a primeira do tipo na literatura mundial, aparecendo quase simultaneamente com a Coleção *duànxiù*.

Na década seguinte, o romancista de Ōsaka, Ihara Saikaku (1642-1693), provavelmente o maior escritor de prosa de sua época, produziu seus maiores trabalhos, quase todos com referência ao *nanshoku*, sendo em alguns, como o renomado *Nanshoku ōkagami* (『男色大鏡』, O grande espelho *nanshoku*, 1687), esse tema é o principal da obra. A Figura 38 mostra uma cena da adaptação em *manga* de *Nanshoku ōkagami*, de 2016, escrito por Aruku, Amida Shuzuki Ōtale Naoko, Ganpi Rō. Mayama Rika, Kyūshū Danji, Kuroi tsumuji e ilustrado Zakk.

Figura 38 – Ilustração da adaptação em *manga* de *Nanshoku ōkagami*.



Fonte: Site Da Vinci Web<sup>77</sup>.

No teatro, a audiência urbana expressava seu entusiasmo pelos atores da época como os fãs de bandas atuais: organizavam fã-clubes ferozmente leais que proibiam qualquer membro de patrocinar outras performances de outros atores, circulavam cartazes de seu herói teatral favorito, adquiriam “críticas de atores”, que divulgavam não somente suas habilidades dramáticas, mas seus encantos físicos, e assistiam suas apresentações em grupos. Mais importante, os devotos patrocinavam

<sup>77</sup> Disponível em: <https://ddnavi.com/news/301121/a/>. Acesso em: 23 out.2022.

com frequência e quantidade suficiente para tornar alguns atores ricos, como Yoshizawa Ayame (初代吉沢菖蒲, 1673-1729), que se tornou o primeiro a ganhar mil *ryō*<sup>78</sup> anuais. As mulheres igualmente se tornaram enamoradas por esses intérpretes, embora os homens, carregados de interesse sexual, aparentemente constituíam a maior parcela. O apelo do *Kabuki* não era o mesmo homoerotismo do *Nō*, mas uma sensualidade impetuosa e proativa que mexia com seus expectadores; intoxicando-os com sua beleza. Os mais opulentos, e que podiam alugar assentos elevados e encobertos por telas, convidavam seus atores favoritos para trocarem taças de bebidas entre os atos da peça, providenciando encontros posteriores. Há inclusive diversas referências de monges vendendo os tesouros de seus templos ou *samurai* penhorando suas armas no intuito de conseguirem tais favores.

A atmosfera homossexual do *Kabuki* de Tokugawa, centrado nas *onnagata* (a seguir), persiste mesmo no Japão moderno: Mishima Yukio (三島由紀夫, 1925-1970), na história curta intitulada *Onnagata* (『女形』) reflete sobre sua própria atração por especialistas do papel feminino.

Neste tocante, é interessante observar as transformações e evolução da figura feminina no Teatro *Kabuki*.

Talvez pelas artistas também estarem frequentemente envolvidas com a prostituição e por sua grande popularidade, eram quase que inevitáveis brigas violentas por elas, o que levou à regulamentação por parte do *bakufu*/shogunato. A partir de 1612, ou antes, esse “*Kabuki* das mulheres” foi rivalizado por outra forma teatral chamada *wakashū kabuki* (若衆歌舞伎) que, como o nome sugere, era constituído inteiramente de jovens garotos que desempenhavam os papéis masculinos e femininos (este último chamado de *onnagata*). Isso não era novidade, uma vez que não havia também atrizes na arte mais refinada do *Nō*, mas neste o elemento erótico se encontrava emudecido. Já no “*Kabuki* dos garotos”, o erotismo tomava o centro e, a essa altura, o termo *wakashū* (originalmente designado a um homem que não era mais criança, mas ainda não um adulto) veio a sugerir a figura de um adolescente que excitava o interesse sexual de um homem, ligado ao *nanshoku*.

---

<sup>78</sup>兩, unidade de peso e monetária das moedas de ouro do Japão Pré-Meiji que entrou em uso durante o Período Kamakura e viria a ser substituído pelo *Yen* (円). 1 *ryō* também foi considerado equivalente a 1 *koku* (石, unidade tradicional de volume, aprox. 180,4 litros, ou a quantidade de arroz necessária para alimentar uma pessoa por um ano).

Por volta de 1617, as performances haviam sido introduzidas na capital Edo. No entanto, uma série de incidentes violentos que envolviam sua plateia fervorosa e a competição por suas atrizes favoritas, levou ao banimento das mulheres dos palcos, em 1629. A proibição foi repetida em 1630, 40, 45 e 46, indicando que o banimento não foi totalmente eficaz, mas, eventualmente, os palcos foram deixados para performances totalmente desempenhadas por homens, como é até os dias de hoje.

Assim, tão logo as primeiras atrizes começavam a aparecer nos palcos da Inglaterra e França, elas estavam sendo retiradas do teatro japonês. Não apenas as atrizes, a personificação feminina foi igualmente banida em 1642, alegando que muito sangue já havia sido derramado também em rivalidades pelos atores que as representavam, os quais não deviam, segundo o Comissário de Edo, imitar os trejeitos femininos e agir sedutoramente.

As trupes (pelo menos por hora) passariam a poder representar apenas tramas exclusivamente masculinas, e não é de se admirar que as peças com temática *nanshoku* viessem a constituir parte importante do repertório. Frequentemente, os atores que interpretavam jovens rapazes recebiam salários mais elevados, indicando como o público achava esse tipo de teatro particularmente fascinante.

Previsivelmente, os jovens atores provocaram os mesmos tipos de incidentes que foram associados às atrizes e aos papéis femininos, sendo igualmente banidos pelo *bakufu*/shogunato. Porém, a proibição dos atores travestidos foi reconsiderada e esses retornaram aos palcos em 1644 e, em 1652, os papéis de jovens rapazes foram igualmente permitidos. Doravante, no entanto, tanto os atores de papéis de homens adultos quanto os de jovens e mulheres eram obrigados a adotar o penteado masculino padrão da época, com a fronte raspada até o topo da cabeça. Assim, todos os atores, independentemente de sua idade ou especialidade dramática, tinham que parecer ou um homem adulto ou um híbrido dessa figura, na forma teatral chamada de *yarō kabuki* (野郎歌舞伎, “o *Kabuki* dos caras”). Proibidos de usarem perucas, começou-se o artifício de se colocarem lenços roxos sobre a testa (*murasaki bōshi*, 紫帽子, ou *yarō bōshi*, 野郎帽子, como também são conhecidos), o que era permitido por, presumivelmente, acharem um ato não erótico, porém, o próprio lenço roxo logo assumiu conotações dessa estirpe. A Figura 39 mostra as *onnagata* usando *murasaki bōshi* e uma peruca (*katsura*, 鬘) usada modernamente e estilizada ao penteado dos *wakashū* trajando o *yarō bōshi*.

Figura 39 – *Onnagata* com *murasaki bōshi* à esquerda e peruca com *yarō bōshi* à direita.



Fonte: Site Adachi Hanga<sup>79</sup>.

Mesmo que a importância do *nanshoku* tenha diminuído no repertório *Kabuki*, de modo algum desaparecera, sendo retratado em dramas maduros com subtramas significativas com essa temática.

A seguir, o Capítulo 3 continua a cronologia em detalhes da homoafetividade japonesa, agora na Modernidade. Nele, são abordados os períodos Meiji, em que o Japão abre as portas, ainda que à força, para o mundo, Taisho, em que ocorre o estreitamento da identificação sexual e Showa, em que surge a “cultura da perversão”. O Capítulo ainda trata da homossexualidade na Segunda Guerra Mundial ao mesmo tempo em que o Japão se torna cada vez mais heteronormativo, e a ascensão da imprensa da “perversão” no período pós-guerra.

<sup>79</sup> Disponível em: <https://www.adachi-hanga.com/ukiyo-e/items/sharaku011/> e [http://www.geocities.jp/yuuichi1231/myweb\\_057.htm](http://www.geocities.jp/yuuichi1231/myweb_057.htm). Acesso em: 23 out.2022.

### 3 Homoafetividade no Japão: do imperialismo moderno de Meiji ao pós-Segunda Guerra Mundial

A partir dos anos 1980, novos e importantes trabalhos que, baseados nas inovações teóricas de Michel Foucault (1926-1984) e Jeffrey Weeks (1945-), por exemplo, passaram a argumentar sobre a sexualidade ser não uma realidade biológica ou psicológica universalmente presente, mas um produto cultural. Sob essa visão, não seria uma causa, e sim diferentes políticas que, funcionando em diferentes contextos, resultariam em diferentes efeitos.

Como foi visto, a sociedade japonesa passou a se envolver em uma complexa negociação de ideias do Ocidente, as quais penetraram o arquipélago no Período Meiji. É o início do (rápido) processo de modernização do país, visto como necessário para que este estivesse apto a manter-se como nação e participar da competição imperialista vigente. Símbolos e manifestações que até então faziam parte de sua identidade, como a figura do *samurai*, passaram a ser encarados, de maneira polarizada, como retrógrados e pertencentes a um passado bárbaro não condizente com a nova era de avanços.

Como é de se esperar, tal processo não passou de maneira imperceptível e causou considerável choque e resistência, causando, por exemplo, a Rebelião do Domínio de Satsuma (conhecida como *Seinan sensō*, 西南戦争, lit. "a guerra do sudoeste"), região esta que, apesar de ter sido instrumental para a Restauração Meiji, encontrava-se insatisfeita com os rumos tomados (como a perda dos privilégios da classe guerreira, uma vez que todos se tornariam iguais perante a lei<sup>80</sup>).

Ainda assim, o uso do Ocidente pelo Japão foi (e continua sendo) estratégico, ao mesmo tempo que retórico, já que por diversas vezes foi empregado para apoiar as visões dos intelectuais nativos. Ademais, o Japão estava longe de um posicionamento passivo, participando plenamente do mundo industrializante, militarizante e nacionalizante, apropriando-se dos discursos europeus e empregando estrategicamente os mesmos para se posicionar como nação "moderna" em relação

---

<sup>80</sup> Vale adicionar a informação dada por McLelland (2005) sobre a prática do *nanshoku* aparentemente ter sido especialmente praticada entre os homens de Satsuma, que estavam bem representados entre a elite militar. Mori Ōgai menciona em sua obra a forte predileção demonstrada por estudantes dessa área, referindo-se a eles como "durões" (*kōha*, 硬派), antipáticos com os *playboys* (*nanpa*, 軟派) que preferiam o gracejo com as mulheres.



não apenas com o Oeste, mas com seus vizinhos, sendo o único grande país da Ásia a manter sua independência.

Dessa forma, não se restringindo apenas aos domínios da ciência e tecnologia, as importações estenderam-se aos campos do pensamento, dos costumes e comportamentos e, igualmente, da sexualidade.

O novo posicionamento negativo em relação à homossexualidade em termos de "mentalidade feudal" é no mínimo irônico, visto que os registros históricos dos capítulos anteriores expõem muito além de uma habitualidade, uma tradição valorizada. De fato, essa adversidade é uma característica do Japão moderno e se encontra profundamente atada às noções de *civilização* e *esclarecimento* apropriadas do Oeste cristão.

### **3.1 Um panorama sobre o desenvolvimento das noções modernas sobre a sexualidade**

Nessa subseção da presente dissertação, será visto o processo da heteronormatização crescente e a definição de papéis de gênero polarizados, tanto para homens quanto para mulheres, resultantes do militarismo japonês.

#### **3.1.1 Edo (江戸, 1603-1868) e o desenvolvimento das noções de sexualidade**

Como observado anteriormente, podemos dizer que a cultura sexual do período Edo era, de modo geral, organizada em torno de uma polaridade ativa/ passiva, na qual o ativo era o amante mais velho ou o que possuía "papel" masculino nos relacionamentos transgêneros ou heterossexuais. Apesar da proeminência que o "amor lésbico" alcançaria na pornografia masculina nos anos do pós-guerra, há pouca representação do desejo entre mulheres na cultura desse período, sobre o qual há escassa discussão e carência de terminologia específica. Ademais, muito embora houvesse registros em variadas fontes literárias e artísticas, esse modelo de amar não era visto como um "caminho".

Significativamente, enquanto *nanshoku* é composto pelos caracteres de "homem" e "eroticismo" e era empregado para prática do relacionamento entre

homens, *joshoku* (女色), formado ao mudar o caractere de "homem" para o de "mulher", se refere, na realidade, não à contraparte homossexual feminina, mas ao erotismo heterossexual, não existindo termo na época que igualmente se referisse, em um senso geral, ao lesbianismo e, como o caso da pornografia do pós-guerra citado, as ilustrações *shunga* que retratavam mulheres desfrutando do prazer com outras mulheres usualmente apresentam substitutos penianos, apontando uma cultura falocêntrica, e eram muito provavelmente direcionadas para e desfrutadas pela clientela masculina.

Seja como for, é importante lembrar que *nanshoku* (ou seja, o erotismo entre homens) e *joshoku* (erotismo hétero entre homens e mulheres) não eram vistos como mutuamente incompatíveis, da mesma forma que os artistas transformistas, como as *onnagata* do *Kabuki* e os prostitutas *kagama*, eram vistos como categorias ocupacionais, não como tipos distintos de personalidade, e ainda menos como "sexualidades" desviantes.

### 3.1.2 Meiji (明治, 1868-1912) e a emergência da sexualidade

No período posterior, Meiji, a Europa estava desenvolvendo seu discurso sobre sexualidade, e um novo campo da sexologia estava sendo amplamente elaborado nos círculos médicos da Alemanha no final do século XIX. O prestígio de seus modelos, somado ao fato de que a circulação das ideias anglófonas foi restrita durante a Guerra Pacífico-Asiática (um dos palcos de operações da Segunda Guerra Mundial, com início em 1941), permitiram que os paradigmas e as terminologias alemãs adentrassem o solo japonês, sobrevivendo no pós-guerra. Novamente, a frequente referência dessas escolas e teorias ocidentais não deve ser entendida como uma simples adoção plena pelos intelectuais japoneses, e sim uma estratégia de autenticação por parte dos escritores que utilizaram a capital cultural das ideias estrangeiras como suporte para suas próprias teorias.

Um dos intelectuais mais importantes a trabalhar com ambas as vertentes (nativa e estrangeira) em sua obra foi Mori Ōgai (1862-1922), mais especificamente

em sua obra *Vita Sexualis*<sup>81</sup> de 1909, censurado pelas autoridades logo após o lançamento e a partir da qual podemos apontar claras evidências da influência germânica. Esse romance autobiográfico é um dos pioneiros a tomar o desejo sexual (性欲, *seiyoku*) como tema central e razão por trás do desenvolvimento dos personagens na ficção japonesa, permitindo a representação de uma nova dimensão de interioridade, um reino oculto do desejo confessado pelo protagonista e elaborado pelo autor. Ademais, embora o termo *seiyoku* já estivesse em uso na literatura médica nos meandros de Meiji, sua disseminação mais ampla foi acelerada por sua adoção por escritores de ficção como Ōgai e outros associados à escola naturalista na primeira década do Século XX.

A elaboração de um campo da sexualidade levou à designação de formas (e pessoas) ou estados ditos "normais" (正常, *seijō*, ou 常態, *jōtai*) e "anormais" (異常, *ijō*) ou "estranho/perverso" (変態, *hentai*). De fato, recorrendo a teóricos como Sigmund Freud (1856-1939), discussões sobre "perversão"<sup>82</sup> começaram a circular em revistas populares a partir do final de Meiji e defendiam uma melhoria na moral pública em busca da "civilização e iluminação" ocidental, que se tornou um *slogan* popular do Período. Em particular, o discurso anterior de *nanshoku* e as práticas transgêneras associadas à prostituição masculina eram retratadas como feudais, incompatíveis com a "moralidade civilizada" e algo que deveria ser erradicado.

### 3.1.3 Taishō (大正, 1912-1926) e o estreitamento da identificação sexual

Da mesma forma que o padrão intergeracional de comportamento homossexual característico do *shūdo* foi bem transportado para o Período Meiji em

<sup>81</sup> エタ・セクスアリス, *Ita Sekusuarisu*, publicada no Brasil pela Estação Liberdade, tradução de Fernando Garcia).

<sup>82</sup> Substantivo (cujo adjetivo é "perverso", ou seja, libertino/imoral), é o ato de perverter/ depravar/ corromper. Utilizado historicamente pela vertente clássica da psiquiatria, sendo Freud o primeiro a empregá-lo, o termo define e qualifica os atos e comportamentos sexuais que não se encontram de acordo com o pré-estabelecido pela sociedade, sendo ainda considerado como uma psicose (estado mental patológico de perda de conexão com a realidade que pode levar a alucinações, alterações de personalidade, desordem de pensamento, delírios, dificuldades sociais e problemas para manter atividades cotidianas. Não é reconhecida como doença, mas como sintoma de transtorno mental) ou neurose (transtorno, ou seja, combinação de pensamentos, percepções, emoções e comportamentos anormais que fazem com que a pessoa reaja de forma incontrolável quando submetida a determinadas situações, não perdendo, diferente do anterior, a noção da realidade). Cautela para não se equivocar com "perversidade" e seu adjetivo "perverso", ou seja, com o ato que demonstra maldade/ crueldade, praticado com o propósito de ocasionar um prejuízo, dano e/ ou sofrimento.

ambientes homosociais das escolas e academias militares, o paradigma transgênero do prostituto *kagama* parece também ter sobrevivido, embora de modo abafado. Como mencionado, a prostituição masculina ocorria em bordéis localizados em áreas específicas das principais cidades do Japão nos meados de Edo; entretanto, reformas os tiveram como alvo, particularmente no início de Meiji, fazendo com que bordéis masculinos reconhecíveis que exerciam seu ofício abertamente desaparecessem e a figura do *kagama* passou a fazer parte das relíquias do passado bárbaro. Porém, como menciona McLelland (2005), Furukawa Makoto (1994) observa que, no ambiente de flexão de gênero do Período Taishō, houve uma crescente discussão midiática sobre um "novo *kagama*", prostitutas travestidos que buscavam clientes pelo Parque Hibiya (日比谷公園, centro de *Tōkyō*, atrás do atual ponto turístico *Sensōji*, 浅草寺, na região de Asakusa, 浅草), onde havia também diversas organizações de prostituição em larga escala aos arredores do novo Teatro Kabuki de Ginza (歌舞伎座).<sup>83</sup>

Embora a data exata da introdução do conceito permaneça incerta, o termo *dōseiai* (同性愛, "amor entre mesmo sexo") emergiu nos primórdios do Período Taishō como uma forma de tradução aproximada do conceito europeu de homossexualidade (FURUKAWA, 1994), surgindo pela primeira vez na língua japonesa uma categoria que englobava o desejo pelo mesmo sexo tanto masculino quanto feminino.

Todavia, muito embora ambas as práticas fossem consideradas igualmente pertencentes à "perversão", havia uma diferença qualitativa: enquanto o relacionamento entre mulheres era visto como sendo mais psicológico, emocional e espiritual, o desejo dos homens era considerado algo mais carnal. Como consequência, o termo *dōseiai* tende a estar mais correlacionado à homossexualidade feminina, aproximando-se das paixões colegiais que ocorriam nos internatos<sup>84</sup>, amplamente conhecidas e divulgadas, enquanto que *nanshoku* permaneceria como principal termo para a homossexualidade masculina, perdurando até os meados da

---

<sup>83</sup> O termo *hattenba* (ハッテン場) já era usado em escritos do pós-guerra para descrever locais onde interações homossexuais se realizavam, os quais incluíam, além das áreas mencionadas, convenções públicas, referidas na gíria homossexual por *jimusho* (事務所, "escritório"). A imprensa da perversão facilitava tais interações por meio de descrições e até providenciando mapas, bem como oferecendo conselhos e códigos de conduta, tornando-se um guia na década de 1970.

<sup>84</sup> Denominadas "Relações S", fazem referência tanto ao termo *shōjo* (少女, "garota"), *shisutā* (シスター, do inglês *sister*, "irmã") ou mesmo *sekusu* (セクス, do inglês *sex*, "sexo"). Essas paixões não eram levadas muito a sério, sendo consideradas "aberrações temporárias", algo que as jovens superariam ao entrar na vida matrimonial.

década de 1960, quando seria finalmente eclipsado por atualizações como *homo* (ホモ, homo) e *gei* (ゲイ, derivado do inglês *gay*, no entanto, possuindo noções bem distintas que serão discutidas posteriormente).

Outro fator que levou ao estreitamento da identificação sexual e de sua prática nos primórdios do período moderno foi o endosso "progressista" do Estado de Meiji à "família moderna", considerada pináculo da razão e da emoção ou, de fato, o maior prazer da vida humana. Nesse sistema, a família era vista como a essência ou unidade nuclear da estabilidade social e do progresso, além de campo para toda a educação moral de um indivíduo. A unidade familiar patriarcal também funcionava metonimicamente como parte da ideologia promovida pelo Estado, isto é, o Japão como um "Estado da família" (*kazoku kokka*, 家族国家), e o imperador como o "pai" de toda a nação. Essa ideologia fortaleceu a noção de linhagem sanguínea (*kettō*, 血統) que poderia ser "melhorada" (se "administrada adequadamente"), ou "diluída", ou pior, "poluída". Deste modo, a delineação das práticas sexuais "normais" formuladas em Meiji exigia uma igual ou melhor atenção sobre o lado "pervertido" para que este pudesse ser evitado pelos cidadãos saudáveis.

### 3.1.4 Shōwa (昭和, 1926-1989) e a cultura da "perversão"

Enquanto o campo da sexologia do Período Meiji teve seu terreno fértil nas elites, o Período Taishō viu a primeira de várias explosões de interesse em sexualidade pervertida que varreram a mídia japonesa no próximo meio século e, durante o período inicial de Shōwa, o Japão desenvolveu uma forte indústria de publicações dedicadas à discussão da sexualidade por meio das quais o termo *hentai* (a lembrar, "estranho/ pervertido") tornou-se amplamente reconhecido.

Os periódicos especializados em conhecimento sexual, bem como artigos e páginas de conselhos para jornais e revistas, ofereciam aos leitores a oportunidade de desabafar sobre seus próprios desejos incomuns na esperança de que pudessem receber um aconselhamento capaz de remediar sua condição, diagnosticada e tratada como problema. Os artigos e páginas de conselhos contribuíram para a emersão de uma classe de "especialistas" sexuais que asseguravam que os conceitos e a linguagem científica, vistos como muito difíceis e abstratos para o leitor comum,

fossem reformulados em algo mais palatável. Marchando paralelamente ao aumento da taxa de alfabetização junto à propagação de publicações baratas (que fizeram com que a leitura, antes restrita às elites, se tornasse uma das atividades de lazer favoritas das classes trabalhadoras), esses tais "*experts*" atraíram a massa popular. Como resultado, um efeito colateral imprevisto desse processo foi que os próprios "pervertidos" receberam uma voz.

Durante esse período, a imprensa japonesa começou a se preocupar com a composição de uma nova palavra: *ryōki* (猟奇), formulada pela união dos caracteres para "caçar" e "estranho; bizarro; curiosidade", compreendendo um desejo próximo à escopofilia, em outras palavras, de um prazer, com grau sexual, em observar e descobrir excentricidades.

O crescente interesse popular pelo pervertido demandava descrições cada vez mais detalhadas. Neste meio, surgiram publicações erótico-grotescas (simplicadamente, *eroguro*, エログロ) que perseguiam histórias exóticas, registros antropológicos de costumes sexuais bizarros e o mais recente "babado" da vizinhança local. Copiosamente ilustrada, a homossexualidade também se fazia presente, não segregando a modalidade feminina ou masculina, mas discutindo o amor entre pessoas do mesmo sexo ao lado de uma série de outras práticas, como o fetichismo e o sadomasoquismo, indicando que a perversão era algo múltiplo e difundido.

Mesmo que o *hentai* (estranho/ pervertido) fosse frequentemente invocado como oposto ao "normal" (*jōtai*), era a perversão, não a normatividade, que era obsessivamente enumerada nos textos dessa sexologia popular, e o que começou como literatura prescritiva, rapidamente perde as bênçãos da educação, descendo à cultura *underground*, e o *ryōki* começou a consternar alguns educadores, passando a ser visto como algo igualmente patológico.

Apesar do discurso prevalente, ele parece ter sido amplamente praticado nos dormitórios escolares da época, como as anteriormente mencionadas relações S e os "durões" de Ōgai. De fato, McLelland (2005) cita relatos de jornais que, na virada do século, expressavam preocupação com essa "moda" entre os estudantes,

chegando a aconselhar aos pais não permitirem que seus jovens adolescentes saíssem à noite.<sup>85</sup>

No entanto, Jeffrey Angles (in MCLELLAND 2005) aponta que a antiga relação rigidamente codificada e graduada por idade não era mais o único modelo, observando o surgimento de um estilo mais igualitário, centrado na apreciação da beleza ao invés da predação sexual. Essa nova perspectiva fez parte da *revolução de sentimento* (*kanjō kakumei*, 感情革命) que centelhava os escritores a expressarem seus sentimentos mais pessoais e íntimos, contrastando fortemente com as rígidas noções de dever e virtudes do código ético confuciano<sup>86</sup>, o qual sustentou o discurso de Meiji. Esses autores, ao se concentrarem na apreciação do amante pela beleza do amado e enfatizando a inocência do último, fizeram uma distinção entre esse tipo de amor e os interesses mais carnis expressos nos dormitórios masculinos. Tradicionalmente, as histórias de amor não tinham feito distinções entre atração emocional e física, mas, a partir do final do Período Meiji, o amor romântico gradualmente passou a ser visto como espiritual em natureza, uma realização moral, incompatível com os instintos carnis básicos. Assim, histórias que retratavam esse

---

<sup>85</sup> Por mais hiperbólico que possa parecer, o romancista Tanizaki Jun'ichiro (谷崎潤一郎, 1886-1965), que era um menino durante esse período, escreveu em suas memórias sobre seu medo de ser sequestrado a caminho de casa das casas de banhos por jovens delinquentes que apreciavam perseguir garotos mais novos.

<sup>86</sup> Resumidamente, há cinco constantes cardeais (*gojō*, 五常):

1. 仁 (leitura japonesa *jin*), "humanidade": profunda compreensão das relações humanas e inclui simpatia, benevolência e empatia. Regido pela reciprocidade, é a tão conhecida Regra de Ouro "não faça aos outros o que você não gostaria que fizessem a si";
2. 義 (leitura japonesa *gi*), "honra, justiça e moralidade": mais do simples cumprimento de regras ou do desejo de receber algo em troca pelo feito, segue o processo de elaborar ações morais, do reconhecimento sábio de tal aptidão e da satisfação intrínseca resultante;
3. 礼 (leitura japonesa *rei*), "etiqueta": ritos religiosos (que estabelecem relações com os céus) e decoro social correto, ou seja, agindo de acordo com sua posição no grupo, que possibilitam, implicitamente, aos seres humanos cultivar a ordem da natureza;
4. 智 (leitura japonesa *chi*), "conhecimento": compreensão profunda sobre como nossas intenções impactam nós mesmos e o meio que nos cerca.
5. 信 (leitura japonesa *shin*), "integridade": engloba honestidade, confiança e sinceridade, sendo responsável, verdadeiro e fiel a suas palavras e ações;

Outras virtudes confucionistas incluem:

- 孝 (leitura japonesa *kō*), "piedade", ou seja, afeto e amor filial: honrar pais e antepassados ao manter uma boa conduta dentro e fora de casa, não os envergonhando ou fazendo-os infelizes.
- 節 (leitura japonesa *setsu*), "moderação, autocontrole": impõe-se às decisões apaixonadas e impulsivas
- 和 (leitura japonesa *wa*), "harmonia": alinhamento e receptividade mútua entre natureza e humanidade, uma vez que o cosmo é considerado uma estrutura ordenada e estável (por exemplo, a regularidade das estações) e, semelhante e conseqüentemente, o mundo humano também o é, mesmo que as vicissitudes superficiais possam aparentar o contrário.
- 忠 (leitura japonesa *chō*), "devoção e fidelidade": diferente da subserviência à autoridade, é exigida a reciprocidade do superior. Assim, os conselheiros ou ministros devem lealdade ao seu governante, mas se este deseja ser um bom líder, deve também considerar seus conselhos. Por conseqüência, se o governante for incompetente, autoritário ou de má índole, o povo tem o direito e dever de derrubá-lo.
- 愛 (leitura japonesa *ai*): benevolência (仁) para com as pessoas e amor (愛) para com todos os seres vivos.

tipo de afinidade mais espiritual passaram a povoar as revistas para garotos da época como a *Shōnen kurabu*, ilustradas pelos belos (e sensuais) rapazes de Takabatake Kashō, o que sugere, novamente segundo Angles (in MCLELLAND, 2005), que essa difusão da apreciação pela beleza jovial teria sido um fato importante no discurso literário da época, funcionando como contraposição ao código *hentai seiyoku* (変態性欲, desejo sexual "bizarro/ perverso") que enfatizava a carnalidade, vendo o romance entre homens como uma perversão do desejo.

Ademais, durante os anos da guerra, o termo *sen'yū ai* (戦友愛, amor entre companheiros de armada) descrevia o afeto que se desenvolvia entre veteranos e jovens recrutas no ambiente homosocial do campo de batalha; no entanto, o código tradicional associado à bravura marcial seria abalado pela noção de patologia, tornando as atitudes cada vez mais intolerantes e levando à censura de periódicos que fizessem referências públicas sobre o assunto.

O homoerotismo foi particularmente pronunciado durante a Guerra Russo-Japonesa de 1904, no entanto, Watanabe argumenta (WATANABE; IWATA, 1989) que o fim do conflito em 1905 viu uma mudança radical nas atitudes em relação à homossexualidade nas forças armadas, uma vez que o código tradicional associando à bravura marcial foi substituído pela noção de patologia homossexual, e as atitudes tornaram-se cada vez mais intolerantes. Referências públicas às relações homossexuais entre os militares se tornaram tabu, sendo censurados em jornais.

Enquanto isso no Oeste, dentro da cultura da classe trabalhadora, tanto na Europa como nos Estados Unidos, os homens másculos (chamados pela gíria de *trade*, "comércio ou acordo", para definir parceiros casuais não auto-identificados como homossexuais), eram livres para se envolver em relações sexuais com homens homossexuais efeminados, conhecidos como *faeries* (fadas), sem que seu próprio papel masculino fosse questionado, apesar de que esses paradigmas estavam dando lugar a uma compreensão mais igualitária da homossexualidade em que ambos os parceiros eram igualmente adultos e igualmente masculinos, um processo que não deveria ocorrer no Japão na mesma medida até bem depois da guerra.

Em resposta à discussão relativamente aberta sobre questões sexuais e difundidas, se dissimulada, do comportamento homossexual, o decesso do Japão ao militarismo no início da década de 1930 fez com que o governo reforçasse seu encaixe sob os discursos e as práticas sexuais.



O crescente conflito com a China a partir de 1931, com a ocupação japonesa da Manchúria e o colapso da Liga das Nações<sup>87</sup>, deu início a um período governamental de mobilização nacional total em prol à guerra, resultando em um crescente didatismo por parte dos líderes da nação, bem como outras tentativas de trazer a mídia sob controle direto do estado. Consequentemente, assim como a imprensa tivera sido posta sob a supervisão do Estado, os filmes foram purgados como "atividades frívolas" e implantados como um meio para a promulgação de ideologia oficial sobre sexo e gênero.

Embora seja difícil que o fascínio público pela sexualidade pervertida tenha diminuído, tornava-se mais difícil para os escritores justificarem seus interesses e a utilidade do tópico, e os que foram considerados transgressores da moral pública (*fūzoku*, 風俗) sofreram represália. Ademais, à medida que o governo introduzia medidas de austeridade cada vez mais severas e o preços do papel subiam, os escritores cujo trabalho não apoiava diretamente o esforço da guerra corriam o risco de parecer antipatriótico.

Finalmente, com a eclosão da Segunda Guerra Sino-Japonesa em 1937, vimos a suspensão das publicações de natureza sexual e "frívola". Tendo silenciado a imprensa de sexologia, o governo instruiu a restringir também a disseminação de informações sobre controle de natalidade e interromper as reuniões de sexólogos, cessando, assim, grande parte da discussão aberta sobre o tema durante os anos de guerra.

Desse ponto em diante, controlando o fornecimento de papel, o Governo endossa as ideologias oficiais ao dar apoio ao desenvolvimento de jornais e revistas "saudáveis", que equipavam a nação rumo ao avanço em direção ao seu destino nacional.

---

<sup>87</sup> Dado o fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), as nações envolvidas se reuniram e, entre várias resoluções, estabeleceu-se a criação da chamada Liga das Nações, órgão internacional cujo objetivo era arbitrar os conflitos para que as mazelas vividas na Primeira Guerra não viessem a acontecer novamente. Fonte: Site Office of the historian. Disponível em: <https://history.state.gov/milestones/1914-1920/league>. Acesso em: 23 fev. 2023.

### 3.2 A heteronormatividade no percurso da guerra

A Guerra do Pacífico foi caracterizada por um estado de vigilância e interferência na vida dos cidadãos. Nesse período, o Japão compartilhava com as nações europeias (em especial com a Alemanha nazista) um certo interesse no "aperfeiçoamento racial" e, junto à mídia controlada, engajou-se em promulgar políticas eugenistas. Um de seus resultados foi o crescimento da polaridade dos papéis de gênero.

Sob a ideologia confuciana pré-Meiji, as mulheres foram concebidas como "úteros emprestados" cujo propósito era incubar a semente vivificante fornecida pelo macho e, assim, carregar novos herdeiros masculinos que assegurariam a continuação da linha patrilinear. No Japão imperial, no entanto, a atuação ativa das mulheres na reprodução foi reconhecida ao lado da dos homens, e elas descobriram que seu papel como portadoras de futuros cidadãos imperiais proporcionava-lhes maior "capital cultural" nessa época em que o governo demonstrava interesse sem precedentes nas capacidades reprodutivas da população: tendo mais crianças, as mulheres poderiam melhorar seu status de elemento imperial ao auxiliar na expansão do império. Conseqüentemente, algumas campanhas em prol do sufrágio feminino esperavam que seu apoio ávido nos esforços da guerra resultasse em melhorias no papel público das mulheres na sociedade japonesa.

Ademais, o Estado patrocinava uma ideologia que tomava como base um modelo "motor" da sexualidade masculina, a qual via os corpos como máquinas que deveriam ser adequadamente geridas para manter seu bom funcionamento. Esse modelo hidráulico descrevia o ato sexual em termos puramente fisiológicos, presumindo que qualquer bloqueio no fluxo natural das energias causaria debilidade física e mental. Assim, o sexo era algo necessário para regulamentar o desejo masculino.

Uma vez que o recrutamento para as forças armadas separava os maridos de suas esposas, e a crescente migração de jovens das áreas interioranas em busca de trabalho aumentava a população masculina das cidades, criou-se um cenário de "desprovimento" feminino.

Nesse ambiente mais homosocial, os homens eram encorajados a se expressarem (hetero)sexualmente por intermédio de bordéis militares registrados pelo

governo, eufemicamente conhecidos como "estações de conforto" (慰安所, *ianjo*), nos quais as mulheres das colônias japonesas eram forçadas a servir.

Desse modo, é interessante ver como a prostituição não foi posta nas ditas "práticas arcaicas" que o Japão moderno deveria erradicar. Evocando a tradição de permissão e licenciamento da indústria do entretenimento de Edo, essa aprovação tácita da liberdade masculina era justificada como essencial para manutenção do dito modelo hidráulico e, ao drenar a lascívia excessiva dos homens, preservava a pureza do lar, além de continuar sendo um constituinte importante da economia, como foi anteriormente.

Já por parte das mulheres (que não possuíam atuação política alguma), as esposas poderiam encarar sentença de prisão por infidelidade e, não havendo noção alguma de serem portadoras de desejos autônomos, foram elencadas solenemente como mães cujo papel fundamental era o de trazer novos cidadãos ao Império, tendo sua atividade sexual organizada inteiramente em torno da reprodução<sup>88</sup>. É a chamada ideologia *ryōsai kenbo* (良妻賢母), "boa esposa, sábia mãe", promovida pelo Estado, causando uma pressão social.

O planejamento familiar e a venda de anticoncepcionais eram ilegais, e a atividade sexual, pelo menos para as mulheres burguesas, era organizada inteiramente em torno da reprodução.

Assim, o corpo burguês era idealizado, ao passo que estupros em massa ocorriam nas colônias impiedosamente exploradas e, enquanto aborto e contracepção eram execrados do contexto da família burguesa, eram adotados largamente para prevenir nascimentos indesejados e proteger a pureza do sangue (fazendo, inclusive, parte do arsenal de guerra), sendo desnecessário apontar que a união interracial era proibida, uma vez que ameaçava a hierarquia superior japonesa como líderes da Ásia.

Desse modo, podemos ver que, apesar do intenso interesse do Estado na vida sexual de sua população, pouco foi feito no quesito de confinar a expressão sexual dos homens ao casamento monogâmico, e adultério por parte dos maridos não era

---

<sup>88</sup> Nem todos os corpos eram considerados bons "receptáculos", a saber: doentes mentais, deficientes físicos, portadores de doenças hereditárias e os "sexualmente alternativos". De fato, uma Lei de Proteção Eugênica da Raça foi submetida de 1934 a 1938 à Dieta Nacional, sendo promulgada como Lei Eugênica Nacional (国民優生法, *Kokumin Yūsei Hō*) em 1940, aprovando a esterilização de certos tipos de corpos "indesejáveis", proibindo igualmente os procedimentos médicos que resultariam na esterilização de pessoas saudáveis (regulamento que teria implicações para os transexuais japoneses no período do pós-guerra, como veremos mais tarde). Em pleno 2019, a justiça japonesa manteve a decisão de exigir a esterilização de pessoas trans, caso queiram mudar seus documentos, alegando que a lei objetiva evitar "problemas" com uma mudança abrupta, o que geraria uma confusão social que deve ser evitada.

considerado fundamento para o divórcio, muito ao contrário da situação das esposas. Nada de novo, se lembrarmos do licenciamento da prostituição como aspecto proeminente da indústria do entretenimento japonês desde os primórdios de Tokugawa; e, no início de Meiji, a prostituição não era colocada como uma das ditas "práticas feudais" arcaicas que o novo Estado evitava, permanecendo como parte importante da economia das grandes cidades.

Como resultado, o apoio governamental às políticas de pronatalidade, unido à prostituição registrada, resultou em uma sexualidade cada vez mais heteronormativa ao longo da década de 1930 e início da década de 1940.

### 3.3 Amantes em meio a guerra

Mesmo com a ideologia implacavelmente heterossexual e pronatal, a organização social de fato tornava-se cada vez mais homosocial: com os avanços da guerra, um crescente número de homens foram convocados para o serviço militar, atrasando casamentos de solteiros e separando casais, causando uma mobilização em massa da população masculina para integrar o exército imperial, ao mesmo tempo que a população feminina foi mobilizada a ocupar o lugar dos homens nas fábricas e outras indústrias. Um dos resultados dessa separação entre os sexos, segundo Isolde Standish (in MCLELLAND 2005), foi a incompatibilidade da figura da mulher nos filmes da década de 1940 (que demandavam uma masculinidade heróica delas) nos quais, se não completamente excluídas da narrativa, apareciam periféricamente.

Nesse cenário que encorajava o desenvolvimento de uma maior intimidade entre os companheiros de guerra, e talvez assomado a longa tradição do militarismo com o desejo homoafetivo masculino, poderia-se supor que o domínio dos militares japoneses fosse um terreno fértil para tal atividade, e o amor heterossexual foi deslocado para o fraternal de camaradagem marcial (*sen'yū ai*, 戦友愛).

Como será descrito a seguir, a imprensa japonesa logo após a guerra, particularmente durante o período entre o fim imediato e o ano de 1955, presenciou um *boom* de publicações eróticas, voltando as atenções de seus artigos aos costumes sexuais humanos e, como seria de se esperar, dada a intensa e traumática natureza da experiência de guerra, muitas de suas histórias e cartas recontavam, em tom confessional, incidentes ocorridos nas vidas dos leitores durante o período da guerra.

Segundo McLelland (2005), dada a natureza altamente hierárquica da sociedade japonesa, muitas dessas histórias exploravam a psicologia do sadomasoquismo, ou apresentavam a sexualidade em termos de patologia como resultado dos novos modelos de pensamento ocidental que adentraram o país. Mas existiam aquelas que particularmente detalhavam casos amorosos de ambos os pontos de vista (do mais velho/ ativo e do mais novo/ passivo), tingidos de sentimento e nostalgia. Obviamente, não há como precisar até que ponto e se tais narrativas são baseadas em fatos ou em fantasias, uma vez que foram oferecidas voluntariamente pelos leitores ou ainda escritas por semi-profissionais que lucravam com essa pletera da "sexualidade pervertida".

Seja como for, aos olhos de McLelland (2005), apesar dos diversos modos de interação homossexual, nenhum dos protagonistas poderiam ser descritos como *gay*, em vez disso, as histórias descrevem a natureza peculiar e espontânea das relações que podem se desenvolver entre homens durante a guerra, relações estas que as autoridades teriam muita dificuldade de impedir.

Por fim, em adição a esse ambiente homosocial, os esforços da guerra também serviram para romper com as distinções de gênero, uma vez que diversas regulamentações proibiram, para benefício da guerra, as mulheres de acentuarem seus dotes com uso de cosméticos, e medidas de austeridade tomaram as rédeas, tornando-se difícil encontrar roupas mais femininas. Somado a isso, o fato de a mobilização em massa da população masculina como parte do exército imperial levou a uma séria escassez de mão de obra nas indústrias (que eram primariamente ambientes dominados pelos homens) e, pela década de 1930, o número de recrutamento de mulheres solteiras aumentou, enquanto as casadas, cujo trabalho principal era gerar e cuidar dos novos cidadãos, também passaram a ser estimuladas a produzir suprimentos.

Finalmente, quando a derrota se viu inevitável, mulheres e crianças foram encorajadas a se armarem em defesa do lar, colapsando os papéis de gênero que foram oficialmente segregados.

É nesse contexto de alastrada confusão dos anteriores papéis sociais que um novo tipo de cultura sexual irá rapidamente emergir.

### 3.4 A cultura e a imprensa da "perversão" do pós-guerra

Após a derrota japonesa e a ocupação pelas forças norte-americanas, a prostituição brotou por todos os cantos e, como citado, houve uma explosão de publicações eróticas amadoras e o desenvolvimento de folhetins de material barato, e uma nova cultura sexual floriu.

Apesar do grande momento de depressão instaurado com a derrota, os escritores se encontravam agora livres das rédeas anteriores, explorando uma temática mais "decadente" da literatura carnal (*nikutai bungaku*, 肉体文学), desafiando as noções prévias da mulher-mãe sacramentada, dando lugar a figuras cada vez mais ocidentalizadas, encorajando nas capas das publicações a adoção dos estilos e modas que foram proibidas durante a guerra.

Contudo, é importante não tomar este fluxo como "liberação" da mulher japonesa, uma vez que sua imagem era usada pelo mercado, vendendo-a como produto para os desejos masculinos. E nessa "negociação", os membros da ocupação possuíam acesso privilegiado através do qual podiam comprar os serviços de uma jovem japonesa como concubina durante sua estadia no Japão e, algumas mulheres, por necessidade financeira, acabavam se tornando "esposas temporárias". Apesar disso, a figura da "mulher americana liberal" se tornou, para muitas, o emblema de equidade de gênero, ameaçando o privilégio masculino tradicional.

Outras transformações tornaram-se públicas, como o retrato aberto do beijo que, diferentemente da marca de afeição do Ocidente, era considerado parte do ato íntimo e intensamente sexual.

Houve uma mudança na visão sobre o casamento que, por muito tempo confinado ao propósito da procriação de novos cidadãos (e guerreiros) do Império, o pós-guerra contemplava uma ênfase na realização tanto sexual quanto emocional do casal. Isso levou a uma demanda por informações que, lembrando, eram anteriormente coibidas pelo Estado, que aplicava proibições rigorosas ao aborto e à disseminação da literatura de planejamento familiar. Pelo contrário, as publicações do pós-guerra discutiam a contracepção fora do paradigma eugênico, e agora era possível representar o sexo em termos de prazer e não de dever.

A atmosfera comparativamente mais aberta sobre o discurso sexual na cultura popular do Japão pós-guerra foi possibilitada por outros fatores, como o sentimento

de desorientação que se alastrou com a derrota e a rejeição das ideias do passado imperialista, incluindo o questionamento sobre as normas estreitas e restritivas de gênero.

Assim, enquanto os Estados Unidos passavam por uma reafirmação dos valores "tradicionais" e da vigilância e controle das sexualidades "dissidentes" (sendo talvez um dos períodos mais regressistas para as minorias sexuais, cujas discussões sobre qualquer tipo de prática não-heterossexual eram limitadas pela censura e tomadas pelo viés de desvio, anomalia, pecado e punição), tivemos no Japão do pós-guerra uma caça pelo bizarro ou curioso e um julgamento por parte da imprensa popular sobre a homossexualidade e atos não-procriativos.

No entanto, dados os esforços que os EUA fizeram para censurar as "sexualidades desviantes" e para identificar e expulsar seus praticantes de suas fronteiras, negando vistos a imigrantes ou deportando aqueles que apresentavam "personalidades psicopáticas", categoria que incluía esses "desviantes" – esforço sobre o qual a influência da Guerra Fria (1947-1991) serviu apenas para intensificar a supressão da homossexualidade, não apenas nos Estados Unidos, mas em todas as sociedades anglo-saxônicas –, curiosamente, as autoridades da Ocupação estavam aparentemente pouco interessadas em monitorar essas mesmas atividades em território japonês, e a discussão aberta que ocorreu na mídia era algo incomparável com os países de língua inglesa, onde era passível de ocorrerem investigações e prisões.

Muito diferente da contraparte americana, a qual não receberia relatos mais socialmente progressistas sobre a variedade sexual antes da década de 1960, a imprensa japonesa dos anos 1950, por outro lado, oferece um vasto recurso:

Os primeiros periódicos japoneses desse período não separavam seu material em publicações temáticas hetero ou homossexuais, e sim apresentavam discussões e ilustrações de uma série de tópicos "anormais" (*abunōmaru*, アブノーマル) e uma ampla gama de atos acomodados dentro da categoria de "perversão", abrangendo praticamente qualquer tipo de atividade e desejo *queer*<sup>89</sup>, ou seja, fora do que era

---

<sup>89</sup> "Estranho", "esquisito" ou "bizarro", *queer* era, assim como *gay*, um dos principais xingamentos contra homossexuais e travestis nos Estados Unidos, mas que foi empoderado pela comunidade. No atual LGBTQIAPN+, é um termo complexo uma vez que remete a três assuntos que se inter-relacionam: a origem da palavra como vista; seu uso nos estudos acadêmicos sobre relações de gênero (Teoria Queer); e, só recentemente entendido, como uma identidade de ser, esta que se coloca contra qualquer normalização e do que se é esperado socialmente.

Vale dizer: LGBTQIAPN+ é a sigla para Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer, Intersexo, Assexuais/Arromânticas/Agênero, Pan/Poli, Não-binárias e mais.

tomado como "comum" (*futsū*, 普通), o que incluía a homossexualidade e o travestismo (masculino e feminino), por exemplo.

Diferente dos *experts* das publicações sexológicas do pré-guerra, poucos reivindicavam qualquer tipo de profissionalismo, sendo mais inclinados à literatura, atestando sua autoridade por meio de seu extenso arsenal bibliográfico sobre "costumes sexuais" (*fūzoku*, 風俗), tanto em língua nativa quanto estrangeira, aplicando suas discussões em termos mais amplos e culturais, levando à inexistência de um modelo analítico específico (como teorias psicoanalíticas, por exemplo) e que conduzia a um clima híbrido propício para debate.

No tocante à homossexualidade, ao contrário da imprensa anglófona, na qual, por vezes, era lida em termos de degenerescência cultural, havia na imprensa japonesa a associação a períodos de alta realização cultural como a Grécia Clássica, a Itália Renascentista e ao Período Áureo da corte japonesa de Heian e, obviamente, de Edo.

No lugar de tratar a sexualidade como uma condição patológica que interessava apenas às autoridades médicas, legais e religiosas, várias publicações do início da década de 1950 tentaram enquadrar suas discussões em termos mais amplos e culturais.

Dentre as figuras representantes podemos citar Mishima Yukio (1925–1970), já bem conhecido por seu romance de 1950 *Kamen no kokuhaku* (仮面の告白, *Confissões de uma máscara*, publicado no Brasil em 2004, tradução de Jaqueline Nabeta), ou mesmo Edogawa Ranpo (江戸川乱歩, pseudônimo de Hirai Tarō, 平井太郎, 1894–1965) cuja ficção inicial apresentava muitos incidentes de desejo masculino (ANGLES, 2003) e que também tinha sido um patrocinador de Iwata Jun'ichi (pesquisador do pré-guerra sobre o passado homossexual do Japão), e às vezes contribuía com seus próprios artigos para as revistas perversas, havendo relatos de ambos os autores serem visitantes frequentes da cena de bar homossexual em desenvolvimento de Tōkyō, sendo frequentemente mencionados nas seções de notícias das revistas.

Angles (in MCLELLAND, 2003) observa como as revistas do pré-guerra eram caracterizadas por uma dinâmica que "apelava" ao impulso *voyeurism*<sup>90</sup> para

---

<sup>90</sup> Do termo francês *voyeur* ("aquele que vê"), é a prática pela qual um indivíduo obtém prazer sexual por meio da observação de terceiros praticando o ato.



testemunhar formas perversas de erotismo, enquanto ao mesmo tempo permitia ao leitor manter o conforto da superioridade moral e ética.

Algumas contribuições para as revistas do pós-guerra, no entanto, transcenderam o paradigma da confissão e aconselhamento especializado do pré-guerra, defendendo o direito dos indivíduos de expressarem sua diversidade sexual e de gênero.

Tão radical quanto qualquer coisa acontecendo nos Estados Unidos ou na Europa nesse momento, podemos situar essa imprensa japonesa muito mais próxima ao posicionamento do movimento *queer* atual do que a postura assimilacionista adotada pelos grupos americanos dos anos 1950.

No Capítulo 4, a seguir, consta uma listagem ampla que explica detalhadamente os tipos de identidade homossexual masculina dentro da sociedade japonesa após a Segunda Guerra.

## 4 As identidades homossexuais masculinas

Neste capítulo, discorreremos sobre as identidades homossexuais masculinas que surgiram ao longo da história do Japão, elencadas nos subcapítulos a seguir.

### 4.1 *Danshō*

Algo visível de ser extraído da imprensa é a não distinção clara da homoafetividade do travestismo e transgenerismo (que não necessariamente possuem relação com a atração pelo mesmo sexo).

Como posto anteriormente, houve uma proliferação da prostituição logo após a derrota do Império e, na parcela homossexual masculina, destacou-se a categoria denominada *danshō* (男娼): prostitutos travestidos em um estilo semelhante ao papel feminino do *Kabuki*, a *onnagata*. Foram popularizados pelo pejorativo *okama* (御釜, termo para *caldeirão de ferro*, usado como gíria para se referir a nádegas e, portanto, uma alusão ao sexo anal), cuja origem pode ser rastreada ao Período Tokugawa e perdura até os dias de hoje na referência a homens, heterossexuais ou homossexuais, que se comportam efeminadamente, muito associado ao entretenimento jocoso.

Seu local de trabalho mais famoso foi o Parque Ueno que, similar ao seu vizinho Asakusa, centralizava há muito tempo o comércio do sexo, dada sua proximidade a Yoshiwara (吉原), famoso *yūkaku*<sup>91</sup> da antiga Edo, embora tenham sido forçados posteriormente pela vigilância policial, devido à ilegalidade e aos problemas causados por tamanha concentração de indigentes, a se deslocar para outros "distritos de luz vermelha" em Shinbashi (新橋) e Shinjuku (新宿).

Dentre as diversas razões reportadas para o aparente *boom* da prostituição masculina, a principal alegada era que muitos desses homens tinham sido introduzidos ao sexo homossexual no período das forças armadas, desenvolvendo um fascínio e atração por tal.

---

<sup>91</sup> 遊郭, lit. "distrito de brincadeiras", no caso, sexuais, conhecidos por sua marcante sinalização luminosa vermelha, sendo assim também chamado de "distrito da luz vermelha".

Outra elucidava que os soldados, retirados de seus lares pelo alistamento, acabavam por perder o contato com suas famílias e, assim, pelo estado de desamparo e pobreza, acabavam por fazer disso uma profissão e meio de sobrevivência. De fato, mesmo após o término da ocupação americana e a eventual estabilização econômica, a mídia seguia associando a prostituição masculina com o baixo conhecimento educacional e privação financeira, os quais levavam muitos homens a assumirem empregos servis laborais de dia e suplementarem a renda como *danshō* à noite.

Por fim, fundamentava-se uma predileção pelo sexo anal passivo que, apesar de ter sido apresentada no exército, fazia parte de sua composição psicossocial.

#### 4.2 *Urning* (*ūruningu*, ウールニング)

Como os sexólogos do Período Taishō, os escritores do pós-guerra seguiram largamente os paradigmas estabelecidos que procuravam encaixar a sexualidade em distintas categorias taxonômicas, baseadas em suas constituições supostamente psicológicas. A categoria mais comumente usada para descrever o *danshō* foi a alemã *Urning*, "Uraniano". Forjado pelo sexólogo e homossexual germânico Karl Heinrich Ulrichs (1825-1895) em referência à origem da deusa grega Afrodite que, na versão de Hesíodo, surgiu a partir da espuma fecundada do mar no qual Cronos lançara os testículos decepados do pai Urano; sublimando, assim, a homossexualidade, designava, segundo ele, uma "alma feminina presa em um corpo masculino" (apud KENNEDY, 1980/81).

No Japão, os *urning* eram considerados portadores de corpos afeminados, genitálias diminutas e um desejo "inato" (*sententeki*, 先天的) pelo sexo anal passivo, que os teria levado a se voltar para a prostituição como uma maneira de satisfazer seus desejos, além da fonte de renda ser bem-vinda.

Comparativamente, do outro lado dos *danshō* estão seus clientes, referidos como *pederasuto* (ペデラスト, ou apenas *pede*), e acreditava-se que se relacionavam com transgêneros ou homens mais jovens por reflexo do "amor fraternal" dos tempos de guerra, gerado pela falta de companhia feminina e, assim, eram tidos como um "tipo" sexual diferente, não possuidor de um desejo inato e, uma vez que esse sistema

foi baseado em uma suposta tipologia heterossexual na qual os opostos se atraem, eram os parceiros "ativos/ penetradores" no sexo.

Apesar dessa forte associação entre prostituição masculina e efeminação, havia os que não se conformavam com esse sistema de paradigma dominante, sendo referidos como *dondengaeshi* (どんでん返し, "reversão; reviravolta", o chamado "versátil" no léxico *gay*) que assume tanto o papel ativo quanto passivo.

Entretanto, ideologias de lado, não havia na prática uma divisão tão restrita entre prostitutas passivos e seus clientes ativos, e alguns *danshō* tornavam-se parceiros ativos tanto de homens quanto de mulheres, assim como sua contraparte do pré-guerra, *onnagata* e *kagama*, foram.

Algo similar era visto no Oeste, com os efeminados *faeries* e seus parceiros *trade*. Todavia, de modo divergente, começou nos Estados Unidos uma ascensão de homens que se identificavam com sua masculinidade e se engajavam em relacionamentos com outros homens de mesmo perfil; fugindo da estruturação dos papéis de gênero masculino e feminino e entendendo que sua atração sexual não significava ou requeria a renúncia de sua masculinidade, chegaram ao ponto de formarem um movimento cultural. De fato, essa ascendência associada à masculinização se associou fortemente à cultura *gay* americana na figura do *macho man*.

No Japão, um processo similar começava a brotar. Entretanto, devido às raízes culturais baseadas no sistema tradicional *nanshoku*, o subentendimento que um dos parceiros necessariamente assumiria o papel "ativo" ainda era persistente, havendo razões culturais pelas quais a homossexualidade masculina na primeira década do pós-guerra permanecesse tão fortemente associada aos paradigmas transgênero no imaginário do público. Uma das consequências mais significativas foi o conceito do termo *gei* (ゲイ) que, embora importado durante a Ocupação, se desenvolveu ao longo de uma trajetória bastante diferente de seu homônimo inglês *gay* com a figura do *gei bōi*.

### 4.3 Gei Bōi

A partir do início da década de 1950, a imprensa da perversão começa a se interessar por uma nova forma de expressão homossexual: o *gei bōi* (ゲイボーイ, *gay boy*), cujo local de atuação não eram as ruas, mas os bares (*gei bā*, ゲイバー, *bar gay*) de estilo norte-americano.

Embora alguns dos cafés do período Taishō, similares às casas de chá de Edo, possuísem empregadas(os) que se dispunham a atender os clientes em serviços "particulares", a prostituição havia sido restrita a bordéis licenciados. No entanto, esse sistema antigo foi reformado, e a prostituição, que havia sido institucionalizada no Japão durante séculos, foi autorizada a continuar sob a fachada de "bares e restaurantes especiais" em bairros licenciados e regulamentados pela polícia e cujas(os) profissionais eram chamadas(os) de "artistas".<sup>92</sup>

De acordo com Kabiya Kazuhiko (in MCLELLAND, 2003), um dos colaboradores dos periódicos sexológicos do pré-guerra especializado na temática homossexual e que continuou a publicar sobre o desenvolvimento no pós-guerra na capital *Tōkyō*, o termo *gei bōi* foi usado pela primeira vez por membros das forças da Ocupação "entusiastas do *nanshoku*" (*nanshoku aikōsha*, 男色愛好者) para se referir aos seus jovens parceiros japoneses, avistados em bares e cafeterias.

Comparada com a lenta disseminação do termo *gay* nas sociedades anglófonas, a ascensão de sua contraparte japonesa foi meteórica e logo se espalhou por meio do amplo uso pela imprensa convencional, capturando a imaginação popular de tal modo que viria a se tornar a face pública da homossexualidade masculina pelos próximos 20 anos.<sup>93</sup>

Enquanto os bares e restaurantes anteriores aparentavam ser mais informais, a década de 1950 empregava anfitriões profissionais que serviam bebidas e

---

<sup>92</sup> *Gei* é uma das leituras do caractere 芸, o qual, carregando o significado de "técnica, performance, arte", designa realização artística, sendo o mesmo que compõe o termo *geisha* (芸者), ocupação que sobreviveu até os dias de hoje e é realizada por mulheres que se dedicam à arte de entreter. Essa homofonia serve para reforçar a maneira híbrida com que o termo passou a ser empregado no Japão.

<sup>93</sup> Embora houvesse mulheres (particularmente as que tendiam para o transgênero) que alcançaram certa visibilidade, a década de 1960 foi particularmente dominada pela figura do *gei bōi*.

entretinham seus clientes com conversas, por vezes se disponibilizando para encontros fora do expediente, cenário semelhante ao do *host club*<sup>94</sup> dos dias atuais.

Assim como os *danshō*, os *gei bōi* eram enquadrados na categoria *urning*, ou seja, apresentavam uma predisposição passiva na interação sexual com homens gênero-normativos, bem como comportamentos e aparência efeminados, apesar destes não necessariamente se travestirem como os *danshō*, ou o fazerem parcialmente, com o uso de maquiagem e certos acessórios, principalmente da moda ocidental. Já seus parceiros, similarmente, também eram vistos como um "tipo" sexual diferente, sendo apenas clientes (*kyaku*, 客) consumidores de serviço. Sua suposição de papel ativo na interação sexual era significada pelo uso do termo *tachi* (タチ, derivado de *tachiyaku*, 立ち役, que se refere aos protagonistas masculinos, herói ou vilão, que contracenavam com a *onnagata*, que exercia o papel feminino no teatro).

Dessa forma, deduzimos que tanto *danshō* quanto *gei bōi* foram mais bem entendidos pela imprensa como designações profissionais do que uma identidade sexual propriamente dita.

É fato que o uso generalizado do termo *gei* na mídia japonesa prediz o uso de *gay* no meio americano (termo que não se tornou um referencial usado pelos de fora das comunidades homossexuais até o início dos anos 1970, enquanto que no Reino Unido o termo preferido era *queer*. Entretanto, vale apontar que seu uso como similar americano foi uma reinterpretação posterior feita através de uma variedade de fatores que levaram à reconfiguração do termo *gei* e a uma gradual dissociação da homossexualidade com a performance profissional e transgênera.

#### **4.4 *Danshokuka, Sodomia, Dōsei Ai, Homo***

Uma variedade de outras designações foi formada pelos escritores que relatavam suas próprias experiências com pessoas do mesmo sexo, havendo uma variedade de designações:

---

<sup>94</sup> *Hosuto Kurabu* (ホストクラブ), clubes voltados para o público feminino onde impecáveis anfitriões (*host*) oferecem seus serviços de companhia e entretenimento totalmente pagos, obviamente, pela cliente, o que inclui o tempo, consumo e mimos extras.

Além de *tachi* e o anterior *dondengaeshi*, algumas referências de "papéis sexuais" da clientela do *gei bā* eram: *onē* (お姉, "irmã mais velha") para efeminados mais maduros; *chigoka* (稚児家, "profissionais do *chigo*") para homens mais velhos interessados em garotos mais jovens; e *ritsu* (率, que significa "taxa/ porcentagem ou caça níquel"), jovens em busca de um "patrocinador" mais velho na relação, ou seja, a atual dinâmica "sugar baby" e "sugar daddy/ mommy".

Há ainda o neologismo *danshokuka* (男色家), que une a variação de leitura alternativa de *nanshoku* (*danshoku*, 男色, erotismo masculino-masculino) e o sufixo *ka* (家), indicativo de "profissão/ praticante" (como em *mangaka*, 漫画家, ou seja, artista de *manga*). Essa era a designação preferida de Mishima em *Kinjiki* (禁色, 1951, publicado no Brasil como *Cores Proibidas*, tradução de Jefferson José Teixeira)<sup>95</sup>, autor que, dito frequentador dos *gei bā* do pós-guerra, escreveria posteriormente com apreço sobre essa tradição perdida do Japão. Outros neologismos são *danshokusha* (男色者, usando o sufixo para pessoa) e, menos frequente, o *danshokutō* (男色党, sufixo para grupo ou facção).

Outro termo amplamente utilizado foi *sodomia* (ソドミア): derivado da história do Antigo Testamento sobre a destruição da cidade de Sodoma, usado pelas revistas para descrever a homossexualidade masculina de modo geral e seus indivíduos. Apesar da criminalização do sodomita na maioria dos códigos legais derivados da lei inglesa, no caso do Japão, o termo era visto apenas como alusão a clássicos pitorescos e, conseqüentemente, não carregavam o peso de séculos de estigmatização legal e religiosa. Ademais, o termo *sodomia* também era comumente usado em contraste com a homossexualidade feminina *resubosu* (レスボス), termo derivado da ilha grega Lesbos, associada à poetisa Sappho, cujos versos contêm diversas estrofes celebrando a beleza das jovens.<sup>96</sup>

Por fim, o termo *dōseiai* também aparece nas publicações do pós-guerra, muitas vezes associado ao sufixo anteriormente visto para designar *pessoa*, *-sha* (者). Ademais, é frequentemente acompanhado pelo *furigana* (o qual indica o modo

<sup>95</sup> É nessa obra que o autor faz uma das primeiras referências ao uso do termo *gei*, em que o descreve como gíria americana para *danshokuka*.

<sup>96</sup> Apesar de amplamente reconhecida, a versão *katakana* do substantivo "lésbica" (レズビアン) não se tornaria atual até o início dos anos 1960 e, sendo, assim, é difícil falar sobre uma identidade lésbica no período pré-guerra. Ademais, o "amor lesbico" ganharia mais destaque como pornografia atuada por mulheres, porém, com público alvo masculino.

de leitura dos *kanji*) deste como *homo* (ホモ): abreviação de *homosekusharu* (ホモセクシャル, transliteração do inglês *homossexual*), e se tornou o termo mais amplamente difundido, especialmente nos anos de 1960 e 70, período quando houve uma diversificação na clientela dos *gei bā* (como dito, fortemente carregado pelo travestismo) para os *homo bā*, estabelecimentos onde homens homossexuais gênero-normativos se concentravam à procura de um parceiro afetivo e/ ou sexual igualmente gênero-normativo.

Frequentemente usados de forma intercambiável, discernir um padrão no período imediato do pós-guerra quanto ao uso desses termos apresenta-se como uma tarefa complicada, se não impossível. Ademais, a habilidade da língua japonesa em usar diferentes *kanji*, possuidores de significado, mas com uma variedade de leituras e pronúncias não padrão, também gera bastante confusão.

Enquanto termos "tradicionais" como *nanshoku* sobreviveram, seus significados passaram por mudanças. Essa instabilidade torna difícil falar sobre uma singular "identidade homossexual", como ocorre no Ocidente, especialmente devido à forte divisão encontrada entre as identidades comerciais representadas pelo *danshō* e pelo *gei bōi* e o mundo mais amplo da homoafetividade de *homo* e *sodomia*. De fato, os homens que escreviam cartas para as revistas, muitas vezes evitavam o uso dessas categorias, preferindo se definir pela ausência de interesse pelo sexo oposto.

A seguir, o Capítulo 5 discorre sobre o *boom gay* que ocorreu no Japão no período pós-guerra, e o surgimento das identidades transgêneras e transsexuais chamadas *blue boys* e *new half*.



## 5 O boom gay japonês

Comparada com a lenta disseminação do termo *gay* nas sociedades anglófonas, a ascensão de sua contraparte japonesa foi meteórica: Adentrando o país nos anos imediatos após o final da guerra, trazida pelos membros das forças da Ocupação quem se referiam aos seus parceiros sexuais japoneses como *gay boy*, já nos anos de 1950, sua romanização *gei bōi* estava sendo largamente usada na mídia japonesa para descrever homossexuais passivos e efeminados vinculados ao mundo do entretenimento.

Além disso, as revistas dos anos 1950 concederam aos seus leitores um vocabulário pelo qual eram capazes de conceitualizar seus desejos, e mais, de compartilhar suas fantasias, mesmo que essas não seguissem o padrão da "normalidade" geral. Essas revistas não somente descreviam em termos não pejorativos uma ampla extensão de práticas sexuais que não se enquadravam na heterossexualidade reprodutiva sancionada pelo Estado, como serviam de meio pelo qual as pessoas podiam se conectar. Assim, na sociedade orientada por intermédio de grupos e na qual impera a pressão para se conformar às noções de adequação ao senso comum, indivíduos diversos podiam experimentar o sentimento de pertencimento a uma comunidade mais ampla, deixando a sensação de isolamento e deslocamento para trás.

No ano de 1952, o Grupo Adonis (*Adonisu kai*, アドニス会) foi fundado e publicava uma revista de circulação interna para seus membros, a *Adonis*, primeira revista dedicada ao tema no arquipélago. Além de ter antecedido a fundação da primeira revista norte-americana voltada à homossexualidade, a *ONE*, foi muito mais gráfica em seu apoio à subjetividade homossexual: enquanto a segunda se preocupava com a constante censura<sup>97</sup> (tendo sido encerrada pelo Correio Norte-Americano devido a uma simples imagem de um modelo trajando pijamas de forma provocativa), nu-frontal total, ereção e sadomasoquismo eram comumente encontrados nas páginas da revista japonesa, não havendo paralelo desse tipo de pornografia nas publicações de além-mar da mesma época.

---

<sup>97</sup> Segundo McLelland (2003), o primeiro nu frontal completo não apareceria nas publicações norte-americanas até o ano de 1965.

Em 1954, a associação homofílica *Fūzoku kagaku kenkyūkai* (風俗科学研究会, Encontro de pesquisa sobre ciência da moral/ costumes sexuais), fez uma pronúncia em uma de suas publicações, intituladas *Fūzoku kagaku*: o grupo propunha uma oportunidade para aproximar homens que não possuíam interesses em mulheres, oferecendo encorajamento e consolação mútua, algo notável dado à época, principalmente se comparado à imprensa estadunidense. Na mesma edição, foi reproduzida uma notável carta pela qual o remetente solicitava a elaboração de uma "constituição homossexual" (*sodomia kenpō*, ソドミア憲法), declarando que o amor entre homens é tão válido quanto o amor entre homem e mulher, não sendo da alçada da legislação sua regulação, demonstrando como, em pleno início dos anos 1950, começava uma forma de consideração política.

Mais significativamente, a homossexualidade (tanto masculina como feminina) não era notavelmente segregada de outras formas de expressão sexual "pervertida" no discurso japonês, e sim vista como ramo de uma família que incluía o sadomasoquismo e o travestismo, e entendidos como parte da condição humana geral, diferentemente do tratamento como patologia perigosa ou pecado sentencial do Ocidente, visão esta que ainda perdura.

Em meados dos anos 1980, quando os modos de organização das comunidades homossexuais que, baseados nos direitos ocidentais, começaram a impactar as minorias sexuais japonesas, os rótulos *gay* e *lesbian* tiveram, de fato, que competir com os significados já incorporados e que estiveram por muito tempo em circulação na mídia popular: enquanto o primeiro generalizou na década de 1950 jovens efeminados que trabalhavam na indústria do entretenimento (o *gei bōi*), o termo *rezubian* acabou se tornando uma categoria de pornografia estrelada por mulheres, mas voltada ao público masculino heterossexual em meados da década 1960.

Por isso, enquanto está claro que o encontro do Japão com os Aliados durante a Ocupação resultou muito rapidamente na geração de novos tipos de discurso sexual e na proliferação de novos modos de prática e identidade homossexual, essas subculturas japonesas eram muito diferentes das que se desenvolviam nos Estados Unidos nesse momento. Por exemplo, embora o termo *gei* certamente esteja relacionado ao termo inglês *gay*, muito provavelmente sendo seu derivado, este último só foi eleito como termo preferido para auto-designação dentro das comunidades homossexuais dos EUA durante a guerra; já o *gei* japonês se encontrava generalizado

na mídia japonesa cerca de 20 anos antes. Além disso, como visto, a homofonia de *gei* como *gay* (identidade homossexual) e *gei* como "realização artística" serve para reforçar a maneira híbrida com que esse termo passou a ser usado em japonês para significar um novo tipo de ser sexual, o *gei bōi*, tão diferente do homem *gay* americano quanto era do *danshō* ou dos prostitutas que o precederam. De fato, pode ser visto como uma resposta homossexual específica à nova abertura de espaço no meio sexual que ocorreu na modernidade do Japão pós-guerra.

No início da década de 1990, quando se iniciou uma articulação em um sentido mais político de "movimento" (*undō*, 運動), a mídia japonesa presenciou uma rápida escalada na atenção voltada às questões de sexualidade minoritária nos meios de comunicação, inclusive no cinema. Nesse contexto, conhecido como *boom gay*, finalmente os termos *gei* e *rezubian* passaram a ser empregados de uma maneira mais semelhante à do mundo homossexual norte-americano, divulgando (principalmente com a propagação da internet) o modo como homens e mulheres homossexuais se auto-referiam.

Todavia, é importante apontar que o evento mais significativo que possibilitou essa rápida expansão da subcultura homossexual ocorreu 34 anos antes, em 1956, quando, após anos de campanha, grupos de mulheres pressionaram o Governo a aprovar uma lei contra a prostituição e criminalização dos bordéis, o que resultou em um grande impacto na prática homossexual, uma vez que a lei era voltada para a prostituição aberta e visível (e heterossexualmente dominante).

Nesse ponto, vale lembrar também que nem a homossexualidade nem o travestismo eram ilegais no Japão, e a prostituição homossexual, mais velada, não foi alvo severo de perseguição pelas autoridades, o que permitiu que os negócios continuassem normalmente. Conseqüentemente, o segundo distrito da cidade de Shinjuku (*Shinjuku ni chōme*, 新宿二丁目), que havia sido um distrito de prostituição heterossexual, foi gradualmente tomado pelo comércio *gei*, abrigando, mesmo na atualidade, a maior coleção de bares voltados para a clientela homossexual, alcançando fama nacional e internacional por isso.

De um modesto número de estabelecimentos, a imprensa dominante de 1958 começou a falar de um *boom gay*, e o *gei bōi* passou a ser procurado não exclusivamente pela sua clientela masculina, mas também fornecia companhia às mulheres; inclusive, alguns do ramo nem ao menos se identificavam como

homossexuais, estando apenas temporariamente na ocupação para arrecadar fundos e/ ou cobrir dívidas, o que englobava estudantes atraídos pelos anúncios que inundavam as páginas de jornais sensacionalistas, antecipando o esquema atual conhecido por *enjo kōsai* (namoro remunerado<sup>98</sup>) que posteriormente seria concebido por garotas japonesas do ensino médio.

O interesse nos *gei bōi* se espalhou muito além das revistas da imprensa da perversidade, e a atenção fornecida pelos tablóides resultou em informações sobre a subcultura *gei*, sendo disseminada até pelas áreas mais remotas do Japão.

Ao contrário da categoria anterior, *danshō*, composta por prostitutas que trabalhavam à noite (por vezes clandestinamente), os *gei bōi* foram considerados como tendo desenvolvido (ou "evoluído") um novo "estilo *gay*", um que se poderia desfilar de uma maneira imponente à luz do dia, criando comunidades *gei bōi* que se expandiram nas redondezas dos *gei bā*.

Eram em sua maioria adolescentes ou na casa dos 20 anos, nascidos durante a guerra e possuindo pouca lembrança desse período. Carregavam uma nostalgia pelo passado imperial do Japão, mas avançavam em busca de inspiração ao criar suas auto-identidades. Enquanto o estilo afeminado dos *danshō* era algo mais retrô, consistindo em *kimono* e perucas com penteados clássicos ou que lembravam a figura tradicional da *geisha*, o *gei bōi* era voltado à modernidade, quase pioneiro, em sua auto-apresentação. Tendo pouco interesse em se passar por mulheres, não se viam como personificadores do sexo feminino, e sim andróginos (*chūsei*, 中性, lit. sexo intermediário), incorporando a figura da "mulher cultural" (*bunka jōsei*, 文化女性), isto é, adquiriam o que é chamado de "feminilidade" ao incorporar códigos e modos de comportamento específicos associados a construções culturais.

Desse modo, os *gei bōi* assinalam que, enquanto as categorias básicas de "homem" e "mulher" não haviam mudado, eles viriam para representar uma nova "concepção sexual" (*seikan'nen*, 性觀念), um terceiro sexo, ilustrando como o feminino não era restringível e redutível ao corpo feminino em si, mas podia ser visto como um

---

<sup>98</sup> Iniciando-se após o *boom* econômico da década 1980, muitos relacionam essa transação a uma maneira pela qual as jovens encontraram para conseguir manter o estilo de vida da era anterior, apesar das maiores dificuldades financeiras. Embora visto como forma de prostituição, tais encontros não necessariamente levam ao ato sexual (ou, ao menos, não à penetração propriamente dita).

O *enjo kōsai* não foi capaz de ser regulado pelo governo japonês, apesar da proibição vista no corpo do texto, uma vez que este não se enquadra na definição legal de prostituição; ademais, uma vez que a idade de consentimento no Japão varia entre 13 e 17 anos (dependendo da província e sua jurisdição), os clientes também não podem sofrer acusação de abuso de menores.

conjunto de práticas capazes de serem expressas também por indivíduos masculinos, questionando o sistema de papéis exercido pelos indivíduos que são divididos apenas pelo seu sexo biológico.<sup>99</sup>

Apesar de sua grande visibilidade nos principais meios de comunicação, o *gei bōi* seria desafiado por outra inovação além-mar: a repercussão do *Le Carrousel* de Paris, o *cabaret* transsexual mais famoso da Europa.

### 5.1 Transgeneridade e transsexualidade: os *blue boys* e os *new half*

Os anos imediatos do Pós-Guerra ainda se viam muito vinculados à figura das *onnagata* que, apesar de possuírem corpo biologicamente masculino, se esforçavam para e se orgulhavam de sua aparência e trejeitos femininos. Por outro lado, sofrendo também sua parcela de influência da fama do *Le Carrousel*, a década de 1960 assistiu a uma proliferação do número de estabelecimentos conhecidos como *show bar*, que ofereciam espetáculos a plateias de turistas heterossexuais.

Como dito, apesar da beleza andrógina vinculada à figura do *bishōnen* ("belo rapaz", os *gei bōi* não procuravam se passar por mulheres, mas se entendiam como um terceiro sexo. Por outro lado, os que passaram a ser conhecidos como *burū bōi* (ブルーボーイ, *Blue Boys*)<sup>100</sup> deram um passo adiante e recorreram a variados procedimentos médicos (e por vezes cirúrgicos) para transformar seus corpos a fim de que pudessem alcançar a figura da "mulher de verdade".

Assim, ocorreu um movimento de afastamento do modelo tradicional de performance e, voltando-se para a criação de um corpo "verdadeiramente feminino", tornou-se extremamente popular no meio *gei* a submissão a tratamentos hormonais e injeções de silicone como primeiro passo para a figura ideal, sendo de difícil tarefa afirmar quais suas razões, pessoais ou econômicas.

---

<sup>99</sup> Vale relembrar que o fato de o *gei bōi* ter sido capaz de emergir tão rapidamente como um "novo sexo" no período do pós-guerra deveu-se, em grande parte, ao fato de que as noções nacionalistas anteriores haviam entrado em colapso, juntamente com o rígido regime regulatório; sua ideologia foi tão desacreditada que abriu um espaço que proporcionou o desenvolvimento de novas formas de práticas e identidades hetero e homossexuais.

<sup>100</sup> Outro termo usado pela mídia para descrever esta figura era シスターボーイ (*sister boy*) que veio após o sucesso do filme hollywoodiano *Tea and Sympathy* no qual o jovem Tom Robinson Lee, de 17 anos, encontra conflitos com a cultura machista de sua classe ao preferir arte ao esporte, sendo assim apelidado por seus pares "machos" de "*sister boy*". Esse termo era mais voltado aos *gei bōi* que atendiam ao público feminino e eram bajulados como "animaizinhos de estimação".

A primeira operação de mudança do sexo masculino para o feminino no Japão foi reportada em 1951 com o cantor de *cabaret* Nagai Akiko (永井明子, 1924-?), que se submeteu à orquiectomia (retirada dos testículos), penectomia (remoção do pênis) e aumento de mama. Sua transição e subsequente sucesso em sua carreira no entretenimento serviu de inspiração, apesar de nem todos completarem o processo.

Um dos rostos transgêneros mais conhecidos do país, e frequente convidado em programas de variedades, era o jovem Peter, flagrado em um de seus *shows* por um caça-talentos e lançado no famoso filme de 1969 de Matsumoto Toshio (松本俊夫, 1932-2017), *Bara no sōretsu* (*A marcha funeral da rosa*). Em um de estilo semi-documentário, o personagem Eddie (interpretado por Peter) é um belo *gei bōi* que trabalha no bar Genet e que, no passado, matara a própria mãe em uma disputa doméstica, sendo deserdado pelo pai em tenra idade. Conforme o enredo se desenrola, ele acaba por descobrir que seu novo amante era nada menos que seu pai, que não mais reconhecia, e, em um desfecho edípico, cega os próprios olhos. Mais que a trama, o foco de interesse está no vislumbre da vanguarda desse mundo que o filme oferece, mostrando como seus integrantes interagem (entre si e "os de fora") e seus modos de vida no ramo.

Além da fama do *Le Carrousel*, outro impacto sobre a identidade e desempenho de gênero foram as práticas médicas no país, tendo os procedimentos aumentados entre as décadas de 50 e 60. Porém, no ano de 1965, no que ficou conhecido como "Julgamento *Blue Boy*", um médico foi investigado pela remoção dos órgãos sexuais masculinos de três homens presos por prostituição, sendo posteriormente sentenciado sob a acusação de ter violado o Artigo 28 da Lei Eugênica de Proteção, que proibia qualquer procedimento desnecessário que resultasse em esterilização sexual. Dessa forma, o procedimento cirúrgico de mudança de sexo se tornaria ilegal no país até 1996, quando novas (e rígidas) diretrizes éticas para o procedimento foram estabelecidas sob alegação de que a condição médica de "desordem na identidade de gênero" requeria um tratamento igualmente médico.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Até meados de 2018, a transsexualidade ainda era considerada um transtorno pela Classificação Internacional de Doenças (CID-10, datado de 1990), mas, no mês de junho a Organização Mundial da Saúde (OMS) anunciou sua retirada da lista de doenças mentais, uma vez que há evidências suficientes de que essa seria uma classificação errônea e possível de estigmatização. Na nova versão atualizada (CID-11), a transsexualidade foi reclassificada de "distúrbio de identidade de gênero" para "incongruência de gênero" e transferida para a categoria de saúde sexual. Essa manutenção da transsexualidade no CID garante o acesso e direito à terapia hormonal, psicoterapia e cirurgia de redesignação sexual, cobertas no Brasil pelo Sistema Único de Saúde (SUS).

Assim, o *Blue Boy* desapareceu da mente do público.

Em 1982, Betty, a *mama-san*<sup>102</sup> do *gei bā* de Osaka, *Betty's Mayonnaise*, introduziu um novo termo para designar seus artistas transgêneros: o *nyūhāfu* (ニューハーフ).

Do inglês *half* ("metade"), o termo *hāfu* é usado no Japão para designar indivíduos que têm um dos progenitores não japonês, ou seja, seria "metade" japonês e "metade" de outra etnia. Essa noção foi trazida para o campo da sexualidade, e o "novo" (*nyū*, do inglês *new*) *hāfu* seria, então, um indivíduo "metade" homem e "metade" mulher.

Assim, como no caso do termo *gei bōi*, *nyūhāfu* foi uma fusão moderna de duas palavras importadas, mas incorporadas com um significado local novo e muito específico. Trata-se de uma categoria complexa que abarca um leque de identidades e práticas sexuais, pois, apesar de passarem por procedimentos hormonais e desenvolvimento de seios, também são variantes em relação ao posicionamento individual perante suas genitálias masculinas: muitos se submetiam à remoção dos testículos, mas mantiam o órgão peniano, ou pelo prazer pessoal ou como parte de "instrumento de trabalho".

Todavia, devemos sempre lembrar que, da mesma forma que os *gei bōi*, os *nyūhāfu* eram vistos como pertencentes ao campo das profissões, sendo homens que transgrediam a linha divisória entre feminino/ masculino (ou seja, transgêneros) em prol do entretenimento (sexual ou não). Assim, embora desestabilizando a "coerência" entre gênero, práticas sexuais e composições físicas, corporais e psíquicas, não podem ser colocados como derivados e ou sinônimos de transsexual, uma vez que não incluem o estilo de vida e muito menos a possível presença da disforia de gênero<sup>103</sup> do segundo.

---

No Japão, há o registro familiar denominado *koseki* (戸籍), que detalha nascimentos, falecimentos, casamentos e divórcios de seus membros. Particularmente problemático, está no fato que o sexo e a ordem de nascimento são correlacionados (primogênito homem, segundo filho etc. e primogênita mulher, segunda filha etc.), assim, uma redesignação sexual resultaria em uma intervenção nessa classificação. Até o ano de 2004, mudanças ocasionalmente eram permitidas apenas aos casos de intersexualidade, isto é, para os indivíduos cuja variação de caracteres sexuais (cromossomos, gônadas e/ ou órgãos genitais) dificultam a identificação como totalmente feminino ou masculino. Finalmente, em julho do mesmo ano foi concedida aos diagnosticados com disforia de gênero a permissão para alterarem seu *koseki*, no entanto, os casados e os que haviam tido filhos não foram incluídos.

<sup>102</sup> No Japão, enquanto os donos de bar do sexo masculino são chamados por *master*, as mulheres são chamadas de *mama* (ママ, "mamãe"), termo absorvido também no meio transgênero do *gei bā*.

<sup>103</sup> Disforia de gênero: experiência em algum grau de incongruência entre sexo biológico e a identidade de gênero. Vale apontar:

Sob essa visão, talvez não fosse de se espantar que o *nyūhāfu* tenha sido considerado problemático para a comunidade médica, uma vez que trabalha contra a suposição comum que gênero e orientação sexual devem refletir o sexo biológico do indivíduo, e que qualquer assimetria pode e deve ser corrigida por intervenção médica/ cirúrgica.<sup>104</sup>

Por fim, houve o segundo *boom gay* do Japão no início dos anos 1990, e os termos *rezubian* e *gei* passaram a ser empregados de uma maneira muito semelhante a do mundo homossexual norte-americano, aproximando (principalmente com a propagação da internet) as definições japonesas de como mulheres e homens homossexuais se autorreferiam do significado dos termos ocidentais.

O Capítulo 6, a seguir, trata da tomada de conscientização pelos japoneses sobre sexualidade e a ascensão do ativismo *queer* japonês.

---

**Sexo biológico:** conjunto de informações biológicas referente à anatomia e à fisiologia de cada indivíduo, historicamente baseado em suas genitálias e cromossomos (homem/macho, mulher/fêmea ou interssexo).

**Identidade ou orientação sexual:** forma como a pessoa se sente em relação a sua sexualidade, ou seja, refere-se à sua atração sexual, física e/ou romântica, se houver (homossexual, heterossexual, bissexual, pansexual ou assexual).

**Gênero:** conjunto de "regras" ou "papéis" sociais traçados culturalmente sobre o sexo biológico (o que é "ser homem" e "ser mulher" dentro de um grupo).

**Identidade de gênero:** forma como a pessoa se sente e reconhece em relação ao seu gênero. Subjetivo, individual e independente das características biológicas de seu sexo biológico, pode estar de acordo com o sexo designado no nascimento (cis) ou não (trans), ou ainda, não se reconhecer em nenhum ou transitar entre eles (queer, não binário ou agênero).

<sup>104</sup> A sociedade japonesa vem aumentando sua acomodação do transsexual que, após passar pela cirurgia de redesignação sexual, readentra-a como membro "normal/ padrão" do outro sexo, permanecendo, assim, a heteronormatividade e a polaridade de gênero incontestáveis, insistindo no ponto de vista de que são esses indivíduos que não se adequam os possuidores de um "problema", ignorando que talvez este esteja no sistema binário e nos cidadãos que o constituem.



## 6 Consciência e ativismo

Identidade de gênero é o entendimento pessoal que envolve a correlação entre um código diverso e complexo de vestimenta, padrões de discurso e maneirismo, assim como as formas de pensar, sentir e agir tidas como "masculinas" ou "femininas", relacionadas ou não às características biológicas. Dessa forma, consciência e identificação não são inatas, e sim um processo que pode perdurar por toda a vida, e o meio, sobre o qual a mídia cai em massa, é um grande influenciador, ou até mesmo o parâmetro para tal.

Vimos anteriormente como se proliferou o paradigma da perversidade na mídia japonesa do período pós-guerra. Dentre seus elementos, temos o *gei bōi*, identidade que ganhou destaque no final dos anos de 1950 e capturou a imaginação popular de tal modo que se tornou a face pública da homossexualidade masculina pelos próximos 20 anos.

Assim, embora tenha sido emprestado da língua inglesa no período imediato do pós-guerra e seu uso tenha se expandido e desenvolvido na cultura popular japonesa no mesmo período em que o *gay* americano estava emergindo como o referente mais comum para homens homossexuais nos Estados Unidos, e apesar da homofonia, o *gei bōi* japonês era bem diferente da figura emergente do homem *gay* americano, tendo este segundo se desenvolvido devido a dois movimentos: o primeiro foi a rejeição, por parte das comunidades emergentes, dos modelos pautados no pecado, na patologia e no delito com os quais o comportamento homossexual há muito era associado nos discursos religioso, médico e criminal, em favor de uma compreensão quase étnica de "identidade *gay*" baseada em cidadania e direitos; e em paralelo está o afastamento dos paradigmas hetero-baseados de fertilidade (os *faeries*) ao adotar um modelo mais masculino (por vezes exagerado) de auto-representação numa relação mais "igualitária".

De acordo com McLelland (2005), no Japão, diferentemente da Europa e Estados Unidos, a homossexualidade ou o travestismo não eram ilegais, como já apontado, além de não haver a presença de uma autoridade moral poderosa, como a Igreja, que condenasse tais atividades como algo pecaminoso, sendo este um "mundo" mais difícil delimitar.

Além disso, enquanto o termo *gay* era usado para se referir a homens e mulheres que se atraíam pelo mesmo sexo, não havia tal comunalidade no caso japonês, cujo termo *gei* era reservado (como assim o é até os tempos modernos) especificamente para os homens, já o termo *lésbica* (como apontado anteriormente) tenha ficado mais restrito aos filmes pornográficos atuados por mulheres, mas cujo foco era o público masculino hétero.

Assim, o radicalismo dos anos 1960, que tanto inflamou os movimentos *gays* e *lésbicos* ocidentais, não possuiu tanto fervor no Japão.

Ademais, há uma divisão independente entre engajar em atividades homossexuais (pressupondo-se que haja um reconhecimento destas como tal) e adotar uma identidade homossexual.

De fato, não começariam a ser criadas no país, até meados da década de 1980 – quando a nova geração de homens *gei* emergiu –, organizações e ativismos semelhantes aos ocidentais, e a grande mídia começasse a lidar com as questões homossexuais não apenas masculinas, mas também femininas, e fora do campo do entretenimento e comércio.

Apesar da explosão de discussões e representações *queer* na imprensa popular, algo que não seria acompanhado pela mídia em qualquer sociedade anglófona até o início dos anos 1970, o desenvolvimento relativamente tardio (em termos de visão ocidental) das organizações ativistas homossexuais no Japão é por vezes traduzido como se o país se encontrasse, de alguma forma, atrás do Ocidente nas questões de elaboração de uma identidade e formação de uma comunidade.

## 6.1 A movimentação no Japão

Revitalizado nos anos 1960, o feminismo formou uma nova onda na década de 1970 através de mulheres batalhadoras que se aliaram a outros grupos reprimidos dentro da sociedade japonesa, como a comunidade de coreanos que ali residiam, os indígenas Ainu do extremo norte do país e os descendentes da sub-casta dos *burakumin*<sup>105</sup> (部落民). Todavia, as mulheres desse período não buscaram abranger

---

<sup>105</sup> Comunidade discriminada devido a sua ancestralidade constituída de uma classe "intocável" devido a profissão "poluída" que exerciam, como os açougueiros, os que trabalhavam com pele e couro animal e os coveiros.

suas irmãs das minorias homossexuais, por vezes sendo consideradas discriminatórias, mesmo que ambos os grupos fossem pertencentes à mesma categoria (e condição) de mulher.

Uma politização da homossexualidade também ocorreu nessa época (embora tivesse menor grau do que no Ocidente), tomando conta das mulheres antes mesmo do que dos homens devido à influência dos movimentos femininos e por essas sofrerem uma maior e mais óbvia marginalização. Todavia, a falta de apoio e interesse das mulheres heterossexuais somada à diminuta sondagem pela imprensa perversa (o que resultou em uma igualmente diminuta atenção por parte da mídia, salvo como objeto de desejo masculino hétero), além da situação financeira inferior à do homem (bem como sua liberdade de locomoção pelos espaços públicos como bares), fizeram com que o ativismo homossexual feminino tivesse pouca visibilidade e efeito. Essa pouca visibilidade fez com que fosse muito mais difícil para as mulheres ganharem multidão mínima necessária para formar um grupo mobilizador<sup>106</sup> (lembrando que estamos tratando de uma época muito diferente da nossa, quando internet e impressões estão ao alcance, literalmente da palma da mão). Deste modo, a produção de materiais impressos voltados ao público homossexual feminino, mesmo que em pequena escala, era praticamente impossível. Na abstinência de material comercial, o *shōnen ai manga*, passando a estar disponível em qualquer loja, foi um importante órgão para algumas leitoras, que conseguiam uma identificação com os personagens andróginos, projetando seus sentimentos neles.

Um dos mais visíveis ativistas homossexuais dos anos 1970, embora não o que mais impactou no desenvolvimento de uma identidade *gay* do Japão, foi Tōgō Ken (東郷健, 1932-2012) que, descendente de uma família de classe alta, causou um escândalo ao se demitir de seu trabalho no banco, desertar esposa e filhos e abertamente proclamar sua homossexualidade em meados dos anos 1960. Todavia, seria apenas depois de se apaixonar por um jovem estudante radical que ele começaria a ter contato com a marginalização de seu grupo e de outras minorias,

---

<sup>106</sup> A mais duradoura das organizações lésbicas, o Regumi (れ組, "grupo Re", fazendo referência à romanização do inglês *lesbian*, *rezubian*), seria fundada apenas no final dos anos 1980. Finalmente em 1992 *LABYRIS*, a primeira revista visando o público homo (e bi) sexual feminino foi publicada. Em 1995, temos o surgimento de *Phryne*, a primeira revista comercial voltada a esse público, sobrevivendo apenas à sua segunda edição. No ano seguinte, outra tentativa foi feita com *Anise*, na época publicada pela mesma companhia de *Badi*, a revista *gay* mais popular do país. Apesar da suspensão após a sétima edição, a gradual procura por seus exemplares anteriores fez com que a publicação fosse recomeçada em 2001, indo até o ano de 2004 e se tornando a revista comercial lésbica mais duradoura do país.

passando a criticar o conceito japonês do *jōshiki* (常識), ou "senso comum", que sustentava a ideia da maioria sobre como as pessoas deveriam viver suas vidas.

Tōgō argumentava que a sociedade restringia sua própria expressão de sexualidade e gênero, constringindo todos seus membros dentro de normas rígidas.

Apesar das mudanças para uma figura mais masculinizada que estava ocorrendo na cultura homossexual japonesa da época de acordo com o modelo ocidental americano, Tōgō tomou para si o termo *okama*, usado tanto para objetificar e rebaixar os afeminados, desenvolvendo um posicionamento de discurso. Essa reclamação e investimento no termo como forma de confronto veio 20 anos antes dos ativistas do Oeste recuperarem o termo *queer* nos mesmos moldes de nuance política.

Ademais, afrontosamente mudou o caractere 政 (*sei*) em 政治 (*seiji*, política) pelo homófono 性 (Natureza de uma pessoa; gênero; sexo).

Particularmente notável foi sua audácia em usar a figura do imperador: considerado descendente direto dos deuses, foi obrigado, após a derrota na Segunda Guerra, a proclamar sua natureza humana semelhante a todos os cidadãos de seu país. Assim, alegava que, se o povo japonês foi capaz de aceitar essa abrupta mudança em algo consagrado desde a antiguidade, também deveria ser capaz de chegar a um acordo quanto às diferentes formas de amar e se identificar.

Além disso, apresentando uma postura muito próxima a das políticas *queer* contemporâneas, enfatizava a importância de desenvolver uma pauta compartilhada por pessoas que, apesar das diferenças, eram prejudicialmente afetadas pela mesma estrutura de poder.

Como havia acontecido no passado, os anos 1990 viram uma rápida proliferação de reportagens sobre as questões homossexuais masculina e, finalmente, feminina na imprensa comum; todavia, onde anteriormente havia o foco exclusivo na faceta transgênera do mundo do entretenimento, as notícias passaram a se interessar por essa nova cara mais ativista da cultura e identidade. Essas novas publicações foram importantes não apenas por passar informações sobre esse nicho para uma audiência mais ampla e diversa, mas também pelo motivo de proverem um primeiro contato para os jovens que estavam se descobrindo e que ainda não haviam se deparado com as revistas *gay*, vendidas apenas em lojas especializadas. Além disso, um dos efeitos desse segundo *boom* foi a integração da perspectiva de *gays* e

lésbicas (e dos transexuais no final da década, com a legalização da cirurgia de adequação sexual em 1996).

Esse novo *boom*, com o aumento da atenção dada às organizações de direitos homossexuais, assegurou que as noções de identidade, direitos e estilo de vida fossem comunicadas com muita abrangência, e a cultura *gay* e lésbica ganhou uma nova proeminência (em oposição a notoriedade prévia).

Um sucesso particular se encontra nos festivais de filmes, que atraíram uma audiência crescente ao longo dos anos. De fato, o Japão, segundo McLelland (2003), está na linha de frente da criação de filmes *gay* na Ásia, com diretores abertamente homossexuais.

*Gays* e lésbicas se tornaram visíveis também na sociedade com a primeira Parada de Tokyo em 1994, evento que proporciona aos indivíduos serem publicamente diferentes e ostentar essa diferença. Apesar disso, o evento entrou em colapso, e somente nos anos 2000 um novo comitê organizacional, mais inclusivo e mais harmonioso, seria fundado. No entanto, conflitos internos voltaram a aparecer, ilustrando a dificuldade de se construir uma comunidade no país.

Tomando as palavras do pesquisador Kadoya Manabu (角谷学, in MCLELLAND, 2003, p.187), "para a população homossexual do Japão, o evento mais revolucionário do século XX não teria sido o Stonewall... e sim o nascimento da internet". De fato, a rede provê a oportunidade de experimentar os diferentes modos de auto-representação e pode servir como condutor para a "vida real"; outrossim, as noções de homossexualidade que foram associadas a alguns tipos de personagem foi se tornando aos poucos insustentável quando confrontada com a enorme multiplicidade de expressões trazidas pela internet.

Assim, os websites *gay* preenchem todas as funções das revistas, só que melhor: há um grande montante de informações das quais fontes de estudo sobre sexualidade estão inclusas, bem como referências de jornais, livros, artigos de revistas, filmes, documentários e um espaço destinado a convidados para debate que inclui figuras proeminentes do meio, assim como acadêmicos e comentaristas sociais, além, é claro, de promover eventos e organizações.

O Capítulo 7, a seguir, apresenta o conceito *homo*, que caracteriza o *gay* mais masculinizado, em contraste com os anteriores mais afeminados, como a *onnagata*, por exemplo; trata também da publicação da revista *Barazoku*, que se tornou

referência no meio *gay* japonês, e do surgimento do subgênero *shōnen ai* dentro do *shōjo manga*, no qual mulheres passam a escrever e desenhar para mulheres histórias sobre garotos que amam garotos.

## 7 A subcultura *homo* (ホモ), o "Clã das Rosas" e o *shōnen ai*

As revistas dos anos 1950 concederam aos seus leitores um vocabulário pelo qual eram capazes de conceituar seus desejos, e mais, compartilhar suas fantasias, mesmo que essas não seguissem o padrão da "normalidade". Essas revistas não somente descreviam em termos não pejorativos uma ampla extensão de práticas sexuais que não se enquadravam na heterossexualidade reprodutiva sancionada pelo Estado, como serviam de meio pelo qual as pessoas podiam se conectar. Assim, na sociedade orientada por intermédio de grupos onde impera a pressão para se conformar às noções de adequação ao "senso comum", indivíduos diversos podiam experimentar o sentimento de pertencimento a uma comunidade mais ampla, deixando a sensação de isolamento e deslocamento para trás.

Nos anos 1960, após anos de privações da guerra, o Japão passa por uma distinta mudança, com um aumento nas escolhas de consumo disponíveis, quando os anos de privação foram deixados para trás e muitos tenderam a um estilo de consumo mais pessoal e particular. Sendo acompanhado por uma maior especificação por parte da imprensa da perversidade, uma figura mais masculina se separou do mundo da tradição do *nanshoku*, bem como o do entretenimento dos *gei bōi* e *burū bōi*: o *homo* (ホモ).

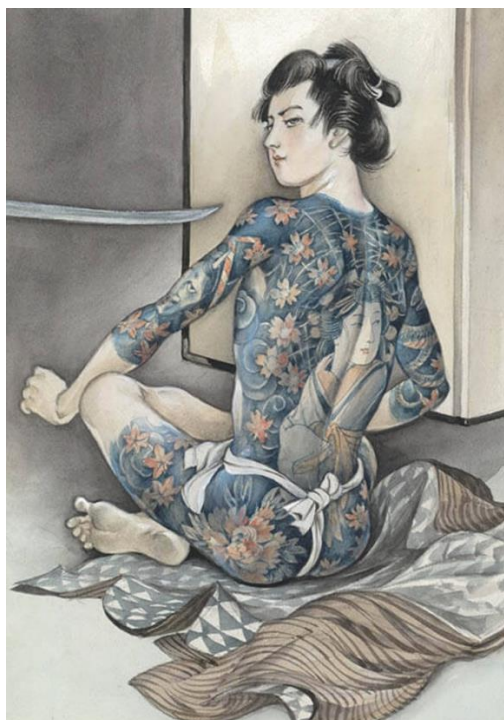
Na década de 1970, o artista Mishima Gō (三島剛, 1924-1988, pseudônimo inspirado no escritor Mishima Yukio) trouxe em seus desenhos eróticos uma retratação completamente distinta do afeminado *gei bōi* da grande mídia. Suas figuras musculosas, bem dotadas e cobertas por pêlos (Figura 42) foram pioneiras em uma nova representação sexualizada da masculinidade japonesa, divorciando-se dos "belos garotos" *bishōnen*, da longa tradição *nanshoku* e da arte erótica *shunga* de Tokugawa, que continuaram pelos Períodos Taishō até Shōwa nas artes homoeróticas de Takabatake Kashō (Figura 41) nas revistas para garotos como a *Shōnen kurabu* (Figura 40), as quais traziam rapazes envolvidos em esportes, por exemplo, de modo a exibir seus corpos, mas sempre possuidores de uma beleza jovem e fresca.

Figura 40 – *Shōnen kurabu*, v. 9, n. 11, Novembro, 1922.



Fonte: Blog Hatena<sup>107</sup>.

Figura 41 – *Tatuagem* (『刺青』, irezumi).



Fonte: Site Art Agenda<sup>108</sup>.

<sup>107</sup> Disponível em: [https://hatenablog.com/api/diary\\_redirect?path=/shinju-oonuki/touch/20080620](https://hatenablog.com/api/diary_redirect?path=/shinju-oonuki/touch/20080620). Acesso em: 23 out.2022.

<sup>108</sup> Exposição Takabatake Kashō – *Jendāresu na manasashi* (ジェンダーレスな まなざし, *Olhar genderless*) — Museu Yayoi, 3 de julho a 26 de setembro de 2021. Disponível em: <https://www.artagenda.jp/exhibition/detail/6293>. Acesso em: 23 out.2022.



Figura 42 – *Dois homens, tatuagem* (『二人の男、刺青』, *Futari no otoko, irezumi*), de Mishima Gō.



Fonte: Site Komiyama Tokyo<sup>109</sup>.

Assim, mesmo que algumas temáticas, como a figura do *samurai* (e sua contraparte moderna, a *yakuza*), fossem coincidentes em ambos os estilos, começa o pioneirismo da imagem de homens maduros oferecida para apreciação erótica de outros homens, evidenciando a transformação pela qual o mundo *gei* japonês também estava passando: como visto, uma vez que o termo americano *gay* estava associado à imagem artística e transgênera do *gei bōi*, o termo não era empregado como auto-identificação pela comunidade homossexual japonesa. Assim, emergiu o *homo* (ホモ), com seu próprio e distinto ramo da cultura homossexual.

Em termos de periódicos, na década de 1950 tivemos as citadas *Adonis* e *Fūzoku kagaku* e, embora tivessem sido as primeiras revistas comerciais provedoras de material para o público homossexual, sua circulação foi pequena. Mesmo assim, seu impacto não deve ser subestimado, pois serviram de catalisadoras para várias edições especiais dedicadas à ficção e à fotografia homossexual.

<sup>109</sup> Disponível em: [https://www.book-komiyama.co.jp/booklist\\_detail.php?item\\_id=74982](https://www.book-komiyama.co.jp/booklist_detail.php?item_id=74982). Acesso em: 23 out.2022.

Em 1960, tivemos a *Fūzoku kitan* (風俗奇譚, *Histórias misteriosas dos bons costumes*), a revista da imprensa perversa do pós-guerra de maior duração. Todavia, embora tivesse apresentado ocasionalmente artigos sobre a homossexualidade, sua ênfase maior recaía no sadomasoquismo e no lesbianismo como forma de entreter o público masculino heterossexual, não sentindo que um periódico focado somente nesse tema teria o apelo necessário para atingir sucesso comercial.

Em 1964, surgiu a *Bara* (薔薇, *Rosa*) que, assim como a *Adonis*, se encontrava disponível apenas por assinatura. Seu conteúdo era, em grande parte, semelhante (artigos de discussão, histórias eróticas, fotografias e ilustrações) e também servia como intermediadora entre seus leitores, não rompendo, dessa forma, totalmente com o olhar mais sexológico de seus antecessores da imprensa perversa, e alguns de seus membros eram nomes familiares das publicações de outrora.

Até que, em 1971, surgiu a *Barazoku* (薔薇族, *Tribo da rosa*) que, além de ser a primeira revista comercial disponível nacionalmente, rompeu totalmente com o olhar mais sexológico de suas antecessoras da imprensa perversa, sendo a primeira revista comercial nacionalmente disponível no país centrada no *homo*, chegando ao fim apenas em 2008.

Como resultado da tendência de especialização que tomava a imprensa, a fatia *homo* também começou a se diversificar: A *Adonis Boy* foi publicada em 1972 por Minami Teishirō (南定四郎, 1932-?), que se tornaria um influente ativista *gay* e fundador do AIDS Action, um grupo de apoio aos pares da doença, promovendo um sistema de linha direta no final dos anos 1980, e foi a primeira tentativa de se produzir um jornal homossexual no estilo dos grandes tabloides do Japão. Sobrevivendo apenas um ano, Minami conseguiu persuadir uma empresa de publicidade a revivê-lo em formato de revista. Rebatizado de *Adon*, surgiu em 1974 (indo até 1996) como publicação mensal e primeira competidora a bater de frente com a *Barazoku* que, em resposta, passou também a lançar seus exemplares mês a mês. Abarcando tópicos como direitos *gay*, possuía um foco mais prático, chegando a abordar questões como doenças sexuais, suas transmissões e onde procurar informação médica.

Em suma, vimos uma grande mudança nos anos 1970 para uma grande especialização das revistas que lidavam com a sexualidade, e a homossexualidade masculina foi separada do sadomasoquismo e lesbianismo da imprensa perversa (considerada majoritariamente de interesse do homem heterossexual), criando-se um

novo nicho. Tais revistas procuraram o divórcio da figura do *gei bōi*, voltando a uma figura mais (hiper)masculinizada, o *homo*.

No entanto, ainda traziam um grande espaço dedicado ao *shōnen ai*, o amor entre rapazes (americanizado na atualidade para *Boys' Love*), que "tipificou" tradicionalmente a homossexualidade nipônica por séculos, herdando, assim, a longa tradição da estética do amor masculino juvenil e seus "belos rapazes" *bishōnen*.

Com efeito, o *shōnen ai* surgiu como um subgênero do *manga* nessa mesma época dos anos 1970. Todavia, diferentemente das revistas voltadas para os *homo*, as histórias *shōnen ai* foram criadas (básica e primordialmente) por e para mulheres, mas, mesmo assim, sua influência nas percepções sociais da homossexualidade masculina teve consequências importantes sobre como esta foi mais amplamente entendida.

De fato, o crescente interesse das mulheres pelo homoerotismo masculino e o desenvolvimento de um numeroso círculo de leitoras chegou ao ponto de que a própria *Barazoku* criaria uma seção especial dedicada a elas intitulada *Yurizoku* (百合族, *O clã dos lírios*).

A seguir, o Capítulo 8 adentra o tema central deste trabalho, traçando uma cronologia do *manga* até o surgimento do termo contemporâneo *Boys' Love*, começando com um panorama do *manga*, passando pelas inovações feitas no gênero *shōjo* pelas autoras Takemiya Keiko e Hagio Moto, que originam o subgênero *shōnen ai*, explicando a evolução deste e sua disseminação pelo mundo, culminando em seu novo nome, agora em inglês, *Boys' Love*, e fechando com uma reconstrução histórica do *bishōnen*, figura utilizada em abundância dentro do subgênero em questão.

## 8 Amor de garotos, para garotas

O gênero *Boys' Love*, tema de estudo deste trabalho, nasceu como subgênero do *shōjo manga*, lido por meninas e escrito por mulheres. Neste capítulo, faremos um panorama da evolução do segmento *shōjo*, e trataremos do surgimento do *shōnen ai* e sua trajetória até o *Boys' Love*, encerrando com a retomada e reconstrução da imagem do belo rapaz, de tradição antiga no Japão, para a imagem do *bishōnen* do *manga*.

### 8.1 *Shōjo manga*: panorama dos quadrinhos femininos japoneses

Por muito tempo, o termo *comic* esteve associado ao universo masculino, fato intensificado quando analisamos a trajetória das histórias em quadrinhos pelo globo, pois são poucos os mercados editoriais que se voltaram às publicações femininas.

Nos Estados Unidos, publicações dirigidas ao público feminino e desenhadas por mulheres passaram a ser recorrentes a partir da década de 1940. Pela forte tradição de histórias de super-heróis, não seria surpresa publicações nos mesmos moldes, surgindo, assim, a personagem *Wonder Woman* (Mulher-Maravilha), que refletia as mudanças políticas e sociais que ocorriam na figura da mulher no período da Segunda Guerra Mundial. No entanto, devido a mudanças no pós-guerra, e uma vez que não mais atingia os mesmos números de vendas, sua narrativa e *design* são modificados para se adaptar ao público masculino: forte censura imposta aos *comics* limitou e desestimulou a produção de histórias femininas, e a volta dos homens com o final da guerra apenas intensificou o processo pelo qual as mulheres voltaram a ser donas de casa e suas heroínas passaram a pertencer e refletir os desejos masculinos.

No Brasil, o setor editorial de revistas femininas gira em torno de assuntos como beleza, sexo, moda, novelas e fofocas, difundindo o imaginário de que a mulher não se interessa por ideias político-sociais. Ademais, não tendo uma tradição gráfico-visual, as histórias em quadrinhos são, conseqüentemente, encaradas como entretenimento de baixo valor voltado às crianças.

No Japão, as primeiras publicações direcionadas ao público feminino surgiram a partir da segmentação e direcionamento do público das histórias infantis (*kodomo*,

子供), dividida em *shōnen* (少年) e *shōjo* (少女). A palavra *shōjo* significa literalmente menina ou garota, referindo-se à jovem cuja sexualidade ainda não foi expressa (estando, por sua vez, mais associada à idade do que ao sexo biológico), e está em contrapartida ao termo *josei* (女性), que se refere a uma mulher; o mesmo vale para *shōnen*, menino ou garoto, e o termo *seinen* (青年).

Em Meiji (1868-1912) foi criado o estereótipo da *boa esposa, sábia mãe* (良妻賢母, *ryōsai kenbo*) e o currículo do sistema educacional japonês se limitava a enfatizar a formação de uma boa dona de casa, não ensinando as meninas a se tornarem jovens independentes, e sim alcançarem o “ideal *shōjo*” de ser, ou seja, perseguirem o sonho de se tornarem futuras noivas felizes confinadas ao lar, isolando-as do mundo a fim de aplicar o conceito de pureza. Assim, definidas pelos seus papéis de filhas, esposas, mães e noras, as publicações femininas que se iniciaram nos primórdios de 1900 traziam artigos direcionados e ilustrações que refletiam e reafirmavam tal realidade, apresentando garotas sonhadoras envoltas em romance e que idealizavam mundos imaginários em devaneio.

Nesse contexto, as ilustrações de Takehisa Yumeji (1884-1934), considerado o primeiro e mais importante ilustrador de tais materiais, refletiam o ideal puro feminino com sua pele pálida, corpos delgados e traços extremamente longilíneos, estilo posteriormente conhecido como *jojōga* (叙情画, “desenho lírico”), que representa visualmente a sensibilidade do autor na combinação de imaginação e realidade, apagando a linha de separação entre a ficção e o mundo existente, como pode ser observado na Figura 43:

Figura 43 – *Jojōga* de Takehisa Yumeji.



Fonte: Blog Miyabi e site Bliss Euphoria<sup>110</sup>.

<sup>110</sup> Disponível em: <https://miyabi-taiwan.blogspot.com/2015/03/blog-post.html> e <https://www.blisseuphoria.com/zh/%E5%A4%A7%E6%AD%A3%E6%99%82%E4%BB%A3%E7%9A%84%E6%>

Watanabe Yohei (渡辺与平, 1888-1912), contemporâneo de Yumeji, mesclava linhas espessas e finas em um traçado mais solto, os quais concediam às figuras femininas menos rigidez, e passou a desenhar longos cílios e pálpebras em suas personagens, adicionando posteriormente um ponto branco na íris para representar o brilho dos olhos (Figura 44), referência adotada por outros artistas que o sucederam, como Nakahara Jun'ichi (1913-1988), que transforma e consagra esse ponto de luz no formato de estrela (Figura 45).

Figura 44 – *Mulher com livro* (『本持つ女性』), de Watanabe Yohei.



Fonte: Site Postcard Museum<sup>111</sup>.

Figura 45 – Imagem do *clear file* (pasta de arquivo) que vem junto ao livro 『中原淳一と「少女の友」』 (Nakahara Jun'ichi e *A amiga da garota*).



Fonte: Site Jitsugyo no Nihon Sha<sup>112</sup>.

As publicações das décadas de 1910 a 1930 continuaram com esse modelo de representação envolto em poesias e romances, estereótipo que se vincularia à garota burguesa. Artistas como Takabatake Kashō (1888-1966), que desenvolveu protagonistas mais sensuais, e Fukiya Kōji (1898-1976), com sua expressividade mais infantil e inocente, integraram o movimento e, apesar de possuírem cada qual um

[B5%AA%E6%BC%AB%EF%BC%9A%E7%AB%B9%E4%B9%85%E5%A4%A2%E4%BA%8C%E8%88%87%E4%BB%96%E7%9A%84%E7%BE%8E%E4%BA%BA%E7%B9%AA/](https://www.ehagaki.org/shopping/ja-a1/ja-a1_a1/ja-a1_a1_mayarawa/ja-a1_a1_mayarawa_a10/24135/). Acesso em: 23 out.2022.

<sup>111</sup> Disponível em: [https://www.ehagaki.org/shopping/ja-a1/ja-a1\\_a1/ja-a1\\_a1\\_mayarawa/ja-a1\\_a1\\_mayarawa\\_a10/24135/](https://www.ehagaki.org/shopping/ja-a1/ja-a1_a1/ja-a1_a1_mayarawa/ja-a1_a1_mayarawa_a10/24135/). Acesso em: 23 out.2022.

<sup>112</sup> Disponível em: [https://www.j-n.co.jp/books/?goods\\_code=978-4-408-63296-4](https://www.j-n.co.jp/books/?goods_code=978-4-408-63296-4). Acesso em: 23 out.2022.

estilo próprio, desenvolveram imagens graficamente semelhantes: garotas em devaneio ou centradas em seus afazeres domésticos, como vemos na Figura 46:

Figura 46 – Ilustrações de Takabatake Kashō (à esquerda) e Fukiya Kōji.



Fonte: Blog Rakuten e site Tsukioka Onsen Mashu<sup>113</sup>.

Houve uma mudança durante o período da Segunda Guerra Mundial, quando os desenhos passaram a apresentar traços mais realistas, no entanto, ocorreu a retomada do *jojōga* no pós-guerra, cujo maior representante foram os trabalhos do já citado Nakahara Jun'ichi que, com seus olhos delineados, foi também responsável pela inserção de uma das maiores marcas do *shōjo* moderno: “os botões de flor simbólicos, invisíveis aos personagens, [que] identificam a heroína da história, refletem a atmosfera de uma cena ou revelavam os sentimentos de um personagem” (GRAVETT, 2006, p.83), como ilustrado na Figura 47:

<sup>113</sup> Disponível em: <https://plaza.rakuten.co.jp/jayjay0706/diary/201007030000/> e <https://www.masyuu.co.jp/fukiyakouji-yukata/>. Acesso em: 23 out.2022.

Figura 47 – Ilustrações de Nakahara Jun'ichi.



Fonte: Site The Femin<sup>114</sup>.

Tendo em vista o crescimento editorial, a revista *Shōjo kurabu* recorre a Tezuka Osamu, o Deus do *manga*, para criar uma história direcionada ao público feminino. Assim, com suas inovações importadas do cinema da Disney, nasce, em 1953, *Ribon no kishi* (リボンの騎士, *O cavaleiro do laço/ fita*), publicado no Brasil como *A princesa e o cavaleiro* somente a partir de 2003 (Figura 48).

Figura 48 – Cena da animação de *Ribon no kishi*: a heroína Safiri e o Príncipe Franz Charming.

Fonte: Site Anime! Anime!<sup>115</sup>

<sup>114</sup> Disponível em: <http://thefemin.com/2014/04/junichi-nakahara/>. Acesso em: 23 out.2022.

<sup>115</sup> Disponível em: <https://animeanime.jp/article/2013/12/15/16714.html>. Acesso em: 23 out.2022.



O surgimento do *shōjo manga* como uma categoria distinta é frequentemente associado a Tezuka e seu *Ribon no kishi*, a quem é creditado a introdução de elementos novelísticos a essas serializações destinadas a leitoras e, apesar das cenas de ação incomuns às obras *shōjo*, é considerado o marco que estabeleceria o gênero como o conhecemos na atualidade. No entanto, o estudioso de artes e curador Takahashi Mizuki (in MCLELLAND *et al.*, 2016) argumenta que a influência de Tezuka no desenvolvimento do *shōjo manga* no pós-guerra é "secundária" a do *jojōga* das décadas de 1920 e 30 cujo estilo esbelto e delicado que, no pós-guerra, contou com os floreios de fundo que refletiam o interior das protagonistas. Esses elementos foram levados para os anos 1970 em grande parte graças à influência de artistas como Takahashi Makoto (高橋真琴, 1934-?), que ajudou a introduzir os elementos visuais das ilustrações *jojōga* no formato do *manga*, incorporando *close ups* dos rostos de suas personagens de grandes e brilhantes olhos (Figura 49), janelas de sua psicologia interior e os quais levaram as leitoras a se identificar com elas.

Figura 49 – Ilustração do livro *Princesas do Japão e China – Princesa Kaguya* (日本と中国のおひめさま かぐやひめ).



Fonte: Site Anime Books<sup>116</sup>.

<sup>116</sup> Disponível em: <https://www.animebooks.com/matailstbopr.html>. Acesso em: 23 out.2022.

A crítica Fujimoto Yukari (in MCLELLAND *et al.*, 2016), autora de *Watashi no ibasho wa doko ni aru no?: shōjo manga ga utsusu kokoro no katachi*, demonstra que Takahashi também é responsável pela introdução e proliferação do *sutairuga* (スタイル画, "desenho style"), retratos estilizados de corpo inteiro advindos da moda e que se encontram fora dos painéis narrativos e, embora não seja necessariamente essencial para o desenvolvimento da história, sendo inicialmente ridicularizados por essa introdução "do nada" de um corpo no andamento da narrativa, estão intrinsecamente envolvidos no desenvolvimento da expressão visual de forma única, um movimento que interrompeu o formato estabelecido de dividir as páginas em vários quadros fechados e alinhados (e restritos), acrescentando maior fluidez, como podemos ver na Figura 50:

Figura 50 – Takahashi Makoto: *Além da Tempestade*, 1958 (あらしをこえて, *Arashi wo koete*).



Fonte: Site Kyushu University<sup>117</sup>.

<sup>117</sup> Disponível em: <https://www.kyushu-u.ac.jp/ja/research/information/artdesign/design/2019/design31/>. Acesso em: 23 out.2022.

Como podemos ver pelos nomes, até meados de 1960, o *shōjo manga* era produzido não pela mão feminina, mas por artistas masculinos: nessa época, segundo Oi (2009), o segmento de histórias voltadas ao público juvenil masculino (o *shōnen manga*) era uma área de difícil ingresso devido sua alta competitividade, uma vez que se encontrava em plena ascensão; por outro lado, por se tratar de um segmento menos concorrido, havia no *shōjo manga* maior possibilidade de destaque do artista. A grande maioria de suas histórias inseriam jovens em enredos melodramáticos e, em muitos casos, contrapostas às figuras cruéis de suas madrastas. Suas protagonistas eram passivas sofredoras que encontravam seu final feliz ao lado do verdadeiro amor.

Finalmente, no final da década de 1960, com o objetivo de responder à alta demanda ocasionada pela competição com o meio televisivo, que forçou a periodicidade mudar de mensal para semanal, jovens mulheres com idade não muito diferente de suas leitoras passaram a ser contratadas como *mangaka*, tornando-se desenhistas principais. Apesar de ainda serem evidentes as influências dos renomados artistas masculinos anteriores e a temática que continuava sendo a busca da felicidade com o príncipe encantado, nota-se que suas protagonistas pouco a pouco se tornavam mais humanas, uma vez que os autores masculinos de outrora apenas podiam se limitar à própria imaginação, emulando os ocupantes e constituintes do mundo feminino ao qual não pertenciam.

Os anos de 1970 marcam a inserção definitiva do *shōjo manga* como segmento sólido no setor editorial e as mulheres começam a dominá-lo com maestria, e a velha fórmula da jovem indefesa se tornaria obsoleta e desinteressante, e aquelas que desejavam ler e criar novas formas de expressão tiveram que recorrer à produção amadora. Entre essas artistas estava um grupo de jovens talentosas que revolucionariam o segmento *shōjo* com suas novas narrativas, gráficos e temas: o *Hana no nijūyon-nen gumi* (花の 24 年組, O fabuloso grupo do ano de 24), assim chamado uma vez que a maioria nascera por volta do 24º ano da Era Showa (ou seja, 1949).

Conceitos pesados que nunca antes haviam sido abordados pela dificuldade do tema ou até mesmo por serem vistos como tabus, entre eles, a gravidez (assim como o aborto) na adolescência, suicídio e transgenerismo tornaram-se as peças centrais de suas criações, as quais apresentavam uma vertente mais psicológica, e sua complexidade não se limitou apenas à temática, mas também envolveu uma estética e linguagem laboriosa: não apenas quebraram os limites do "tradicional",

transpassaram os quadros e até mesmo os apagaram completamente, mergulhando com profundidade na psique das personagens.

Assim, autoras como Hagio Moto (1949-presente) e Takemiya Keiko (1950-presente) desbravaram novos caminhos, e as limitações estereotipadas impostas à figura feminina foram questionadas: tomando temáticas vistas como pertencentes ao *shōnen* como ação, aventura e esporte, enfatizavam a perseverança, mas de maneira mais emocional e subjetiva e, apesar de a temática do romance continuar no meio, esse passou a ir muito além de ser o objetivo final almejado pela protagonista indefesa, e sim tornando-se engrenagem motora para outros temas, ou ainda, quando tal é centralizado na narrativa, este é abordado por outros ângulos que até então não foram explorados, como o próprio *shōnen ai*, tema deste trabalho.

Ofuscando outras épocas, tanto antes como depois, os trabalhos do Grupo de 24 são conhecidos, além de seu exame de questões radicais e filosóficas, por serem altamente literários, em oposição ao cinematográfico *shōnen manga*, tornando-se, assim, clássicos não apenas dentro do gênero *shōjo*, mas do estudo do *manga* como um todo.

Crescendo rapidamente em popularidade, em parte graças a *Comic Market*, que discutiremos mais adiante, logo caíram nas graças das grandes editoras e, na atualidade, atravessam o mundo em alta velocidade nas páginas da internet e telinhas de *smartphones*.

## **8.2 As inovações das mulheres e as madrinhas do *shōnen ai*: Takemiya Keiko e Hagio Moto**

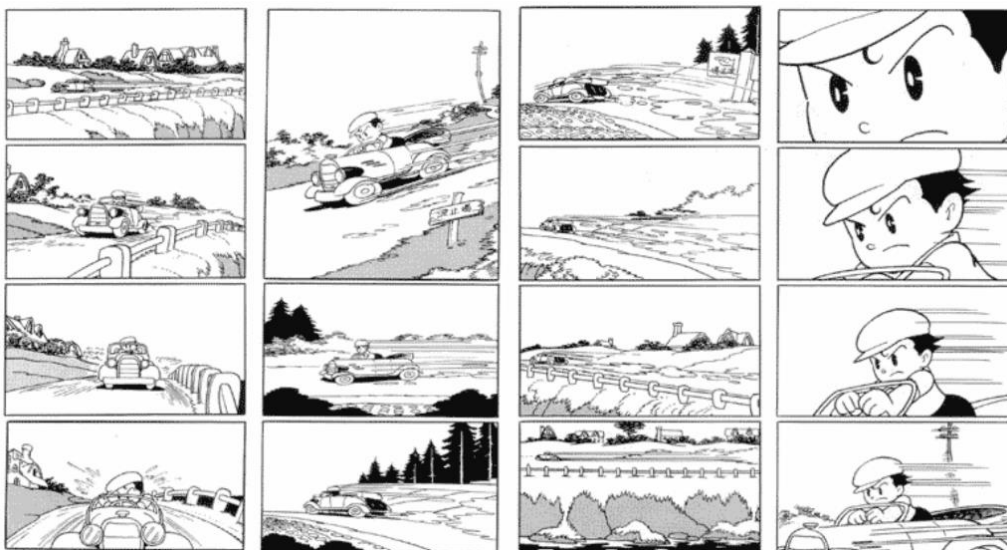
O final dos anos 1960 e início dos anos 1970 foi uma época de mudança no mundo dos *shōjo manga*, e mais e mais artistas femininas ganharam destaque na categoria ao longo dos anos 1960, como Watanabe Masako (1929-presente), Maki Miyako (1935-presente), Mizuno Hideko (1939-presente), Ōshima Yumiko (1947-presente), Yamagishi Ryoko (1947-presente), Ikeda Ryoko (1947-presente), e, claro, Hagio Moto e Takemiya Keiko.

Assim, publicações dedicadas exclusivamente ao *shōjo manga* substituíram as revistas de novelas femininas do pré-guerra e prepararam o terreno para uma nova

geração de artistas de *manga* femininas que deixariam sua marca no mundo, a começar pela estrutura:

A inovação no formato de quadrinhos de Tezuka se configurava em vários quadros fechados e alinhados nas páginas que progridem como se fossem uma única filmagem, e suas sequências visuais, imitando os frames cinematográficos, permitia ao leitor caminhar pela narrativa (lembrando: ao contrário do Ocidente, a leitura percorre da direita para a esquerda). Para esse efeito, ele recorreu aos *zooms*, *close ups*, diferentes pontos de "câmera" e linhas de ação/ movimento; desse modo, ao invés de usar apenas um quadro para uma cena de ação ou para o clímax (como era normal), ele deliberadamente mostrava movimentos ou expressões faciais quadro a quadro, até mesmo dividindo a cena em várias páginas, como visto na Figura 51:

Figura 51 – Cena de *Shin takarajima* que exemplifica a linguagem cinematográfica de Tezuka.



Fonte: Site Suki desu<sup>118</sup>.

Assim, até o início da década de 1960, a maioria dos autores de *manga* nas revistas femininas era do sexo masculino e não havia diferença entre os quadrinhos de meninos e meninas em termos de *layout* dos quadros no papel. No entanto, quando as principais revistas para garotas mudaram de mensal para semanal, jovens mulheres cuja idade não era tão diferente da de suas leitoras se tornaram as principais artistas, e o cenário mudou. Quebrando a rigidez dos quadros e suas limitações, o *shōjo manga* é decisivamente separado do *shōnen manga* em expressão visual na

<sup>118</sup> Disponível em: <https://skdesu.com/en/osamu-tezuka-the-god-of-manga-2/>. Acesso em: 23 out.2022.

década de 1970, e a psicologia, agora mais complexa, dos personagens é expressa pela estrutura em camadas na qual quadros e personagens se sobrepõem. Muitas vezes, de forma proposital, esses quadros não seguem uma sequência de leitura da narrativa, sendo o mais importante a representatividade das imagens que leva o leitor a divagar pela página (NATSUME, 1997). Ademais, passaram a apresentar, em alguns momentos, quadros inteiramente vazios (brancos ou negros), denominados *ma* (間), um elemento abstrato difícil de ser conceituado, mas que muitos autores, principalmente ocidentais, referem-no como um espaço-tempo vazio e silencioso, mas não no sentido de nada, e sim possuidor de um significado próprio (como efeito de câmera lenta ou transmissão de sentimentos), sendo ao mesmo tempo subjetivo e objetivo<sup>119</sup>.

Em termos de narrativa, as primeiras artistas seguiram os mesmos moldes estabelecidos pelos homens: a protagonista feminina, percorre um espinhento caminho cujo desfecho se dá ao encontrar a felicidade ao lado de seu amor (ou em trágica morte, única solução restante quando o primeiro cenário não pode ser alcançado).

Todavia, ao mesmo tempo em que a recepção do material de Takabatake Kashō estava atingindo seu auge, foi serializada, entre 1916 e 1924, as ornamentadas histórias de *Hana monogatari* (花物語, *Narrativas de flores*) de Yoshiya Nobuko (吉屋信子, 1896-1973): uma das escritoras com mais êxito comercial do Japão moderno, sua popularização foi, em certo sentido, um triunfo para os leitores subversivos com suas protagonistas quem contestavam os papéis femininos de gênero e ofereceram um mundo em que qualquer coisa era "imaginável" e, embora seu modelo narrativo tenha satisfeito também muitos leitores mais "modestos" da era Taishō, outros viram possibilidades em seu tipo diferente de texto e nas ilustrações que o acompanhavam. Embora não possamos afirmar que seu material tenha sido uma resposta deliberada

---

<sup>119</sup> SIMONIA FUKUE NAKAGAWA. **Apropriações de elementos constitutivos do mangá: investigando Murakami e Nara**, 2016, p.56: "Ma é simultaneamente intervalo, vazio e entre-espaço. Ele separa, ata e instala uma respiração, uma flutuação e uma incompletude que engendram essa relação do tempo ao infinito própria ao Japão. O intervalo instaura, simultaneamente, uma distância e uma dinâmica, um vazio e uma pluralidade de sentidos" (BUCI-GLUCKSMAN, 2001).

"O sentido do espaço japonês é o ma, melhor descrevê-lo como a consciência do lugar [...] esse sentido doma não é algo criado pela composição dos elementos, mas uma coisa que toma lugar na imaginação do ser humano que os experiência" (NITSCHKE, 1966).

"A consciência do ma (fazer lugar) - que combina as dualidades objeto/espaço, tempo/espaço, mundo objetivo-externo/mundo subjetivo-interno - era a base da sua arquitetura tradicional. (NITSCHKE, 1966) [...] O ma é, com efeito, um espaçamento carregado de sentido. Ele funciona de maneira análoga ao símbolo: separa tudo atando e, etimologicamente, supõe a separação e depois a reunião. Disso surge a dificuldade de definir o ma: ele é, sem ser, o que ele implica [...]. (BERQUE, 2001)" (apud OKANO, 2012, p. 30-31).

à demanda popular ou se foi uma feliz interseção dos próprios desejos do artista com os de seus leitores, definitivamente acabou se tornando uma cultura de consumismo refinado.

Como resultado, talvez até mesmo devido a um desgaste do *shōjo manga até então* “padrão”, os anos 1970 viram um afastamento significativo desse modelo e, ao mesmo tempo, a introdução de uma grande diversidade de temas junto a narrativas mais complexas e personagens mais profundos.

Assim, com base em elementos emprestados da literatura, cinema, história e folclore, “O fabuloso grupo do ano de 24” revigorou o *shōjo manga* com ilustrações luxuosas e narrativas complexas, e seus novos trabalhos foram apreciados por suas qualidades literárias por um público muito além da massa. Uma dessas inovações foi o desenvolvimento de um tipo de *shōjo* que seria rotulado como *shōnen ai*.

O aparecimento do *shōnen ai* é associado principalmente às figuras de Takemiya Keiko e Hagio Moto, quem moraram juntas no apartamento que chamariam de *Ōizumi Salon* e onde artistas e assistentes se reuniam para trabalhar, discutir e até pernoitar quando os prazos de entrega o exigiam.

Durante o período em que Takemiya estava morando sozinha antes de se mudar para Ōizumi, ela descreve em seu livro de memórias de 2016, intitulado *Shōnen no na wa Gilbert* (少年の名はジルベール, *O nome do garoto é Gilbert*), como, ao olhar para seu pôster de Jean-François Millet, *Primavera, Daphnis and Chloë* (Figura 52), veio-lhe de repente a imagem de um garoto chamado “Gilbert” e, ligando imediatamente para sua produtora, Masuyama Norie (増山のりえ, 1950-?), com quem ficou horas discutindo e compartilhando ideias do que se tornaria futuramente a obra *Kaze to ki no uta* (『風と木の詩』, *Canção do vento e das árvores*), desenvolveu a história de Gilbert Cocteau: um menino de bela e delicada aparência que, trancafiado em um internato no interior dos vales é constantemente assediado não apenas por seus colegas, mas pelos veteranos e até mesmo professores em troca de favores acadêmicos; encontrando amizade em um aluno transferido, Serge Battour, filho bastardo de um visconde francês e uma prostituta cigana que, apesar de sua natureza gentil e talento acadêmico, sofre discriminação e ostracismo de seus pares, acaba formando com ele um profundo, embora sombrio, vínculo (Figura 53).

Figura 52 – *Primavera, Daphnis and Chloë*, de Jean-François Millet.



Fonte: Site Meisterdrucke<sup>120</sup>.

Figura 53 – Serge (à esquerda) e Gilbert, de *Kaze to ki no uta*.



Fonte: Site Middle Edge<sup>121</sup>.

<sup>120</sup> Disponível em: [https://www.meisterdrucke.pt/kunstwerke/500px/Jean\\_Francois\\_Millet\\_-\\_Spring\\_Daphnis\\_and\\_Chlo\\_1865\\_-\\_%28MeisterDrucke-786967%29.jpg](https://www.meisterdrucke.pt/kunstwerke/500px/Jean_Francois_Millet_-_Spring_Daphnis_and_Chlo_1865_-_%28MeisterDrucke-786967%29.jpg). Acesso em: 23 out.2022.

<sup>121</sup> Disponível em: <https://middle-edge.jp/articles/zEb79?page=3>. Acesso em: 23 out.2022.



A história incorporaria muitos elementos de seus interesses compartilhados e literatura favorita, mas levaria outros seis anos de luta contra o departamento editorial da Shōgakukan antes que Takemiya pudesse publicar o trabalho de sua vida (publicado apenas em 1976, até 1984).

Assim, Takemiya e Masuyama sentiram em primeira mão o quanto os *shōjo manga* da época se conformavam rigorosamente às convenções de ter apenas protagonistas femininas jovens e fofas em romances simples (e heteronormativos), ditando até mesmo as capas das revistas que esporadicamente apresentavam uma imagem do casal protagonista, mas modelos exclusivamente masculinos não eram comuns, que dirá de um par afetivo.

As carreiras de Takemiya e Hagio se cruzaram em um período em que coabitaram o mesmo teto, mas em apartamentos separados em uma casa geminada perto da casa de Masuyama em Ōizumi, localizada no bairro de Nerima, Tōkyō, carinhosamente chamado de *Ōizumi Salon*.

Apesar de não ser ela mesma uma artista, Masuyama era ávida consumidora de literatura e filmes e, apesar de ser fã do *shōjo*, seu desapontamento com o gênero lhe incutiu o desejo de elevá-lo de mera distração frívola ao patamar de forma literária. Com esse intuito, introduziu ao casal de amigas seus títulos favoritos, entre eles, as obras de Herman Hesse como *Demian* (1919), cuja narrativa, apesar de não conter um relacionamento homoafetivo explícito, é construída ao redor do grande laço desenvolvido entre o protagonista e outro jovem garoto.

O erotismo aberto de *Kaze to ki no uta* vai muito além de qualquer coisa que possa ser lida nos romances de Hesse e, em parte, isso pode ser atribuído aos lindos meninos erotizados e celebrados nos escritos de Inagaki Taruho (稲垣足穂, 1900-1970), que atingiram seu clímax em sua *Estética do shōnen ai* (*Shōnen ai no bigaku*, 『少年愛の美学』), trabalho que quase certamente inspirou o nome do novo gênero.

Uma oportunidade apareceu para Takemiya em 1970, quando ela lutou para criar uma história que já havia prometido para a nova revista irmã da *Shōjo comics*, a *Bessatsu shoujo comic* (別冊少女コミック). Apesar do título e uma prévia já estarem sendo definidos e impressos, ela decidiu desviar do curso e criar sua primeira tentativa de uma história com protagonistas masculinos romanticamente envolvidos: *Yuki to hoshi to tenshi to...* (『雪と星と天使と...』, *Junto a Neve, Estrelas e Anjo...*), mais tarde renomeada para *Sanrūmu ni te* (『サンルームにて』, *No solário*), que podemos

ver nas Figuras 54 e 55. Sua história segue dois meninos de diferentes origens, Etoile Rael e Serge Battour, e os retrata estudando na mesma escola e desenvolvendo sentimentos um pelo outro. Além de compartilhar o nome com o protagonista de *Kaze to ki no uta*, Serge também possui ascendência cigana, já Etoile possui as características de Gilbert, compartilhando também seu final trágico pela morte.

Figura 54 – Capa de *Sunrūmu ni te*.



Fonte: Site Otakuma<sup>122</sup>.

Figura 55 – Páginas finais do *Sanrūmu ni te*.



Fonte: Site Internet Archive<sup>123</sup>.

Apesar do curto enredo de apenas um capítulo, o título seria creditado e conhecido na história como o primeiro beijo explícito entre dois jovens, apesar de ainda estar fortemente preso às amarras do *shōjo* tradicional, como o final trágico, única alternativa aceitável para o amor que não poderia ser realizado.

Hagio, por outro lado, credita o filme francês de 1964 *Les amitiés particulières* (*Amizades especiais*) como maior influência: exibido pela primeira vez no Japão em 1970 e baseado no romance semi-autobiográfico de Roger Peyrefitte, o filme retrata dois meninos em um colégio interno católico que se apaixonam, mas cujo final termina

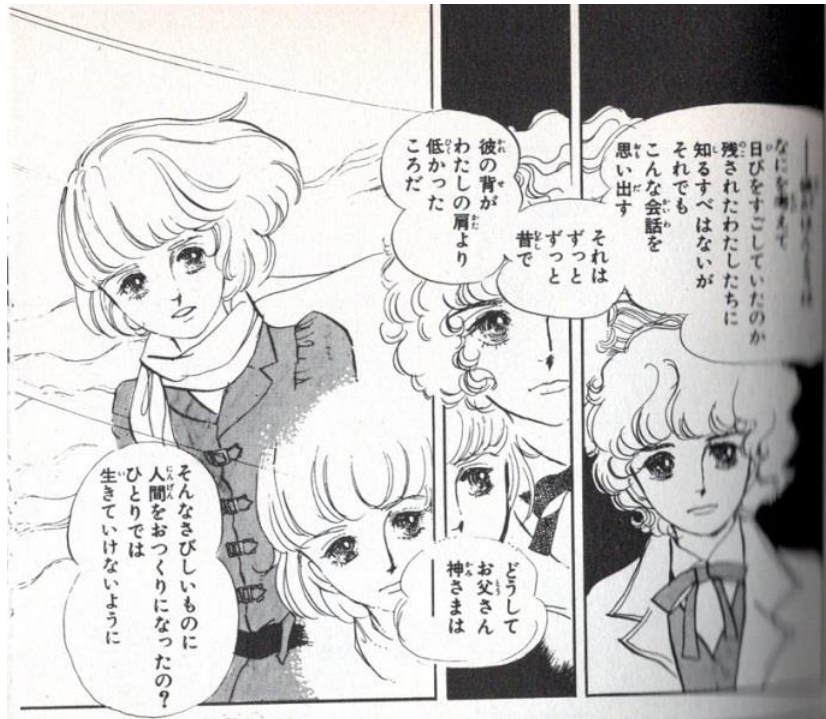
<sup>122</sup> Disponível em: [https://otakei.otakuma.net/archives/2014021906.html/img\\_new\\_0001](https://otakei.otakuma.net/archives/2014021906.html/img_new_0001). Acesso em: 23 out.2022.

<sup>123</sup> Disponível em: <https://archive.org/details/InTheSunroom/page/n47/mode/2up>. Acesso em: 23 out.2022.

na chocante e trágica morte do mais novo. Servindo de inspiração para *Tōma no shinzō* (『トーマの心臓』, *O coração de Thomas*) publicado em 1974 e que, similarmente a Takemiya, começou a ser trabalhado antes pela autora, em 1971, na obra de volume único *Jūichi-gatsu no gimunajiumu* (『11月のギムナジウム』, *Ginásio de novembro*): a história se passa em um internato alemão e segue a vida de Eric e Thomas, dois garotos que compartilham uma estranha semelhança – exceto pela cor de seus cabelos e olhos. Enquanto a relação entre os dois é tensa, Eric e Thomas também são atraídos um pelo outro, até a morte repentina de Eric. Essa passagem trágica é acompanhada pela revelação de que ambos são na verdade irmãos gêmeos separados no nascimento. Além dessa tensa atração, há sugestões de sentimentos por parte do veterano Oscar, além de Thomas receber a reputação de "ídolo" desejável entre seus colegas de classe masculinos, que chegam a compará-lo a "doces", indicando outras conotações. Vale apontar que a revelação da forte atração entre os dois ter sido pela linhagem sanguínea gera certo desapontamento na tensão criada, e a própria Masuyama ficou descontente com a revelação, apesar de que, diferente de Takemiya, Hagio não tenha sofrido críticas em relação à publicação.

A história foi modificada, refinada e evoluída, e três anos depois, em 1974, *Tōma no shinzō* foi publicado, e seu enredo ecoaria o filme *Les amitiés particulières* em suas páginas: a história começa da mesma forma abrupta que sua contraparte francesa termina, com um suicídio. A trama começa com a notícia da morte do titular Thomas, um evento que iria assombrar os personagens Julusmole Bayhan (Figura 57), o veterano cujo amor e atenção Thomas tentou capturar, e Erich, um estudante transferido que é a cara do falecido Thomas, ilustrado na Figura 56, que mostra sua imagem lentamente se assemelhando a imagens de Thomas quando este pergunta a seu pai pastor o porquê de Deus ter criado ser tão infeliz como os seres humanos, que não conseguem viver sozinhos. Descrito pela própria Hagio como uma história de amadurecimento, Thomas é alegórico em seus visuais, mas textualmente explícito sobre o tema de todas as muitas formas de amor – parental, romântico e platônico – enquanto também explora o tema do abandono dos pais e aborda sutilmente um incidente de abuso sexual.

Figura 56 – A imagem de Erich lentamente se assemelhando a de Thomas.



Fonte: Site KT Dogear<sup>124</sup>.

Figura 57 – Julusmole lendo a carta de suicídio de Thomas.



Fonte: Site Shogakukan Comic<sup>125</sup>.

<sup>124</sup> Disponível em: <https://dogear-p90.com/2019/02/28/manga-tomah-of-heart/>. Acesso em: 23 out.2022.

<sup>125</sup> Disponível em: <https://shogakukan-comic.jp/book?isbn=9784091910134#>. Acesso em: 23 out.2022.

Recebendo sinal verde para publicação, no entanto, *Tōma no shinzō*, em seu volume único, lutou para conquistar a atenção de seus leitores, ficando na lanterna nas pesquisas. A situação se modificou quando a tiragem do primeiro encadernado de uma série irregular de histórias independentes começada em 1972 (até 1976) chamou as atenções também para o outro título: em *Pō no ichizoku* (『ポーの一族』, *O clã Poe*), acompanhamos o vampiro imortal com aparência de 14 anos Edgar e o menino Allan, que é transformado por Edgar e, embora o relacionamento romântico não esteja claro, similarmente a sua obra anterior, *Jūichigatsu no gimunajjumu*, os séculos dos dois garotos, enquanto navegam juntos pela eterna adolescência, exibem um vínculo íntimo, atuando inclusive como pais substitutos para uma jovem humana em uma de suas histórias. A obra possui elementos semelhantes ao do romance vampiresco *Entrevista com o vampiro* (1976), da norte-americana Anne Rice (1941-2021). A história, expansão de um conto que Rice escreveu por volta de 1968, narra a vida do vampiro eternamente jovem Louis de Point du Lac e seu criador e companheiro Lestat, e eles até mesmo transformam uma criança, Claudia, em vampiro e cuidam dela como uma filha até seu trágico fim.

Enquanto *Pō no ichizoku* fazia sucesso entre seus leitores, Takemiya via-se negativamente comparada enquanto recebia rejeições do manuscrito de *Kaze to ki no uta*, aumentando as inseguranças que a levaram a deixar o *Ōizumi Salon*, posteriormente dissolvido, todos seguindo caminhos distintos.

O mundo do *shōjo manga* estava se transformando cada vez mais à medida que um número crescente de autoras embarcava em projetos ambiciosos e abordava tópicos anteriormente considerados tabus.

Enquanto isso, Takemiya estava sendo designada para um novo editor que havia sido recentemente transferido da revista de *manga* para meninos da revista *Weekly shonen sunday*, para a *Shōjo comic*. O novo editor, diferentemente do até agora ocorrido, não descartou imediatamente *Kaze to ki no uta*, mas impôs uma condição: se Takemiya fizesse uma série que chegasse ao topo da enquete do leitor, então a história que ela tanto queria poderia finalmente ser aprovada. A maior dificuldade estava na explicitude do conteúdo, que logo em sua primeira página abria a história com uma forte cena de Gilbert, de 14 anos, na cama no meio de um ato sexual com um veterano, sendo, de longe, a única obra a possuir representações de sexo e nudez, e vale lembrar que meras cenas de beijo eram consideradas controversas no meio.

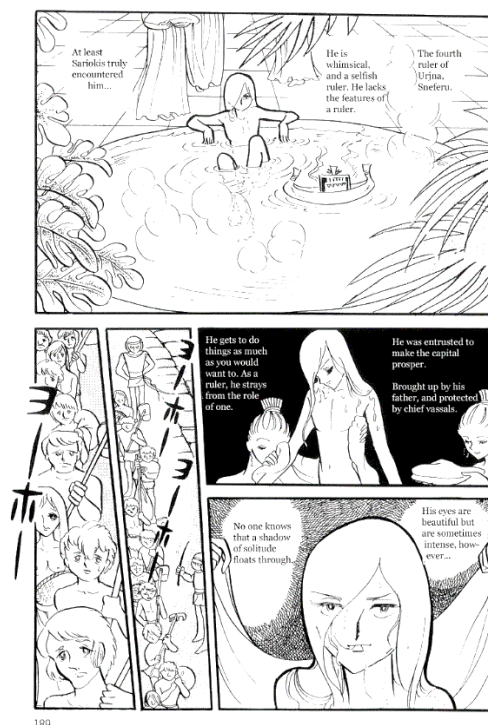
Apesar disso, Takemiya aceitou o desafio, lançando *Pharaoh no haka* (『ファラオの墓』, *A tumba do Faraó*) que, mesmo não sendo um *shōnen ai*, trabalhou a exposição dos belos corpos dos rapazes Sariokis, o príncipe da nação destruída de Esteria, e Sneferu, o faraó da nação conquistadora de Urjna e, apesar de focar num romance heterossexual, a apreciação da beleza dos jovens permanece como destaque junto às complicações do amor proibido e tragédias que o circundam, como mostram as Figuras 58 e 59:

Figura 58 – Tito, irmão adotivo de Sariokis, reencontra seu príncipe acorrentado.



Fonte: Site Mangafox<sup>126</sup>.

Figura 59 – O belo e cruel faraó sendo banhado.



Fonte: Site Mangafox<sup>127</sup>.

Seu sucesso provou o potencial de Takemiya, que finalmente conquistou a aprovação de *Kaze to ki no uta* em 1976, considerado posteriormente um marco na história do *shōjo*: a existência de Gilbert prova um ponto focal na filosofia de “apreciação da beleza masculina” pela maneira como Takemiya visualmente permeia sobre seu corpo, posicionando-o como tendo sido dotado de uma beleza profunda que cativa todos ao seu redor. A história continua a lidar explicitamente com o racismo,

<sup>126</sup> Disponível em: Fonte: <https://mangafox.fun/manga/pharaoh-no-haka>. Acesso em: 23 out.2022.

<sup>127</sup> Disponível em: <https://mangafox.fun/manga/pharaoh-no-haka>. Acesso em: 23 out.2022.

o abuso sexual infantil e os profundos laços românticos e sexuais entre meninos na *Shōjo comic* até 1981, continuando até 1984 na recém-criada *Puchi flower*, para onde havia sido transferida.

Comparada aos ideais de beleza masculina, podemos notar uma certa assexualidade transcendental em Hagio, enquanto que a admiração de Takemiya seja mais na forma de admiração gráfica, dela própria como autora e de seus leitores, concentrando-se profundamente no desejo. Ambas, no entanto, emprestaram livremente de cenários, personagens e elementos dos enredos da literatura e do cinema traduzidos e dos escritos de Taruho, transfigurando-os no novo gênero *shōnen ai* e, continuando a inovar, abarcaram nichos que antes eram exclusivos dos homens, como a ficção científica.

À medida que nos afastamos, começamos a vislumbrar de forma mais ampla a evolução do *shōjo*:

De forma igualmente inovadora, houve posteriormente nos *manga* a inserção da sexualidade feminina através de relacionamentos homoafetivos femininos, conhecidos por *yuri*<sup>128</sup> *manga*. Ademais, os anos 1970 foram de crescimento para o meio televisivo das animações e é possível observar uma cultura de fãs emergindo em torno dos meios de interseção do *manga* e *anime*, os quais se desenvolvem ainda mais e retroalimentam a comunidade, que cresce ao ponto de criar um cenário amador que, com igual retroalimentação, evolui em diversos estilos e novos gêneros, principalmente por meio das publicações independentes *dōjinshi*<sup>129</sup> que circulavam em feiras como a famosa *Comic market*<sup>130</sup>, atualmente a maior do tipo no mundo e cuja primeira edição ocorreu em dezembro de 1975.

Através da releitura de personagens já conhecidos pelo público não apenas dos *manga* e *anime*, mas jogos ou até mesmo *personas* famosas, essas publicações amadoras os colocam em situações novas, sejam elas coerentes ou não com suas

---

<sup>128</sup>百合, "lírio". Podendo também ser chamado de *shōjo ai* (少女愛), todavia, assim como ocorreu com o *yaoi/shōnen-ai*, é atualmente americanizado pelo termo *Girls' Love* (*gāruzu rabu*, ガールズラブ). Sua origem é vinculada ao editor da revista voltado ao público homossexual *Barazoku* (*Clã da rosa*), título que se tornou eufemismo para descrever a comunidade *gay*, enquanto *Yurizoku* (*Clã do lírio*) seria para a comunidade lésbica.

<sup>129</sup>同人誌, conhecido no Ocidente como *fanzine*, aglutinação de *fan* + *magazine*, ou seja, "revistas de fãs". O termo é formado por *dōjin* (同人), literalmente "mesma pessoa", usado para se referir a uma pessoa ou pessoas com quem se compartilha um objetivo ou interesse comum) e *shi* (誌), um sufixo geralmente usado para "publicação periódica".

<sup>130</sup> *Komikku māketto*, コミックマーケット, ou aglutinado em *Comiket*, *Komiketto*, コミケット.

histórias de origem ou até mesmo com a personalidade<sup>131</sup> primordial, no intuito de satisfazerem um gosto pessoal e/ ou de um grupo específico, como a própria Hagio havia feito com *Les amitiés particulières* e *Tōma no shinzō*.

Algumas dessas artistas alcançam altos níveis de popularidade a ponto de colocá-las no mercado profissional, como o ocorrido com o grupo CLAMP<sup>132</sup>, que iniciou seus trabalhos com publicações paródicas da obra *Saint Seiya* (*Seinto Seiya*, 『聖闘士星矢』), conhecida no Brasil como *Os cavaleiros do zodíaco*). Em mão dupla, alguns artistas consagrados optaram por fazer o caminho inverso, devido à maior liberdade de expressão que muitas vezes não é encontrada no setor comercial.

Com o advento do *shōnen ai* em publicações comerciais, é lançada a revista *June* (ジュネ) no ano de 1978, a primeira especializada no tema e que marca uma nova ramificação do gênero *shōjo*.

### 8.3 Do *shōnen ai* ao *Boys' Love*, do Japão para o mundo

Em 1960, a terminologia alemã ainda era oferecida ao lado dos conceitos japoneses e, segundo Welker (in MCLELLAND, 2016), na época em que as primeiras narrativas com temática homoafetiva foram publicadas, essas foram chamadas de *kunābenrībe* (クナーベンリーベ), transliteração do termo *knabenliebe*, frequentemente traduzido como "pederastia".

Um dos primeiros usos do termo *shōnen ai* no Japão moderno data provavelmente de 1968, quando Inagaki Taruho lançou seu *Estética do shōnen ai* (*Shōnen ai no bigaku*, 『少年愛の美学』, Figura 60), que certamente influenciou as jovens autoras do Fabuloso grupo de 24.

<sup>131</sup> OOC (*Out of Character*): sinaliza que a maneira como o autor escolheu retratar os personagens não é consistente com o modo como os personagens agem, pensam ou falam no trabalho original no qual é baseado.

<sup>132</sup> Originário da região de Kansai e formado originalmente por onze membros, atualmente é composto por quatro mulheres: Ōkawa Nanase (大川七瀬, 1967-presente), responsável pela escrita, Mokona (もこな, 1968-presente), desenhista principal e responsável pelo design das personagens femininas, Nekoi Tsubaki, (猫井椿, 1969-presente) desenhista principal de alguns títulos mais recentes e responsável pelo *design* das personagens masculinas, e Igarashi Satsuki (いがらし寒月, 1969-presente), intermediária de Nanase. Possuem diversos títulos publicados no Brasil, entre eles: *RG Veda*, *xxxHolic* e *Chobits*.



Figura 60 – *Shōnen ai no bigaku*, cuja capa inclui o título em alemão *Ästhetik des Knabenliebe*.



Fonte: Site Nihon no Furuhon ya<sup>133</sup>.

O termo *shōnen ai* (少年愛) é escrito usando o *kanji* japonês de "jovem adolescente (masculino)" (少年) e "amor" (愛), e sua tradução pode ser simplesmente tida como "amor de garoto", ou também "alguém que ama um jovem garoto", "um jovem garoto que ama alguém", ou todas ao mesmo tempo.

Ambiguidades à parte, é importante notar que normalmente se refere a uma "apreciação" pela "beleza transitória dos meninos" por homens mais velhos e, apesar de o termo ser usado no mesmo contexto, não podemos dizer tratar-se de uma mera tradução de *knabenliebe*, este caindo em desuso por evocar a conotação de pedofilia.

No final da década de 1970, muitas revistas começaram a lançar trabalhos retratando relacionamentos (ou conotações de) homoafetivos entre belos rapazes e, em 1978, como já visto, foi lançada a primeira publicação inteiramente dedicada ao tema: *JUNE* (ジュネ.): conhecida por sua forte estética focada na beleza pueril,

<sup>133</sup> Disponível em: [https://www.kosho.or.jp/products/detail.php?product\\_id=299884000](https://www.kosho.or.jp/products/detail.php?product_id=299884000). Acesso em: 23 out.2022.

apresentava seções sobre literatura, romances, arte e filmes. A Figura 61 mostra a capa da primeira edição da revista:

Figura 61 – Primeira edição, quando ainda era grafada como *JUN* (sem o "e").



Fonte: Site Kudan Shobō<sup>134</sup>.

A inovadora revista comercial buscou unir a alta literatura ao erotismo e entretenimento popular, introduzindo elementos mais explícitos à narrativa trágica. Intermediário entre trabalhos autônomos e comerciais, suas leitoras formavam uma parcela importante de contribuição para com a revista, não apenas através de cartas e ilustrações avulsas, mas com pequenas histórias e narrativas que podiam ser submetidas a críticas de artistas em colunas destinadas para tal, estimulando as leitoras a, elas próprias, se tornarem autoras. De aquisição tanto através de assinatura ou de livrarias espalhadas pelo país, disponibilizou não somente acesso ao conteúdo homoerótico, como também a oportunidade de participar tanto de seu consumo como de sua criação. Dos garotos inocentes de Hagio às inspirações no rock, introduziram conteúdo e discussões sobre literatura e filmes, domésticos e internacionais, retratando também o *homo* japonês ou os *gays* americanos e até mesmo conteúdo lésbico. Conectando a estética *shōnen ai* à realidade do *homo*, interligou fantasia e

<sup>134</sup> Disponível em: <http://www.kudan.jp/EC/june.html>. Acesso em: 23 out.2022.

realidade, e assuntos factuais eram efetivamente referidos e discutidos mais extensamente em cartas e artigos, sendo uma zona de contato *queer* entre as leitoras do *shōjo* e a comunidade homossexual. Tamanha foi sua importância que o próprio título passou a ser tratado como sinônimo do subgênero em si, e a expressão *JUNE mono* (ジュネ物, coisas de June) ligava trabalhos que evocavam a estética da revista.

Outro termo que passou a circular nos anos 1980 para rotular essas narrativas foi *tanbi*, formado pelo *kanji* japonês de "absorção/ fascínio" (耽) unido ao caractere de "beleza" (美). O termo está relacionado à *tanbi shugi* (耽美主義), o Esteticismo, movimento artístico-intelectual que surgiu e se desenvolveu na Europa do Século XIX durante o final da chamada Era Vitoriana (1837 a 1901) que, cultuando o belo, defendiam a arte pela arte, e não por questões político-sociais ou ético-morais. No Japão, o Esteticismo é frequentemente representado por nomes como Baudelaire, Oscar Wilde e Edgar Allan Poe, tendo sido introduzido por volta dos anos finais de Meiji (1868-1912) por autores como Mori Ōgai. Unindo beleza, romance e erotismo, possui um emprego mais amplo que engloba a literatura mais intelectual a qual é esteticamente atraente e sutilmente erótica (não descaradamente sexual) nas quais se incluem os trabalhos de Mishima Yukio, Tanizaki Jun'ichiro e Kawabata Yasunari. Essas obras, apesar dessa literatura não necessariamente tratar ou nem ao menos conter homoafetividade masculina, serviram de inspiração para as leitoras, dentre as quais algumas aspirantes a autoras. Dessa forma, há o cruzamento da linha entre alta literatura, ou seja, (teoricamente) produzida por razões artísticas não comerciais, e a massa, vista como mais baixa e não avaliada nos mesmos moldes que a primeira.

Em dezembro de 1975, um ano depois da publicação de *Tōma no shinzō*, a primeira *Comic market* foi realizada em *Tōkyō* com 32 "círculos" (サークル, mesas de autores) com seus próprios *manga* e produtos, e cerca de 700 pessoas atenderam ao evento. Inicialmente, tendo em vista a distribuição e troca de material original, oferecendo um local livre para expressar sua criatividade sem as restrições impostas pelas publicações comerciais, exponencialmente tornou-se a maior feira de títulos ou paródias amadoras (conhecidas como *dōjinshi*, 同人誌) do mundo, e o número atual de visitantes alcança meio milhão de pessoas.

Como os itens vendidos na *Comiket* (como é carinhosamente conhecida) são considerados muito raros, uma vez que são produções autônomas e raramente reimpressas, alguns podem ser encontrados na internet ou lojas de revenda por

preços muito maiores do que o original. A alta da popularidade não poderia passar despercebida pelos olhos do mercado comercial, e algumas artistas, como Takahashi Rumiko (高橋留美子, 1957-presente, autora de *Inuyasha*, 『犬夜叉』) ou o citado grupo CLAMP, tiveram sua origem nesse evento, e muitos ainda permanecerem participando pela liberdade criativa proporcionada.

Assim, o final dos anos 1980 também viu um aumento acentuado das publicações de *dōjinshi* que parodiavam títulos famosos como *Captain Tsubasa* (『キャプテン翼』, de Takahashi Yōichi, 高橋陽一, 1960-presente) ou *Saint Seiya* (Figura 62), e, até hoje, diversos outros títulos de *shōnen manga* continuam sendo uma fonte farta para essas publicações, pois, apesar de não serem os primeiros a retratar personagens japoneses e/ ou o Japão atual, sua incrível popularidade pode ser vista como um ponto de mudança no subgênero, do cenário da Europa romantizada do início do *shōnen ai* à atualidade mais palpável, aproximando-se mais da realidade do leitor e levando a uma maior identificação.

Figura 62 – Exemplo de *shōjo dōjinshi* do grupo CLAMP baseado em *Saint Seiya*.



Fonte: Site Mandrake<sup>135</sup>.

<sup>135</sup> Disponível em: <https://order.mandrake.co.jp/order/detailPage/item?itemCode=1065010712>. Acesso em: 23 out.2022.

Dentre seus "círculos", um novo termo estava começando a ser cunhado para designar suas criações: *yaoi* (やおい), o qual é dito ter se originado da anacronia de *yama nashi, ochi nashi, imi nashi* (sem climax, sem ponto, sem sentido), descrição auto-ridicularizante para as histórias paródicas sem narrativa, cujo foco era apenas o homoerotismo.

Nascendo e disseminando-se organicamente, tornou-se referência no meio nos anos 1980, sendo utilizada até mesmo nos dias de hoje principalmente no Ocidente: os *shōnen ai*, como vimos, tendem a enfatizar romances elaborados que contêm imagens mais sugestivas do que sexualmente explícitas, um fio palpável de tensão presente e mantido predominantemente por meio de ferramentas visuais e painéis súbitos carregados de erotismo, que fazem contraste com a explicitude do novo *yaoi*, que por vezes renuncia à coerência do desenvolvimento da trama em favor de usar todas as oportunidades disponíveis para unir os belos personagens masculinos na cama.

Assim, no Ocidente, havendo importado ambos os termos na mesma época, apagando os anos e as circunstâncias entre eles, ambos são empregados de forma equivocada como grau de manifestação do homoerotismo nos títulos: em essência, enquanto em um polo teríamos as histórias *shōnen ai*, que exploram o relacionamento e os valores humanos, no outro se encontraria o *yaoi*, puramente sobre relações sexuais. Novamente, essa descrição não está totalmente equivocada, porém, devemos nos atentar que os termos fazem parte de uma evolução ao longo dos anos, assim como foi *JUNE* ou *tanbi*, e, como será posteriormente visto, *Boys' Love*.

Assim, *JUNE* e outros periódicos e antologias comercialmente publicadas, junto ao importantíssimo fenômeno da popularidade e proliferação do amadorismo da *Comiket*, pavimentam o *boom* da década de 1990 e a prosperidade do mercado, que continua presente até os dias de hoje: não apenas a viabilidade financeira foi possível graças à existência prévia de um grande grupo de leitores, mas também devido à produção de *dōjinshi* paródicos e originais que foram recrutados por revistas, cujas editoras perceberam seu valor comercial, fizeram com que os anos 1990 vissem uma explosão do material, e por volta de 30 novas revistas apareceram no mercado na primeira metade da década, apesar do curto período de existência de muitas.

No final de 1991, *Image*, uma das publicações periódicas da vanguarda dessa nova onda, debutou como *BOYS' LOVE COMIC*, uma quase certa transliteração do termo *shōnen ai* dos anos 1970, sendo seguida pela irmã dedicada à prosa, *Shōsetsu*

*image*, que trouxe grafado *BOYS' LOVE NOVELS* em sua capa. Seja pela conexão com o *shōnen ai* preexistente ou outra razão, o termo *Boys' Love* (ou *BL*) foi tomado como rótulo genérico, crescendo em uso na competição com os anteriores, abarcando inclusive o *yaoi*, apesar de alguns os distinguirem historicamente pelo fato que o segundo possui sua base nos *dōjinshi* de publicação própria e o primeiro na mídia comercial.<sup>136</sup>

Com temática atualizada, embora ainda evocando a imagem do amor proibido, seu sofrimento agora decorre da não aceitação pela sociedade como tema principal e, por conseguinte, a grande maioria de suas histórias ainda possui desfechos trágicos.

Todavia, o crescimento da internet proporcionou a expansão da comunidade, bem como a criação de um novo mercado através do qual eventos e projetos *online* passaram a ser comissionados e, mesmo quando traduções eram (e ainda o são) distribuídas sem o conhecimento do autor original, essa ação acaba por retornar a ele devido ao interesse que as *scanlation*<sup>137</sup> despertam em novos leitores que antes não tinham outro meio de ter conhecimento da obra.

Ademais, *drama-CDs*, romances narrativos, peças de teatro entre outros produtos relacionados começaram a ser lançados, e as livrarias passaram a separar uma seção focada no gênero.

Nos anos 2000, lojas especializadas apareceram gradualmente até a formação da famosa *otome rōdo* (乙女ロード, estrada da donzela) em Ikebukuro (池袋), *Tōkyō*, onde se enfileiram uma após a outra.

Havendo uma explosão de materiais disponíveis e produtos derivados, a produção e o consumo não demonstram sinais de declínio, pelo contrário, alcançou a esfera global e, em 2001, foi inaugurada a *YaoiCon* em São Francisco nos Estados Unidos, convenção exclusivamente dedicada à temática *yaoi* e que já contou com diversos convidados japoneses como artistas, dubladores e editores comerciais que

---

<sup>136</sup> Em suma, podemos afirmar que cada denominação surgiu em tempos diferentes, por meio de mídias diferentes e possuidoras de características gerais diferentes: os anos 1970 pode ser identificado como a emergência do *shōnen ai* como subgênero literário, tendo *JUNE* publicada entre 1978 a 1996 e a qual marcou uma geração. Em meados dos anos 1980, temos o florescimento das paródias da *Comiket*, nas quais nasceu o termo auto-depreciativo *yaoi*. Já dos anos 1990 em diante o *Boys' Love/ BL*, diferentemente, apareceu no meio comercial.

<sup>137</sup> União de *scan* (escanear) + *translation* (tradução), em outras palavras, páginas originais (as chamadas *raw*, ou seja, "páginas cruas") escaneadas ou fotografadas que podem ser editadas por fãs, com a fala e narrativa sobreescrita por tradução própria.

começaram a licenciar publicações no país. De modo similar, um mercado começou a despontar na Europa.

Como resultado, por ser um fenômeno que acabou por cruzar fronteiras, não poderia deixar de chamar atenção negativa; porém, igualmente os olhares da crítica e academia também foram capturados.

Nos Estados-Unidos, os primeiros *anime* começaram a ser transmitidos nos anos 1960 e os *manga* a serem licenciados no formato dos *comics* (ou seja, editados para leitura ocidental) na década de 1980.

Os anos 1990 foram marcados pela febre mundial *Pokemon* (ポケモン) e, no Brasil, essa foi a época da chegada de fenômenos televisivos como *Saint Seiya* (em 1994) e *Dragon Ball* (em 1996), e, de modo similar ao ocorrido nos círculos *dōjinshi*, caíram nas graças da tradição ocidental do *slash*, já bem estabelecida entre os fãs de cultura *pop*.

Apesar do significado de "golpear; talhar", o termo *slash* faz, na realidade, referência à barra inclinada ( / ) usada pelos autores de *fanfic* (*fan fiction*) para indicar os personagens que formam um casal em sua história.

Assim, o *yaoi* também chega às Américas e Europa, porém, diferentemente do observado até então no Japão, em que os quadrinhos homoeróticos eram criados quase que exclusivamente por e para mulheres, o *yaoi* no Ocidente atraiu grande número de integrantes da comunidade LGBTQIAPN+. O primeiro trabalho oficial em solo norte-americano foi o anime de apenas dois episódios chamado *Kizuna* (『絆』, de Kodaka Kazuma, こだか和麻, 1969-presente), licenciado em 1994 pela distribuidora Ariztical, que o descreveu como primeiro anime homossexual masculino a ser lançado em DVD nos Estados-Unidos, promovendo-o para uma audiência composta por homens gays.

Uma vez que *slash* e *yaoi* se originaram em meios diferentes, é de se esperar que suas representações e conteúdos também se diferenciem e, tomando a teoria de Judith Butler (apud SALIH, 2018), seus produtos podem sugerir diferentes implicações de expressões e performances culturais de sexo e de gênero. Uma das diferenças mais significativas é que o *slash* nasceu de séries e filmes e, conseqüentemente, se baseiam em personagens representados por atores reais, como *Star Trek*. Como resultado, o jovem andrógino que permite diversas camadas de interpretação sobre sexo e gênero, marca do *yaoi*, não é tão facilmente alcançado pelo *slash*. Mas, talvez

a maior diferença que podemos apontar entre ambos é a produção comercial sistemática que o *yaoi* alcançou, enquanto o *slash* continua no meio amador da internet.

O *yaoi* cresceu em visibilidade no Ocidente em um verdadeiro *boom* no início dos anos 2000 com novas séries animadas e publicações sendo licenciadas e traduzidas, em conjunto com a profusão de "materiais paralelos" encontrados na internet conhecidos como *scanlation: manga* ou *dōjinshi* são adquiridos fisicamente por fãs, que distribuem imagens escaneadas em sites e essas são acessadas por pessoas que não teriam acesso por outros meios sem ser o virtual. Por sua vez, tomando conhecimento de obras que conversam com seus gostos pessoais, começam a pesquisar mais sobre seus artistas, podendo se tornar novos compradores e também novos distribuidores, retroalimentando, assim, o ciclo, revigorando o *fandom*<sup>138</sup>, estreitando os laços de comunidade e, por fim, acabam por se tornar um importante membro da economia, uma vez que essa troca comunal de sucessos e interesses não passaria despercebida pela indústria.

Por fim, conectando-se de modo *online* com o advento da internet, acabam por apagar as fronteiras e, funcionando como meio de intersecção e influência, ditam o que está em alta ao mesmo tempo em que dão a luz novos fenômenos, como o atual *Omegaverse (omega+universe)*, que nasceu de obras *slash* que lidavam com licantrópia e agora é cada vez mais encontrado em *dōjinshi*, tanto aqueles baseados em obras existentes da cultura *pop* quanto os que apresentam histórias e personagens originais, e até mesmo edições comerciais.

#### **8.4 Bishōnen: a reconstrução histórica da figura do belo rapaz**

A celebração da beleza da juventude masculina pode ser traçada desde os palácios de Heian (794-1185), no charme de Genji e nos mosteiros budistas e seus *chigo*. Todavia, seria em Edo que uma tradição literária de fato seria devotada ao tema, se estendendo a outras manifestações da arte como o Teatro *Kabuki*, o teatro de bonecos *Bunraku* e as xilogravuras *shunga*.

---

<sup>138</sup> De *fan kingdom*, o "reino/ domínio dos fãs", é o termo empregado para descrever o grupo de fãs de determinada coisa em comum, como um seriado de televisão, artista, filme, livro e afins.



A noção de amor romântico encontrada nas novelas europeias do final do Século XIX era um conceito desconhecido pelo Japão antes do influxo cultural que sofreria do Ocidente. Não havia um termo que conseguisse, ao mesmo tempo, expressar o sentimento espiritual e físico subjacente ao amor romântico. Em meados de Meiji (1868-1912), um novo termo foi cunhado para expressar tal sentimento ao unir dois caracteres que separadamente expressavam tipos diferentes de amor: a intimidade carnal de *koi* (恋) à afeição ágape de *ai* (愛); assim, a nova perspectiva do *ren ai* (恋愛) inundou a mídia japonesa e se popularizou através da literatura destinada às jovens.

O Período Taishō (1912-1926) viu um crescimento econômico e tecnológico, acompanhado pelo avanço educacional. Uma vibrante cultura literária havia se desenvolvido, e os periódicos batalhavam pelo público, agora subdividido e especificado. Dentre os ilustradores de maior renome entre o nicho destinado aos jovens, as belíssimas obras de Takabatake Kashō estampavam revistas com rapazes que refletiam o ambiente homosocial acadêmico do início do Século XX, no qual não se via nenhuma figura feminina. De fato, essa ausência pode ter, inclusive, atraído em especial o interesse das jovens leitoras, mesmo que não se configurassem como o público-alvo de tais publicações, antecipando, de alguma maneira, o fenômeno do *Boys' Love*.

Nos anos de formação do Período Taishō e os iniciais do posterior Shōwa (1926-1989), o Japão experienciou prósperos anos de crescente desenvolvimento econômico e envolvimento político. Todavia, a tempestade antes da bonança foi de sérios problemas, exacerbados pela depressão que se espalhou pelo globo em 1929, montando o palco de pressão socioeconômica e turbulência política que levaram ao Incidente da Manchúria em 1931 até a total invasão da China em 1937.

No entanto, todo esse cenário acabou por oferecer, direta ou indiretamente, à população, novas ideias sobre psicanálise, feminismo, socialismo, nacionalismo, dentre outros movimentos ideológicos e sociais, os quais auxiliaram no desenvolvimento de novas (e por vezes transgressoras) abordagens sobre o sexo e a identidade de gênero, que se alastraram pela mídia popular.

Da mesma forma, a literatura, como parte da arte popular, representou novamente a arena onde qualquer pessoa, não apenas os diplomados e credenciados, pudesse reagir e se expressar perante o mundo que a cerca. E no

centro desse furacão de complicadas mudanças multifacetadas, essas mesmas pessoas auxiliaram a moldar e remodelar posteriores formas de pensar e encarar o erotismo e a sexualidade.

Em seu estudo, Pflugfelder (2007) usou a metáfora da "cartografia", fundamentando que as pessoas usam ideias-chave ou mapas cognitivos para negociar e navegar as realidades sociais e, assim como os mapas políticos do planeta Terra, cujas linhas foram traçadas e retraçadas, esses mapas conceituais também sofrem mudanças ao longo dos tempos, em que novas fronteiras são desenhadas para incluir diferentes ideias em certos territórios.

Assim, vimos que durante o Período Tokugawa/ Edo os conceitos fundamentais foram o *nanshoku* e o *shudō* ou *wakashū*, através dos quais os parceiros de idades diferentes exerciam papéis bem definidos dentro das relações preestabelecidas. Já no Século XIX, as últimas ideias médicas e psicológicas importadas do Ocidente (no caso, da Alemanha, para a qual o Japão havia se voltado) trouxeram as noções de homossexualidade que estavam sendo divulgadas pela Europa, e novos termos foram adaptados na tentativa de transmitir esses novos conceitos. Um deles, posto por psicólogos e sexologistas, foi a visão de predileção na interioridade dos praticantes do homoerotismo masculino, dividindo-os entre aqueles que tenham esse desejo "posterior/ adquirido" (*kōtensei*, 後天性) e aqueles que já o possuíam de forma "anterior/ inata" (*sentensei*, 先天性). Talvez o fato mais marcante e infeliz dessa importação tenha sido a associação do homoerotismo com as ideias de "desvio" e de "perigo" à saúde individual que levaria à ruína familiar.

Todavia, uma transformação radical na sensibilidade nos círculos literários entre o final de Meiji e início de Shōwa encorajaram os escritores a priorizar seus próprios sentimentos e emoções descritos em primeira pessoa, até aqueles que poderiam ser considerados frívolos ou mesmo "decadentes", sentimentos estes que foram introduzidos pelo interesse nesse novo mundo subjetivo. As traduções de escritores franceses da escola simbolista (*shōchōha*, 象徵派) ajudaram a introduzir tal noção ao público japonês, ao incorporar poemas que se esgueiravam nas profundezas do espírito humano, dentre eles, *As flores do mal* (1857) de Baudelaire.

Como parte da mudança discursiva que essa "revolução de sentimento" (*kanjō kakumei*, 感情革命) causara no início do Século XX, expressões sobre emoções, que muitas vezes envolviam o erótico, desafiaram a rigidez confuciana do discurso de Meiji

e, celebrando a individualidade, retrataram uma relação mais igualitária entre os jovens baseada na apreciação da beleza do *bishōnen* e em seus interesses em comum.

O termo *bishōnen* é formado pelo caractere de "belo" (美) ligado ao termo *shōnen* (少年) que tanto já vimos. Esse primeiro caractere está relacionado não apenas à beleza de alguém, como em *bijin* (美人 "pessoa bela"), mas à arte, como em *bijutsu* (美術, "finas artes") e *bigaku* (美学, Estética, ramo da filosofia). Diferente de muitos casos, seu uso não é exclusivo para as mulheres, como vemos no próprio termo *bishōnen*, e, já no Período Meiji havia linhas de cosméticos voltadas para os homens (MCLELLAND, 2003). Assim, a beleza no Japão não significa necessariamente algo feminino e, embora os afeminados *gei bōi* fossem frequentemente chamados de *bishōnen*, nada impedia que a beleza da juventude masculina fosse também apreciada na cultura *homo*, porém mais "masculinamente" identificada.

Dessa forma, autores trabalhando em campos e gêneros diferentes, voltaram a explorar a história e a literatura do país, reexaminando a "homossexualidade" que havia sido até então cunhada pelos sexólogos no esforço de recontextualizá-la e, por que não, mudar a realidade. Dentre eles, talvez o mais famoso que podemos destacar seja Edogawa Ranpo, pioneiro do Século XX e que é tomado por muitos como foco da subcultura *queer* no meio literário japonês.

Ranpo, no início do período Shōwa, não tendo acesso a uma comunidade com quem ele poderia discutir o assunto do desejo masculino, iniciou um projeto ambicioso de pesquisar a história do desejo homoafetivo usando literatura e textos históricos, e seu resultado é apresentado em numerosos ensaios publicados em vários periódicos durante os anos 1930. Vale apontar que o desejo por comunidade é uma característica crucial da experiência histórica *queer*.

Por esses trabalhos, Ranpo começou uma reconstrução da história da homoafetividade que o possibilitou, mesmo com os diferentes modos de como o tema era visto em sua época e no passado, afirmar sua importância para o entendimento do mundo literário ficcional e histórico factual. Assim, em certo sentido, seus trabalhos genealógicos anteciparam os escolares dos movimentos *queer* do final do Século XX, demonstrando várias formas de desejo não-heteronormativo em diferentes áreas da cultura. Segundo Angles (2010), a maioria dos textos de Ranpo lida com as

expressões de desejo na literatura grega, europeia e americana antiga, e apenas ocasionalmente com manifestações do desejo pelo mesmo sexo na literatura e na história japonesas, sendo a principal razão sua decisão de entregar essa parcela a seu amigo pesquisador Iwata Jun'ichi. De fato, estruturaram suas buscas sobre o assunto como uma competição amigável para encontrar o maior número possível de material. No entanto, apesar de seus escritos sugerirem que ele se demonstrava ansioso para abrir novos caminhos que pudessem levar a melhores interpretações do desejo homossexual, este foi um projeto que permaneceu parcialmente realizado, considerando o quão hesitante ele permaneceu em escrever sobre o homoerotismo, ainda marcado como "desviante" na sociedade, apesar de seus trabalhos poderem ser empregados como argumento contra a tendência patológica.

Apesar disso, mesmo que os narradores dessas obras não ascendam aos tipos de papéis rígidos hierarquicamente definidos que vimos nas representações anteriores, eles não chegam a quebrar completamente com a tradição, e o uso insistente do *bishōnen* como objeto estético do desejo mostra uma continuidade das formulações dos discursos populares de Edo e Meiji, que descrevem o jovem mais como um objeto a ser apreciado. Desse modo, não sendo o sujeito desejante, não lhe é dada voz narrativa, através da qual igualmente expressaria seu anseio pelas investidas do outro; no lugar, apenas sinais passíveis de interpretação. Tratando a beleza jovial masculina como fonte poderosa de emoções e vitalidade, associam o desejo homossexual masculino à condução dessas emoções intensas que levam a uma configuração fora do mundo ordenado da civilização.

Além disso, mais do que obras de escritores famosos como Ranpo, temos Inagaki Taruho e seu *Shōnen ai no bigaku*, no qual a imagem do *shōnen ai*, ou seja, o amor dos jovens garotos, como sentimento platônico ou muito além do confinamento do corpo, apresenta maior sensibilidade do que os anteriores, que são mais inclinados ao desejo carnal e/ ou à perversão. Evitando discursos diretos sobre política em seus trabalhos, é visto por muitos estudiosos como puramente estéticos em termos de preocupação e experimentação, entretanto, assim o fazendo, acaba por perder sua marca ideológica como os movimentos internacionais modernistas que estão diretamente refletidos na cultura cosmopolita do *ethos* japonês, anos antes da ascensão imperialista.

Taruho, diferente de Ranpo, desafiando a ideologia dominante de sua época, abertamente valoriza o amor entre jovens rapazes, e vê o *bishōnen* como alguém que

desempenha um papel especial na estética da vanguarda, descrevendo em *Watashi no tanbishugi* (『わたしの耽美主義』, *Meu esteticismo*, ANGLES, 2010) o gosto por garotos adolescentes como uma qualidade essencial do desenvolvimento extremo do Esteticismo. Para ele, a admiração pelas mulheres pode ser poética, mas a apreciação da beleza masculina adolescente envolve uma qualidade de outro mundo, quase como um conto de fadas, novo e inocente de sensibilidades despertadas, separado do que ele vê como o mundo mais banal do desejo heterossexual.

Entre suas obras está *R-chan to S no hanashi* (『RちゃんとSの話』, *A história de R-chan*<sup>139</sup> e S) de 1924, classificado como uma das explorações mais importantes de Taruho sobre o desejo pelo mesmo sexo nas escolas masculinas. De modo interessante, sua história não foi publicada em um título para jovens rapazes, mas no periódico feminino *Josei*. Como mencionado, o número de periódicos publicados nos anos entre guerras explodiu na década de 1920, e uma das áreas de crescimento mais dramático foi o campo da publicação para mulheres que, curiosamente, foram relativamente rápidas em abrir suas páginas para escritores como Kawabata Yasunari (川端康成, 1899-972) e Taruho. Não está claro por que exatamente Taruho levou o manuscrito para *Josei*, mas a prevalência de relações amorosas e eróticas entre alunas na cultura do Japão do início do Século XX pode ter levado os editores da revista a serem especialmente receptivos a sua história. Como nas escolas exclusivamente masculinas, as escolas exclusivamente femininas foram estabelecidas nos períodos médio e tardio de Meiji, tornando-se um local onde as mulheres podiam formar laços intensos que vão da amizade ao erotismo apaixonado. No início do período Shōwa, as alunas haviam desenvolvido seu próprio vocabulário para descrever vários aspectos do amor entre mulheres, que inclui o termo S (de *sister*). Esse mundo serviu de pano de fundo para *Hana monogatari* (花物語, *Narrativas de flores*), uma coleção de histórias estetizadas e altamente sentimentais que Yoshida Nobuko começou a serializar em 1916. Essa obra, amplamente lida, auxiliou a estabelecer o tom que iria aparecer nas revistas destinada às jovens garotas (*shōjo zasshi*, 少女雑誌) por anos a fio, preparando o terreno para autores como Taruho a começarem o processo de estetização do amor entre rapazes destinado ao público feminino (ANGLES, 2010). Segundo Angles, o historiador Tsurumi Shunsuke

---

<sup>139</sup> R e S sendo iniciais de nomes, "-chan" é um sufixo fofo e carinhoso, de certo modo feminino, de tratar alguém, apesar de, curiosamente, ambos os personagens serem masculinos, sendo o R o mais novo.

sugere ser Nobuko a representante pioneira na estética florida e sentimental que modela o *shōjo manga*, o *tanbi shōsetu* (narrativas artísticas) e o *shōnen ai*, que ficaria tão famoso dos anos 1970 em diante. Todavia, seus primeiros trabalhos eram focados no relacionamento entre garotas e as mulheres por elas admiradas.

Assim, enquanto Nobuko influenciou no gosto editorial, Taruho abriu novos caminhos e *R-chan to S no hanashi* juntou o tratamento sentimental, florido e simbolista de Nobuko e o trouxe para a massa popular. No entanto, apesar de seus personagens serem figuras gentis e sensíveis, ainda assim são cheios de desejos, diferentemente das histórias de Nobuko, fato que convida os leitores a se identificarem com eles, tanto com o personagem S, o homem mais velho e protagonista da história, e R-chan, o *bishōnen* alvo do interesse do outro. Seu modo de representação difere fundamentalmente do erótico, grotesco e desviante de Ranpo, que ainda lida com a patologia de "estranhos/ bizarros". Ademais, seus personagens não são brutos e estereotipadamente masculinos.

A obra consiste em onze histórias curtas, cada uma descrevendo um momento importante entre o personagem principal S e o jovem a quem admira R-chan, e, apesar de o desenvolvimento da paixão de S dê à obra uma espécie de igual desenvolvimento arquitetônico, a obra é de fato episódica, dando uma sensação modernista.

A história começa com S admirando os navios e guindastes visíveis nos portos de Kobe, marcando-o como um personagem particularmente sensível e esteticamente consciente. Assim, quando ele se vira para conversar com outros alunos, ele vê R-chan puxando um lenço rendado cor de pêssego do bolso, ato pelo qual é jocosamente chamado por nomes (entre eles, *bishōnen*) que, apesar de não serem um insulto em si, tornam-se pejorativos dentro do contexto, indicando como o veem de forma baixa feminina.

O garoto de lenço transgrediu as regras não escritas da masculinidade que proibem os meninos de terem qualquer coisa a ver com elementos bonitos e sensíveis e, com efeito, o lenço interrompe a ideia da masculinidade como território único e indiferenciado, perturbando a suposição excessivamente simplista de que os meninos devem necessariamente agir de maneiras que se ajustem às normas limitantes da masculinidade. Para emprestar as palavras de Judith Butler (apud ANGLES, 2010 p.212), o lenço aponta para a disjunção entre sexo e gênero "em face das configurações culturais de unidades causais que são regularmente consideradas naturais e necessárias", dramatizando "o mecanismo cultural de sua unidade

fabricada" (idem). Significativamente, é essa incongruência entre sexo biológico e comportamento de gênero que torna R-chan tão interessante para S. De fato, esse choque faz S prestar atenção em R-chan pela primeira vez, identificando-se como companheiro visionário estético capaz de enxergar além dos limites que forçam os meninos a agir de certa maneira em nome de algum modelo arbitrário de masculinidade.

Apesar de a história ser narrada em terceira pessoa, parte majoritária dela descreve os sentimentos de S enquanto ele anseia por R-chan, reproduzindo a formulação visual em que a beleza dos jovens rapazes é admirada. Ademais, a diferença de idade significa diferentes séries, bem como círculos sociais, havendo mínimas oportunidades de interação direta e, portanto, grande parte na narrativa consiste na beleza misteriosa e pensamentos isolados da visão dos leitores, reduzindo, em essência, o corpo à superfície estética e cuja interioridade permanece intrigante.

Assim, em *R-chan to S no hanashi*, encontramos representações de mundos relativamente inocentes e romantizados, cheios de atrativos juvenis entre meninos que vivem livres das exigências de papéis de gênero adultos. Trabalhos como esse permitem que os leitores (e leitoras) se identifiquem com os personagens, independentemente do sexo, idade ou gênero, dando-lhes uma folga dos limites decorrentes não somente do patriarcado, mas da dualidade de gênero e da heteronormatividade, concedendo-lhes a chance de fantasiar sobre relações fora dos papéis de gênero e do casamento promovidos pela sociedade, ao mesmo tempo em que os ajudam a entender que nem o corpo nem a psique precisam ser algemados por normas.

Sem recorrer a declarações políticas sobre o posicionamento do desejo e da prática homossexual masculina na sociedade moderna, Taruho deu a seus leitores a chance de se deleitar com um mundo estético, no qual os desejos são controlados não pelo exame minucioso de educadores e sexólogos, mas apenas pela timidez e constrangimento dos adolescentes que despertam para a sexualidade. Em uma época em que muitas representações do desejo do mesmo sexo eram frequentemente contaminadas por linguagem patológica ou circunscritas por um senso conservador de decoro, esses trabalhos fornecem um modelo incomumente saudável de adolescentes aprendendo sobre atração, tanto em suas manifestações indiretas

quanto mais abertamente eróticas, permitindo que os leitores, independentemente de suas próprias inclinações sexuais, se deleitem em um mundo de desejo estético.

O *bishōnen*, que havia sido desvanecido como resultado, em grande parte, do "desejo da perversidade" que descrevia o relacionamento de pessoas do mesmo sexo como inevitáveis instintos profundamente implantados, agora retornou como consagrado na idealização da beleza juvenil com Taruho que, através da sua admiração pela figura em detalhes que pairam no ar (e na superfície dos corpos de seus personagens), recusa a ação deletérica ao desenvolvimento saudável como a sexologia o tratava, recuperando a valorização de sua beleza retórica.

A seguir, o Capítulo 9 trata das problemáticas envolvidas no subgênero *Boys' Love*, começando com a idealização de jovens garotos nas páginas dos *manga*, tratando da relação *seme/ uke* nos relacionamentos entre garotos no *BL*, discorrendo sobre a controvérsia levantada por um ativista *gay* contra o conteúdo considerado por ele irreal dos *manga* do subgênero, sobre os finais trágicos e o estupro condizente e romantizado dentro das páginas do *BL*, sobre as próprias leitoras desse conteúdo, as *fujoshi*, terminando com a apresentação de um novo gênero estrangeiro que passou a fazer muito sucesso dentro dos *BL manga*, o *Omegaverse*.



## 9 Nem tudo são flores: refletindo sobre o *yaoi/ Boys' Love*

Assim como qualquer manifestação artística, o *Boys' Love* não está isento de críticas. Neste capítulo abordamos a regulamentação dos *manga* pelo Governo japonês, que acabou por impor uma representação irreal dos jovens do país, assim como a mitigação de uma aparente igualdade de status entre personagens em relações homossexuais nas histórias na forma do *uke*, garoto mais novo e feminilizado, que o colocaria como uma representação da mulher no relacionamento. Abordaremos, ainda, a controvérsia ocorrida com representantes da comunidade LGBTQIAPN+, os temas problemáticos do final trágico e do estupro, a figura da *fujoshi*, leitora ávida de material *yaoi/ BL*, e os temas recentes de gravidez masculina e o *Omegaverse*.

### 9.1 Regulamentação dos jovens irreais

Como aponta McLelland (2003), enquanto, nas sociedades anglófonas, qualquer interação sexual entre homens era considerada crime, via-se o relacionamento entre idades diferentes de forma particularmente hedionda, sendo que algumas jurisdições dos dias atuais ainda mantêm leis de idade para consentimento mais severas no caso homossexual do que nos casos heterossexuais. Contudo, como vimos vastamente no decorrer deste trabalho, os jovens rapazes foram e permaneceram como objetos frequentes da arte no Japão. Tomado seriamente como questão moral e filosófica, a apreciação da beleza juvenil masculina continua a atrair o público, que engloba homens homossexuais e mulheres heterossexuais.

Vale apontar que o Japão é signatário de convenções internacionais que protegem os direitos das crianças e, em 1999, promulgou o Código Penal para a Prostituição e Pornografia Infantil. No entanto, como o sexo masculino não é mencionado no código legal do Japão, tecnicamente não há idade de consentimento para os meninos (MCLELLAND 2000), embora algumas prefeituras tenham promulgado legislação local que abrange ambos.

Os códigos japoneses de regulamentação sobre conteúdos "indecentes" se diferem dos ocidentais pelo grau de sexo que é considerado permitido nas ficções;

por exemplo, a censura do Japão é mais específica quanto à visibilidade das genitálias e pelos pubianos, enquanto representações mais estilizadas são, de forma geral, toleradas. No entanto, a restrição das representações de sexo e violência nos quadrinhos voltados aos jovens ganharam ritmo no final dos anos 1960, mas o que levou de fato a uma reforma quanto ao conteúdo foi o trágico assassinato de quatro garotas no final dos anos 1980, com o qual foi feita ampla ligação da vida isolada que o *serial killer* vivia com o material pornográfico que foi encontrado em sua posse. Assim, um dos resultados foi o aumento da vigilância, que culminou na internalização das políticas de regulamentação pela indústria de *manga* em uma onda de autocensura antecipatória dos editores e até mesmo dos próprios artistas. Todavia, vale apontar que esse cenário não abrange as produções independentes, os *dōjinshi*.

Isso levou a um debate sobre sexo sob o discurso de "pureza educacional": uma vez que "sexo" era algo designado como pertencente ao "mundo dos adultos". As diretrizes do Ministério se concentraram em instalar "etiquetas apropriadas" para garotos e garotas. No entanto, como resultado do crescente número de gravidez juvenil e preocupações quanto ao HIV, aulas sobre educação sexual foram introduzidas no início de 1990. Todavia, não podemos tomar esse acontecimento como realmente progressista, uma vez que, apesar de não ser uma nação onde impera o cristianismo, apresentava posicionamento similar a muitas noções ocidentais ao ignorar, silenciar ou negar atos "não reprodutivos" (em outras palavras, homossexuais ou apenas por prazer) e sobrepular os métodos contraceptivos pela abstinência e, assemelhando-se a grupos fundamentalistas cristãos, o Japão tomou como base as diferenças naturais entre homens e mulheres, disseminando tais ideias em "defesa" da família.

Já sobre um discurso de gênero: a constituição japonesa de 1947 foi redigida durante o período de Ocupação norte-americana e se apresentou progressista pela época, ilegalizando discriminações baseadas no sexo do indivíduo, apesar de as normas trabalhistas restringirem o número de horas de trabalho (e consequentemente de salário) permitidas às mulheres alegando proteção contra exploração e garantia para que essas tivessem tempo para se dedicar ao lar. Em 1985, essas limitações foram removidas pela Lei de Oportunidades Iguais de Emprego, todavia, uma vez mais, esta era apenas aplicada àquelas com posição gerencial ou que requisitavam conhecimento especializado e/ ou habilidade técnica, ainda longe de estar em pé de igualdade com os homens para entrar na força de trabalho. Nos anos 1990 houve uma

divisão no suporte ao Partido Liberal Democrático, que havia governado o país ininterruptamente desde o Período da Ocupação, e um aumento de líderes opositores mulheres. Ademais, até esse período, "gênero" era entendido como o mesmo que "sexo", assim, não um conjunto cultural, mas algo "natural/ biológico/ inato", e as diferenças nos papéis sociais não eram vistas como discriminatórias em si. Essa nova consciência sobre construção das divisões sociais alimentou discursos que demandavam uma sociedade livre dos conceitos de gênero, e o termo ジェンダーフリー (*jendā furī*, transliteração do inglês *gender free*, gênero livre) passou a circular tanto nos trabalhos acadêmicos e jornalísticos quanto na mídia popular do início dos anos 2000. Todavia, uma má interpretação do termo levou à conotação de "eliminação do gênero" da sociedade, não a "libertação de gênero", sendo usada por grupos conservadores que orquestraram um revide midiático contra essas mulheres "frígidas e radicais".

Não seria de se espantar que o crescente número de material *BL* também seria de consternação, uma vez que, além do "sexo não reprodutivo", eram definidos pela subversão do homem.

Em 2008, certo número de pessoas começou uma campanha de telefonemas e e-mails às livrarias e conselhos locais na cidade de Sakai (localizado na Prefeitura de Ōsaka) para que os trabalhos *BL* fossem retirados das prateleiras que estivessem disponíveis para o olhar público, alegando serem pornográficos como materiais direcionados ao consumo masculino, devendo ser tratados do mesmo modo. Ademais, alegaram ser um assédio sexual aos consumidores heterossexuais, que poderiam acidentalmente esbarrar em tal conteúdo homoerótico. Mas o argumento mais interessante dessa ação, levantado por McLelland (2016), foi que a popularidade dessas obras entre as jovens garotas era um sinal de que a políticas de *gender free*, implantadas a fim de erradicar o sexismo institucionalizado, teriam ido longe demais, e o resultado era a confusão dessas jovens sobre "papéis apropriados" de gênero, que causavam sua identificação com homens homossexuais e que, por consequência, poderiam levá-las à transexualidade.

Em 2010, o debate sobre *gender free* reemergiu com a nova tentativa de restrição ao acesso de *manga* e afins que possuíssem sexo explícito por jovens leitores. Encabeçada pelo Governador de Tōkyō, Ishihara Shintarō (石原慎太郎), cujos comentários incluem opiniões como homossexuais serem "anormais" e

mulheres maduras que passaram do período fértil serem "inúteis", seu movimento causou o que viria a ser chamado pela mídia de "Regulamentação dos Jovens Irreais" (*Hijitsuzai seishōnen kisei*, 非実在青少年規制).

Visando proteger a juventude de conteúdos que pudessem ser "nocivos" para a educação correta dos jovens e a fim de promover um desenvolvimento saudável por meio dela, materiais que estimulassem a sexualidade e/ ou encorajassem a crueldade e/ ou tendências suicidas/ criminosas seriam taxados como "conteúdo adulto" (18+), o que diminuiria bastante a visibilidade (e o público consumidor), ou até mesmo retirariam totalmente o conteúdo de circulação caso assim fosse julgado. Revisada devido a críticas de imprecisão, seu escopo foi reduzido, e *manga*, *anime* e jogos eletrônicos foram destacados, enquanto a literatura e os materiais com pessoas reais foram isentos. Assim, a regulamentação foi rephraseada para "cenários de estimulação sexual com personagens engajados em atos sexuais ou pseudossexuais que seriam ilegais na vida real", o que inclui relações incestuosas, se apresentadas de maneira a glorificar o ato em questão.

Sujeitos às notificações governamentais, editoras que extrapolassem o limite de seis obras identificadas como prejudiciais dentro do período de 12 meses, seriam expostas publicamente pelo Governo, apontando as razões de violação e manchando seu nome, fazendo com que distribuidores, contribuintes e afins parassem de fazer negócios.

Desse modo, a indústria de *anime* e *manga*, assim como seus fãs, sentiram-se alvos de perseguição. Diversos artistas se manifestaram, e a própria Takemiya Keiko argumentou o tamanho da ironia de que sua obra *Kaze to ki no uta*, que marcou a história japonesa e com a qual muitas mães cresceram lendo, poderia ser posta sob tais regulações por serem "prejudiciais" aos filhos dessas mesmas mães. Os dez grandes nomes de editoras (コミック 10 社会, *Komikku 10 shakai*) como Shueisha, Kadokawa Shoten, Kodansha e Hakusensha propuseram um boicote à *Tōkyō International Anime Fair* (feira com a qual Ishihara possuía próxima conexão), cuja importância fez com que o Primeiro Ministro interferisse para que ambas as partes resolvessem a situação.

Ainda assim, o projeto de lei passou na Assembléia Legislativa de *Tōkyō* em dezembro de 2010, e a autorregulação por parte dos editores foi mandatária a partir de abril de 2011, sendo em julho aplicada a regulamentação de vendas.

Vale lembrar que essa é uma decisão restrita ao Governo de *Tōkyō*, no entanto, como podemos esperar de uma sociedade globalizada, leis locais se alinham mais e mais com as normas internacionais, as quais são invocadas em defesa. Ademais, a posição do Japão há tempos era criticada por ser deveras negligente, enquanto o tráfico de pornografia infantil foi praticamente erradicado nos Estados Unidos na década de 1980.

É importante apontar que tal lei nunca foi para banir completamente os materiais, mas sim restringir a acessibilidade dos jovens a eles, apesar de ainda ser certo o impacto que a legislação aplica a artistas e editores.

No contexto *BL*, acadêmicos feministas argumentaram como a subcultura do *dōjinshi* representa espaços para o desenvolvimento da subjetividade sexual, munindo o público para contestar a normatividade dos papéis de sexo e gênero, assim como, por exemplo, repensar formas de retratação de violência no sexo como "normais", como a romantização do estupro, criando uma tensão que leva à mudança. Tal "condenação oficial" pode forçar o público e os pesquisadores a se voltar e a questionar mais ainda a sexualidade, não os ignorando, mas incentivando uma variedade de tópicos sociais e culturais que, de outra forma, poderiam ser ignorados.

## 9.2 Quem é o homem da relação?

Como discorrido, as primeiras autoras mulheres que finalmente adentraram o meio *shōjo* ainda seguiram os mesmos moldes estabelecidos pelos homens: protagonistas indefesas diante de um árduo caminho encontram a felicidade nos braços de seu salvador, ou então, nos da morte, quando seu "felizes para sempre" não pode ser alcançado. Porém, talvez pelo desgaste desse padrão, os anos 1970 viram um afastamento significativo em direção ao interesse que o encontro de um jovem e belo rapaz com outro igualmente belo despertava. Décadas se passaram e ainda não foram encontrados desgastes desse novo modelo que, pelo contrário, só vem crescendo, expandindo-se mundialmente com a acessibilidade da internet, que provê um novo e interativo meio pelo qual seus apreciadores podem se engajar em grupos de informação e discussões.

As obras iniciais desse novo subgênero derivado do *shōjo manga*, chamado a princípio de *shōnen ai*, são caracterizadas pelo antirrealismo ao se passarem em

"outro lugar" distante, em especial, numa Europa idealizada, como nas próprias obras pioneiras *Tōma no shinzō* e *Kaze to ki no uta*. Porém, aos poucos, algumas narrativas começaram a tomar o Japão como cenário, dentre as quais podemos citar *Hi izuru tokoro no tenshi* (『日出処の天子』, *O Imperador da Terra do Sol Nascente*, de 1980-1984) de Yamagishi Ryōko (山岸涼子, 1947-presente) que audaciosamente toma uma das figuras históricas mais famosas do país, o Príncipe Shōtoku (聖徳太子, Shōtoku Taishi, 574-622), regente do Período Asuka (538-710 ou 596-645), conhecido por promover o budismo no Japão, e conta uma história ficcional sobre seu amor não correspondido por Soga no Emishi (蘇我蝦夷, 587-645), influente político da corte. Apesar da grande audácia, sua história se encontra longe da realidade palpável, apresentando uma distância temporal de um passado romantizado, utilizando-se de uma figura semi-lendária, como vemos na Figura 63:

Figura 63 – Ilustração do Príncipe Shōtoku no *manga Hi izuru tokoro no tenshi*.



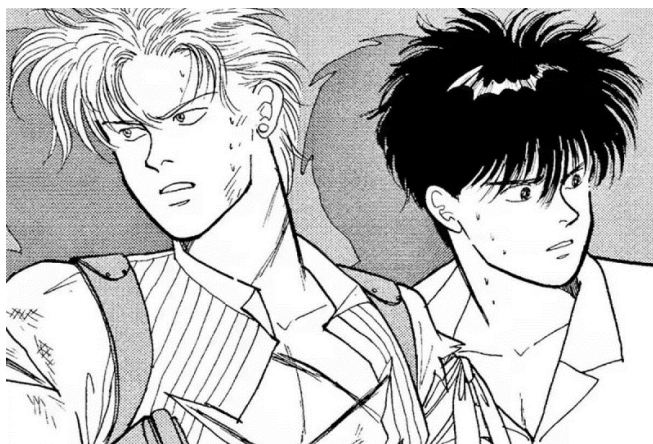
Fonte: Blog Latte and Cookies<sup>140</sup>.

<sup>140</sup> Disponível em: <https://latteandcookies.wordpress.com/2019/03/10/hi-izuru-tokoro-no-tenshi-日出処の天子>. Acesso em: 23 out.2022.

Com charmosos cabelos esvoaçantes, os personagens dessa obra trazem os grandes olhos brilhantes das figuras femininas do *shōjo manga*, sendo, de fato, extremamente andróginos com seus corpos delgados e finos dedos, uma beleza quase imoral. Pré-políticos, seus protagonistas não se apresentam incomodados com a questão da homossexualidade, tão presente nos discursos ativistas ocidentais, não havendo peso ou culpa ou até a busca por uma identidade.

Posteriormente, começaram a surgir obras mais próximas, com traçado mais anguloso e olhos compridos e volumosas franjas modeladas (influências de elementos do *rock* da época), que passaram a ser ambientadas nos dias atuais, apesar de ainda manter seus leitores a uma "distância segura" da narrativa, dentre as quais destaca-se *BANANA FISH* (1985-1994, ganhando animação em 2018) de Yoshida Akimi (吉田秋生, 1956-presente), que apesar de ser oficialmente classificado e vendido sob uma revista de selo *shōjo manga*, acompanha uma fervorosa narrativa detetivesca que segue Ash Lynx, um líder de gangue adolescente, e Okumura Eiji, um assistente de fotógrafo japonês que acaba por se envolver no turbilhão sangrento de orgulho, ganância, luxúria e ira desencadeadas pelo enigma com o código Banana Fish (Figura 64). Apesar de não ser tão idealizada quanto suas predecessoras, e trazendo assuntos mais "pesados" como tráfico, armas, drogas, além de estupro e pedofilia, ainda se apresenta um pouco distanciada da realidade do leitor japonês ao ser ambientada em Nova York.

Figura 64 – Ash e Eiji, de *BANANA FISH*.



Fonte: Site Galáxia Nerd<sup>141</sup>.

<sup>141</sup> Disponível em: <https://galaxianerd.com/13/10/2020/critica-banana-fish/>. Acesso em: 23 out.2022.

De modo semelhante, temos *New York, New York* (『ニュー・ヨーク・ニュー・ヨーク』, 1995-1998) de Ragawa Marimo, (羅川真里茂, ?-presente) e que conta a história de Cain Walker, um policial de Nova York, *gay* que ainda não "saiu do armário" e se envolve apenas em encontros no estilo *one night stand* (único encontro para intercursos sexual, sem perspectiva de envolvimento) pelos bares *gays* da cidade, até conhecer Mel Fredericks, por quem desenvolve sentimentos (Figura 65). A série segue o relacionamento dos dois, muitas vezes tumultuado, enquanto enfrentam uma variedade de desafios, incluindo agressão sexual, casamento, paternidade, homofobia e HIV/ AIDS, além da questão da "saída do armário" (*coming out*, カミングアウト), e, mesmo com todo o melodrama e sentimentalismo extremo que acaba trabalhando contra uma interpretação realista, representa um grande salto.

Figura 65 – Encontro de Cain com Mel em *New York, New York*: "Pensei ser o destino".



Fonte: Site Manga Park<sup>142</sup>.

Ao serem questionadas, muitas artistas e suas leitoras explicam seu envolvimento com o tema pela liberdade das barreiras impostas pela condição de ser mulher que o subgênero lhes proporciona, bem como os estereótipos que foram e são impostos pela sociedade sobre sua figura e sobre o relacionamento heterossexual, no qual o feminino é sempre visto como o mais frágil e carrega uma pesada bagagem, como obrigações advindas da gravidez (principalmente as indesejadas).

<sup>142</sup> Disponível em: <https://manga-park.com/title/6278>. Acesso em: 23 out.2022.



As imagens da mulher tendem a orbitar em torno dos serviços que elas provêm: mães provedoras de filhos (dessexualizadas a partir do momento que o objetivo é alcançado) ou prostitutas provedoras de evacuação para o excedente sexual masculino. São condescendentes às necessidades masculinas, convidativas ao domínio. O sexo é tipicamente algo que se faz nelas (como objeto) e não com elas. Deste modo, é extremamente difícil encontrar mulheres sexualmente independentes e em igual controle na relação. Quando mulheres são apresentadas como consumidoras de material sexual, são estigmatizadas.

Desse modo, apenas um rapaz em uma relação com outro rapaz estaria livre da sociedade japonesa para amar além dos papéis constritivos impostos pelo casamento, gravidez e sistema familiar. Portanto, em um relacionamento composto por indivíduos do mesmo sexo, em especial o sexo masculino, tais questões não se encontrariam presentes, ao menos tecnicamente.

Segundo Welker (in MCLELLAND, 2015), críticos e estudiosos há muito argumentam que a figura do *bishōnen* serve como um local de identificação para as adolescentes leitoras, e que o uso de personagens masculinos (e não femininos), bem como relações homossexuais (e não heterossexuais), colocados em um ambiente estrangeiro romantizado, fornecem às leitoras os meios para contornar vicariamente as normas de gênero e sexualidade de sua sociedade. No entanto, quaisquer efeitos libertadores são discutivelmente mitigados pela presença de um parceiro mais masculino e assertivo e outro mais feminino e passivo, reproduzindo o binarismo heteronormativo.

Originários das artes marciais japonesas, os termos *seme* (攻め) e *uke* (受け), definidos, de modo geral, como "atacante" e "receptor", foram incorporados ao vocabulário da cultura homoafetiva para categorizar e identificar a preferência particular do sujeito no ato sexual, ou seja, ser o penetrador ou o aquele a ser penetrado (no Brasil, "ativo" ou "passivo").

Apesar de a margem que separa feminilidade e masculinidade ser mais desfocada em comparação com o *manga* comum, é possível encontrar nas páginas do *shōnen ai* um contraste gráfico, mesmo que mínimo: de um lado, ombros mais largos, traços mais definidos e marcados e por vezes incluindo a cor de olhos e cabelos mais escuros, enquanto do outro, linhas soltas, estrutura apequenada e um encanto apaixonado no olhar pálido.

Mas a mais marcante diferença está no papel de dominância no relacionamento, e com frequência vemos o uso da força bruta, e por vezes estupro, mesmo que o foco ainda recaia sobre romance e sentimento, e tais agressões não passem de um modo pelo qual o *seme* estaria expressando seu amor ao *uke*, por mais bizarro que isso seja.

Alguns poderiam sugerir se tratar de um "ato de vingança" por parte das mulheres que, nesse subgênero, se tornaram autoras e ao mesmo tempo espectadoras, assim, não mais a "presa" do desejo masculino. No entanto, isso acaba sendo um tanto quanto contraditório, uma vez que podemos ver como esses *bishōnen* fazem, como na relação *nanshoku*, o papel passional ou "da mulher".

Ironicamente, as mulheres, como personagens participantes da história, são amplamente excluídas, quase que inteiramente ausentes, algo semelhante ao já visto na cultura homoafetiva masculina e seu material no Japão.

E, da mesma forma anteriormente vista, os personagens parecem ser medidos por escalas diferentes que os cercam. Assim, permutadas, criam um rico sistema de relações pessoais baseadas em sutis balanços de poder, por exemplo: um personagem pode apresentar um status social maior, no entanto, se apresenta como inferior espiritualmente diante de seu parceiro e, assim, dependente deste de alguma maneira.

De fato, uma rica gama de termos vêm sendo continuamente cunhados para descrever os padrões de relacionamento/ personagem, como:

1. ヘタレ攻め (**hetare seme**): *hetare* é usado para descrever uma pessoa muito relutante, um "perdedor". Normalmente, o *seme* é caracterizado como mais dominador, mas, neste caso, mesmo sendo o penetrador, ele é submisso, e o *uke* detém o controle no relacionamento.
2. 襲い受け (**osoi uke**): do verbo *osoru* ("atacar; assaltar; caçar"), por mais contraditório que possa parecer, é um *uke* atacante, não apenas com iniciativa, mas alguém que chega ao ponto de tirar vantagem ou até mesmo estuprar o *seme*.
3. 鬼畜攻め (**kichiku seme**): *kichiku* significa "bruto, selvagem ou demoníaco". Assim, descreve o *seme* de sangue frio que faz coisas brutais com o *uke*.
4. 小悪魔受け (**shōakuma uke**): literalmente "pequeno demônio/ diabrete", é o *uke* que usa seus encantos (por vezes "angelicais") para conseguir o que

quer, não sendo alguém diretamente sádico e perverso, como nos dois itens anteriores.

5. ワンコぜめ (**wankozeme**): *wanko* é um jeito fofo de denominar um cachorro (como "totó"). Uma vez que os cães são muito obedientes aos seus donos, adorando-os, esse termo é usado para o *seme* que, por mais frio que o *uke* seja ou quantas vezes "leve um fora", não desiste de "abandar o rabo" até que, eventualmente, a relação é concretizada.
6. 総攻め・総受け (**sōzeme** · **sōuke**): usado na composição de palavras como "síntese" (総合) ou "montante" (総額), o *kanji* 総 (*sō*) significa "inteiro; geral". Essa denominação é muito empregada no meio *dōjinshi* para personagens de obras originais que definitivamente sempre acabam sendo o *seme/ uke* nas paródias amadoras, não importa com que ele é pareado.
7. 下克上攻め (**gekokujou seme**): *gekokujou* é a derrubada do superior pelo inferior. É usado na dinâmica *senpai/ kouhai* (veterano/ júnior) na qual, apesar de possuir o status maior, o superior é "subjugado". Outro caso é quando o *seme* possuía os traços de *uke* no passado, levando-o a assumir o papel passivo futuramente, porém, há um ponto de reviravolta (um amadurecimento repentino na adolescência, por exemplo).
8. やんちゃ受け・やんちゃ攻め (**yancha uke** · **yancha seme**): *yancha* é usado para descrever alguém travesso ou safado, não apenas de índole alegre ou infantil, mas no âmbito sexual.
9. 誘い受け (**sasoi uke**): do verbo *sasou* (誘う), "convidar", é o *uke* convidativo, e mesmo lhe sendo esperado a passividade, toma a iniciativa direta, ou indireta, pela sedução, não necessariamente associado a um *hetare seme*.
10. 健気受け (**kenage uke**): *kenage* é alguém admirável, louvável, bravo, heróico, nobre, corajoso. Descreve o *uke* que ama incondicionalmente o *seme*, não importa as coisas terríveis lhe sejam feitas.
11. ビッチ受け (**bicchi uke**): transliteração do inglês *bitch*, é o *uke* que sai com todos e/ ou faz tudo por sexo.
12. 姫受け (**hime uke**): um *uke* "princesa" (*hime*), sendo assim tratado por seu *seme*, que faz tudo por ele.

13. 女王様受け (**ojōsama uke**): diferente do anterior, que é tratado como princesa, esse *uke* se acha uma verdadeira rainha, orgulhoso e com ares de superior.
14. 男前受け (**otokomae uke**): apesar da fachada máscula (*otoko mae*), isto é, de seu posicionamento como verdadeiro homem na sociedade, é o *uke* na relação.
15. 乙女受け (**otome uke**): no extremo oposto do *otokomae uke*, temos a donzela (*otome*) com seus trejeitos extremamente femininos.
16. ノンケ攻め (**nonke seme**): *nonke* é o termo usado pelos homossexuais para se referir aos heteros. Assim, esse *seme*, que até então sempre foi hétero, se apaixona pelo (e exclusivamente pelo) *uke*. Esse é o típico cenário das histórias em que o personagem nega a própria homoafetividade, estando enamorado por uma pessoa que "por um acaso" acaba por ser do mesmo sexo.
17. オヤジ受け (**oyaji uke**): *oyaji* é uma forma coloquial de se referir ao pai, algo como "meu velho", mas também é usado como pejorativo ao se referir a homens de meia-idade. Nesse caso, apesar do avanço da idade, ele toma o papel de *uke* na relação, algo que quebra totalmente o padrão visto na tradição da homoafetividade na história do Japão.
18. 女装受け・女装攻め (**josō uke · josō seme**): unindo os caracteres de "mulher" e "fingir; disfarçar; vestir-se de", *josō* são *crossdressers*, travestindo-se de mulher. Era de se esperar que seria uma categoria exclusiva do *uke*, por sua representação feminina passiva, no entanto, há também casos em que o travestido acaba sendo, na verdade, o *seme* da história.
19. 可愛い攻め (**kawaii seme**): apesar da fofura (*kawaii*), revela-se o *seme* ativo da relação.

Combinando as tradicionais liberdades sociais que os homens possuem com esteriótipos de aparência feminina e sensibilidade, adicionando-se a ideia de o sexo ser necessariamente algo feito entre o parceiro dominante e penetrador que conduz o passivo penetrado, foi possível compilar uma "pequena" lista como essa de apenas alguns dos exemplos dos papéis performáticos encontrados<sup>143</sup>.

Assim, McLelland (2000) afirma que o amor entre rapazes nos quadrinhos femininos japoneses, portanto, tem mais a dizer sobre as limitações das relações

---

<sup>143</sup> Uma compilação com esses e outros termos pode ser encontrada no site Japanese with Anime. Disponível em: <https://www.japanesewithanime.com/2018/02/seme-uke-types.html#usage>. Acesso em: 14. ago. 2022.

heterossexuais e as restrições negativas sobre a sexualidade feminina na sociedade japonesa contemporânea do que sobre a situação real dos homens homossexuais, o que gerou uma grande controvérsia.

### 9.3 *Yaoi ronsō* (やおい論争): a controvérsia do *yaoi*

O final da década de 1980 viu um aumento acentuado de trabalhos amadores derivados de títulos oficiais. Conhecidos como *dōjinshi*, parodiavam histórias principalmente voltadas para o público adolescente masculino (*shōnen*) e as transformavam em conteúdo homoafetivo para a apreciação do público feminino, algo bem adverso até então.

Percebendo o valor comercial de tais materiais, revistas centradas no tema foram lançadas na década de 1990, transformando o fenômeno em um subgênero do *shōjo manga*, oficialmente estabelecendo-o como *Boys' Love*, americanização do originalmente conhecido *shōnen ai* da década de 1970.

Nos dias de hoje, lançados um após o outro, títulos cada vez mais audaciosos, inclusive em termos eróticos, vêm se espalhando pelo leste asiático, cada qual com sua característica própria e, apesar das diferentes regulamentações, vêm conquistando o mundo. *Partners*, de Yura Tamaki (由良環, ?-presente), e *Hoshi no yakata* (『星の館』, de Tori Maia (とりマイア, ?-presente), por exemplo, lidam com o tema BDSM, no qual também se destaca Tagame Gengorō (田亀源五郎, 1964-presente), considerado um dos nomes mais influentes do gênero *gei manga* (ou seja, de gays para gays); na outra ponta podemos destacar a história acalentadora de *Boku ga otto ni deau made* (『僕が夫に会うまで』), de Nanasaki Ryosuke (七崎良輔, ?-presente) e Tsukizuki Yoshi (つきづきよし, ?-presente), baseada no ensaio autobiográfico de Nanasaki, ativista LGBTQIAPN+ que se casou em 2016 e sobre o qual acompanhamos a trajetória. Já entre as séries que desenvolvem suas tramas dentro das regras do *Omegaverse*, que inclui, entre outros elementos, a gravidez masculina podemos destacar *Sex Pistols*, de Tarako Kotobuki (寿たらこ, ?-presente), uma das precursoras, e *Tadaima, okaeri* (『ただいま、おかえり』), de Ichikawa Ichi (いちかわ壱, ?-presente), que traz o cotidiano e seus percalços de um casal masculino

alfa-omega criando seu filho em uma nova vizinhança, um novo lugar, com novas pessoas e novas experiências, como o nascimento de sua irmanzinha.

A Pesquisadora Fujimoto Yukari (apud ITAKURA, 2021) aponta que, na China, por exemplo, as histórias gozam de grande popularidade, sendo apenas as cenas mais envolventes entre homens não permitidas em versões televisionadas, e acrescenta que, apesar de não haver uma censura estipulada, cenas íntimas são arriscadas, incluindo trabalhos amadores online, como o famoso caso de 2018 em que uma autora recebeu sentença de 10 anos de prisão por publicar cenas do tipo sem a aprovação do governo. Apesar disso, a base de fãs do material chinês igualmente cresce, inclusive no Ocidente.

Na Coreia do Sul, apesar da popularidade, são rigidamente regulamentados, e Fujimoto acredita que fatores sociais acabam por tornar difícil a vida de uma pessoa LGBTQIAPN+.

Em contraste, o casamento homossexual foi legalizado em Taiwan em 2019, e a participação dos fãs de *BL* em busca da legalização se mostrou ativa.

Já na Tailândia, Fujimoto discorre que a história do *BL* remonta a 2013, quando o primeiro drama foi exibido, recebendo apenas recentemente popularidade e uma gama de material produzido, trazendo, inclusive, questões sociais como discriminação e revelação aos pais, elaboradas de forma em que houvesse uma naturalidade sobre o tema e igual apoio ao casal protagonista por parte do público, havendo também movimentos significativos em direção ao reconhecimento legal e adoção de crianças por casais do mesmo sexo, permitindo a transmissão de heranças.

No Japão, a pesquisadora aponta como a liberdade de expressão existente no país contemporâneo seria uma reação contra as rédeas extremamente curtas da Segunda Guerra, complementando que as pessoas que entendem a mudança titânica de valores do pós-guerra, incluindo conservadores, estão mais cientes do perigo da elevada regulamentação legal da liberdade de expressão. Ademais, o respeito convencional japonês pela lógica e pela moralidade permite que a fantasia exista como uma forma de liberação de estresse (declaração um pouco controversa, já que destaca e eleva o povo japonês, indiretamente rebaixando outros, eximindo-os de desvios da conduta apenas por ser dessa classe, e não como ser-humano). Apesar da aparente liberdade e do fato de as obras lidarem com histórias homoafetivas masculinas, poderia-se supor uma relação com a comunidade *gay* japonesa que não se demonstra de fato: como Ishida Hitoshi deixa claro em seu capítulo de *Boys Love*

*Manga and Beyond* (in MCLELLAND *et al.*, 2016), houve um intenso confronto entre as criadoras de *BL* e alguns porta-vozes da comunidade *gay*, gerando uma grande controvérsia do *yaoi* (*yaoi ronsō*).

Em 1992, o ativista e *drag queen* Satō Masaki, sentindo seus direitos como um homem *gay* prejudicados, atacou o *yaoi* em um artigo de revista (mais precisamente, usando o termo de uma maneira personificadora, atacando indiretamente as mulheres que criavam e consumiam o material) com o duro título: 『やおいなんって死んでしまえばいい』 (seria melhor se esse tal *yaoi* morresse). Ademais, isso aconteceu na revista não comercial e de pequena escala *Choisir*, uma revista feminista dedicada à discussão da sexualidade feminina por mulheres.

Em seu artigo, argumenta que o *yaoi* representava um tipo de apropriação cultural indevida da comunidade *gay*, e mais, distorcendo-a, afetando, assim, negativamente a vida dos homens. Além disso, declarou que esse material abusava da homossexualidade masculina para a gratificação das mulheres, e ele as comparou a "velhos tarados" (*hentai jijī*, 変態爺) consumidores de pornografia, esta mesma que muitas vezes se usa do *rezu pure*<sup>144</sup>, ou seja, mulheres envolvidas em atividade sexual não direcionada ao público lésbico, mas para o puro prazer masculino heterossexual, como visto anteriormente, ou seja, as mesmas mulheres estariam fazendo aquilo que havia muito sofriam pelos homens héteros.

Ademais, ele acusa o *yaoi* de criar uma imagem distorcida dos homens *gays* como belos rapazes *bishōnen* (todos e sem exceção), e que, no fim, o *boom gay* que criou a onda de interesse na mídia, auxiliada pelas revistas femininas, não contribuía em nada para as questões *gay* em geral.

Diversos fãs e criadores de *yaoi* responderam as acusações alegando que o material era pura fantasia e, como tal, livre.

Uma dessas fãs, Yanagita Akiko, respondeu por meio de uma carta direcionada a Masaki, publicada também na *Choisir* (ISHIDA in MCLELLAND *et al.*, 2016), afirmando que sentia que seu interesse no *yaoi* não tinha relação com os homens *gays* em particular, mas sim com pessoas de um modo geral, alegando não gostar particularmente dos personagens *bishōnen*, mas sim de personagens específicos de histórias desses *manga*, assim como se sentia atraída não por todas as pessoas do

---

<sup>144</sup> レズブレ. Diminutivo de *rezubian pure* (レズビアンブレ), do inglês *lesbian play*.

mundo real, mas sim algumas mulheres em particular. Para ela, o ponto interessante do *yaoi* era que se tratava de homens/ garotos que possuíam uma certa individualidade (*kosei*, 個性) que os destacava e tornava-os únicos, e o fato de serem representados como *bishōnen* seria porque as mulheres do *shōjo* são igualmente assim retratadas nas páginas desse tipo de *manga*, ou seja, uma característica do gênero como um todo. Desse modo, ela se sente chocada com a visão de Satō ao relacionar o *yaoi* com sua própria vida, uma vez que a razão pela qual ela escreve e lê *yaoi* não teria nada a ver com um interesse em homens *gays* da vida real, mas com o fato de que ela não conseguia lidar com as representações heterossexuais nas quais a mulher sempre acabava sendo prejudicada, nem mesmo com as representações de relações homossexuais femininas que, como apontado, eram destinadas ao entretenimento hétero masculino.

Relacionamentos heterossexuais retratados em mangás, seja *shōjo* ou *shōnen*, geralmente carregam um certo retrato tradicionalista e misógeno das mulheres, nos quais geralmente são a parte passiva, o apoio do herói, aquela cujo único propósito é se apaixonar pelo protagonista masculino. Nesse sentido, o feminino é retratado para servir às necessidades e realização do masculino e, portanto, sujeito ao patriarcado. Já o *shōnen ai* (e o *yaoi*), desafia esses retratos patriarcais, fornecendo uma porta de entrada para as mulheres olharem para os homens, apresentados, dessa vez, em posições subordinadas. Pela primeira vez, as mulheres seriam as que exercem o poder de olhar para os homens, e por que não num sentido predatório ou sexual? Ademais, lhes foi entregue a possibilidade de elas mesmas se virem pelo olhar do *uke* feminino e se imaginar dentro de um relacionamento mais igualitário do que teriam dentro de um relacionamento heterossexual encontrado em outros meios.

Entretanto, Akiko acaba por concordar com Masaki sobre os meios homofóbicos que o *yaoi* (lembrando que a discussão é sobre esse seguimento em particular) acaba assumindo, mesmo que este atue como uma ferramenta para a emancipação feminista.

De fato, os protagonistas em muitas histórias geralmente negam a homossexualidade, pois é importante para as leitoras que esses personagens experimentem uma atração exclusiva um pelo outro (ou seja, eles não são atraídos pelos homens em geral). Ao fazer isso, argumenta Ishida, os personagens acabam por repetir e reforçar os preconceitos contra a homossexualidade que existem na vida real.



Uma das respostas criticava Satō por usar sua posição de *HOMEM gay* para atacar um grupo como as leitoras (*MULHERES*) de material *yaoi*, quem possuía uma posição muito mais vulnerável dentre as minorias.

Itaruka (2021) também aponta que o conteúdo gráfico do *yaoi* seria visto como distinto à pornografia, uma vez que este enfatiza uma relação entre personagens, não pessoas reais.

Ademais, comparado ao *gay manga* desenhado por homens *gays* para homens *gays*, o *yaoi* não pode ser considerado mais abusivo e objetificante: Tagame Gengorō (田亀源五郎, 1964-presente), é provavelmente o autor de *gay manga* mais influente no Japão atualmente. Os homens que ele retrata são extremamente masculinos, ombros largos, musculosos e peludos. Lunsing (2006) discorre que, em entrevista, Tagame afirma desenhar o que ele gosta de ver, e isso inclui brincadeiras sadomasoquistas. A história mais longa de Tagame até hoje, *Shirogane no hana* (『白金の花』, *A flor de prata*) se passa no período Edo, em que o protagonista Shirogane era um rico empresário, mas que nas primeiras páginas se endivida muito e, para pagar o que deve, ele concorda em trabalhar para um homem que assumiria sua dívida. Esse homem revende a dívida a um velho inimigo, o dono de um bordel. Shirogane é amarrado e estuprado diversas vezes antes de ser obrigado a trabalhar como prostituto para uma clientela que não pode pagar pelas mulheres. A história continua com ele sendo abusado incessantemente, punido e humilhado quando não atende aos desejos dos clientes. Ele tenta fugir várias vezes, mas, por exemplo, cai nas mãos de uma trupe de bandidos que também o maltrata. Ele não tem sorte e é sempre devolvido ao bordel que o comprou, e lá é submetido a torturas e humilhações adicionais antes de voltar a trabalhar. Depois que um incêndio destrói o bordel, ele encontra liberdade para, no final, ter seu corpo poeticamente coberto por flocos de neve, morrendo na solidão, (algo bem semelhante ao que acontece nas páginas de *Kaze to ki no uta*, com Gilbert sendo manipulado e estuprado repetidas vezes), tornando sua história uma obra na qual a homossexualidade não é definitivamente colocada em uma luz positiva.

Retornando à controvérsia, ainda de acordo com Ishida (in MCLELLAND *et al.*, 2016), Satō mais tarde daria a indicação de como ele gostaria de ver os personagens homossexuais retratados, tendo ele mesmo se engajado avidamente na leitura de *Kōun Danshi* (『幸運男子』 ou *Rakkī-kun*, *Lucky-kun*, algo como *Garoto de sorte*),

que, para seu desagrado, também acaba em morte (novamente, uma maneira extremamente comum de acabar com qualquer tipo de amor proibido) e o personagem restante decide que deveria se casar e começar uma família, o que Satō leu como uma negação da validade dos estilos de vida *gay*, transmitindo uma mensagem que homens *gays* não podem ser felizes.

Por fim, ele conclui que um bom *manga* não deveria estimular uma fuga da realidade, mas tornar a realidade mais fácil de viver, no entanto, contanto que o *yaoi* permanecesse em pequena escala e algo para prazer pessoal, ele não vê nenhum dano nisso.

Assim, essa "controvérsia", mesmo que focada no *yaoi*, ou seja, nas paródias amadoras, também levou a uma reflexão e reavaliação das formas de expressão que levariam ao atual *Boys' Love* e, a partir dos anos 2000, novos estilos que retratam as relações homoafetivas masculinas trouxeram maior complexidade e sensibilidade, demonstrando um potencial ilimitado para representar os novos tipos de relacionamentos apartados das normas (hetero)sociais.

#### 9.4 Felizes finais tristes e o estupro condizente

Finais tristes não são um campo desconhecido no romance, a exemplo dos clássicos *Romeu e Julieta* e *Tristão e Isolda*, que terminam em morte. Embora esses finais tristes não sejam necessariamente infelizes, isto é, a existência de um amor verdadeiro e duradouro entre os personagens nunca é posta em dúvida e permanece intocado. Isso parece se encaixar na sensibilidade japonesa do *mono no aware* (物の哀れ), que pode ser vista, de uma forma simplificada, como uma rica experiência e forte senso estético da tristeza e da melancolia pela fugacidade da vida, uma reflexão sobre a fragilidade da beleza e de sua mutabilidade espontânea, fundindo-se com a intuição essencial de toda a beleza, para formar uma espécie de nimbo para a própria beleza.

No *Boys' Love*, esse cenário ainda é visto, mesmo que os clássicos do *shōjo* e *shōnen ai* os apresentem de forma muito mais numerosa, de forma recorrente e marcante. Outra questão a ser apontada dentro dessa questão, principalmente no

amador *yaoi*, é o erotismo, ou até mesmo um certo fetichismo, com o cenário de abuso e estupro que o permeia.

Isso não quer dizer que os romances convencionais não tivessem incluído agressão sexual: a popularidade dos romances eróticos cresceu na década de 1970 com suas heroínas forçadas a atos eróticos por seus heróis apaixonados, trazendo delírio ao público-leitor, e à medida que a temática foi se tornando cada vez mais comum nas publicações, diminuía a probabilidade de o tema não fazer parte do enredo.

Mas, como Linda J. Lee (2008) aponta, estes eram geralmente romances históricos, e a distância criada pelo cenário remoto permitia que as mulheres desfrutassem da fantasia de estupro de um local seguro, sem nunca confundir a fantasia erotizada do estupro com o estupro brutal da vida real (algo bem semelhante, como visto, aos primeiros *shōnen ai*). Nesses romances, ela observa, o estupro funcionava como um artifício literário que permitia ao autor envolver uma "boa" heroína em um encontro sexual pré-marital. Todavia, na década de 1980, em resposta ao feminismo e à revolução sexual, a fantasia do estupro passou a ser rejeitada, sendo cada vez menos, ou até raramente, encontrada nos romances ocidentais.

Já no Japão, quando os exemplares de *manga* começaram a ganhar popularidade nos anos 1980, algumas autoras mulheres experimentavam com relacionamentos em que ambos os parceiros tivessem a mesma posição e não houvesse desequilíbrio inerente no poder, ou seja, cenário apenas alcançado onde os personagens eram do sexo masculino, por vezes refletindo uma tendência de ridicularizarem a sexualidade masculina, talvez como uma forma de vingança contra a sociedade dominada pelos homens.

Como visto no item anterior, esse "desfrute" gerou uma grande polêmica e discussão entre as autoras e leitoras principalmente do meio amador *yaoi* e ativistas *gays*. Entretanto, a própria revista *Barazoku*, a qual discute uma variedade de fantasias na imprensa *gay* para divertimento erótico, e que engloba uma gama ampla de gostos diversos, apresenta cenários similares aos das páginas ocupadas pelos *bishōnen* das *fujōshi*, com situações claramente definidas e roteirizadas com o intuito de criar uma escalante tensão sexual, e até mesmo nas histórias mais longas e eventualmente publicadas em encadernados separados, nota-se a ênfase maior no erótico do que na construção de um relacionamento, e o "romance" serve apenas como contexto para sessões de sexo violento.

Como apontado nos finais tristes, embora não infelizes, a popularidade das histórias de abuso pode sugerir que a fantasia da exploração sexual de acordo com a diferença dos status social, tanto do lado autoral de quem realiza quanto do receptivo de quem sofre, se configura como um importante cenário erótico no Japão.

Nesse tocante, há similaridade nessa desigualdade de poderes na relação, por exemplo, entre *senpai/kōhai* (veterano/ júnior) tanto nos quadrinhos masculinos *gays* quanto nos femininos, nos quais os *kōhai* não são apenas abusados, mas retratados como merecedores desse abuso, bem como desejosos de tal, e mais, secretamente ou subjetivamente desfrutando desse tipo de tratamento, da mesma forma que é socialmente esperado das mulheres gostarem das investidas dos homens (de meras cantadas a suposições sexuais). Ademais, dadas as mensagens contraditórias da sociedade sobre o próprio desejo sexual ("do lar" a "piranhas"), somando ainda aos "riscos" que envolvem o sexo (doenças ou gravidez indesejada), não seria de se espantar que possuísse sentimentos ambivalentes ou até mesmo ressentidos com relação ao tema.

Linda Williams (1999), argumenta em uma entrevista que as mulheres provavelmente seriam sensíveis a qualquer abuso potencial da anatomia feminina ou do poder, mesmo que o cenário possa ser excitante.

Assim, alguns autores e pesquisadores apontam que as mulheres estariam livres desse peso quando olhassem para os cenários de fantasia homoerótica masculina do *yaoi/ BL*, uma vez que tal abuso seria muito real e assustador em um contexto heterossexual, já que vivem sob a constante ameaça dessa violência na esfera da realidade.

Já algumas leitoras dizem gostar da liberdade que o *yaoi/ BL* lhes oferece para se identificarem tanto com o receptivo *uke* (que seria algo mais esperado) quanto como o atacante *seme*. Tal liberdade de escolher com qual personagem se identificar é, muito provavelmente, outra razão pela qual esses cenários de sexo não-consentido são considerados mais aceitáveis no meio *yaoi/ BL* do que em romances e outras obras heterossexuais: a leitora não se sente compelida a se identificar com a vítima em virtude de seu gênero.

Somado à subversão criada em que os homens agora são apresentados como o principais objetos de interesse sexual das mulheres, e não mais o contrário, ler sobre personagens masculinos lidando com emoções e situações que as mulheres

geralmente têm de lidar seria igualmente satisfatório e empoderador, e, por que não, excitante.

Dessa forma, as mulheres do *yaoi/ BL* que, vale frisar, atuam não apenas na esfera de leitoras consumidoras, mas como autoras e criadoras de histórias próprias (mesmo que essas se mantenham na esfera amadora e/ ou particular), libertando-se do papel de mero objeto a ser observado e manipulado, tomam o estupro de seus personagens masculinos como fantasia sexual própria, mesmo que paradoxalmente.

Apesar de a vítima protestar verbalmente, subconscientemente consente ao ato, e a reação do seu corpo reflete isso, acabando por se apaixonar pelo violentador. Há também casos em que isso acontece a um dos protagonistas nas mãos de personagens secundários e, apesar da semelhança, o ato serve ao enredo na forma de uma oportunidade de resgate ou vingança por parte de seu "amor verdadeiro".

Ademais, as mulheres vítimas de estupro na vida real são, como se não fosse o suficiente, comumente consideradas "culpadas" da própria agressão sofrida, vistas posteriormente como "contaminadas" (não mais puras e virgens), enquanto nas páginas do manga o *uke* que é estupro por seu amante é retratado como imbuído de inocência, sublimado na esfera do "amor puro" do *seme* que, por sua natureza máscula, é incapaz de expressar seus sentimentos de outra forma, não sendo o ato visto como desejos sexuais violentos e perturbadores, mas como amor irresistível e incontrolável pelo outro. Em certos casos, o *seme* chega a culpar o *uke* por tentá-lo ou por se demonstrar insensível aos seus sentimentos verdadeiros, e o estupro (ou estupros) acaba aproximando os dois personagens em um relacionamento romântico, tendo por vezes a função de acelerar o processo de se apaixonarem, e servindo também como um meio narrativo pelo qual a vítima se torna condescendente de seu agressor, cujo recurso à violência sexual, como posto, indica sua incapacidade de controlar seu desejo, ao mesmo tempo em que proporciona cenas sexuais para o deleite do leitor.

Dessa forma, o estupro também pode servir a várias outras funções de enredo dentro de um romance *yaoi/ BL*, como, por exemplo, o cenário citado dos romances escritos, fornecendo uma desculpa para um homem "bom" (e supostamente heterossexual) se envolver em um encontro sexual com outro homem, desfrutando do prazer sem o sentimento de culpa da pressão social.

Nesse cenário, foi criada a categoria *hurt/ comfort* (ferida/ conforto) no meio das *fanfics* para descrever o tipo de história em que um personagem é ferido física ou

emocionalmente (incluindo o cenário de estupro), por vezes exibem um comportamento autodestrutivo em reação a seu passado infeliz ou vida estressante, e de alguma forma é resgatado por outro que fornece conforto, sendo sempre e incondicionalmente aceito e amado por ele.

O *yaoi/ BL* destaca a lacuna entre a realidade e os anseios insatisfeitos das mulheres. Em seu estudo sobre leitores de romances, Radway (in PAGLIASSOTTI, 2008) demonstra que os romances criam um mundo ideal que faz referência às inadequações dos relacionamentos heterossexuais da realidade, bem como fornecem escapismo nesse reino temporário e livre do imaginário, porém desarmando qualquer incentivo do leitor para transformar sua situação. Embora haja de fato uma tendência escapista no *yaoi/ BL*, sua faceta contestadora é muito mais radical do que a das outras grandes mídias, desvinculando sua produção amadora dos veículos comerciais, não havendo demarcação rígida entre produtor/ consumidor ou escritor/ leitor, havendo um diálogo constante dentro de seu círculo, no qual é possível uma interação mútua, contornando a censura e desafiando os "defensores da moral e bons costumes".

Apesar de suas deficiências, o *yaoi/ BL* funciona como um discurso alternativo em oposição aos discursos sociais que buscam restringir e canalizar a sexualidade feminina para instituições patriarcais.

Tan Bee Kee (in LEVY; MCHARRY; PAGLIASSOTTI, 2008) afirma ser o *yaoi/ BL* uma expressão ativa da sexualidade feminina e é geralmente descrita pelas fãs usando uma retórica positiva de liberdade e prazer. Muitas escritoras declaram orgulhosamente suas posições, apoiando a liberdade de expressão e direitos dos homossexuais e, apesar de nem todas verem seus escritos como atos políticos, como afirma o velho *slogan* feminista "o pessoal é político"<sup>145</sup> e, em sua privacidade, está engajado em uma revolução silenciosa própria.

Por exemplo, uma barreira comum no enredo é a negação do protagonista de sua atração por outro homem, muitas vezes rejeitando a possibilidade de uma identidade *gay*. Este motivo recorrente levou os críticos a questionar se o *manga BL* pode ser ou não considerado ideologicamente *queer* ou *gay*-afirmativo. No entanto, a existência dessa barreira e de sua conseqüente remoção, que geralmente envolve a

---

<sup>145</sup> Do feminismo da Segunda Onda nos anos 1960, significa que "qualquer prática social é suscetível de se tornar um tema adequado para reflexão, discussão e expressão públicas" (MARTÍNEZ-BASCUÑÁN, 2019).

liberdade do protagonista das restrições sociais, cívicas ou mesmo religiosas que impediam a união com seu herói, é uma importante fonte de felicidade no final feliz do romance, um momento de regozijo para o leitor, podendo funcionar como forte artifício para o desenvolvimento da narrativa.

Todavia, em sua glorificação dos corpos masculinos e sua (homo)sexualidade, o *yaoi/ BL* corre o risco de acabar por demonizar as personagens femininas e marginalizar as mulheres e seus corpos femininos, podendo, inclusive, apresentar regressos ou restrições à hegemonia de gênero.

### 9.5 *Fujoshi*: garotas decadentes

*Fujoshi* (腐女子) é um termo pejorativamente cunhado para se referir às fãs que consomem avidamente obras de ficção homoerótica masculina, principalmente o amador *yaoi*.

É um trocadilho com a palavra homófona 婦女子, usada para se referir a "mulheres adultas casadas" e formada pelo caractere 婦 (*yome*, "esposa"), associado a 女子 (*joshi*, "mulher"). Assim, substituindo o primeiro caractere *fu* pelo homófono 腐, que forma o verbo *kusaru* (腐る, "apodrecer; decair; arruinar"), implica-se que, se uma mulher adulta não é uma esposa ou não é elegível para o casamento, ela está arruinada e sem valor.

O termo surgiu em fóruns da internet no início dos anos 2000 como meio misógino e depreciativo para se referir às fãs de *yaoi/ BL*, descrevendo-as como mulheres ruins para se tornarem boas esposas, uma vez que teriam suas próprias fantasias, e mais, fantasias que envolviam dois belos rapazes, e por isso consideradas não castas e submissas para agradar seus maridos e, portanto, não estariam servindo ao seu propósito, estando "quebradas", sendo, por si, um *dame ota(ku)* (ダメオタ (<)), um "ota(ku) ruim/ incorrigível".

Estando próximo ao termo *nerd* ou *geek*, o termo *otaku* é usado no Ocidente para designar fãs da cultura japonesa. No Japão, possui uma carga pejorativa para descrever pessoas que se enclausuram em suas casas (お宅, *otaku*, vossa casa, daí a origem do termo) por possuírem um forte vício específico e peculiar (incluindo *anime* e *manga*) e, junto às suas pobres habilidades sociais, se fecham para o mundo,

encasulando-se em seus *hobbies*. Mesmo teoricamente ligado a diversos casos relacionados com atos criminosos (assim como muito foi feito no Ocidente com os videogames e outros jogos) o termo foi, todavia, abraçado pela comunidade e convertido em um significado mais positivo, assim como foi historicamente com o termo *gay* na história *queer* do Ocidente.

Desse mesmo modo, o termo *fujoshi* foi adotado pela comunidade, e outros termos derivados foram cunhados como *kifujin* (貴腐人), também trocadilho homófono com o termo 貴婦人 (lady; fidalga; nobre mulher), substituindo os mesmos caracteres de *fu* e indicando, neste caso, uma mulher já casada que, apesar disso, lê *yaoi*, fazendo correspondências com as mulheres mais velhas que cresceram com o *shōnen ai* da década de 1970.

Para lembrar, o termo *yaoi* foi empregado de forma satírica e autodepreciativa, igualmente adotado posteriormente por seu público, para se referir ao subconjunto das obras que lidam com histórias homoeróticas masculinas, os atualmente chamados de *Boys' Love*, porém no meio amador, chamados de *dōjinshi*, geralmente paródicos de mídias oficiais. Dito ter se originado da anacronia de *yama nashi, ochi nashi, imi nashi* ("sem climax, sem ponto, sem sentido"), contrastavam com as histórias publicadas profissionalmente na época dos anos 1980, as quais muitas vezes eram carregadas de enredos complexos e profundos.

Transportado para o Ocidente, *yaoi* pode ser interpretado como sinônimo do inglês *PWP*, sigla para *Plot? What plot?* (ou seja, *trama? que trama?*), que também pode ser interpretada como *Porn Without Plot* (*pornô sem trama*), o que não é necessariamente uma verdade. Assim, nem todo o *yaoi* é pornográfico, bem como nem todo consumidor de *shōnen ai/Boys' Love* gosta de *yaoi*.

Como visto, houve algumas questões nascidas com o início da formação da comunidade consumidora desse material no tocante à objetificação do homoerotismo masculino em seus personagens, bem como a homofobia que isso traria, podendo levar a uma representação ofensiva de personagens *gays*, e até mesmo um ódio contra as personagens femininas que se encontravam presentes na trama apenas para atrapalhar o casal protagonista e a consumação de seu amor. Tal questão foi amplamente tratada durante os anos 1990 com toda a agitação causada pelo grande debate do *yaoi*.



De volta aos primeiros anos do *yaoi ronsō*, Hirosegawa Susumu (広瀬川進), um escritor de *geikomi* (ゲイコミ, *gay comics*) da revista *G-men*, foi um dos críticos ao *shōnen ai/ yaoi* da época por serem "irrealistas", censurando principalmente as mulheres que, segundo ele, não tinham como entender como os homens *gays* se sentiam na realidade ou do que eles gostavam, apesar de ele mesmo ter sido, ironicamente, um escritor de *manga shōjo*, ou seja, quadrinhos dirigidos para jovens garotas. Ele criticou igualmente Tagame Gengorō por retratar temas de violência, estupro e BDSM<sup>146</sup> em seus *manga*. No entanto, a maneira como Hirosegawa, entre outros, desenhava seus personagens masculinos não se diferenciava muito do *yaoi* que criticava, apresentando corpos mais delgados e falta de pêlos faciais e corporais e, embora nem todas as suas histórias contivessem sexo, também era conhecido por seu "estupro por amor", apresentando também bastante fantasia em si.

Dentre outros, o ativista e *drag queen* Satō Masaki, sentindo seus direitos como homem *gay* feridos, atacou as mulheres que liam tal material, apesar de ele mesmo ser consumidor dele, comparando-as com "velhos tarados", fato curiosamente ocorrido antes do termo *fujoshi* ter sido cunhado nos próximos anos 2000; no entanto, ambos foram posteriormente correlacionados, acabando por se entrelaçarem em polêmicas não anti-*yaoi/ BL*, mas sim anti-*fujoshi*.

Assim, podemos perceber que o problema não está nas publicações em si e seu conteúdo, mas nas mulheres que, segundo os críticos, objetificavam homens *gays*, que, na vida real, são chamadas de *okoge* (おこげ), palavra que indica o arroz que gruda no fundo da panela, fazendo referência a *okama*, ou, fazendo um paralelo com a realidade brasileira, seriam as chamadas "Maria Purpurina", mulheres que buscam a companhia de homens *gays* por serem supostamente mais atenciosos, carinhosos e bons ouvintes que os héteros, sendo não apenas melhores amigos, mas também melhores parceiros românticos, algo que, por si, é contraditório à homossexualidade.

Muitos artigos e autores encontrados nesta pesquisa analisam a existência das *fujoshi* em termos de estrutura social, concentrando seus interesses nas razões pelas quais essas mulheres leem e consomem materiais *yaoi/ BL* e como essas razões são

---

<sup>146</sup> *Bondage, Discipline/ Domination, Sadism/ Submission, Masochism*, ou seja, Servidão, Disciplina/ Dominação, Submissão/ Sadismo e Masoquismo. Prática sexual que envolve um comum acordo entre os participantes, estipulando regras e limites preestabelecidos.

resultados das estruturas sociais que as enfraquecem no mundo real. Assim, o discurso das "*fujoshi* como feministas" se baseia nesse ponto de vista e argumenta que essas mulheres, ao lerem *yaoi/ BL*, estariam expressando ativamente o feminismo, ao se opor aos valores patriarcais e heterocêntricos tradicionais. Em outras palavras, sendo criadoras e consumidoras, teriam, na realidade, uma expressão de oposição ativa ao patriarcado ao colocar as mulheres em posição de poder sobre os homens, uma vez que tanto na cultura japonesa quanto na ocidental as mulheres geralmente são consideradas objetos sexuais de desejo, destinados a serem vistos pelo olhar masculino. Ao consumirem o material *yaoi/ BL*, as mulheres estão invertendo essa expectativa e, em vez de serem objetos inativos que os homens veem de maneira predatória, as *fujoshi* estariam ativamente manipulando a forma masculina. Assim, esses acadêmicos se concentraram mais no *yaoi/ BL* como uma forma de as mulheres brincarem em segurança com sua compreensão de sexo e sexualidade.

Por outro lado, há vertentes que afirmam que *yaoi/ BL* como gênero leva a hiperssexualização ou estereotipia dos homens *gays* da vida real e, embora o gênero mostre casais não heterossexuais, ainda apoiaria a heterocultura na forma da dicotomia do feminino/ masculino. Ademais, esses personagens raramente enfrentam discriminação ou agressão por serem *gays*, falhando assim em tocar nos problemas sociais reais que esse grupo enfrenta, mostrando uma mera sombra da representação homossexual real. Essa suposição alimenta uma parte importante do discurso de "*fujoshi* como homofóbicas".

O *yaoi*, ao mostrar relações homoafetivas por si é considerado um "espaço *queer*", o qual os heterossexuais não deveriam ocupar, sendo, em certo sentido, invasores de fora. Entretanto, o movimento anti-*fujoshi* ignoraria os criadores e consumidores *gays* e não binários, sem nem entrar na questão de o quão fundamentalmente misógino seria tal movimento que, apesar de lutar pelas causas LGBTQIAPN+, é por vezes baseado na vergonha e assédio das mulheres, grupo igualmente minoritário, por se expressarem sexualmente de uma maneira por vezes parecida ou igual a dos próprios materiais feitos por autores *queer*, cuja sexualidade é aberta e oficialmente expressa e definida.

Ademais, podemos levantar a ironia de tal exclusão, uma vez que a comunidade *yaoi/ BL* e a comunidade *gay* são um espaço compartilhado no Japão há décadas, e há mais cruzamentos hoje do que nunca, afinal, foi a *Barazoku*, primeira

revista masculina *gay* no Japão, que influenciou o grupo de mulheres do ano de 24 a escreverem obras que focavam em questões como gênero e sexualidade, e que iniciou a demografia do *shōnen ai*. Os *Barakomi* (バラコミ, *comics bara*), que muitos consideram o ponto de partida do que mais tarde ficou conhecido como *geikomi*, fez parte dos periódicos da *Barazoku* muito depois da revista *JUNE* começar sua publicação. Ilustrações *gays* e *shunga* (arte erótica) e histórias paralelas já existiam muito antes, apesar de não terem um mercado ou nome adequado. Desse modo, é perfeitamente possível que a *JUNE* tenha inspirado a criação dos *Barakomi*, assim como é perfeitamente possível que autores de *geikomi* escrevam romances floridos, bem como as ditas *fujoshi* não sejam hétero e/ ou também escrevam histórias *yuri*.

Como exemplo, temos a criação do subgênero *gachimuchi BL*, que retrata personagens desenhados de modo mais robusto, sendo essencialmente um meio-termo entre o *geikomi* e o *BL* com estilo mais tradicional do *shōjo*, recebendo grande influência de escritores de todos os gêneros e sexualidades, sendo comercializado tanto para mulheres quanto para homens.

Assim, o *manga BL* pode ser igualmente libertador para a sexualidade dos homens *gays* japoneses, e não apenas para estes, pois a recente popularidade dos *manga* homoeróticos masculinos na China e Coreia mostra que seu impacto não se limita ao público do contexto cultural japonês, fato que pode ser considerado como uma influência positiva para a comunidade LGBTQIAPN+.

Além disso, houve também a influência da sociedade em mudança, tornando-se mais aberta, e que trouxe um crescente número de autores que escrevem mais cuidadosamente suas obras, além do aumento de estudiosos e teóricos na área, levando a uma nova evolução desse subgênero e da comunidade consumidora.

Por exemplo, se até o final dos anos 1990 os personagens muitas vezes se declaravam como não sendo *gay*, a partir dos anos 2000 várias obras trabalham não apenas as consequências de uma identificação *gay*, mas toda a trajetória até essa autodescoberta e, mais do que problematizar a questão, introduziram realidades em que os *gays* podem ter seus finais felizes.

Até mesmo dentro da comunidade *fujoshi*, foi criado o termo *fudanshi* (腐男子), seu correspondente masculino (*danshi*, 男子), ou seja, homens que leem *BL*, mesmo não necessariamente se identificando como *gays*. E mais, atualmente, através da conscientização sobre pessoas não-binárias (cuja identidade ou expressão de

gênero não está limitada às definições de masculino ou feminino), temos o termo *fujin* (腐人), com o *fu* associado ao *kanji* de *pessoa*.

Vemos que o interesse da mídia por esse público está em constante aumento, e os principais veículos começaram a usar os termos, e críticas, ensaios e compilados sobre as obras *BL* os empregam de forma mais positiva.

Nos últimos anos, muitas obras que usam esse público como tema vêm sendo lançadas, apesar de muitas o fazerem de forma cômica. Dentre os *manga*, podemos destacar: *Watashi ga motete dōsunda* (『私がモテてどうすんだ』, traduzido e publicado em inglês como *Kiss him, not me!*), publicado entre 2013 e 2018, e *Fudanshi kōkō seikatsu* (『腐男子高校生活』, *A vida escolar de um fudanshi*), publicado em 2018, ambos adaptados para séries animadas, tendo o primeiro ganhado até um drama televisivo.

Ademais, espaços de fãs e suas comunidades passaram a discutir questões da realidade LGBTQIAPN+, educando os novos integrantes e compartilhando códigos de conduta de como assinalar e se dirigir devidamente e como manter o domínio da fantasia do *fandom* separado da realidade.

Assim, com o mundo em constante mudança, o que antes era degradante e proibido, está passando a ser abraçado.

## 9.6 MPREG e o Omegaverse: subvertendo a masculinidade e o sistema de reprodução

Vimos como o *yaoi/BL manga* pode ser inovador e empoderador tanto para mulheres quanto para homens, identificados ou não como *gays*, ao abraçar ao mesmo tempo a feminilidade e a masculinidade em seus personagens. Por tal perfil, a interpretação problemática é possível, ao lado das análises sobre as inovações que esse subgênero dos quadrinhos japoneses traz.

Neste subitem, veremos como a evolução dos *yaoi/BL* chegaram ao ponto em que seus personagens literalmente carregam os frutos da brincadeira com a heteronormatividade dentro da temática *MPREG* (*male pregnancy*, ou seja, a gravidez masculina) que, inclusive, pode ser vista em mitologias anteriores à era cristã, e do *Omegaverse* e suas características animais.

É convencionalizado que a origem do chamado *Omegaverse* que conhecemos atualmente esteja diretamente relacionada com o *fandom* da série televisiva *Supernatural* do final dos anos 2000. Ganhando rápida notoriedade nos fóruns e comunidades da internet, as histórias sobre os irmãos Winchester se propagaram de maneira tão rápida que em pouco tempo já representavam uma parcela significativa das obras nos sites dedicados a *fanfics*.

Até então, o enredo era, de forma simples, resumido em uma realidade na qual havia possibilidade de homens serem capazes de engravidar, obras que foram classificadas como *MPREG*, assim como começando a explorar aos poucos as demais características do que viria a ser o *Omegaverse*, até mesmo as que se tornariam clichês desse nicho.

O *boom*, no entanto, veio entre 2011 e 2012 com o sucesso de outra série televisiva: *Teen wolf*. A própria diversidade da série, que apresentava personagens que fugiam da heteronormatividade, também foi de grande relevância para a sua popularidade. Foi através desse *fandom* que as diferenças físicas e psicológicas dos personagens se consolidaram, e apareceram as divisões entre os grupos biológicos ABO (Alfa, Beta e Ômega), baseados nas castas lupinas que a própria série abordava de modo canônico e essencial ao enredo. Ademais, outras características animais foram sendo adotadas, como a ideia do *knotting* ("atar"), ou seja, o "engatamento" por meio do aumento de volume do bulbo peniano que os cães possuem, formando um "nó" para garantir maior chance na reprodução.

Como a internet não tarda, não levou muito tempo para outros *fandoms* serem tomados pela novidade, e o *Omegaverse* chega aos maiores pilares da cultura *geek* como *Harry Potter*, a *boyband* britânica *One Direction* e os heróis da Marvel e da DC Comics, chegando à Ásia através do grande continente chinês.

Similar ao que ocorreu na primeira leva ocidental, as primeiras histórias chinesas não possuíam muita ênfase nas características secundárias, sendo mais uma versão alternativa de *MPREG*, porém com pontos das castas ABO de *Teen wolf*. Mas não demoraria até que a Coreia do Sul e o Japão modificassem e criassem todo um novo conjunto de costumes e hábitos fundamentais, no âmbito do comportamento e da cultura, e consolidassem o *Omegaverse*, e, em questão de meses, dezenas de *dōjinshi* e *manwha* (versão coreana dos *manga*) se propagaram não apenas localmente, mas nas páginas *online*, fazendo o caminho inverso e invadindo o Ocidente.

Esse sucesso levou a publicações oficiais japonesas, incentivando as editoras maiores a usufruírem da nova moda, levando à criação de periódicos voltados exclusivamente para o tema e, em 2015, foi criada a *OmegaverseProject*, uma ramificação da *Fusion* que pertence ao grupo editorial Poe Backs; pioneira ao introduzir no Japão o subgênero de origem ocidental, emplacou o hit comercial *Kashikomarimashita, destiny* (『かしこまりました、デスティニー』, de Sachimo, (さちも, ?-presente), que se tornou o primeiro *Omegaverse* a entrar na lista dos mais vendidos da Oricon, empresa que acompanha as vendas em um ranking anual. No ano seguinte, a *Magazine BexBoy*, publicada pela Libre, também entra no mercado com a *BexBoy Omegaverse*, e, similarmente, outras em conjunto com seus títulos principais, como é o caso da *Daria Comic*, na qual *Pendulum jujin Omegaverse* (『ペンデュラム 獣人オメガバース』) de Hasumi Hana (羽純ハナ, ?-presente) e sua obra derivada *Remnant jujin Omegaverse* (『レムナント 獣人オメガバース』), outros grandes representantes desse novo tema, são publicadas (Figura 66).

Figura 66 – Capas de *Pendulum jujin Omegaverse* e da derivada *Remnant jujin Omegaverse*.



Fonte: Site Amazon Japão<sup>147</sup>.

<sup>147</sup> Disponível em: <https://www.amazon.co.jp>. Acesso em: 16. out. 2022.

Com o aparecimento de mais e mais títulos, apesar do critério básico permanecer, ou seja, a casta ABO e o fator *MPREG*, pitadas mais acentuadas sobre o contexto e questões sociais foram cada vez mais apimentando suas páginas.

Todavia, como se trata de um subgênero criado por fãs e de forma ainda muito recente, não há um consenso de características sobre esse universo, que podem ser distintas em diferentes obras, mas, talvez essa incrível diversidade de definições de sua realidade seja a parte mais apreciável.

Algumas obras até mesmo trazem um manual para explicar e introduzir os leitores às "regras" pelas quais determinada história será regida, como as que foram retiradas do site de leitura online My Reading Manga<sup>148</sup> (ativo desde 2014 e o qual serve para distribuir material, sem fins lucrativos, traduzidos por fãs em diversas línguas, principalmente o inglês, ou scans dos originais), ilustradas nas Figuras 67, 68, 69 e 70:

---

<sup>148</sup> Disponível em: <https://myreadingmanga.info>. Acesso em: 16. out. 2022.

Figura 67 – O que é o Omegaverse?

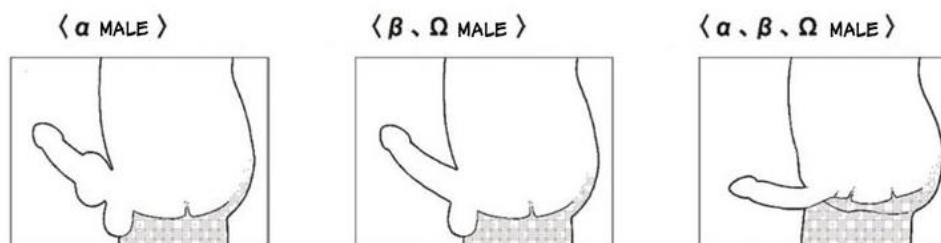
## WHAT IS THE OMEGAVERSE?

COMING FROM EUROPE AND AMERICA, WE WELCOME A VERY SPECIAL UNIVERSE FOR BL. ORIGINALLY INTENDED AS A PARODY FOR SCI-FI WORKS, IT HAS SORT OF BRANCHED OUT INTO THE 2D REALM. IN SCI-FI, IT DEPICTS LOVE BETWEEN MALE WEREWOLVES, WHICH INVOLVES THREE CATEGORIES. THE ALPHA, BETA AND OMEGA. FROM THERE, A HIERARCHY IS FORMED BASED UPON THE PATRIARCHAL SYSTEM, EXCEPT WITH TYPES OF HUMANS. THERE ARE THEN MANY TYPES OF ARRANGEMENTS FOR THE OMEGAVERSE, AND COUNTLESS VERSIONS OF IT. SINCE THE ORIGINATOR OF THIS IDEA IS UNKNOWN, THERE IS NO SET CANON UNIVERSE. IT'S THE FREEDOM TO DO WHATEVER YOU WANT WITH IT THAT MAKES THE OMEGAVERSE SO ENTICING.

AFTER SAYING THAT, TO A USER READING SOMETHING WITH A TON OF DIFFERENT PERSPECTIVES, AND TO HAVE IT ALL COME TOGETHER AND READ SMOOTHLY IS A VERY HIGH HURDLE TO OVERCOME. TO ALLOW READERS TO MORE EASILY UNDERSTAND AND ENJOY THIS WORLD, THAT IS THE REASON FOR THE "OMEGAVERSE PROJECT". THE OMEGAVERSE PROJECT AIMS TO COLLECT WORKS THAT BRING SURPRISES AND EXCITEMENT, AND BOUNDLESS POSSIBILITIES TO THE BL WORLD. ALL THESE WORKS DEPICTING THIS WORLD HAVE BEEN GATHERED TOGETHER.

## HOW PREGNANCY WORKS

THE MALES HAVE TUBES CONNECTING THEIR ANUSES TO THEIR WOMBES AND WHEN FEMALES ARE STIMULATED, THEIR CLITORIS BECOMES ERECT AND EXPELS SEMEN.



THERE ARE GLANS CALLED A "KNOT" ON THE PENIS. DURING THE SO-CALLED "HEAT", WHEN THEY EJACULATE, IT EXPANDS AND WILL NOT BE ABLE TO WITHDRAW FROM THEIR PARTNER'S SEXUAL ORGAN. EJACULATION DURING A HEAT CAN LAST FOR 20-30 MINUTES, EXPELLING 20ML OF SEMEN (AVERAGE FOR BETAS AND OMEGAS IS 2ML) WITH A 100% SUCCESS RATE OF IMPREGNATION. DURING NORMAL TIMES, IT IS AROUND 10ML, STILL MORE THAN BETAS AND OMEGAS.

## $\alpha, \beta, \Omega$ ARE

- MALES HAVE A 'KNOT'
- THEY HAVE RANDOM HEATS
- THE AMOUNT OF SEMEN DURING EJACULATION IS THE HIGHEST AMONG THE THREE CLASSES
- THEY CARRY PHEROMONES THAT DIFFERENTIATE THEM BY CLASS

- THERE IS NO ESTRUS
- AS A PARTNER TO AN OMEGA, THEY ARE TURNED ON BUT MAINTAIN CONTROL OVER REASON

- HAS ESTRUS
- ESTRUS HAPPENS FOR SEVEN DAYS EVERY MONTH
- RARE CHANCE OF BECOMING PREGNANT OUTSIDE OF ESTRUS
- HAS SEX PHEROMONES

Fonte: Site MyReadingManga<sup>149</sup>.

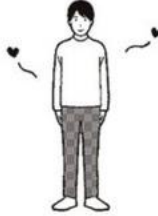
<sup>149</sup> Disponível em: <https://myreadingmanga.info>. Acesso em: 23 out.2022.



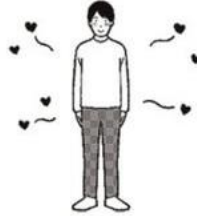
Figura 68 – O que é Estrus?

## WHAT IS ESTRUS?

< OMEGA >



AN OMEGA'S HORMONES PRODUCE SEX PHEROMONES THAT ARE MIXED IN WITH THEIR SWEAT AND BODILY FLUIDS. ALPHAS AND BETAS DO NOT PRODUCE THESE PHEROMONES. BECAUSE OF THIS, THESE PHEROMONES ARE DUBBED "OMEGA PHEROMONES".



DURING THE MONTH, A LARGE AMOUNT OF OMEGA HORMONES ACCUMULATES WITHIN THE BODY FOR THREE WEEKS. DURING ESTRUS, THE LARGE AMOUNT OF OMEGA HORMONES IS CONVERTED INTO SEX PHEROMONES AND RELEASED. THIS RELEASE OF PHEROMONES CONTINUES FOR APPROXIMATELY SEVEN DAYS. THIS IS A SPECIAL PROCESS FOR OMEGAS WHO ORIGINALLY HAVE A LOW IMPREGNATION RATE TO SEDUCE ALPHAS WITH A HIGH FERTILITY RATE.

< ALPHA >



WHEN THEY SENSE THE OMEGA PHEROMONES, THEY SUDDENLY GO INTO "HEAT". ONCE IN "HEAT", ALL CONSCIOUS THOUGHT IS ABANDONED AND THEY BECOME VIOLENT.

THE FIRST TIME ESTRUS HAPPENS IS BETWEEN THE AGE OF 12-18, (SAME GOES FOR AN ALPHA'S HEAT).

## THE MATING SYSTEM BETWEEN ALPHAS AND OMEGAS

WHEN HAVING INTERCOURSE DURING ESTRUS, THE ALPHA WILL BITE THE OMEGA NEAR THE NECK, AND THE TWO BECOME "MATED". FOR AN ALPHA, THERE ARE NO CHANGES. BUT TO AN OMEGA, IF THEY ARE MATED DURING ESTRUS, THEY BECOME UNABLE TO HAVE SEX WITH PARTNERS OUTSIDE OF THEIR MATE. IF THEY HAVE SEX WITH OTHER PARTNERS, DIZZINESS, HEADACHE AND VOMITING WILL OCCUR. GENERALLY, IT IS UNHEARD OF TO REVERSE A MATING.



< ALPHA BITING OMEGA >



< BITE SHAPE >

IN ORDER TO BE MATED, THE ALPHA WILL BITE HERE. THE BITE REMARKS REMAIN FOREVER.



< COLLAR >

THERE ARE OMEGAS WHO WEAR COLLARS TO PROTECT THEM FROM BEING BITTEN BY ALPHAS.

---

## SOUL BONDING

THERE ARE TIMES WHEN AN ALPHA AND OMEGA'S PHEROMONES (UNRELATED TO ESTRUS) ATTRACT EACH OTHER. FOR THEM, THEY FEEL IT AT FIRST SIGHT AND WILL FALL IN LOVE WITH EACH OTHER. HOWEVER, THIS IS A RARE CASE AND MANY CONSIDER THIS TO BE AN 'URBAN LEGEND'.

---

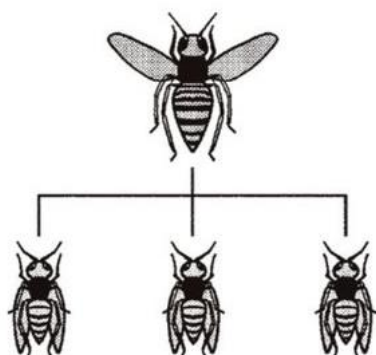
Fonte: Site MyReadingManga<sup>150</sup>.

<sup>150</sup> Disponível em: <https://myreadingmanga.info>. Acesso em: 23 out.2022.

Figura 69 – Os mecanismos do acasalamento.

## THE MECHANISMS OF MATING

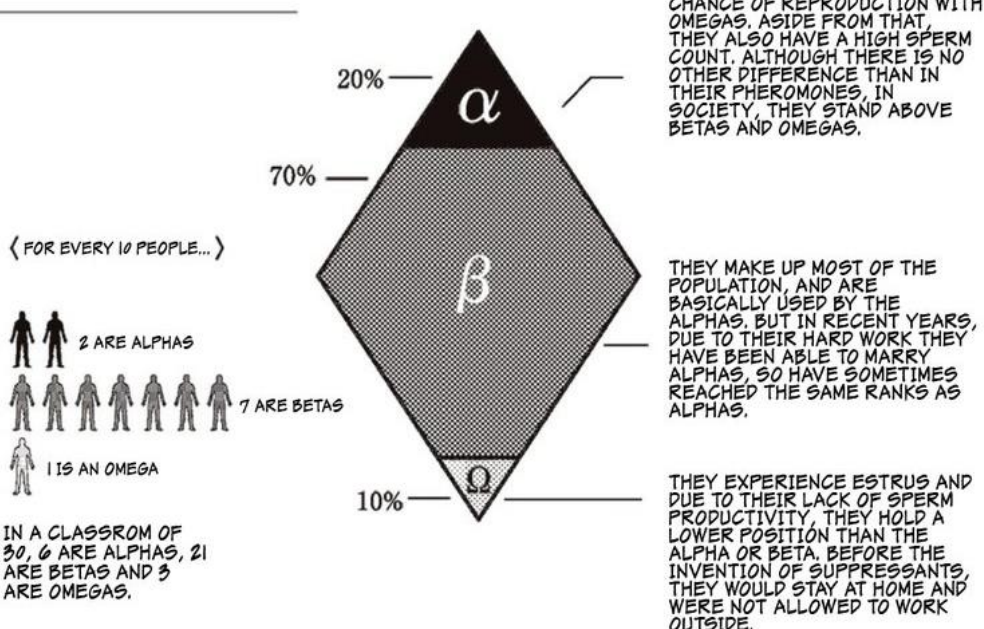
WHEN AN ALPHA BITES AN OMEGA'S NECK DURING ESTRUS, THAT IS THE TRIGGER. WHEN THE TWO PHEROMONES OF DIFFERENT CLASSES ARE CONNECTED, THEY PRESENT THEMSELVES IN THE OMEGA. THE RESULT BEING THAT THE OMEGA IS INCAPABLE OF HAVING SEX WITH ANYONE OTHER THAN THEIR MATE. AND EVEN IF THE OMEGA GOES THROUGH ESTRUS, IT WILL NOT TRIGGER THE HEAT OF ALPHAS OTHER THAN THEIR MATE. THERE ARE SUPPRESSANTS TO SUPPRESS THIS HEAT, BUT IS NOT A DEFINITE ANSWER.



<BEE>

WITH THE QUEEN BEE'S HIERARCHICAL PHEROMONE, ALL FEMALES OTHER THAN THE QUEEN BEE DO NOT HAVE DEVELOPED OVARIES, SO THEY TAKE ON THE ROLE OF WORKER BEES.

## THE CLASS SYSTEM




Fonte: Site MyReadingManga<sup>151</sup>.

<sup>151</sup> Disponível em: <https://myreadingmanga.info>. Acesso em: 23 out.2022.

Figura 70 – A vida de um alfa, beta e ômega.

## THE LIFE OF AN ALPHA, BETA AND OMEGA

**SCHOOL**



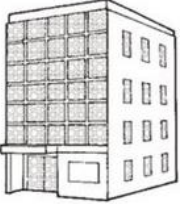
**CO-ED SCHOOLS**

THEY HAVE A SPECIAL CURRICULUM FOR ALPHAS. BETAS AND OMEGAS ARE ALSO ABLE TO ENTER THE SCHOOL, BUT THEIR COURSES ARE OPTIONAL FOR THEM. IT'S A CLASS ESTABLISHED ON THE IDEA THAT ALPHAS ARE MORE TALENTED AND CAPABLE THAN BETAS AND OMEGAS, SO THE LEVEL IS MUCH HIGHER.

**ALPHA SCHOOLS**

THESE SCHOOLS ARE EXCLUSIVE TO ALPHAS. THEY HAVE EXCLUSIVE SCHOOLS FOR ALPHAS BUT NONE FOR BETAS OR OMEGAS.

**WORK**



**<α>**

PRESIDENTS AND EXECUTIVE POSITIONS ARE MOSTLY OCCUPIED BY ALPHAS. AND THERE ARE A LOT OF FAMILY-RUN COMPANIES. ALPHAS HAVE STRONG CONNECTIONS WITH EACH OTHER, SO IT IS EASY FOR THEM TO JOIN THE WORKING WORLD.


**<β>**

THERE ARE BETAS WHO ARE AS CAPABLE AS ALPHAS AND HOLD THE SAME POSITIONS AS THEM, BUT MOST THEM WORK UNDER ALPHAS.

**<Ω>**

SINCE THE INVENTION OF SUPPRESSANTS, THEY HAVE BEEN TAKING ON MORE SUBORDINATE ROLES. TO OVERCOME PREJUDICES, THE GOVERNMENT SUBSIDIZES EMPLOYMENT FOR OMEGAS.

**MARRIAGE**



ALPHAS, BETAS AND OMEGAS ALL NORMALLY MARRY WITHIN THEIR CLASSES, ESPECIALLY ALPHAS, WHO DESIRE TO PRESERVE THEIR ELITE BLOOD AND KEEP THE BLOOD PURE. THE PROBABILITY OF CHILDREN BORN ARE BETA)ALPHA)OMEGA AND SO TO INCREASE THE CHANCES OF AN ALPHA, ALPHAS WILL MARRY EACH OTHER. WHEN THEY DO THAT, THEY MONOPOLISE THE PRIVILEGED CLASS. BECAUSE OF THAT, BETAS AND OMEGAS STRIVE TO MARRY AN ALPHA. IT WAS ONLY AFTER THE HUMAN RIGHTS MOVEMENT IN 1960 THAT MARRIAGES BETWEEN OMEGAS AND BETAS, OR OMEGAS AND ALPHAS BEGAN INCREASING. HOWEVER, IT IS STILL NOT SAFE TO SAY THAT INTERCLASS MARRIAGE IS A COMMON THING.

**TO PROTECT ONESELF, AN OMEGA MUST:**

- ① PRESENT THEIR REGISTRATION TO THEIR SCHOOLS STARTING FROM MIDDLE SCHOOL ONWARDS.
- ② OMEGAS MUST PRESENT THEIR REGISTRATION TO THEIR MASTERS.
- ③ THEY MUST USE SUPPRESSANTS AND SPECIAL MEDICINE.

## ESTRUS SUPPRESSANTS ARE?

IN THE 1960'S, SPECIAL MEDICINE FOR OMEGAS WERE RELEASED. USING THE ALPHA HORMONES AS A BASE, IT SUPPRESSES THE OMEGA HORMONES AND DECREASES THE NUMBER OF PHEROMONES RELEASED. THE EFFECTIVENESS VARIES FROM PERSON TO PERSON, AND THERE ARE THOSE WHO HAVE ALLERGIES AND THOSE THAT IS HAS NO EFFECT ON. FOR THOSE, THEY ARE STILL WAITING UPON THE DEVELOPMENT OF NEW MEDICATION.

**< PILLS >**



ONCE A DAY, ONE PILL EACH TIME. IT SHOULD NOT HAVE ANY SIDE EFFECTS BUT AGAIN, IT VARIES BETWEEN PEOPLE.

**< SPECIAL MEDICINE >**



WHEN YOU GO INTO HEAT, INJECT IT INTO YOUR ARM OR THIGH. THE HEAT WILL SUBSIDE WITHIN FIVE MINUTES BUT THERE ARE STRONG SIDE EFFECTS TO THIS, INCLUDING HEADACHE, VOMITING, DIZZINESS ETC. IT IS TO BE USED AT SCHOOL, WORK, STATIONS AND PUBLIC AREAS.

Fonte: Site MyReadingManga<sup>152</sup>.

<sup>152</sup> Disponível em: <https://myreadingmanga.info>. Acesso em: 23 out.2022.

Primeiro, vamos identificar as diferenças entre as castas ABO:

### **a) Alfa**

Como em uma matilha, os Alfas são os líderes da sociedade. Esses personagens geralmente possuem características físicas mais marcantes, e tendem a se destacar geneticamente nos campos físicos e intelectuais e ter instintos de competitividade e dominância.

Muito protetores de suas posses, podem ser altamente agressivos.

Por vezes, são retratados como possuidores de um tom persuasivo de voz, que funciona principalmente com os Ômegas, seja para comandá-los, seja para confortá-los, e quando na época do Ciclo Estral (explicado no item b), para excitá-los.

Possuem um cheiro característico intenso que, igualmente, pode tanto hostilizar como transmitir calma e segurança aos Ômegas, bem como excitá-los.

Possuem na base de seus pênis um bulbo que se infla durante a cópula, atracando-os aos seus parceiros. Sua ejaculação pode levar de 20 a 30 minutos, expelindo grande quantidade de gametas e garantindo alta porcentagem de sucesso na fecundação. Em algumas obras, isso ocorre apenas durante o Período de Estro do Ômega, mas, mesmo quando não ocorre, a quantidade de gametas é bem maior do que a expelida pelos Betas, sendo a dos Ômegas quase inexistente.

Algumas histórias mostram os Alfas sendo bem elitistas, casando-se apenas dentro da classe para aumentar a probabilidade de gerarem outros Alfas e preservar a pureza de seu sangue e, fazendo isso, monopolizam a classe privilegiada.

### **b) Ômega**

Na ponta oposta dos Alfas, os Ômegas apresentam feições mais delicadas, sendo, na maioria das vezes, menores, além de possuírem um aroma mais adocicado exalado pela glândula que se encontra em suas nuca, característica essa que chama muito a atenção dos outros, principalmente em seu período fértil, ou Estro.

Seu principal diferencial é a capacidade de carregar frutos, sendo regidos por seu Ciclo Estral quando alcançam a fase reprodutiva, ou seja, a partir de tal, passam por períodos em que se encontram aptos à geração de filhotes, tornando-se receptivos à cópula. A palavra Estral vem de "estros", definida como um conjunto de fenômenos e comportamentos que precedem e acompanham a ovulação nos mamíferos; essa palavra, por sua vez, é derivada do grego *oistros* e significa "frenesi; desejo intenso ou entusiasmo poético", que pode ser simplificada como um "estado de excitação", ou

seja, nesse período os hormônios reprodutivos estão “à flor da pele”, chamado de *heat* dentro do *fandom*, o conhecido "cio".

Durante esse período, que pode durar de 1 a 5 dias, os Ômegas são avassalados por grande calor, suas genitálias (no caso masculino, o ânus geneticamente modificado que possui conexão com o útero) são umedecidas para receber a cópula, e suas glândulas exalam um forte feromônio para atrair parceiros reprodutivos.

Em algumas histórias, constroem “ninhos” com lençóis, travesseiros, mantas, toalhas e roupas que contenham o cheiro de seus Alfas, arrumando um local em que se sintam protegidos, preparando-se para uma possível gravidez.

Na cópula, podem ser "marcados" ao ter a nuca mordida por um Alfa, criando um vínculo entre eles. Nesse ponto, há variações em que ambos são envolvidos por esse elo, em outras, apenas o Ômega sente os efeitos, o que também diverge entre as histórias: pode acontecer de o Ômega não ser mais torturado pelo calor avassalador do Estro, já que não há mais a necessidade de atrair outro Alfa que não seja o seu. Em outras histórias, a marca impede o Ômega de se relacionar com qualquer outro, sendo ele avassalado por náusea e repulsa pela investida de qualquer um que não seja seu parceiro.

Há também histórias em que esse elo é inquebrável, já em outras não, podendo ser desfeito até mesmo por meio de procedimentos cirúrgicos que, para adicionar tensão à história, são de alto risco.

Assim, muitas histórias trazem os personagens Ômega usando um colar que previne que sejam marcados contra sua vontade, criando um vínculo com seu estuprador, por exemplo, apesar de, por vezes, a gravidez ser perpetrada.

O Ciclo Estral acaba sendo extremamente perigoso não apenas para os Ômegas, mas para os Alfas, que perdem a razão, afetando o ambiente que frequentam como, por exemplo, o ambiente de trabalho, e, assim, os Ômegas são usualmente discriminados, fazendo um paralelo com a realidade da mulher.

Por vezes, há o uso de remédios supressores que regulam ou impedem esses ciclos, e nesse tocante outro tema amplamente utilizado são personagens que não são compatíveis com as drogas, não conseguindo ingeri-las, tendo fortes efeitos colaterais, ou não tendo efeito algum, outro paralelo com a nossa realidade.

Por fim, há o chamado "par predestinado" e o "vínculo da alma", em que os personagens se sentem inevitavelmente atraídos um pelo outro sem as tensões do

Estros. Essa sensação e, mais importante, o sentimento, que pode inclusive acontecer entre dois Alfas, ou até mesmo com Betas, não se debilita com o tempo e muitos creem ser apenas uma lenda romântica.

### **c) Beta**

Como citado, não possuem alta fertilidade ou o bulbo dos Alfas, nem útero ou o Ciclo Estral dos Ômegas, sendo um grupo divisor entre eles.

Apesar da baixa fecundidade, sua porcentagem na sociedade é a mais elevada, chegando a 70% de seus membros, assim, são considerados tipos "comuns", ao contrário das fêmeas Alfas e dos machos Ômegas, considerados os tipos mais raros.

Apesar disso, um número crescente de histórias começou a abordar esses personagens, trabalhando questões como os instintos animais, o ideal de "par predestinado", e a importância da gravidez para a constituição da felicidade. Assim, temáticas que abordam o amor além dos princípios naturais e instintivos da reprodução são bastante exploradas, fazendo uma correlação com a realidade de casais homoafetivos e até mesmo não binários que não podem ou não querem ter filhos, não sendo esse um fator definitivo para a constituição de uma família amorosa.

A capacidade de parir é uma das características mais distintas de ser mulher e traz consigo um enorme impacto físico, emocional e, por que não, financeiro em sua experiência de vida. A figura de um personagem masculino grávido oferece, além de diversão aos espectadores pela situação inusitada, um lado mais vulnerável e "nutridor" que o homem poderia ter, fornecendo um veículo para os fãs imaginarem um mundo utópico sem restrições por sexo biológico ou papéis de gênero, bem como uma forma de criticar a opressão da sociedade sobre as mulheres.

Tornando-se extremamente popular e igualmente controverso, alguns leitores e analistas condenam, no entanto, o *Omegaverse* por reafirmar e reforçar os valores patriarcais, os desequilíbrios de poder entre os gêneros e romantizar uma cultura do estupro. Por outro lado, há os que afirmam que ele desconstrói corpos e papéis de gênero, oferecendo uma subversividade tanto da opressão quanto da própria identidade de gênero do indivíduo.

As características desse novo subgênero permitem a exploração de temas de poder, desejo, prazer, intimidade, controle e consentimento em várias esferas, e as

obras mais obscuras podem servir para ganhar o controle sobre a situação, criando uma experiência catártica.

A popularidade desses temas foi tamanha que, a partir de 2017, apareceu um novo subgênero derivado entre os trabalhos amadores e paródicos do *yaoi*: o *Dom/Sub Universe*. Inspirado no sistema de castas e principalmente no poder de influência dos Alfas sobre os Ômegas, ele usa elementos BDSM em que "dominante" e "submisso" seriam gêneros secundários do ser, focando, não mais na gravidez, mas nessa relação de dominação/ submissão que não é livre de consequências, e sim regida por poderes e deveres equilibrados.

Como vimos anteriormente, em um primeiro momento, as discussões sobre *yaoi/ BL* eram focadas nas motivações que levavam as jovens a ler e escrever narrativas "perversas" sobre homoafetividade masculina, havendo, assim, uma abordagem essencialmente psicanalítica da falta. Durante esse período, críticos viam as obras como narrativas exclusivamente orientadas ao público feminino que refletiam o desejo subconsciente deste de escapar das normas sociais estabelecidas sobre feminilidade e, desse modo, fazendo parte da cultura pervertida (ou seja, desvio da normalidade). Promovendo uma idealização das normas, um escape da hegemonia patriarcal e uma fuga do peso da passividade no ato sexual, permitiam às mulheres desfrutar de seus desejos, sublimando os sentimentos de culpa ou vergonha associados ao consumo de material erótico. Projetando aspectos represados da própria sexualidade sobre os personagens masculinos, as leitoras podiam engajar em uma relação confortável com a pornografia.

Apesar da crítica contra a abordagem psicanalítica, não podemos deixar de reconhecer o crédito que ela teve ao desvelar questões problemáticas sobre a feminilidade no contexto sociocultural japonês, possibilitando uma posterior subversão.

Todavia, nos anos 2000, começou-se a questionar essa visão incompleta e quase patológica. Nesse período, temos o que Nagakubo Yōko (in MCLELLAND *et al.*, 2016, p.84) chamou de "recreação de gênero" (*jendā no gorakuka*, ジェンダーの娯楽化), sobre a qual entende-se que os elementos de entretenimento do *BL* estão associados à infinita variação da dicotomia *seme/ uke* de acordo com os traços de cada personagem em relação ao seu parceiro. Assim, Nagakubo conclui que a distinção binária entre *seme* e *uke* que aparentemente reinscrevia o padrão

heterossexual funciona, na realidade, como paródia desse paradigma, ao revelar as possibilidades inerentes dentro da performatividade de gênero.

Existem outras maneiras de participar da cultura além daquelas tradicionalmente atribuídas às mulheres. Ler as mulheres como essencialmente “desprovidas”, como alguns teóricos psicanalíticos o fazem, certamente limita o escopo de uma pessoa. Se as mulheres que escrevem sobre sexo são transgressoras, então as mulheres que escrevem sobre sexo usando quase exclusivamente o corpo masculino e depois convidam outras mulheres para desfrutar dessas histórias, até mesmo tentar escrevê-las elas mesmas, são duplamente transgressoras.

Dessa forma, mais que uma compensação freudiana pela falta, não poderíamos falar sobre uma reivindicação de terreno por parte das mulheres?

O capítulo 10, a seguir, discorre sobre como a longa história do Japão com a homoafetividade masculina se reflete hoje nas páginas dos *Boys' Love manga*, nos quais perduram elementos inegavelmente característicos de dinâmicas existentes em vários pontos da história do país, criando assim um fluxo entre a ficção e a realidade.



## 10 Homoafetividade em fluxo: a história refletida nas páginas dos *manga*

Como visto na primeira metade deste trabalho, encontramos na história do Japão duas tradições homoafetivas masculinas: a dos monastérios budistas e a dos guerreiros *samurai*, das quais podemos eleger três pontos principais:

1. Emergiram, em grande parte, como resultado da falta da figura da mulher;
2. Foram estruturadas por idade e consideradas contribuintes para a educação e a maturação dos jovens parceiros;
3. Frequentemente, o parceiro mais jovem assumia uma aparência andrógina em seu posicionamento passivo na relação.

Essas tradições eram praticadas por elites respeitadas e legitimadas através, por exemplo, do poder da tradição herdada do continente chinês ou pelo mito já citado de Kūkai, coadjuvado pelas artes e escritos populares.

A função passiva da relação, nas duas tradições, era atribuída ao parceiro mais jovem. Assim, como a idade, mais do que posição social, era o que definia os papéis sexuais, nenhuma vergonha poderia ser aplicada ao parceiro receptivo. Outra característica importante das duas tradições diz respeito à tolerância à “passividade” sexual masculina, não havendo nenhum estigma vinculado ao desempenho de seu papel e, de fato, a posição do “irmão mais novo” de uma figura respeitável poderia vir a conferir *status* considerável a este.

Essa convenção, observada mesmo entre parceiros muito próximos em idade, reflete a ênfase na hierarquia encontrada na sociedade da época (e que perdura), reforçada pelas noções de precedência confucianas.

Todavia, havia prostitutas cuja idade era mais avançada que a de seu patrono, mas usualmente assumiam um “papel” de *wakashū*, ou seja, eram artistas que procuravam aparentar e se comportar como o “irmão mais novo” ou até mesmo se travestir de mulher. Em outras combinações, o dito passivo poderia assumir o papel ativo, por exemplo, nas relações com mulheres ou com outros prostitutas mais jovens que ele. Assim, vemos uma maleabilidade nos papéis sexuais dependendo das combinações dos parceiros envolvidos na relação.

Como resultado, há certo embaçamento das categorias de gênero, que celebravam não apenas a *onnagata* do Teatro *Kabuki* (que era treinado para

mimetizar trejeitos e aparência femininos) como também uma gama de artistas andróginos.

Assim, até as vésperas da modernidade, vimos que a cultura sexual do Período Edo também foi organizada em torno de uma polaridade ativa/ passiva em que o parceiro penetrante era o mais velho em uma relação intergeracional, ou o "masculino" em relacionamentos transgêneros, ou hétero. Igualmente, vimos que a homoafetividade da época não possuía distinções claras do *crossdressing*/ travestismo e do transgenerismo, algo possível de ser extraído nas ilustrações da imprensa.

A popularidade dos atores de sexualidade dúbia do Período Edo tem antecedentes medievais: do século XII ao XIV, dançarinas femininas denominadas *shirabyōshi* (白拍子) vestiam *suikan* (水干, roupa informal usada por homens da nobreza japonesa no período Heian) e carregavam punhais decorados em prata, como podemos ver na Figura 71:

Figura 71 – Foto de uma *shirabyōshi*.



Fonte: Site Pikbee<sup>153</sup>.

<sup>153</sup> Disponível em: [https://www.pikbee.me/media/BqZmcQ\\_A0qs](https://www.pikbee.me/media/BqZmcQ_A0qs). Acesso em: 23 out.2022.

Em sequência, jovens atores do drama *Nō* exalavam similarmente um tipo de charme andrógino.

O próprio budismo, apesar da misoginia histórica, também reverenciava diversas deidades andróginas, especialmente Kannon Bossatsu (觀音菩薩), representante supremo da compaixão, originalmente uma deidade indiana masculina que foi feminilizada com a transmissão do pensamento pela Ásia.

Mas o interesse nessa mistura de gêneros parece ter atingido seu ápice no Período Edo, refletindo-se mais claramente nos *crossdressers*, admirados e patrocinados tanto por homens quanto por mulheres. A névoa que embaça a divisão entre masculino e feminino se acentua ainda mais pelo fato de que, similarmente, algumas prostitutas eram ensinadas a se vestir e se comportar como garotos, servindo tanto a clientela masculina quanto a feminina: sorvendo desse gosto, bordéis provinham cortesãs (chamadas de *wakashū jorō*, 若衆女郎) que imitavam a aparência de prostitutas, travestindo-se de jovens garotos, e apelavam para os *nanshoku zuki*. Da mesma forma, dançarinas-prostitutas raspavam a frente da cabeça como os rapazes, usavam *hakama*<sup>154</sup> masculino, portavam as duas espadas *samurai* na cintura e interagiam com clientes mulheres como companheiros de bebida, atraindo os olhares por onde passavam, sendo chamadas de *kagema onna* (陰間女), sugerindo-se, então, serem elas a contraparte dos atores que desempenhavam papel feminino no *Kabuki*, as *onnagata*. Significativamente também é o fato de as cortesãs de identidades inequivocamente feminina adotarem como regra nomes masculinos.

Com frequência, atores e prostitutas eram avaliados e valorizados por sua ambiguidade de gênero. Segundo Leupp (1997), o grande dramaturgo do período Chikamatsu Monzaemon (近松門左衛門, 1653-1725) salienta, sobre o valor da estética dessa androginia: por falarem aquilo que não poderia sair dos lábios de uma mulher real, as verdadeiras emoções desses personagens femininos são reveladas; se o autor fosse modelar tais sob as formas de uma mulher real e ocultar seus sentimentos, esse realismo, longe de ser admirado, não permitiria prazer algum no trabalho dessa criação. Em outras palavras, porque as mulheres da sociedade japonesa eram desencorajadas a expressar seus sentimentos, os atores desses

---

<sup>154</sup> Em artes marciais, tipo de calça larga usada para facilitar a movimentação e também para dificultar que o adversário visualize o movimento de suas pernas. Possui uma variante feminina que se assemelha mais a uma saia usada sobre o kimono longo especialmente em cerimônias formais como a formatura.

papéis tinham que se afastar do realismo ao articular suas ações. Além disso, as *onnagata* expressavam coisas que as mulheres não costumavam fazer, mas que os homens (bem como as mulheres) da audiência queriam ouvir. O resultado foi uma mistura estimulante de sentimento feminino e assertividade masculina que, para alguns, simbolizava o ideal da mulher, capaz de ser alcançado apenas por um ator homem.

Desse modo, vemos que a cultura popular manifestou pouca preocupação com uma manutenção dos papéis rígidos de gênero, pelo contrário, o fascínio por ambos atores e atrizes travestidos, a beleza juvenil e as prostitutas femininas masculinizadas sugerem que os papéis sexuais estavam em fluxo, e mais, que muitas pessoas se sentiam confortáveis com o fato e, apesar de as autoridades por vezes tomarem medidas para delinear claramente os papéis de gênero, acabavam por produzir, inadvertidamente, um objeto de desejo sexual ainda mais ambíguo.

Estudando o *nanshoku*, nos deparamos com uma documentação excepcionalmente rica de uma tradição da homossexualidade masculina muito bem registrada, do mesmo modo pouco encontrada em outras sociedades. Informações biográficas e a maneira como o tema era discutido na literatura popular sugerem fortemente que, no Japão da época, o comportamento homossexual não apenas era discutido com mais naturalidade, mas que ocorria comumente na sociedade.

Examinando o tópico, foi preciso considerar fatores por vezes díspares, como: relação do Japão com o Império Continental Chinês, tendências religiosas e filosóficas, folclore e crenças populares, status da mulher, monasticismo, relação Senhor-Vassalo e a demografia urbana. Claramente, havia uma mistura de fatores únicos no Japão que disseminaram essa tradição e sua estrutura específica de papéis. Como Leupp (1997, p. 200) aponta, “os desejos sexuais são socialmente construídos, produzidos em massa e distribuídos entre os vários membros de um grupo vivo humano”.

Nos anos seguintes, embora o Japão enfatizasse sua modernidade, a popularidade dos *gei bōi* foi possibilitada também pelos pressupostos sobre gênero, particularmente no mundo do entretenimento, que sobreviveram no pós-guerra. Por consequência, arrastados pelos paradigmas das performances transgêneras, havia uma tendência para ver o homem *gei* como um tipo de habilidade artística, não como uma orientação sexual. Seja como for, os *gei bōi* do Japão foram claramente

inovadores culturais e, através de seu papel como artistas, foram capazes de impactar a sociedade de uma forma muito mais ampla.

Para entender as mudanças que ocorreram na topografia sexual do Japão, é particularmente importante compreender essa natureza hibridizada da cultura sexual no pós-guerra que torna impossível o traçar de um modelo unitário de identidade homossexual. Em outras palavras, enquanto a cultura sexual do Japão claramente sofreu mudanças com a ocupação norte americana (seja em termos de uma invasão cultural ou de um "avanço" nas ideologias nativas por forças ocidentais), é necessário, como primeiro passo, reconhecer a natureza já hibridizada da cultura sexual japonesa, evidenciada, por exemplo, pelo próprio sistema de escrita japonês, que permite novas leituras de conceitos "tradicionais oficiais" a serem escritos ao lado dos caracteres *kanji*, mostrando que houve mais do que um simples processo de tradução. Desse modo, o "empréstimo" do Ocidente é mais bem entendido em termos da longa tradição do Japão de "editar" aspectos de outras culturas para se adequar às suas condições, sendo um grande exemplo a incorporação do budismo ao xintoísmo nativo, bem como características confucionistas às ideologias nacionais.

Indo para as páginas da cultura perversa, os textos (de representação por escrita ou por figuras, ou mista, como os *manga*) representam um espaço performático onde cada autor cria e recria ideias sobre o desejo entre homens, brincando com um complicado e interrelacionado conjunto de conceitos. Da abordagem macro à microscópica, são formas significativas de exploração da homoafetividade masculina na história, cultura e literatura japonesa. De um lado, temos os temas repetidos em vários títulos, enquanto, no outro lado, temos fundamentações-chave apresentadas ao público e, nessa leitura de ambas, podemos encontrar as inconsistências, dissonâncias e misturas conceituais que dão origem a novos modos de representar e entender o desejo.

Assumindo a forma de *shonen ai*, o *shōjo manga* conseguiu entrar no domínio da "sexualidade", que antes era tabu. Críticos e estudiosos, dentre os quais Fujimoto Yukari, apontam que o *shōnen ai* emergiu como um mecanismo de escape da realidade social que oprime o gênero e evita a sexualidade, e, como já dito, argumentam o *bishōnen* serve como uma imagem de identificação para as leitoras, assim como o uso de personagens masculinos em relações homossexuais em ambiente estrangeiro romantizado, fornecem os meios para contornar as normas de gênero e sexualidade da sociedade. Por outro lado, os mesmos afirmam que

quaisquer efeitos libertadores são discutivelmente amenizados pela presença de um parceiro "mais masculino" e outro "mais feminino", tratando-se, por consequência, de uma relação hétero velada.

Porém, o que foi, se não, a dinâmica da tradição *nanshoku* e seu jovem *wakashū* nos históricos *shunga*, assim como nos *tanbi shōsetu* (narrativas artísticas)?

Um dos cânones amplamente estudados e ensinados nos estudos literários japoneses é *Confissões de uma máscara*, de Mishima Yukio. Nele, o narrador descobre o erotismo no corpo masculino, que inclui o seu próprio, quando acidentalmente encontra uma imagem do mártir cristão São Sebastião, amarrado a uma árvore e perfurado por flechas. A partir do fascínio que essa imagem lhe proporciona, o jovem narrador vai além e escreve sua própria história de São Sebastião, visando recriar o prazer original que ele sentiu à primeira vista. Isto posto, por que não uma semelhança com as obras *yaoi/BL* e como seus infinitos círculos engrenam e movimentam toda uma nova leva de leitoras(es) e potenciais autoras(es) que brincam com a própria sexualidade (生を遊ぶ), abrindo possibilidades para elas(eles) mesmas(os) mudarem os próprios pontos de vista, de passivo ao engajamento ativo?

Por fim, segue a Conclusão desta dissertação, na qual constam as considerações finais sobre a análise feita no decorrer deste trabalho.

## Conclusão

Depois de traçar um panorama detalhado da história da homoafetividade masculina no Japão, foi percorrida a evolução do *manga* até, enfim, chegar ao subgênero *Boys' Love*, relacionando, assim, o homoerotismo com a literatura gráfico-visual, cujos centros reverberam o relacionamento com/entre garotos; assim, podemos concluir que, apesar de não estar livre de problemáticas e controvérsias, o *Boys' Love* não apenas reflete uma longa tradição homossexual masculina no Japão, como também atualiza conceitos, reconstrói subjetividades de sexualidade e de gênero, problematizando a binaridade e fazendo, desta forma, com que as realidades da cultura *gay* no país se misturem e evoluam em um fluxo contínuo nas páginas dos *manga*.

Provável herança da China, a homoafetividade masculina no Japão remonta à Antiguidade. Há registros na literatura da corte japonesa e nos contos monásticos, entre mestres e pupilos.

Durante o Período Edo, as histórias homoafetivas masculinas eram muito populares, sendo escritas e lidas por homens de diversas classes. Referidas por historiadores como *chigo monogatari*, muitas vezes incluíam idealizações do verdadeiro amor de *samurai* ou monges por seus companheiros adolescentes. Dentre os exemplos mais famosos, Watanabe e Iwata (1989) apontam *Nanshoku ōkagami* (*O grande espelho do amor masculino*), de Iharu Saikaku, uma coletânea de 40 histórias das quais metade serve como exemplo do caminho do *nanshoku*, apontando o que se deve ou não fazer quando se está nesse tipo de relacionamento, e a outra metade, voltada aos garotos prostitutas que atuavam no Teatro *Kabuki*, são mais humorísticas por natureza e feitas principalmente para entreter o leitor.

Derivado do jovem *wakashū*, o *shōnen ai* foi de forma similar tomado seriamente como questão moral e filosófica, e a apreciação da beleza juvenil masculina do *bishōnen* continuaria a atrair o público no pós-guerra e, mesmo com todos os impactos desse conflito mundial, muitos artigos de revistas foram dedicados ao assunto.

No entanto, embora os jovens atuais amem histórias de *manga*, o *yaoi/BL* foi tido primordialmente como feito por e para o prazer das mulheres, e Jeffrey T. Hester (in MCLELLAND *et al.*, 2016) aponta como o crescimento do poder econômico

feminino deu origem a lugares de consumo dominado pelas mulheres, onde os homens chegam a ser excluídos.

Como pudemos ver ao longo deste trabalho, a imagem da mulher tende a orbitar em torno dos serviços associados a ela: mães provedoras de filhos (dessexualizadas a partir do momento que o objetivo é alcançado) ou prostitutas provedoras de evacuação para o excedente sexual. Servis às necessidades masculinas, devem ser convidativas ao domínio masculino, e o sexo é tipicamente algo imposto a elas, e não algo realizado em comum união. Desse modo, é extremamente difícil encontrar exemplos de mulheres sexualmente independentes e em igual controle dentro de relações com homens. Além disso, quando mulheres são apresentadas como consumidoras de material sexual, são estigmatizadas, ao passo que o consumo masculino de material erótico muitas vezes violentos e degradantes à imagem da mulher permanecem inquestionados.

Ademais, o fato de que as representações homoafetivas entre mulheres serem menores em volume do que as entre homens, mesmo nos dias de hoje, podem levar à afirmação que, de forma geral, há maior tolerância da homossexualidade masculina, havendo uma série de razões para tal, uma delas sendo que, até recentemente, o termo *rezubian* (レスビアン, do inglês *lesbian*) aparecia primordialmente nos pornô masculinos ao ilustrar mulheres que se engajavam sexualmente não pelo próprio prazer, mas para o entretenimento do homem hétero. Há ainda o termo *rezupurei* (レスプレイ, do inglês *lesbian play*), que não faz referência a duas mulheres, mas a uma mulher do sexo biológico feminino e um homem travestido, ou a dois homens travestidos, envolvidos no ato sexual.

No tocante da desigualdade, Fujimoto Yukari analisa o fenômeno das garotas travestidas como garotos (*dansō no shōjo*, 男装の少女) nas histórias em quadrinhos femininas, e afirma que, em quase todos os casos do *shōjo manga* padrão, as protagonistas se travestem para alcançar um status ou para assumir um papel social que lhes seria negado como mulheres, como é o caso de *Ribon no kishi* de Tezuka, já mencionado neste trabalho. Na maioria dos casos, no entanto, a heroína abandona seu disfarce masculino quando se apaixona, ou seja, essas personagens não desejam ser vistas como mulheres aos olhos da sociedade, mas o querem aos olhos de seus interesses amorosos, e, assim, a protagonista afirma e aceita sua própria feminilidade somente quando se apaixona. Dessa forma, sua aparência masculina se torna um



símbolo da negação de sua sexualidade, ao mesmo tempo que libertação da mesma, bem como sua relutância em aceitar positivamente seu gênero feminino e o que seu conceito traz.

Sobre esse fato, muitos argumentam que apenas um rapaz em uma relação com outro rapaz estaria livre para amar além dos papéis constritivos impostos pelo casamento, gravidez e sistema familiar e social.

Nesse ponto, o *yaoi/BL* seria libertador uma vez que, ao contrário das histórias heterossexuais em que as mulheres são rotineiramente o objeto do olhar masculino, construiria um modelo igualitário, um dispositivo narrativo através do qual podem negociar a desigualdade de gênero. Alguns teóricos acreditam que o *yaoi/BL* seja popular porque as mulheres são incapazes de alcançar um relacionamento igualitário com os homens dentro da sociedade em que vivem, devido aos diferenciais de poder inatos nela codificados, e, então, elas recorreriam às histórias que apresentam um relacionamento entre dois homens para poderem visualizar e experimentar vicariamente uma relação verdadeiramente igualitária, construindo um espaço seguro pelo qual o regime normalmente não negociável pode ser subvertido.

Outras teorias afirmam que esse subgênero é atraente porque concede às mulheres acesso ao falo (a falta feminina), ou porque as ajudam a satisfazer o desejo escopofílico que Freud postulou como uma parte inata da sexualidade da mulher.

Em uma visão um pouco diferente, é sugerido que o que as leitoras acham atraente seja a maneira como os personagens são retratados de maneira que não são totalmente masculinos nem totalmente femininos, e sim representando a dupla personalidade do ser. Por exemplo, enquanto é esperado dos homens (reais) serem mais contidos em demonstrar suas emoções e sentimentos, muitos dos personagens (até mesmo o "mais masculino" *seme*) encontrados nas páginas do *yaoi/BL* são relativamente abertos a seus sentimentos, e mesmo quando tentam escondê-los, eles ainda agem de maneiras que os transmitem claramente ao seu parceiro. Inscrevendo seus desejos, reescrevem os discursos da sexualidade de acordo com os gostos diversos, e suas fãs costumam brincar que o amante no *yaoi/BL* nunca pula as preliminares ou adormece imediatamente após satisfeito, mas está sempre atento ao prazer e conforto de seu parceiro; todo o corpo torna-se uma zona erógena, e a intimidade é compartilhada não apenas pelo sexo genital.

Outra inovação importante a se notar é a agência do *uke* quanto igualmente sujeito, não apenas alvo passivo de admiração como nos padrões das tradições do *nanshoku*, ou objeto manipulado no erotismo hétero.

Neal K. Akatsuka (in LEVI; MCHARRY; PAGLIASSOTTI, 2008) demonstra como o *uke*, diferentemente das mulheres, é tanto objeto (feminilizado em relação ao *seme*) quanto sujeito (como homem em si). Representando aquela fronteira frágil, limítrofe, das identidades, reescreve a submissão como poder e o poder como submissão, e revaloriza a feminilidade, bem como desconstrói sua abjeção. Ou seja, ao invés de ser ininteligível por ser feminilizado, o *uke* é desejado e valorizado por causa dela. Com efeito, naturaliza uma feminilidade afirmativa, e certamente resgata os padrões que floriram nos palcos de Edo, sendo tanto o *uke* quanto a *onnagata* detentores de qualidades masculinas e femininas na aparência e nas maneiras, beleza na forma de androginia que foi, como visto, considerada ideal no Japão antigo.

Todavia, o Japão de hoje não é o mundo bissexual dos habitantes das cidades de Edo, e as posições perante a homossexualidade (especificamente a masculina, que estamos tratando neste trabalho) se alteraram drasticamente, e, infelizmente, o ponto de vista que se tornou prevalente ainda é que a homossexualidade seja algo "anormal" (como algo fora de um "padrão"), e aqueles tendenciosos a "tal atividade" devem, pelo menos, esconder sua "preferência" diante dos outros: é a chamada *uchi soto no kankei* (内外の關係), dinâmica dos "de dentro e os de fora" de cada círculo criado nos relacionamentos com os outros membros da sociedade (KIKUCHI, 2004), e nela, os abertamente *gay* enfrentam discriminações até mesmo institucionais.

Sobre essa dinâmica do *uchi soto*, outra questão é levantada: apesar de sua natureza similar ao romance escrito, cujo foco recai no desenvolvimento e sentimentos interiores dos personagens, há ainda representações frequentes de agressão sexual nas páginas do *BL manga*, principalmente no paródico *yaoi*, em que seus belos rapazes são postos como vítimas de abuso. Alguns chegam a sugerir que se trata de um "ato de vingança" por parte das mulheres que se tornaram autoras e espectadoras nesse novo subgênero, e não mais a "presa" do desejo masculino; todavia, isso acaba sendo um tanto quanto contraditório, ademais, a mesma temática também é encontrada nos *bara/ gei manga* (feitos e destinados para o público masculino *gay*) configurando-se como um certo fetiche.

Ao levar em conta o fato de que os japoneses estão familiarizados com a ideia de que situações particulares exigem performances particulares, fato que encontra

expressões explícitas em tropos culturais como, conforme Kikuchi (2004), *honne* (本音, "sentimentos reais") versus *tatemae* (建前, "face pública") e o citado *uchi* (内, "dentro [do círculo]") versus *soto* (外 "fora"), não é surpresa que muitos tenham encontrado valor no conceito de performatividade em seu próprio termo, e há críticos que apontam as fantasias de estupro que se vê em algumas obras (*yaoi/ BL* e *gays*) como resultado desse desejo de alguém ver seu eu ("quero fazer sexo/ amar essa pessoa") em vez de suas máscaras ("não deveria fazer sexo/ amar essa pessoa porque a sociedade não aprova"), algo considerado um tabu social. Assim, talvez a quantidade de fantasias de estupro seja vista superficialmente como "fetichização", quando na verdade tende a ser o resultado de uma sociedade que exige uma divisão tão rígida entre seus sentimentos públicos e pessoais e que rebaixa aqueles que não se conformam.

Apesar disso, androginia e ambiguidade na performance também são visíveis nos dias de hoje e, importante destacar, gênero deve ser entendido como separado de sexualidade. Em outras palavras, um estilo andrógino de se vestir e portar não significa necessariamente homossexualidade, nem que esses indivíduos desejem ser de fato o sexo oposto, mas estão rejeitando as regras tradicionais de gênero para criar um novo padrão de beleza próprio, sendo as bandas japonesas e suas maquiagens elaboradas um grande exemplo, e seus estilosos (*kakkoii*, カッコイイ) e belos (*kirei*, きれい) membros inspiram sua audiência composta por ambos os sexos, ou seja, não só os rapazes se vestem como seus ídolos, mas também as moças os personificam, levando a uma situação interessante de mulheres travestidas de homens que se travestem de mulheres.

Assim, apesar das críticas que surgiram sobre esse novo subgênero derivado dos quadrinhos femininos, pode-se argumentar que o engajamento intensivo como produtoras e consumidoras de histórias homoafetivas masculinas nas últimas décadas surtiu efeito cumulativo na transformação das imagens de masculinidade na cultura popular japonesa de forma mais ampla. Desse modo, o *yaoi/ BL* passa a ser visto não mais como uma simulação distorcida da realidade, mas um simulacro (representação; imitação), enquanto a simulação tornou-se a própria realidade em que vivemos. O fenômeno *bishōnen*, que foi retrabalhado e representado de tantas maneiras diferentes, transbordou para a realidade em que um número substancial de

homens (não apenas japoneses), bem como mulheres, escolhem imitar e representar a si mesmos como indivíduos *cool*, os ditos *ikemen* (イケ面).

Retomando à dinâmica *seme-uke*, Nagakubo Yōko conclui (in MCLELLAND *et al.*, 2016) que, embora os *seme* fossem essencialmente masculinos e os *uke* essencialmente femininos, ambos demonstram uma mistura e ambiguidade de traços, assim, não importa o quanto pareçam imitar os papéis masculinos e femininos hétero-tradicionais, as diferenças entre eles não passam de idiossincrasias provocadas pelo agrupamento do casal (*coupling*) e, portanto, estão livres da opressão da diferença de gênero, fazendo com que seja possível, argumenta, que os leitores desfrutem da "masculinidade" e da "feminilidade" livres de qualquer senso de opressão, aspirando uma "recreação de gênero" (ジェンダーの娯楽化), e não uma "recreação do sexo" (性/セックスの娯楽化) como o *yaoi/BL* vinha sendo previamente descrito.

Ao representar os relacionamentos *gays* de uma maneira positiva, o *yaoi/BL* está se opondo às crenças tradicionais da heterossexualidade como única realidade feliz e aceitável; o desejo não tem que seguir um determinado (e restritivo) conjunto de características que determinam um gênero vinculado a um sexo, ademais, com a matriz heterossexual não tida como única e verdadeira, não há razão para sustentar a hierarquia de valores imposta por ela.

De acordo com Judith Butler (1993, p. 313, tradução nossa), "gênero é uma espécie de imitação para a qual não há original; de fato, é uma espécie de imitação que produz a própria noção de original como efeito e consequência da imitação em si"<sup>155</sup>.

Embora seja frequentemente dado como certo os homens assumirem o controle do próprio desejo, o *yaoi/BL* parece ser uma experiência totalmente nova e positiva para muitas mulheres (e outras identidades), com a criação de um mundo onde há misturas completas de características e no qual combinações de cada possibilidade e dinâmica de poder são habilidosamente feitas. Utilizando as palavras de Yoshinaga Fumi (apud BUTLER, 2019), como uma ferramenta personalizada para aliviar os pontos de pressão, o *yaoi/BL* permite que qualquer leitor mantenha certos recursos prescritos das características de gênero à sua escolha, enquanto libera aqueles pontos rígidos de pressão acumulada, e, através desse sistema, suas(seus)

---

<sup>155</sup> Original em inglês: gender is a kind of imitation for which there is no original; in fact, it is a kind of imitation that produces the very notion of the original as an effect and consequence of the imitation itself.

consumidoras(es) podem permutar livremente e sair em busca do que mais lhes atraia nesse mar aparentemente infinito, ou elas(eles) próprias(os) se aventurarem e passarem também para a esfera da criação, retroalimentando o sistema.

Nesse tocante, o *yaoi/ BL* é caracterizado por tudo o que a sociedade não é: fluida.

Assim, do mesmo modo como alguns diriam que lêem *yaoi/ BL* principalmente para entretenimento e escapismo, outros estariam mais propensos a ler por sua representação e subversão de estereótipos.

Portanto, embora tenha sido inicialmente apresentado como semelhante à tradição *nanshoku*, cujos papéis ativo e passivo eram bem definidos e marcados, os anos seguintes trouxeram uma nova onda de experimentação dentro do campo do *yaoi/ BL* a ser trabalhado.

Quanto à forma: *uke* e *seme* não são mais tão marcadamente separados, havendo maior definição das características masculinas (como pelos e músculos) em ambos os corpos e, no lugar de traços leves, representações mais sólidas e cores vibrantes. Com a diferença entre os protagonistas cada vez menor, houve a inserção de personagens mais realistas, inclusive versáteis (que assumem tanto o papel ativo quanto passivo) e/ ou mais maduros.

Quanto ao conteúdo: de histórias trágicas às cômicas, passando por dramas históricos, fantasia, sobrenatural, mistério e até mesmo horror e *gore*, autoras como Naono Bohra (直野 憐羅, ?-presente) que inclui personagens com deficiência visual em *Itsuka no himitsu*, (『いつかの秘密』, de 2008) e auditiva, em *Jōzetsu na yubi*, (『饒舌な指』, de 2007) começaram a receber destaque através do avanço da internet.

Neste tocante, como obras da cultura *pop* amplamente lidas por meio de fóruns online, formam uma comunidade que transcende fronteiras linguísticas, nacionais e culturais, e esse impulso comunitário sugere a viabilidade de uma consideração crítica transcultural.

Desse modo, o *yaoi/ BL* floresceu e continua produzindo novos frutos pela acumulação de experimentações na transgressão não somente da redoma sexual como de gênero, por cada via, modo e barreira possível. Por esse motivo, as tentativas de brincar com gênero nesses trabalhos não podem ser meramente explicadas em termos de formas mais gerais (e por vezes genéricas). Esquecer o gênero e o corpo,

flutuando além das identidades fixas, é essencialmente um conceito libertador e, por esta razão, está no cerne da ideia da teoria *queer*, provocando uma mudança na balança de poder existente e desigual, a fantasia criaria uma utopia na psique das pessoas e estimularia de maneira inconsciente, mas constante, essa transformação. E, indo além, como o alvo principal de todo o mito popular é alcançar a naturalidade e ratificação de um *status quo*, o metatexto quebraria radicalmente com as fortes normativas tradicionais, causando a abertura de novas possibilidades que não foram ainda imaginadas. Mesmo que o *yaoi/BL* seja tomado apenas como uma forma de entretenimento, os sinais da evolução das atitudes da sociedade em relação à homossexualidade acabam sendo refletidos e positivamente naturalizados.

Por meio de trabalhos bem elaborados e atenciosos, o gênero tem sido bem recebido não apenas pela comunidade LGBTQIAPN+, mas pela sociedade de modo geral, como, por exemplo, a obra *Kinō nani tabeta?* (『きのう何食べた?』, *O que você comeu ontem?*), publicada em uma revista de *manga* para meninos, pela autora de *BL* Yoshinaga Fumi (よしなが ふみ, 1971-presente), licenciado pela Vertical desde 2014 nos EUA. Adaptada em drama televisivo com 12 episódios e um especial de Natal em 2019, ganhando também uma versão cinematográfica em 2021, retrata apenas a vida feliz (e completamente comum) de um casal *gay* de meia-idade.

Fujimoto Yukari (apud ITAKURA, 2020) acredita que os trabalhos *BL* estão quebrando as normas sociais, o "senso comum" e os estereótipos, fornecendo representações sensíveis da diversidade das relações humanas. Reduzindo a lacuna entre a ficção e a vida real, e com as mudanças ocorrendo lentamente em países como Tailândia e Taiwan, o *BL* que retrata a vida comum pode casualmente se infiltrar na consciência das pessoas.

Ademais, apesar de ter nascido como subgênero do *shōjo manga*, limitar o público inevitavelmente limita as oportunidades para jovens (em especial os de áreas afastadas) de encontrarem personagens e conceitos com que se identificar, razão pela qual pode ser vista com bons olhos a popularidade e facilidade de obtenção do *BL*. Assim, embora tradicionalmente tido como escrito por e para mulheres, sendo muitas vezes descrito como "fantasias femininas", o *yaoi/BL* vem mudando conforme sua popularidade cresce além do nicho, do mesmo modo como o entendimento popular sobre sexualidade e gênero difere de acordo com o período histórico e entre culturas.

Dessa forma, não apenas a diversidade temática vem aumentando, como também as pesquisas engajadas, uma vez que os estudos sobre *yaoi/ BL* podem ser alocados nas interseções entre gênero, sexualidade, cultura e mídia, os quais dialogam com teoria feminista, estudos *queer*, estudos culturais, estudos de comunicação, entre outros. Sua crescente é tamanha que, em 2018, foi inaugurado o primeiro estúdio de *anime* voltado exclusivamente para séries *BL*, intitulado Grizzly; diferente do que se possa imaginar, estúdios com identidade própria são raros e a maioria está numa constante transformação de imagem.

Por fim, de patologia, pornografia e até mesmo terapia, a reescrita paródica das relações heteronormativas que, para se manterem reconhecíveis como tais, podem guardar traços da própria heteronormatividade, por sua vez, correm o risco de serem confundidas com a realidade, de reproduzir o que se pretende subverter, e críticos e ativistas alertam que esse discurso subversivo não deve ser tratado como isento de problemática: embora as narrativas *yaoi/ BL* possibilitem a construção de uma subjetividade e um espaço afirmativo, elas o fariam pela cooptação da homossexualidade masculina retirada do contexto e neutralizada, marginalizando as limitações, ansiedades e perigos do mundo real que a cercam, carecendo da autoridade e autenticidade da experiência vivida e, portanto, arrisca um niilismo sócio-político em prol da expressão estética.

O *yaoi/ BL* foi acusado até mesmo de homofobia por seus personagens não se auto-declararem *gays*, e sim apenas um homem que ama e deseja uma outra pessoa que por um acaso é outro homem. No entanto, pela história e cultura em que o Japão foi estruturado, mesmo no país de hoje, nos quais homens se consideram *gays*, não é incomum que eles não incluam a homossexualidade como seu pilar de identidade.

Segundo McLelland (2000), o Japão carece de periódicos nacionalmente distribuídos similares aos europeus e norte-americanos, e, mesmo que haja uma mídia *gay* existente, esta é pornográfica em ênfase. Tal ausência de um material voltado a um público mais amplo que abarca também as outras comunidades sexualmente não-conformistas, tem implicações importantes no desenvolvimento (ou a falta dele) de uma "identidade" no país, apesar de que alguns teóricos *queer* recentes argumentem que uma identificação excessiva seria mais limitante do que libertadora: o biólogo Alfred Charles Kinsey (1894-1956), na primeira pesquisa realizada em larga escala sobre a vida sexual dos norte-americanos no final dos anos 1940, havia advertido contra o uso dos termos "homossexual" e "heterossexual" como

opostos. Em suas palavras, os seres humanos não representam duas populações distintas, sendo um fundamento da taxonomia que a natureza raramente lida com categorias separadas. O mundo é um *continuum* em todo e cada um de seus aspectos, apenas a mente humana inventa categorias e tenta forçar fatos em buracos separados. Quanto mais nós aprendermos acerca desse comportamento humano, mais deveremos alcançar uma compreensão mais sólida das realidades do sexo.

Seja como for, essa divisão binária das pessoas estabeleceu-se como paradigma primário para entender a sexualidade humana, ao menos no Ocidente. Todavia, sua aplicabilidade é questionável em termos de Japão o qual, até muito recentemente (como vimos no corpo do trabalho), passou a considerar que uma "sexualidade" conotava uma "identidade". Por exemplo: durante o Período Edo, o código *nanshoku* continha uma ampla variedade de termos para descrever os parceiros envolvidos nos atos sexuais, sendo gradualmente substituídos por traduções das terminologias sexológicas trazidas da Europa, como *urning*.

No pós-guerra, o romancista Mishima Yukio resgatou o tradicional *danshoku*, compondo o neologismo *danshokusha*, mas, no final da década de 1970, esse tipo de terminologia havia sido extinto, substituído pelos empréstimos do inglês.

A proeminência do travestismo na mídia levou os japoneses a entender a figura do *gei bōi* como sexualidade não-normativa, e a ideia de que atração pelo mesmo sexo necessariamente envolve algum tipo de transgenerismo foi e ainda é constantemente reforçada pela mídia japonesa. Desse modo, um cidadão japonês que deseja assumir sua preferência sexual se depara com o problema do termo pelo qual o descreveria, e só recentemente surgiu a noção da homossexualidade como uma orientação, ao invés de uma simples opção comportamental, emergindo como construção teórica. Sobre tal, McLelland (2000) continua afirmando que a invisibilidade da homossexualidade perante a lei reflete a falta geral de discussão pela sociedade japonesa sobre o tema, que o toma como estilo de vida: as *onnagata* do Teatro *Kabuki* e os *otokoyaku* de Takarazuka são vistos como papéis, performances restritas aos limites do palco. Similarmente, a *okama* e *drag queen* vivem no "mundo da televisão" desanexadas da realidade, e tais ocorrências "fictícias" não são sempre toleradas no "mundo real".

No tocante à identidade, vemos outra inovação no *yaoi/BL*: cada vez mais são encontradas obras com personagens se autoidentificando como homossexuais (ou



outras identidades) e trazendo questões da realidade, ou seja, o subgênero continua a se modificar e reestruturar.

Sobre a alegada homofobia, Lunsing (2006) afirma que, no Japão, as discussões sobre *BL manga* tendem a se concentrar em características particulares de apenas algumas obras e que, em última análise, acarretam o risco de levar ao estabelecimento de "regras" sobre como a homossexualidade masculina deve ser retratada, o que resultaria em uma representação normalizada e obsoleta da homossexualidade masculina e, obviamente, isso seria totalmente não-*queer*. Ademais, como Alexis Hall escreve em seu capítulo (in LEVI; MCHARRY; PAGLIASSOTTI, 2008), embora a violência e a discriminação anti-*gay* estejam certamente presentes na vida de muitos homens, é preocupante que essa associação vá tão longe para vitimizar a homossexualidade que qualquer representação que não se enquadre nos limites desses fatores negativos seja vista como "irreal" ou "idealista".

Se o *BL manga* é criticado pela falsa representação, por que razão o *gay manga* não é nem ao menos mencionado? Embates desse tipo entre grupos minoritários diferentes ou entre membros internos não é incomum, e uma visão estreita pode levar a ações de invisibilidade, ou seja, apagando elementos ou características de um grupo pelo qual as questões não são resolvidas (nem ao menos levadas à luz da discussão), mas apenas destituídas de qualquer importância, apagadas, e, por conseguinte, reiteram práticas de dominação e prestam um desserviço à luta contra a opressão. Nesse ponto, ao invés de exclusão, por que não a intersecção, analisando os estereótipos igualmente encontrados nos *gay manga*, ou ainda, a pesquisa de homens que se autoidentificam como *gays* (ou outras identidades) dentro do público apreciador de *BL manga*? Não haveria, dessa forma, uma nova fase de abordagem, mais produtiva para ambas as partes e para o entendimento humano como um todo? Não poderia o *BL* servir como escapismo às amarras convencionais da identidade masculina, assim como teoricamente o é para a feminina? Uma análise em termos de discurso da mídia, por exemplo, poderia melhor contribuir para maior entendimento sobre o contexto sociocultural do *BL manga* que, como forma de discurso, aludindo Foucault (GROHMANN, 2010), pode ser ao mesmo tempo instrumento e/ ou efeito de poder.

Seja como for, o material *BL* é indiscutivelmente *queer* em seu abalo nas bases da heteronormatividade, e um movimento na transgressão de limites não é

necessariamente um cruzamento binário, mas cruzamentos contínuos para frente e para trás, ao longo das fronteiras, entre sujeito e objeto, hétero e homo.

Todavia, similar à teoria *queer*, embora problematize e desconstrua o binário homo/ heterossexual em favor de identidades sexuais e de gênero mais ambíguas, mobilizando definições contraditórias de sexualidade (ou seja, comportamento sexual versus identidade sexual reivindicada), este é um meio e não um fim. As histórias são uma chave para a compreensão de nós mesmos, possuindo o poder de estimular a imaginação; não são relações objetivamente dadas que parecem iguais de todos os ângulos, e sim construções profundas, influenciadas pela situação histórica, linguística, política e cultural de diferentes grupos. Se, quanto mais se interpreta, mais se encontra não um significado único e fixo, mas outras interpretações, então, nossas práticas de leitura produziram textos complementares, e nossas interpretações forneceriam um espaço para alternativas. Assim, o *yaoi/ BL manga* nos oferece a oportunidade de reconstruir de maneira lúdica a subjetividade e fornece oportunidades intertextuais indeterminadas e ilimitadas.

Essa miríade de interpretações, por si só, já daria margem para uma infinidade de análises que não caberiam em um só trabalho nem em uma só mente. Por isso, enquanto esta dissertação abre a discussão sobre o tema, este certamente não se esgota aqui, pelo contrário, esperamos que esta análise seja um ponto de partida para muitas outras discussões sobre o *Boys' Love*, a representação da homossexualidade no Japão dentro de sua cultura popular, entre infindas possibilidades.

## Referências

ANGLES, Jeffrey. **Writing the love of boys**: origins of *bishōnen* culture in modernist Japanese literature. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

ARANHA, Gláucio. Vozes abafadas: o mangá *yaoi* como mediação do discurso feminino. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 19, p. 240-251, jul. 2010.

BAUWENS-SUGIMOTO, Jessica. Manga Studies #3: On *BL* Manga Research in Japanese. **Comics Forum**, 29 July 2014. Disponível em: <http://comicsforum.org/2014/07/29/manga-studies-3-on-bl-manga-research-in-japanese-by-jessica-bauwens-sugimoto/>. Acesso em: 1 jul. 2016.

BL CRITICAL STUDIES. **Examining the DNA of BL**: Takemiya & Hagio. 8 May 2021. Disponível em: <https://fujoshimenacecw.tumblr.com/post/650649501146759168/takemiya-hagio>. Acesso em: ago. 2016.

BUTLER, Judith. Imitation and Gender Insubordination. *In*: ABELOVE, H.; MICHÈLE, A. B.; HALPERING, D. M. (ed.). **The lesbian and gays studies reader**. New York: Routledge, 1993. p.307-320. Disponível em: <https://pcnw.org/files/Butler-ImitationandGenderInsubordination.pdf>. Acesso em: maio. 2022.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 17. ed. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CIRNE, Moacy. **Literatura em quadrinhos no Brasil**: acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

COLLING, Leandro. Teoria queer. *In*: ALMEIDA, M. C. F. **Mais definições em trânsito**. Salvador: Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/TEORIAQUEER.pdf>. Acesso em: out. 2016.

DISCINI, Norma. **O estilo nos textos**: história em quadrinhos, mídia, literatura. São Paulo: Contexto, 2004.

FERMIN, Tricia A. S. **Yaoi**: voices from the margins. Osaka: 紀要論文 Departmental Bulletin Paper, 2010. Disponível em: [http://ir.library.osaka-u.ac.jp/dspace/bitstream/11094/7429/1/ahs31\\_215.pdf](http://ir.library.osaka-u.ac.jp/dspace/bitstream/11094/7429/1/ahs31_215.pdf). Acesso em: 2016.

FRÉDÉRIC, Louis. **Japan encyclopedia**. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2005.

FRÉDÉRIC, Louis. **O Japão**: dicionário e civilização. São Paulo: Globo, 2008.

FUJIMOTO, Yukari. Transgender: female hermaphrodites and male androgynes. **U.S.-Japan Women's Journal**, Honolulu, n. 27, p. 76-117, 2004.

FUJIMURA-FANSELOW, Kumiko. **Transforming Japan**: how feminism and diversity are making a difference. New York: The Feminist Press, 2011.

FURUKAWA, Makoto; ANGUS, Lockyer. The changing nature of sexuality: the three codes framing homosexuality in Modern Japan. **U.S.-Japan Women's Journal**, Honolulu, v. 7, 1994, p. 98-127.

FURUYAMA, Gustavo. **Mangá e a transmissão de cultura**: o exemplo de Rurouni Kenshin. 2008. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8157/tde-26012009-144033/pt-br.php>. Acesso em: 2016.

GALVÃO, Walnice. **Manga wa naze omoshiroi no ka**: sono hyôgen to bunpô. Tokyo: NHK raiburari, 1997.

GEEK.COM. **Japan's 2020 Tokyo Olympic ambassadors are lit af**. Disponível em: <https://www.geek.com/culture/japans-2020-tokyo-olympic-ambassadors-are-lit-af-1687046/>. Acesso em: 21 set. 2022.

GIANCARLA, Unser-Schutz. Manga Studies #10: What are you reading? Approaches and reasons for looking at language in manga. **Comics Forum**, n. 24 nov. 2015. Disponível em: <https://comicsforum.org/2015/11/24/what-are-you-reading-approaches-and-reasons-for-looking-at-language-in-manga-by-giancarla-unser-schutz/>. Acesso em: 1 jul. 2016.

GOLDING, Lisa; PHELAN, Molly. Are you there God? It's me, manga: manga as na extension of young adult literature. **Young Adult Library Service**, Chicago, v. 7, n. 4, p.32-38, 2009. Disponível em: [https://resources.oncourse.iu.edu/access/content/user/mikuleck/Filemanager\\_Public\\_Files/L567/Magazines/Goldstein%202009%20Are%20You%20There%20God,%20Its%20Me,%20Manga.pdf](https://resources.oncourse.iu.edu/access/content/user/mikuleck/Filemanager_Public_Files/L567/Magazines/Goldstein%202009%20Are%20You%20There%20God,%20Its%20Me,%20Manga.pdf). Acesso em: 2016.

GRAVETT, Paul. **Mangá**: como o Japão reinventou os quadrinhos. São Paulo: Conrad, 2006.

GROHMANN, Rafael do N. Michel Foucault, discurso e mídia. **Anagrama**, São Paulo, v. 3, n. 2, p.1-11, 2010.

HAGIO, Moto. The Moto Hagio interview [Entrevista concedida a] Matt Thorn. **The Comics Journal**, n. 269, July/ Aug, 2005.

HOLMBERG, Ryan. **The bottom of a bottomless barrel**: introducing akahon manga. **The Comics Journal**, Seattle, Jan. 2012. Disponível em: <http://www.tcj.com/the-bottom-of-a-bottomless-barrel-introducing-akahon-manga/>. Acesso em: 14 abr. 2016.

HORI, Akiko. On the response (or lack thereof) of Japanese fans to criticism that yaoi is antigay discrimination. **Transformative Works & Cultures**, v. 2, 2013, p.5. Disponível em:

<http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/463/388>. Acesso em: Abr. 2016.

ITAKURA, Kimie. The evolution of “Boys’ Love” culture: can BL spark social change? **Nippon.com**, 24 set. 2020. Disponível em: <https://www.nippon.com/en/in-depth/d00607/>. Acesso em: Novembro 2021

KÁLOVICS, Dalma. Manga Studies #8: Shōjo Manga history: the obscured decades. **Comics Forum**, 11 jun. 2015. Disponível em: <https://comicsforum.org/2015/06/11/manga-studies-8-shojo-manga-history-the-obscured-decades-by-dalmakalovics/>. Acesso em: 1 jul. 2016.

KENNEDY, Hubert C. The “third sex” theory of Karl Heinrich Ulrichs. **Journal of Homosexuality**, v. 6(1/2), Fall/ Winter, 1980/81, p. 103–111. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/16155861\\_The\\_Third\\_Sex\\_Theory\\_of\\_Karl\\_Heinrich\\_Ulrichs](https://www.researchgate.net/publication/16155861_The_Third_Sex_Theory_of_Karl_Heinrich_Ulrichs). Acesso em: 29 out. 2022.

KIKUCHI, Wataru. Sociedade japonesa: base social das relações sociais. **Estudos Japoneses (USP)**, São Paulo, v. 24, p. 107-124, 2004.

LEE, Linda J. Guilty pleasures: reading romance novels as reworked fairy tales. **Marvels & Tales: journal of fairy-tale studies**, v. 22, n. 1, p. 52–66, 2008.

LEUPP, Gary P. **Male colors: the construction of homosexuality in Tokugawa Japan**. Berkeley; Los Angeles: University of California, 1997.

LEVI, Antonia; MCHARRY, Mark; PAGLIASSOTTI, Dru (ed.). **Boys’ Love manga: essays on the sexual ambiguity and cross-cultural fandom of the genre**. Jefferson, McFarland & Co., 2008.

LUNSING, Wim. Yaoi ronsō: discussing depictions of male homosexuality in Japanese girls’ comics, gay comics and gay pornography. **Intersections: gender, history and culture in the asian context**, n. 12, Jan. 2006. Disponível em: <http://intersections.anu.edu.au/issue12/lunsing.html#n39>. Acesso em: out. 2022.

LUYTEN, Sônia M. B. (org.). **Cultura pop japonesa: mangá e animê**. São Paulo: Hedra, 2005.

LUYTEN, Sônia M. B. (org.). **Histórias em quadrinhos: leitura crítica**. São Paulo: Paulinas, 1984.

LUYTEN, Sônia M. B. **Mangá: o poder dos quadrinhos japoneses**. São Paulo: Hedra, 2000.

LUYTEN, Sônia M. B. **Mangá e animê: ícones da cultura pop japonesa**. São Paulo: Fundação Japão, 2014. Disponível em: [http://fjisp.org.br/site/wp-content/uploads/2014/04/Manga\\_e\\_Anime.pdf](http://fjisp.org.br/site/wp-content/uploads/2014/04/Manga_e_Anime.pdf). Acesso em: dez. 2016.

LUYTEN, Sônia M. B. O sonho japonês e a difusão do mangá. **Revista USP**, São Paulo, n. 27, p.130-137, 1995.

MACWILLIAMS, Mark. (ed.). **Japanese visual culture**: explorations in the world of manga and anime. Armonk New York; London: M. E. Sharpe Press, 2008.

MAILLARD, Keith. Why manga? Why shôjo manga? **Keithmaillard.com**, Oct. 2011. Disponível em: <http://keithmaillard.com/why-manga-why-shojo-manga/>. Acesso em: 14 abr. 2016.

MARTINELLI, Creud P. S. A Donzela-Guerreira: um estudo de gênero. **Magma**, [S. l.], n. 6, p. 119-121, 1999. DOI: 10.11606/issn.2448-1769.mag.1999.77323. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/magma/article/view/77323>. Acesso em: 21 out. 2022.

MCCARTHY, Helen. The attraction of Ippei Okamoto. **Hellen Mccarthy**: a face made for radio, 3 set. 2010. Disponível em: <https://helenmccarthy.wordpress.com/2010/09/03/the-attraction-of-ippei-okamoto/>. Acesso em: jan. 2017.

MCLELLAND, Mark. Why are Japanese girls' comics full of boys bonking? **Refractory**: a journal of entertainment media, v.10, p.1-14, 2016. Disponível em: <https://intensitiescultmedia.files.wordpress.com/2012/12/mclelland.pdf>. Acesso em: jan. 2017.

MCLELLAND, Mark. **Queer Japan from the Pacific War to the Internet Age**. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2005.

MCLELLAND, Mark. **Male homosexuality in modern Japan**: cultural myth and social realities. New York: Routledge, 2000.

MCLELLAND, Mark. **The end of cool Japan**: ethical, legal, and cultural challenges to Japanese popular culture. New York: Routledge, 2017.

MCLELLAND, Mark; NAGAIKE, Kazumi; SUGANUMA, Katsuhiko; WELKER, James (ed.). **Boys Love manga and beyond**: history, culture, and community in Japan. Jackson: University Press of Mississippi, 2016.

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

MONDEN, Masafumi. Manga Studies #7: Shôjo manga research: the legacy of women critics and their gender-based approach. **Comics Forum**, 10 Mar. 2015. Disponível em: <http://comicsforum.org/2015/03/10/shojo-manga-research-thelegacy-of-women-criticsand-their-gender-based-approach-by-masafumi-monden/>. Acesso em: 1 jul. 2016.

MOYA, Alvaro de. **Shazam!** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

NAKAGAWA, Simonia Fukue. **Apropriações de elementos constitutivos do mangá**: investigando Murakami e Nara. 2016. 214 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São paulo, 2016.

NATSUME, Fusanosuke. Japanese *manga*: its expression and popularity. **ABD-UNESCO**, v. 34, n. 1, 2003. Disponível em: <http://www.accu.or.jp/appreb/09/pdf34-1/34-1P003-005.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2016.

OI, Sheila Kiemi. **Shôjo manga**: de Genji Monogatari a Miou Takaya. 2009. 282 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2009. Disponível em: [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86946/oi\\_sk\\_me\\_ia.pdf?sequenc e=1](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86946/oi_sk_me_ia.pdf?sequenc e=1). Acesso em: 16 nov. 2016.

PFLUGFELDER, Gregory M. **Cartographies of desire**. Berkeley: University of California Press, 2007.

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

RAYNER, Jacqueline. Why girls' comics were wonderful. **BBC**, 2004. Disponível em: [http://www.bbc.co.uk/cult/comics/features/girls\\_comics.shtml](http://www.bbc.co.uk/cult/comics/features/girls_comics.shtml). Acesso em: 2015.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. Tradução: Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

SANTOS, Janete L. dos. Mangá: ascensão da cultura visual moderna japonesa no Brasil. In: Simpósio Nacional de História – ANPUH, 26., 2011, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em: [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300674951\\_ARQUIVO\\_meu.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300674951_ARQUIVO_meu.pdf). Acesso em: jan.2017.

SILVA, Valéria Fernandes da. Mangá feminino, Revolução Francesa e feminismo: um olhar sobre a Rosa de Versalhes. **História, Imagem e Narrativas**, v. 5, p. 4, 2007. Disponível em: [http://www.academia.edu/6823268/MANG%C3%81\\_FEMININO\\_REVOLU%C3%87\\_%C3%83O\\_FRANCESA\\_E\\_FEMINISMO\\_UM](http://www.academia.edu/6823268/MANG%C3%81_FEMININO_REVOLU%C3%87_%C3%83O_FRANCESA_E_FEMINISMO_UM). Acesso em: 20 jan. 2017.

SILVA, Valéria Fernandes da. A temática da garota travestida nos mangás femininos japoneses: discutindo as fronteiras de gênero. Jornada de Estudos sobre Romances Gráficos, 2., 2011, 2011, Brasília. **Anais [...]**. Brasília: Universidade de Brasília, 2011. Disponível em: [http://www.academia.edu/6823279/A\\_GAROTA\\_TRAVESTIDA\\_NOS\\_MANG%C3%81S\\_FEMININOS\\_JAPONESES\\_DISCUTINDO\\_AS\\_FRONTEIRAS\\_DE\\_G%C3%8A\\_NERO](http://www.academia.edu/6823279/A_GAROTA_TRAVESTIDA_NOS_MANG%C3%81S_FEMININOS_JAPONESES_DISCUTINDO_AS_FRONTEIRAS_DE_G%C3%8A_NERO). Acesso em: 20 jan. 2017.

SILVA, Valéria Fernandes da. Rompendo fronteiras e tomando a palavra: algumas reflexões sobre os quadrinhos femininos japoneses. **História, Histórias**: Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB, Brasília, v. 4, n. 7, p.89-107, jun. 2016. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/hh/article/view/16753>. Acesso em: 20 jan. 2017.

SNYDER, Rebecca. **Feminism or homophobia**: an analysis of discourse on female *yaoi* readers. New Paltz: State University of New York, 2019. Disponível em: [https://dspace.sunyconnect.suny.edu/bitstream/handle/1951/70793/Snyder\\_Honors.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://dspace.sunyconnect.suny.edu/bitstream/handle/1951/70793/Snyder_Honors.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso: April 2020.

SUZUKI, Shige. Manga Studies #4: Traversing Art and Manga: Ishiko Junzō's Writings on Manga/Gekiga. **Comics Forum**, 11 Aug. 2014. Disponível em: <https://comicsforum.org/2014/08/11/manga-studies-4-traversing-art-and-manga-ishiko-junzos-writings-on-mangagekiga-by-shige-cj-suzuki/>. Acesso em: 13 Abr. 2016.

TAKEMIYA, Keiko. The Godmother of Manga Sex in Japan: entrevista. [Entrevista concedida a] Yuko Kato. **BBC News Japan**, 16 Mar. 2016. Disponível em: <http://www.bbc.com/news/world-asia-35714067>. Acesso em: 15 jun. 2016.

TAKEMIYA, Keiko. 少年の名はジルベール. Tōkyō: Shogakukan, 206. p. 103-105.

THEISEN, Nicholas. Manga Studies #5: Takeuchi Osamu and Manga Expression pt. 1: Tezuka Osamu as Manga Locus. **Comics Forum**, 8 Oct. 2014. Disponível em: <https://comicsforum.org/2014/10/08/manga-studies-5-takeuchi-osamu-and-manga-expression-pt-1-tezuka-osamu-as-manga-locus-by-nicholas-theisen/>. Acesso em: 13 abr. 2016.

THEISEN, Nicholas. Manga Studies #6: Takeuchi Osamu and Manga Expression pt. 2: The Historiographic Basis of Manga Formalism. **Comics Forum**, 9 Jan. 2015. Disponível em: <https://comicsforum.org/2015/01/09/manga-studies-6-takeuchi-osamu-and-manga-expression-pt-2-the-historiographic-basis-of-manga-formalism-by-nicholas-theisen/>. Acesso em: 13 abr. 2016.

THORN, Matt. Adolescent liminality in the manga of Hagio Moto. Annual Association of Teachers of Japanese Seminar, 7., 1989, Washinton DC. **Proceedings** [...]. Washinton DC, Mar.1989.

THORN, Matt. What Japanese girls do with manga, and why. Japan Anthropology Workshop, Jul. 1997, Melbourne. **Proceedings** [...]. Melbourne: University of Melbourne, 10 Jul. 1997.

THORN, Matt. Girls and women getting out of hand: the pleasure and politics of Japan's amateur comics community. In: KELLY, W. W. (ed.). **Fanning the flames**: fans and consumer culture in contemporary Japan. New York: Suny Press, 2004. p.169-187. Disponível em: [https://mccti.hugoramos.eu/Biblioteca\\_\(versao\\_antiga\)/Mestrado\\_CCTI/Kelly,%20William%20W\\_/Fanning%20the%20Flames\\_%20Fans%20and%20Consumer%20Culture%20in%20Contemporary%20Japan.pdf](https://mccti.hugoramos.eu/Biblioteca_(versao_antiga)/Mestrado_CCTI/Kelly,%20William%20W_/Fanning%20the%20Flames_%20Fans%20and%20Consumer%20Culture%20in%20Contemporary%20Japan.pdf). Acesso em: 2015.

THORN, Matt. Shōjo manga: something for the girls. **The Japan Quarterly**, v. 48, n. 3, 2001. Disponível em: [https://www.academia.edu/12110561/Shōjo\\_Manga\\_Something\\_for\\_the\\_Girls](https://www.academia.edu/12110561/Shōjo_Manga_Something_for_the_Girls). Acesso em: 2015.



THORN, Matt. Mommy, the white girl is scaring me!, **Matt-thorn.com**, 2008.  
Disponível em: <https://www.matt-thorn.com/wordpress?p=154>. Acesso em: 2015.

YOKO, Ono. Listen to me: influence of shojo manga on contemporary Japanese women's writing. *In*: HOMEM, R. C.; LAMBERT, M. de F. (ed.), **Writing and seeing: essays on word and image**. Amsterdam: Rodopi, 2006. p.323-330.

WHEN a non-manga about shoujo manga is more interesting than a shoujo manga. Manga Talk, Feb. 2014. Disponível em:  
<https://xkazemg.wordpress.com/2014/02/20/when-a-non-manga-about-shoujo-manga-is-more-interesting-than-a-shoujo-manga/>. Acesso em: 14 abr. 2016.

WATANABE, T.; IWATA J. **The love of the samurai**: a thousand years of Japanese homosexuality. London: GMP Publishers, 1989.

WILLIAMS, Linda. **Hard core**: power, pleasure, and the "frenzy of the visible". Berkeley: University of California Press, 1999.

WOHR, Ulrike; SATO, Barbara H.; SUZUKI, Sadami (ed.). **Gender and modernity**: rereading Japanese women's magazines. Tōkyō: Kokusai Nihon Bunka Kenkyū Sentā, Heisei 12, 2000.

## Glossário

Abunōmaru: anormal, do inglês *abnormal*.

Akahon: *kusazōshi* de capa vermelha, que tinha como alvo mulheres e crianças.

Anibun: monge mais velho com quem os jovens acólitos, na adolescência, deveriam ter desenvolvido um relacionamento fraternal. Usado no Século XVII.

Anime: abreviação do inglês *animation* que, embora se refira a toda e qualquer forma de animação, é usada na atualidade pelo Ocidente para designar as japonesas (com suas características próprias), tamanho seu sucesso e disseminação global.

Aohon: *kusazōshi* de capa azul, que tratava de representações do cotidiano.

Azuchi-Momoyama, Período: corresponde ao intervalo de tempo entre os anos 1573 e 1603.

Bakufu: governo exercido por militares. Também conhecido como shogunato.

Bijin: pessoa bela.

Bishōnen: belo rapaz.

BL: abreviação de *Boys' Love*.

Boys' Love: subgênero do shōjo manga – e conseqüentemente voltado ao público feminino – que trata de histórias cujo foco principal são os relacionamentos homoafetivos masculinos, do sutil ao explícito.

Bunka josei: figura da "mulher cultural", isto é, adquiriam o que é chamado de "feminilidade" ao incorporar códigos e modos de comportamento específicos associados a construções culturais.

Bunraku: forma tradicional de Teatro de Bonecos que nasceu em Ōsaka no Período Tokugawa/ Edo.

Burakumin: comunidade discriminada devido a sua ancestralidade constituída de uma classe "intocável" devido a profissão "poluída" que exerciam, como os açougueiros, os que trabalhavam com pele e couro animal e os coveiros.

Burū bōi: do inglês *blue boy*, identidade de gênero que buscava alcançar a figura da "mulher de verdade", inclusive recorrendo a variados procedimentos médicos para tal.

Bushi: classe de guerreiros vassalos de um chefe militar, de um daimyo ou de um shōgun. O mesmo que samurai.

Chigo: jovens acólitos nos monastérios budistas japoneses.

Chigoka: homens mais velhos interessados em garotos mais jovens.

Chūsei: sexo intermediário.

Comiket: aglutinação de *Comic Market*, famosa feira de publicações independentes do Japão.

Daimyō: poderosos senhores feudais do Japão pré-moderno que governaram a maior parte do país.

Danshō: prostitutas travestidos em um estilo semelhante ao papel feminino do *Kabuki*, a *onnagata*.

Dōjinshi: conhecido no Ocidente como *fanzine*, aglutinação de *fan* + *magazine*, ou seja, "revistas de fãs". O termo é formado por *dōjin* (同人), literalmente "mesma pessoa", usado para se referir a uma pessoa ou pessoas com quem se compartilha um objetivo ou interesse comum) e *shi* (誌), um sufixo geralmente usado para "publicação periódica".

Dondengaeshi: o chamado "versátil" no léxico *gay*, que assume tanto o papel ativo quanto passivo.

Dōseiai: amor entre mesmo sexo.

Eiga shōsetsu: técnica visual introduzida no manga em 1917 por Okamoto Ippei que incorpora expressões cinematográficas no desenho, como se fosse uma fita de rolo de filme.

Emakimono: rolos pictóricos nos quais, conforme a narrativa prosseguia, iam sendo desenrolados como um filme fotográfico.

Enjo kōsai: namoro remunerado. Iniciando-se após o *boom* econômico da década 1980, muitos relacionam essa transação a uma maneira pela qual as jovens encontraram para conseguir manter o estilo de vida da era anterior, apesar das maiores dificuldades financeiras. Embora visto como forma de prostituição, tais encontros não necessariamente levam ao ato sexual (ou, ao menos, não à penetração propriamente dita).

Eroguro: abreviação de erótico-grotesco, do inglês *erotic-grotesque*.

Fandom: aglutinação de *fan kingdom*, o "reino/ domínio dos fãs", é o termo empregado para descrever o grupo de fãs de determinada coisa em comum, como um seriado de televisão, artista, filme, livro e afins.

Fanfic: abreviação do inglês *fan fiction*, ou seja, narrativas ficcionais, majoritariamente envolvendo tramas e personagens de histórias oficialmente publicadas, feitas por fãs.

Fudanshi: homens que leem *BL*, mesmo não necessariamente se identificando como *gays*.

Fujin: pessoas não-binárias que leem *BL*, mesmo não necessariamente se identificando como homossexuais.

Fujoshi: termo pejorativamente cunhado para se referir às fãs que consomem avidamente obras de ficção homoerótica masculina, principalmente o amador *yaoi*.

Furigana: silabário colocado ao lado dos *kanji* para indicar sua leitura.

Gei: a homofonia de *gei* como *gay* (identidade homossexual) e *gei* como "realização artística" reforça a maneira híbrida com que esse termo passou a ser usado em japonês para significar um novo tipo de ser sexual, o *gei bōi*, tão diferente do homem *gay* americano quanto era do *danshō* ou dos prostitutas que o precederam.

Gei bā: do inglês *gay bar*.

Gei bōi: tipo de prostituto japonês que atuava em bares, tendo características parecidas com as do Urning.

Geikomi: aglutinação de *gay comic*, quadrinhos com temática homossexual masculina.

Geisha: mulheres especialmente treinadas, desde a infância, para a dança, o canto e a música e cujo papel é divertir os homens ricos e influentes.

Gekiga: estilo de manga que une características do romance literário e inspirações que remontam ao movimento artístico do cinema francês *nouvelle vague* e *film noir*. Além disso, possui estilo mais realista, sua narrativa é mais séria, com engajamento político e social.

Genpuku: Literalmente "primeiras vestes", quando os jovens receberiam o primeiro traje distinto de adulto.

Giri: honra; dever.

Gōkan: volumes encadernados que traziam obras mais longas de um mesmo autor.

Hakama: em artes marciais, tipo de calça larga usada para facilitar a movimentação e dificultar que o adversário visualize o movimento de suas pernas. Possui uma variante feminina que se assemelha mais a uma saia usada sobre o kimono longo especialmente em cerimônias formais como a formatura.

Hanjimono: imagens enigmáticas que guardavam palavras ou significados para o divertimento do público.

Heian, Período: corresponde ao intervalo de tempo entre os anos 794 e 1185.

Heinō bunri: política de dissociação física das classes, posta em prática por causa de revoltas e insurreições, que separava os soldados dos fazendeiros e agricultores.

Hentai: estranho; perverso.

Hentai seiyoku: desejo sexual "bizarro/ perverso".

Homo: abreviação de homosekusharu, do inglês *homosexual*, refere-se a homens homossexuais gênero-normativos à procura de um parceiro afetivo e/ ou sexual igualmente gênero-normativo.

Ianjo: bordéis militares registrados pelo governo, eufemicamente conhecidos como "estações de conforto", nos quais as mulheres das colônias japonesas eram forçadas a servir.

Ikemen: descolado, *cool*.

Iroji kake: termo japonês contemporâneo ao *nanshoku* para se referir ao relacionamento entre homens.

Jendā furī: transliteração do inglês *gender free*, gênero livre.

Jidō: atendente.

Jojōga: estilo artístico que começou com o poeta e pintor Takehisa Yumeji (1884-1934), e que consiste em ilustrações que refletiam o ideal puro feminino com sua pele pálida, corpos delgados e traços extremamente longilíneos.

Josei manga: segmento do *manga* destinado ao público adulto feminino.

Jōshiki: senso comum.

Joshoku: erotismo hétero entre homens e mulheres.

Kabuki, Teatro:

Kagama: prostitutas.

Kagama onna: dançarinas-prostitutas que raspavam a frente da cabeça como os rapazes, usavam *hakama* masculino, portavam as duas espadas *samurai* na cintura e interagiam com clientes mulheres como companheiros de bebida.

Kakkoi: estiloso, legal.

Kamakura, Período: corresponde ao intervalo de tempo entre os anos 1185 e 1333.

Kana: conjunto de silabários japoneses.

Kanban: letreiros que se utilizavam de desenhos (detalhados ou minimalistas) em conjunto com letras populares.

Kanji: sistema de ideogramas japonês que consiste em caracteres derivados do sistema de escrita chinesa da Dinastia Han (漢), durante a qual o primeiro dicionário de caracteres unificados foi criado na China, e adaptados à língua japonesa.

Kashihon ya: as "livrarias de empréstimos", oriundas do Período Edo, eram um sistema de aluguel por meio de lojas ou livrarias ambulantes que teve início em Ōsaka e se espalhou pelo resto do país.

Kibyōshi: *kusazōshi* de capa amarela, que apresentava vários tipos de literatura (de histórias infantis a romances adultos).

Kimono: palavra japonesa para vestimentas, que passou a ser associada ao trajes tradicionais do Japão.

Kirei: belo.

Kōhai: “júnior”, comumente usado para alunos mais novos em escolas.

Kōke: Posição hereditária de “Mestre de Cerimônias” mantida por certos *samurai* de feudos, classificada abaixo do *daimyō*.

Kunābenrībe: do alemão *knabenliebe*, narrativas com temática homoafetiva.

Kurobon: *kusazōshi* de capa preta, que trazia episódios históricos, feitos heroicos e contos sobrenaturais de fantasmas e vingança.

Kusazōshi: libretos (atual tamanho B6) finos e de material barato nos quais as ilustrações em xilogravura ocupavam maior importância (e espaço) que o texto (maioritariamente escrito em *hiragana*, embora haja presença mínima de alguns *kanji*).

Kyōgen: forma tradicional de teatro que se desenvolveu ao lado de *Nō*. Possuidor de tom mais humorístico, em contraste com o mais formal, simbólico e solene do outro, era apresentado como uma espécie de intervalo entre os atos do longo *Nō*.

Light novel: prosas populares originalmente (mas não exclusivamente) direcionadas ao público adolescente e jovens-adultos.

Ma: elemento abstrato difícil de ser conceituado, mas que muitos autores, principalmente ocidentais, referem-no como um espaço-tempo vazio e silencioso, mas não no sentido de nada, e sim possuidor de um significado próprio (como efeito de câmera lenta ou transmissão de sentimentos), sendo ao mesmo tempo subjetivo e objetivo.

Maegami: corte de cabelo específico para garotos jovens.

Mama-san: no Japão, enquanto os donos de bar do sexo masculino são chamados por *master*, as mulheres são chamadas de *mama* ("mamãe"), termo absorvido também no meio transgênero do *gei bā*.

Manga: as histórias em quadrinhos japonesas.

Mangaka: profissional desenhista e/ ou roteirista de *manga*.

Meiji, Período: corresponde ao intervalo de tempo entre os anos 1868 e 1912.

Mono no aware: rica experiência e forte senso estético da tristeza e da melancolia pela fugacidade da vida, uma reflexão sobre a fragilidade da beleza e de sua

mutabilidade espontânea, fundindo-se com a intuição essencial de toda a beleza, para formar uma espécie de nimbo para a própria beleza.

MPREG: *male pregnancy*, ou seja, a gravidez masculina.

Muromachi, Período: corresponde ao intervalo de tempo entre os anos 1333 e 1573.

Nanshoku: termo japonês pelo qual tradicionalmente começou a ser referido o relacionamento entre homens.

Nara, Período: corresponde ao intervalo de tempo entre os anos 710 d.C. e 794 d.C..

Nasake: termo budista que se refere à compaixão altruísta.

Nenja: monge mais velho com quem os jovens acólitos, na adolescência, deveriam ter desenvolvido um relacionamento especial. Usado no começo do Século XII.

Nikutai bungaku: literatura carnal, que explora temáticas mais decadentes.

Nō, Teatro: forma clássica de teatro profissional japonês que combina canto, música e poesia em uma representação dramática com um dançarino solista e um coro narrativo, executado desde o Século XIV.

Nyake: termo usado para denominar o jovem acólito em um relacionamento especial com um monge mais velho. Usado no começo do Século XII.

Nyūhāfu: do inglês *half* ("metade"), o termo *hāfu* é usado no Japão para designar indivíduos que têm um dos progenitores não japonês, ou seja, seria "metade" japonês e "metade" de outra etnia. Essa noção foi trazida para o campo da sexualidade, e o "novo" (*nyū*, do inglês *new*) *hāfu* seria, então, um indivíduo "metade" homem e "metade" mulher.

Okama: nome pejorativo usado para se referir aos *danshō*.

Okoge: mulheres que buscam a companhia de homens *gays* por serem supostamente mais atenciosos, carinhosos e bons ouvintes que os héteros, sendo não apenas melhores amigos, mas também melhores parceiros românticos, algo que, por si, é contraditório à homossexualidade.

Omegaverse: subgênero criado por fãs e de forma ainda muito recente, e não há um consenso de características sobre esse universo. Porém, permanecem os critérios básicos de separação em castas (Alfa, Beta e Ômega) e o *MPREG*.

Onē: prostitutas efeminados mais maduros.

Onnagata: papel feminino do Teatro *Kabuki*.

Otaku: próximo ao termo *nerd* ou *geek*, é usado no Ocidente para designar fãs da cultura japonesa. No Japão, possui uma carga pejorativa para descrever pessoas que se enclausuram em suas casas por possuírem um forte vício específico e peculiar

(incluindo *anime* e *manga*) e, junto às suas pobres habilidades sociais, se fecham para o mundo, encasulando-se em seus *hobbies*.

Otogizōshi: grupo de aproximadamente 350 prosas narrativas escritas e ilustradas compostas principalmente no período Muromachi, tornando-se representativo da época.

Otoutobun: termo usado para denominar o jovem acólito em um relacionamento fraterno com um monge mais velho. Usado no Século XVII.

Ōtsu e: desenhos comercializados como amuletos de proteção, que serviam também como material moral-didático e, posteriormente, receberam temáticas folclóricas e pitadas de sátira e ironia.

Pederasuto: clientes dos *danshō*, acreditava-se que se relacionavam com transgêneros ou homens mais jovens por reflexo do "amor fraternal" dos tempos de guerra, gerado pela falta de companhia feminina e, assim, eram tidos como um "tipo" sexual diferente, não possuidor de um desejo inato e, uma vez que esse sistema foi baseado em uma suposta tipologia heterossexual na qual os opostos se atraem, eram os parceiros "ativos/ penetradores" no sexo.

Ponchie: denominação alternativa de manga, que surge no final do Século XIX em referência à revista de charges e histórias em quadrinhos britânica Punch Magazine.

Restauração Meiji: cadeia de eventos que restabeleceu o domínio imperial em 1868, acabando com o sistema feudal e restaurando o imperialismo japonês.

Resubosu: do grego Lesbos, refere-se a homossexualidade feminina.

Rezubian: do inglês *lesbian*, acabou se tornando uma categoria de pornografia estrelada por mulheres, mas voltada ao público masculino heterossexual em meados da década 1960.

Rezu pure: tipo de pornografia que se utiliza de mulheres envolvidas em atividade sexual não direcionada ao público lésbico, mas para o puro prazer masculino heterossexual.

Ritsu: jovens em busca de um "patrocinador" mais velho na relação.

Ronin: guerreiro samurai errante ou sem mestre.

Ryō: unidade de peso e monetária das moedas de ouro do Japão Pré-Meiji que entrou em uso durante o Período Kamakura e viria a ser substituído pelo *Yen*.

Ryōki: desejo próximo à escopofilia, em outras palavras, de um prazer, com grau sexual, em observar e descobrir excentricidades.

Ryōsai kenbo: ideologia da "boa esposa, sábia mãe".



Sake: bebida alcoólica de arroz fermentado.

Samurai: classe de guerreiros vassallos de um chefe militar, de um *daimyō* ou de um shogun. O mesmo que bushi.

Scanlation: união de *scan* (escanear) + *translation* (tradução), em outras palavras, páginas originais (as chamadas *raw*, ou seja, "páginas cruas") escaneadas ou fotografadas que podem ser editadas por fãs, com a fala e narrativa sobreescrita por tradução própria.

Seinen manga: segmento do *manga* destinado ao público adulto masculino.

Seiyoku: desejo sexual.

Seme: "atacante", preferência particular do sujeito no ato sexual por ser o penetrador. "Ativo", no Brasil.

Sengoku, Período: corresponde ao intervalo de tempo entre os anos 1467 e 1573.

Senpai: "veterano", comumente usado para alunos mais velhos em escolas.

Sen'yū ai: amor entre companheiros de armada.

Seppuku: também conhecido como *haraquiri*, é um ritual de suicídio originalmente reservado aos *samurai*, fazendo parte de seu código de honra pelo qual era preferível a morte pelas próprias mãos ao cair nas do inimigo, mas também como forma de pena capital para os que cometeram grave ofensa ou trouxeram de alguma forma desonra.

Shinjū: duplo suicídio amoroso.

Shinsengumi: tropa especial cujo lendário dever era acabar com as rebeliões que ameaçavam o *Bakufu* de Tokugawa.

Shintō: antiga religião do Japão de origem autóctone e ainda professada nos dias atuais. É caracterizada pela adoração a divindades que representam as forças da natureza e pela ausência de escrituras sagradas.

Shirabyōshi: dançarinas femininas datadas do século XII ao XIV, que usavam roupas masculinas e carregavam punhais decorados em prata.

Shōgakkō manga: também conhecido como *kodomomuke manga*, literalmente *manga do ensino primário* ou *manga direcionado às crianças*, é um segmento do *manga* destinado ao público de 6 a 11 anos, sem distinção de sexo.

Shōgun: governante militar.

Shōjo: menina, garota, moça.

Shōjo manga: segmento de *manga* voltado ao público feminino jovem.

Shōnen: menino, garoto, moço.

Shōnen ai: histórias de relacionamentos amorosos e/ou sexuais entre personagens masculinos, sem cenas explícitas de sexo.

Shunga: termo para arte erótica. Traduzido literalmente, significa imagem (画) da primavera (春), em que a estação é um eufemismo comum para o sexo. É um tipo de *ukiyo-e* cujo movimento como um todo procurava expressar uma idealização da vida urbana contemporânea e apelar para a nova classe popular urbana.

Slash: referência à barra inclinada ( / ) usada pelos autores de *fanfic* (*fan fiction*) para indicar os personagens que formam um casal em sua história.

Suikan: roupa informal usada por homens da nobreza japonesa no período Heian.

Sutairuga: retratos estilizados de corpo inteiro advindos da moda e que se encontram fora dos painéis narrativos dos *manga* e, embora não sejam necessariamente essenciais para o desenvolvimento da história, estão intrinsecamente envolvidos no desenvolvimento da expressão visual dos *shōjo manga*.

Tachi: clientes dos gei boi, que desempenham papel ativo na interação sexual.

Takarazuka, grupo teatral: constituído inteiramente por mulheres e fundado em 1914 na cidade de Takarazuka (Província de Hyōgo) por Kobayashi Ichizō, presidente da Companhia Ferroviária Hankyū, surgiu com o intuito de aumentar as vendas de bilhetes da linha de trens da cidade ao promover exuberantes apresentações musicais no estilo ocidental. O sucesso foi tanto que o grupo conseguiu obter seu próprio teatro, em 1924.

Tanbi: Estética.

Tanbi shōsetu: narrativas estéticas/ artísticas.

Tanbi shugi: Esteticismo.

Terakoya: nome dado às escolas para crianças do povo, nas quais o ensino de base era ministrado por religiosos budistas.

Tokugawa/ Edo, Período: corresponde ao intervalo de tempo entre os anos 1603 e 1868.

Uke: "receptor", preferência particular do sujeito no ato sexual por ser aquele a ser penetrado. "Passivo", no Brasil.

Ukiyoe: pinturas impressas por xilogravura que floresceram entre os Séculos XVII e XIX, e que serviam de suporte para poemas, histórias e peças de teatro, sendo representantes da vida e dos costumes populares e urbanos da época com motivos de paisagens, contos, teatro e prazeres.

Ukiyozōshi: Primeiro grande gênero de ficção popular japonesa, escrito entre os anos 1680 e 1770 em *Kyōto* e *Ōsaka*.

Urning: de origem alemã, categoria mais comumente usada para descrever o *danshō*. Eram considerados portadores de corpos afeminados, genitálias diminutas e um desejo "inato" pelo sexo anal passivo.

Wakashū: parceiro mais jovem no relacionamento da tradição *nanshoku*, que idealmente estaria na faixa dos quinze a dezoito anos.

Yakuza: grupos associados de forma secreta que vivem da exploração de salas de jogo, casas de tolerância e comércio ilícito. São altamente organizados e hierarquizados, e possuem seu próprio código de honra.

Yamato damashii: o Espírito Japonês.

Yaoi: histórias de relacionamentos amorosos e/ou sexuais entre personagens masculinos, em circulação em meios amadores de publicação, com cenas explícitas de sexo.

Yūkaku: "distrito de brincadeiras", no caso, sexuais, conhecidos por sua marcante sinalização luminosa vermelha, sendo assim também chamado de "distrito da luz vermelha".

Yuri manga: também chamado de *shōjo ai*, o subgênero do *manga* que trata de amor entre garotas, assim como o *yaoi/shōnen ai*, é atualmente americanizado pelo termo *Girls' Love*.

Zenga: ilustrações acompanhadas por poemas ou dizeres de ensinamentos que auxiliavam no caminho *zen*.