

# Vozes abafadas: o mangá *yaoi* como mediação do discurso feminino<sup>1</sup>

Gláucio Aranha

**Resumo:** Os mangás representam um modelo textual originado no Japão, que vem cada vez mais ocupando espaço na mídia ocidental. Em meados de 1980, surgiram os primeiros mangás Yaoi. Inicialmente, este subgênero de “shōjo manga” marcou seu espaço por ter sido desenhado, escrito e publicado por fãs de mangás, ironizando a hegemonia masculina nesta mídia. A receptividade do público feminino contribuiu para a consolidação do yaoi como um mangá “escrito por mulheres para mulheres”. Sua principal especificidade está no tema: o romance entre homens. O uso do tema homoerótico masculino desponta como expressão feminina, subvertendo as hierarquias sociais de uma sociedade marcada pelo machismo. As mulheres japonesas passam a utilizar a relação homoerótica como a\*espaço expressivo para suas vozes abafadas, apoiando-se na equidade hierárquica entre os parceiros.

**Palavras-chave:** mangá, gênero, estudos de mídia, literatura de massa, homossexualidade.

**Abstract: Muffled voices: yaoi manga as mediation of feminine discourse.** Manga is a textual model originated in Japan which has been occupying increase space in occidental media. In the mid-80's the first yaoi manga appeared. Initially, this shōjo manga subgenus was drawn, written and published by manga's fans as a satire on the masculine hegemony in this media. The receptivity of feminine audience contributed to yaoi's consolidation as a media “written by women for women”. Its main specificity is the theme: romance between men. The use of masculine homoeroticism as a feminine expression subverts the social hierarchies of a society marked by machismo. Japanese women have been using the homoerotic romance as a expressive space for their oppressed voices, relying on hierarchical equality between partners.

**Word-key:** manga, genre, media studies, mass literature, homosexuality.

---

<sup>1</sup> O presente artigo é o resultado final da comunicação *Mangá Yaoi: narrativa e estética da homoafetividade no universo das 'graphic novels' japonesas* apresentada no 3o. Congresso da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura, Discursos da diversidade sexual: lugares, saberes, linguagens, Belo Horizonte, UFMG, 2006.

## Introdução

Pesquisas desenvolvidas pela Divisão de Economia Japonesa (JETRO, 2005) registram um crescente aumento no consumo de mangás pelo Ocidente. No Brasil, editoras como a Panini, JBC e Conrad ampliam anualmente seus catálogos, investindo em títulos destinados a uma grande diversidade de público. De obras do *mainstream* destinadas a jovens, como *Naruto* (KISHIMOTO, 2007), *Full Metal Alchemist* (ARAKAWA, 2006) e *Dragonball* (TORYAMA, 2005), àquelas destinadas a um público mais maduro, como *Samurai Executor* (KOIKE e KOJIMA, 2007), *Sanctuary* (FUMIMURA e IKEGAMI, 2007) e *Bastard!!* (HAGIWARA, 2006), a presença deste modelo midiático é marcante, rivalizando agressivamente com os modelos de novelas gráficas tradicionais (EISNER, 2006a; 2006b), agrupados de modo genérico sob a rubrica “histórias em quadrinhos”.

A primeira onda de publicações de mangás no Brasil ocorre no final dos anos 1970, todavia elas so se tornam um fenômeno de mercado no início dos 1980 (Luyten, 2003), com o lançamento de mangás como *Akira* (OTOMO, 1980) e *Lobo Solitário* (KOIKE e KOJIMA, 1988). Na década de 90, após uma calmaria, despontam novamente com *Crying Freeman* (KOIKE e IKEGAMI, 1992), bem como *Mai – Garota Sensitiva* (KUDO, 1992) e *A Lenda de Kamui* (SHIRATO, 1993), todavia, o “boom” se daria apenas após 2000, quando editoras como a Conrad (antiga Sampa) e a JBC passaram a atuar neste segmento editorial, publicando no mercado brasileiro sucessos como *Dragonball* (TORYAMA, 2005) e *Saint Seiya - Cavaleiros do Zodíaco* (KURUMADA, 2000).

Nesta efervescência de publicações, observa-se a predominância de personagens masculinos ou femininos inseridos em um universo dominado pela lógica masculina. Parodiando estes modelos aparecem, em meados de 1980, os primeiros mangás *Yaoi*. O termo “*yaoi*” surge como acrônimo para “*yama nashi, ochi nashi, imi nashi*” (“sem clímax, sem objetivo, sem sentido”).

Inicialmente, os *yaoi* eram desenhados, escritos e publicados pelas fãs de mangás em fanzines (*dōjinshi*), ironizando a hegemonia masculina. Com o passar do tempo, este tipo de mangá amador começou a ganhar uma legião de fãs entre as adolescentes japonesas. Neste momento, o *yaoi* se consolida como um subgênero “escrito por mulheres para mulheres”. As histórias começam a abandonar o caráter de paródia, ganhando contornos próprios, sempre girando em torno do romance entre homens bonitos e jovens. O uso do tema homoerótico masculino desponta como modo de expressão feminina. Inseridas em uma sociedade machista, as mulheres japonesas passam a utilizar a relação homoerótica como espaço expressivo para suas vozes abafadas. Apoiando-se na equidade entre os parceiros, o discurso feminino se refugia na voz de um dos personagens que compõem o casal protagonista. Este recurso subverte as hierarquias estabelecidas, viabilizando a argumentação destas mulheres em relação a temas impertinentes à mulher na sociedade japonesa.

No Brasil, em 2007, a publicação da série *Gravitation*, de Murakami Maki, representa a primeira publicação de *yaoi* de ampla distribuição nacional. Embora anteriormente já fosse possível verificar alguma circulação do subgênero, por exemplo, *X-1999*, em 2003, e *Tokyo Babylon*, em 2005, bem como fanzines em comunidades virtuais, *Gravitation* marca a penetração do *yaoi* no mercado editorial brasileiro em larga escala.

## Uma breve história do mangá: a formação de um gênero

No Japão, as primeiras técnicas que articulavam texto verbal e pintura surgem nos “emakimono” (PAGANI, 2006), rolos de pinturas japonesas surgidas no período Nara (710-794)<sup>2</sup>. Este formato foi substituído, durante o período Edo<sup>3</sup> (1603-1868), pelo formato livro, contribuindo para o surgimento, no século XVI, do “*ukiyo-e*”, que representa a concepção de um livro para ser visto, livro de gravuras. A palavra “manga”, que significa “imagem a partir de si mesma”, é cunhada por Katsushika Hokusai, referindo-se às suas gravuras apresentadas em formato encadernado e organizadas seqüencialmente, o *Hokusai Manga* (MOLINÉ, 2006).

No período Taisho (1912-1926), os mangás ganham maior evidência no Japão, com destaque para aqueles de cunho humorístico, como por exemplo, *Dango Kushisire Manyuki* (“As aventuras de Dango Kushisire”), de Myao Shigeo. Durante o período Showa (1926-1945), destacam-se trabalhos de maior apelo popular, marcados pela atmosfera militarista da época, tais como: *Norakuro Nitohei* (“O soldado canino Norakuro”), de Tagawa Suiho, e *Boken Dankichi* (“As aventuras de Dankichi”), de Shimada Keizo. Nos anos posteriores à guerra (ocupação aliada), houve forte censura aos mangás que contivessem temas históricos, bem como aos dramas de batalha muito populares durante a guerra, não sendo bem aceitas, inclusive, histórias calcadas na figura de samurais ou artistas marciais. Estas restrições só foram quebradas em 1952, com a assinatura do Acordo de Paz de São Francisco, quando se assiste a um renascimento da produção de mangás, impulsionando a formação de uma gigantesca indústria.

A partir da queda da censura temática, ressurgem os trabalhos humorísticos sobre espadachins como *Igaguri-kun* (1952) e *Akado Suzunosuke* (1954), de Fukui Eiichi; bem como mangás históricos ambientados no período Edo (1603 – 1868), com destaque para os trabalhos de Shirato Sanpei, *Ninja bugeich Kagamaru den* (“Os relatórios da guerra ninja: a lenda de Kagamaru”) e *Kamui-den* (“Lendas de Kamui”), nos quais o foco temático é a dramatização das contradições de classes sociais feudais e as tensões entre as formas de organização social e os indivíduos. Estas e muitas outras categorias de mangás passam a ser intensamente veiculadas no mercado editorial japonês.

<sup>2</sup> Período no qual vigia uma forte influência chinesa sobre o Japão, foi marcado por uma intensa evidência das artes e literatura.

<sup>3</sup> Também referenciado algumas vezes como período Tokugawa, em decorrência da vigência do Xogunato Tokugawa. Representou o início do processo de modernização do Japão.

## A consolidação do SHŌJO MANGA como gênero de mangá para mulheres e o surgimento do YAOI

Na década de 1980, o mercado mundial começa a se abrir para os mangás, publicando trabalhos bem sucedidos mercadologicamente, como *Yonin Shosei Manga* (“O mangá dos quatro estudantes”), de Kiyama Yoshitaka. Na base do súbito interesse, primeiramente despertado nos EUA, estava o livro *Manga! Manga! The world of japanese comics*, de Frederick L. Schodt, primeira obra escrita em inglês sobre o tema (MOLINÉ, 2006). Neste cenário, surgem também quadrinhos eróticos (Hentai), de ficção científica (com destaque para o trabalho de Otomo Katsuhiro), todos protagonizados, em sua maioria, por figuras masculinas ou por personagens femininas formatadas por uma lógica dominada pelo universo masculino. Em 1964, como resistência a esses modelos, a história *Pia no Shozo* (“Retrato de Pia”), de Satonaka Machiko, chama atenção por apostar em uma sentimentalidade e estética mais feminina do que aquela dos mangás até então produzidos, dando início aos *Shōjo manga* (GRAVETT, 2006)<sup>4</sup>. Este termo se aplica aos mangás exclusivamente voltados para um público feminino, tendo normalmente apenas mulheres como mangakás<sup>5</sup> (artistas de mangás).

Na década de 70, aparecem as primeiras histórias com temática homossexual, centradas no romance entre “rapazes bonitos” (bishonen) (MCLELLAND, 2001; WELKER, 2006). Nesta época, as mangakás de um grupo conhecido como *nijuyon-nen gumi* (“nascidas em 1949”) começaram a incorporar os relacionamentos homossexuais como tema de suas produções. Um dos trabalhos de destaque deste período foi *Versailles no Bara* (“A rosa de Versailles”), de Ikeda Riyoko, lançado em 1972 (WELKER, 2006). Neste mangá, o personagem Oscar (protagonista) se envolve em relacionamentos tanto com personagens masculinos, como André e Fersen, quanto femininos, como Maria Antonieta. O impacto de *Versailles no Bara* foi grande e despertou outras iniciativas como, por exemplo, *Tōma no Shinzō* (“O Coração de Thomas”), de Hagio Motto, de 1974 (WELKER, 2006). Motto descreve o romance de Thomas e Yuri, ambientando-o em um colégio interno europeu. Neste caso, o maior impacto deveu-se ao fato de à história exclusivamente centrada em um romance homossexual. Abria-se a possibilidade de exploração da temática homossexual como centro gravitacional, fato até então inédito nesta mídia.

Outro importante trabalho é lançado em 1976, com sucesso inicial fora do *mainstream*, mas não passando despercebido deste: *Kaze to Ki no Uta* (“Canção do Vento e da Árvore”), de Takemiya Keiko. Este tematizava o relacionamento dos estudantes Serge e Gilbert, com suas questões afetivas e sexuais, em um colégio interno francês.

<sup>4</sup> Também transliterados como: shōjo manga, shoujo manga, optamos pelo uso do sistema de romanização Hepburn, ou seja, shōjo. Neste sistema, as vogais longas são indicadas por macrons ou normais (“ā, ē, ī, ō, ū” ou “a, e, i, o, u”) e as terminações de vogais longas de “o” terminadas em “u” são iguais a “ō” ou apenas “o”.

<sup>5</sup> Este sentido é mais corrente no Ocidente. No Japão, o termo mangakás designa de modo mais genérico cartunistas e desenhistas de qualquer tipo de produção gráfica, não se limitando apenas ao formato mangá.

A história girava exclusivamente em torno do casal, incorporando cenas de sexo entre os dois protagonistas, afastando-se do platonismo de seus antecessores.

Entretanto, o marco definitivo do *yaoi* como produto de larga distribuição comercial foi o ano de 1978, quando foi lançada a revista mensal japonesa *June* (NOH, 1998; MCLELLAD, 2001), a qual se tornou uma referência de *shōjo* manga. Com a colaboração de famosas mangakás, como Takemiya Keiko e Yoshida Akemi, esta publicação se preocupou com a consolidação da estética de histórias focadas na homossexualidade masculina para um público feminino. Surgem, assim, séries célebres, como *Ai no Kusabi*, de Yoshihara Rieko. A aceitação dos *yaoi* atinge publicações mais tradicionais, como a revista *shōjo Margaret*, que apesar da resistência inicial, publica em 1989, *Zetsuai*, de Ozaki Minami (HISOKA, 2006).

Vale ressaltar que, antes da *June*, ainda não havia sido cunhada a expressão “*yaoi*”, sendo então utilizado de modo corrente o termo “*shōnen-ai*” (amor entre meninos) para estes mangás. Com o passar do tempo, esta terminologia passou a ser usada apenas para aquelas histórias nas quais o foco estava mais no envolvimento emocional do que no sexual, estabelecendo-se o termo *yaoi* para o seu reverso (MOLINÉ, 2006). Atualmente, o termo *Shōnen-ai* caiu em desuso no Japão, generalizando-se esta última expressão, inclusive para outras mídias que façam uso da temática *yaoi*. Apenas no ocidente é, ainda, encontrada a designação *shōnen-ai* para os *yaois* sem cenas de sexo.

Como dito, as publicações do *mainstream* haviam aberto um pequeno espaço para a publicação de material *shōjo*, todavia a grande maioria deste ainda era desenhada, escrita e publicada pelas fãs de mangás em “*dōjinshi*”<sup>6</sup> (fanzines), sempre ironizando a hegemonia masculina nos mangás. Isto afastava os heróis do conflito com grandes inimigos para mergulhá-los em um universo romântico, muitas vezes com aqueles que em tese seriam seus antagonistas. O humor desses primeiros *yaoi* se voltava sempre para a subversão das histórias tradicionais, nas quais as mulheres eram relegadas a segundo plano. A paródia se propunha a “revelar os motivos” desta marginalização das personagens femininas, quais sejam: os romances entre os próprios protagonistas<sup>7</sup>.

Este tipo de mangá amador começou a ganhar uma legião de fãs entre as adolescentes japonesas, afastando-se cada vez mais do aspecto platônico do “*shōnen-ai*”. Com a formação de um público feminino ávido pelos *yaoi*, este se consolida como um gênero de mangá “escrito por mulheres para mulheres” e estabelecem elementos recorrentes em sua forma e conteúdo. As histórias começam a abandonar o caráter de paródia, ganhando novos contornos: romance entre homens bonitos e jovens, com cenas de sexo ou não, marcados pela ausência de contextualização, pela falta de um direcionamento

<sup>6</sup> Alguns *dōjinshi* japoneses chegam a circular no Ocidente, sendo, via de regra, negociados através de networks ou por venda direta de distribuidoras, como por exemplo, a *Komiketto* (MCLELLAND, 2001).

<sup>7</sup> Mark McLelland (2006b) adverte para o fato de que alguns trabalhos costumam se referir a essas primeiras manifestações como “comics” ou “mangás” propriamente ditos, todavia, enxerga na comparação uma impropriedade, tendo em vista não haver, neste momento, o caráter artístico para tanto, sendo essencialmente uma forma de expressão marcada pelo amadorismo.

objetivo das ações dos protagonistas, sem qualquer comprometimento com um desfecho lógico ou uma resolução verossímil, isto quando ainda há algum desfecho. As histórias são curtas, mantendo suave proximidade do recorte cotidiano de uma crônica. Os traços dos protagonistas normalmente os retratam de modo bastante feminino, tanto nas roupas, quanto na fisionomia.

Com o advento da internet, a tradição dos *dōjinshi* ganhou nova impulsão, sendo possível encontrar hoje farta quantidade de material *yaoi* disponível na rede (MCLELLAND, 2000; 2002), normalmente, articulado com fórum de debates e troca de material.

Uma incorreção no Ocidente, em relação ao uso do termo *yaoi*, reside no fato de aplicá-lo para indicar qualquer história que retrate um relacionamento homossexual masculino na produção cultural japonesa. Reúne-se, assim, na mesma categoria, muitas vezes, indevidamente, tanto material *yaoi* quanto outros materiais de caráter meramente pornográfico. Ao focar o sexo, o *yaoi* não está trabalhando em plano pornográfico, mas, sim, gravita em torno da atmosfera sexual, do desejo. O sexo funciona, assim, como pivô para as situações da história (reviravoltas, elemento complicador etc.).

## **Homossexualidade, YAOI e sociedade japonesa contemporânea**

Há controvérsias quanto à representação da homossexualidade nos *Yaoi*. De um lado, condena-se o modo como ela é aí abordada, acusa-se que no *yaoi* haveria uma distorção da realidade dos homossexuais (NAH, 1998). De outro, acredita-se que, dando ênfase aos romances centrados em figuras jovens, andróginas, denunciam um processo de alienação em relação à diversidade estética do universo gay (PARK, 1998). Ainda de outro lado, entende-se que, ao tomar as relações homossexuais como objeto, o *yaoi* não está simplesmente retratando a realidade do universo homossexual, mas um modo de expressão de um amor que escaparia ao senso comum (SHIN, 1998). O fato é que a primeira perspectiva parece contaminada por um excessivo engajamento político que simplesmente deixa de contemplar a autonomia da dimensão ficcional, o que se torna mais claro diante do próprio contexto em que surgiu o *Yaoi*, ou seja, em um cenário exclusivamente feminino em que o debate acerca da homossexualidade masculina não era preocupação primária. Lussing (2006) destaca a igual impropriedade da segunda perspectiva, argumentando no sentido de que: “*many readers of BLB manga hold positive views of gay men and are also interested in meeting those who do not look like bishonen, for instance rugged or fat bears*”.

Relevante investigação, centrada nos estudos de recepção, foi desenvolvida por Suen NOH (1998), buscando apreender a representação da homossexualidade masculina no *Yaoi*. Partindo do público alvo deste mangá (jovens mulheres heterossexuais) na Coréia, observou três tipos de representação preponderantes. Entrevistando as leitoras sobre o

motivo que as levava a se interessar por um gênero de manga, cuja temática central é a homossexualidade, chegou a três pistas:

- pelo tema, sem qualquer preocupação com a verossimilhança em relação ao “homossexualismo real”;
- pela fantasia feminina;
- pela expressão feminina de subversão das convenções sociais, através do imaginário masculino.

Relacionando os padrões acima com outras respostas obtidas nas entrevistas, as quais apontavam no sentido de uma sensação de limitação da expressão da sexualidade feminina, na Coréia, sob o peso de uma tradição machista, Noh conclui que o *Yaoi* manga representaria um espaço de expressão da sexualidade reprimida das mulheres asiáticas que encontram na aparente homossexualidade masculina um caminho para revelar suas próprias expectativas e desejos sexuais. Pensamento este que encontra eco em James Welker, quando identifica nos romances *yaoi* um símbolo de liberação:

for many readers such in the 1970s and 1980s, while identification with the beautiful boy offered an opportunity to explore sexual and gender options, for most readers such experimentation remained in the realm of fantasy, perhaps acted out with friends or in letters to magazines. Welker (2006:851)

Deste modo, as leitoras de *yaoi* recriariam seus mundos através da imagem de dois homens em relacionamento, colocando nas falas masculinas conteúdos que diriam respeito não ao universo homossexual masculino, mas ao próprio universo feminino. McLelland é ainda mais enfático ao afirmar sobre a estética dos *yaoi*:

not only are the male characters not supported to represent ‘gay men’, they do not really represent ‘men’ either, in that they are referred to as bishonen or ‘beautiful boys/youths’. They are drawn in a rather ‘feminine’ manner, expressing the emotionality and vulnerability often associated with female characters in more mainstream fiction. McLelland (2006b: s/p)

Ueno Chizuko afirma que, em última instância, os “meninos bonitos” não seriam masculinos, nem femininos, mas um “terceiro gênero”: “it is only a person’s mind, which is bound by the gender dichotomy, that mistakes that which is not a girl for a boy” (CHIZUKO, 1998, citado por WELKER, 2006: (p.) 852). Reforça-se, deste modo, a idéia corrente de que o *yaoi* é um gênero de mangá “produzido por mulheres para mulheres”.

É importante notar que, embora o trabalho de Noh seja desenvolvido na Coréia, ela mesma destaca que a menor valorização da mulher em relação aos homens, inclusive nas relações afetivas é, ainda hoje, um paradigma do Extremo Oriente. Portanto, o *yaoi* é um espaço de expressão do imaginário feminino oriental, que se vale das relações homossexuais masculinas como ferramenta, pois, embora não sejam estimulados, são

aceitos no universo sócio-cultural japonês. O deslocamento do foco para uma relação entre homens colocaria as partes envolvidas em um estado de equivalência e equidade perante a sociedade oriental (THORN, 1997), dando margem a que mulheres possam se manifestar em condições de igualdade em relação a homens.

As conclusões de Noh são corroboradas pelos estudos de Mark McLelland (2006a, 2006b), segundo os quais a própria conceituação de homossexualidade no Oriente, em especial no Japão, passa por uma difícil questão de classificação. Isto se deve a que o conceito de indivíduo “homossexual” só chegou ao Japão no período Meiji (1867-1912) com a modernização e ocidentalização daquele país (PFLUGFELDER, 1999). Antes disso, no período Edo (1600-1867), a homossexualidade era tida apenas como um caminho (Dō) de obtenção de prazer. É desta época, por exemplo, o “*danshoku*” (ou, em algumas transcrições, *nanshoku*), cujo significado literal é “erotismo masculino”. Trata-se de uma espécie de compêndio de termos, em que se classificam os atos sexuais praticados entre homens, principalmente, dentro dos mosteiros budistas e da elite de samurais (LEUPP, 1997; PFLUGFELDER, 1999). Gary Leupp chega a defender a existência de uma “domesticação” do *danshoku*, estabelecendo um ethos bissexual masculino no período Edo. Ressalta que esta “domesticação” não se deu isenta de tensões, fazendo referências aos textos impressos e manuscritos que naquele momento evidenciavam as reações positivas e negativas.

McLelland vai além e demonstra que, apesar das influências ocidentais, ainda hoje pensar a homossexualidade como identidade - mesmo no Japão moderno - é uma questão problemática, principalmente, considerando as tentativas de compreensão deste fenômeno a partir do olhar ocidental, que tenta enquadrar todos os modelos culturais segundo o seu paradigma. Um dos pontos de complicação apontados por McLelland está no aspecto terminológico, pois, embora na língua japonesa existam numerosos termos que mantenham referências com a prática homossexual, nenhum deles dá conta da vinculação de uma identidade homossexual. Assim, por exemplo, no caso do *danshoku*, temos numerosas classificações segundo o tipo de prática sexual, variando conforme a idade dos parceiros, o status, o gênero com o qual cada parte se identifica, e o contexto no qual os atos são praticados. Trata-se, assim, de um inventário de comportamentos e práticas sexuais adotados em relacionamentos homoeróticos, sem quaisquer extensão de tais práticas para a questão dos sujeitos. Neste contexto, é totalmente coerente que um homem que se sente atraído por mulheres possa vir a se sentir igualmente atraído por um *wakashuu* (adolescente andrógino) ou por um *onnagata* (personalização da fêmea), sem que duvide de sua orientação sexual voltada para o sexo oposto. Do mesmo modo, seria concebível para um *onnagirai* (aquele que odeia mulheres) a falta de interesse sexual por qualquer mulher, sem colocar em questão qualquer natureza identitária, podendo simplesmente abster-se do sexo ou masturba(r)-se na companhia de outros homens, sem que sinta qualquer desejo sexual por estes.



O novelista Mishima Yukio introduz na literatura japonesa a idéia de um sujeito em crise sexual no Japão pós-guerra, apresentando pela primeira vez o neologismo *danshoku-ka*, o qual vem denotar uma identidade orientada para o *danshoku*, como pode-se perceber no trecho a seguir:

- O que é isso, um sodomita? – perguntei.

Dei-me conta de que me debatia com todas as forças, tentando encontrar alguma evidência de que eles não tinham percebido minha desgraça. Agarrei-me àquela insignificante pergunta.

- Um sodomita é um sodomita, oras. Você não sabe? Em japonês é 'danshokuka'. (MISHIMA, 2004:177)

Os personagens de Mishima, por exemplo, em *Confissões de uma Máscara* (2004), vivem em um ambiente de intervenção ocidental e se deparam com um cenário no qual prevalece o paradigma ocidental, no qual a homossexualidade envolve a identidade. Não se localizam entre o paradigma do *fazer* e o paradigma do *ser*, instalando-se a crise. A preocupação de Mishima em encontrar um nome para este “novo ser” evidencia a necessidade de construção deste ser *homossexual*, precisando defini-lo, delimitá-lo, nomeá-lo, para que o mesmo se torne existente ou pelo menos compreensível. Conflito ainda suscitado no Japão contemporâneo (MCLELLAND, 2006b), onde, apesar de ter havido um resgate cultural, após o período de ocupação, a maioria dos homossexuais japoneses encontram dificuldade em lidar com a cobrança de “ser ou não um homossexual”. Expressões como “*gei*” (adaptação de gay para o japonês) e “*homo*” são consideradas ofensivas por serem fortemente relacionadas a trejeitos efeminados. É imprescindível ter em mente que estamos refletindo sobre uma cultura cuja base lingüística é iconográfica, em que a palavra é zelosamente tomada em sua expressão gráfica. A não compreensão deste aspecto cultural pode levar a graves equívocos, como acontece com Barbara Summerhawk, em *Queer Japan* (1998, citada por MCLELLAND, 2006b), quando conclui que os gays japoneses teriam dificuldades com seu processo de desenvolvimento identitário pelo fato de se recusarem a assumir a expressão *gei* como parte da sua identidade. Equívoco, visto que, de fato, não há dificuldade alguma no tocante à identificação da orientação sexual, mas somente uma resistência a associar o que se faz ao que se é.

Ao tratar do romance entre homens, o *yaoi* não está tocando na questão identitária da homossexualidade destes personagens. A prática não define o agente, o ato não descreve um indivíduo. É justamente nestas condições que se torna viável a construção de um discurso que, oculto por uma prática, dá voz a um sujeito: a mulher oriental.

Atualmente, no Japão, existem grandes revistas especialmente voltadas para a publicação de *yaoi*. Grande parte do conteúdo por elas produzido tem sido traduzido e distribuído para diferentes países, dentre os quais o Brasil. São exemplos de destaque as editoras japonesas *Be x Boys* (responsável por sucessos como *Fake*, de Matou Sanami),

*Wings* (destacou-se com a publicação de *Weiss Kreuz*, de Koyasu Takehito), *BEAST* (cujo conteúdo pode ser questionado enquanto Yaoi, por retratar romances entre homens geralmente acima de trinta anos), e outras igualmente importantes, embora de menor penetração mercadológica, como: *Be x Boy Gold*, *Be-Boy*, *Charade*, *Eclipse*, *Zero*, *Dear +*, *South*, *Asuka Ciel*, dentre outras (HISOKA, 2006).

## Conclusão

Diante do exposto, nota-se que o yaoi tem uma função precisa no processo de resistência feminina, nas sociedades do Extremo Oriente. Sua temática não é a homossexualidade masculina, mas uma reflexão sobre os sentimentos e desejos femininos, resguardos sob a máscara de outras histórias. Assim, emergem nestas “histórias sem clímax, sem sentido e sem objetivo”, tópicos como ódio, sadomasoquismo, paixões intensas, estupro, expressões exageradas e públicas de amor, pedofilia, luxúria, busca de felicidade e livre expressão do amor.

Por fim, é possível perceber que os relacionamentos homossexuais evocados no yaoi não dão conta, em última instância, de uma real homossexualidade. As conclusões que tira Noh (1998) da recepção das leitoras de yaoi, aliadas ao pensamento antropológico de McLelland (2006a, 2006b) contribuem significativamente para lançar por terra os argumentos no sentido de que o gênero é alienante e descomprometido em relação aos relacionamentos gays e suas principais questões, já que, na verdade, tais questões não são objeto do yaoi manga.

## Referências

- ARAKAWA, H. (2006/2008. Série em andamento). *Fullmetal Alchemist*, v. 1-28. São Paulo: JBC.
- EISNER, W. (2006a). *Arte seqüencial*. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_. (2006b). *Narrativas gráficas*. São Paulo: Devir.
- FUMIMURA, S. e IKEGAMI, R. (2007/2008. Série em andamento). *Sanctuary*. v. 1-6. São Paulo.
- GRAVETT, P. (2006). *Mangá: como o Japão reinventou os Quadrinhos*. São Paulo: Conrad.
- HAGIWARA, K. (2006/2008. Série em andamento). *Bastard!!*, v. 1-23. São Paulo: JBC.
- HISOKA, K. (2006). *Yaoi. Yaoi: Inspire my imagination*. Disponível em: <<http://imi.objectis.net/yaoi/>> Acesso em: 04 mar.
- JETRO. *Japanese publishing industry*. Japan Economic Monthly, Industry Report, julho.
- KISHIMOTO, M. (2005). *Naruto*, v. 1-11. São Paulo: Panini, 2007/2008. (Série em andamento).
- KOIKE, K. e IKEGAMI, R. (1992). *Crying Freeman*, v. 1-6. São Paulo, Nova Sampa.
- KOIKE, K. e KOJIMA, G. (1988). *Lobo Solitário*. Rio de Janeiro: Cedibra.

\_\_\_\_\_. (2007/2008. Série em andamento). *Samurai executor: soberba poesia das lamparinas*, v. 1-8. São Paulo: Panini.

KUDO, K. (1992). *Mai – Garota Sensitiva*, v. 1-8. São Paulo: Ed. Abril.

KURUMADA, M. (2000-2003). *Saint Seiya – Os Cavaleiros do Zodíaco*, v. 1-28. São Paulo: Conrad.

LEUPP, G.P. (1997). *Male colors: the construction of homosexuality in Tokugawa Japan*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

LUYTEN, S.M.B. (2003). *Mangá produzido no Brasil: pioneirismo, experimentação e produção*. In: XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, da INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Belo Horizonte (MG).

LUSING, W. (2006). *Yaoi Ronso: Discussing Depictions of Male Homosexuality in Japanese Girls' Comics, Gay Comics and Gay Pornography*. *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context*, Issue 12, Janeiro. Disponível em <http://www.she.murdoch.edu.au/intersections/default.htm>. Acesso em: 21 jun.

McLELLAND, M. (julho 2000). *No climax, no point, no meaning? Japanese women's boy-love sites on the Internet*. *Journal of Communication Inquiry*, 24:3: 274-291.

\_\_\_\_\_. (2006). *Local meanings in global space: a case study of women's 'Boy love' web sites in Japanese and English*. *Most Pluriels*, n. 19, outubro, Disponível em <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1901mcl.html>. Acesso em: 03 mai.

\_\_\_\_\_. (2002). *Virtual ethnography: using the Internet to study gay culture in Japan*. *Sexualities: New directions in thinking about sexualities research*, vol. 5(4): 387-406.

\_\_\_\_\_. (2006a). *Why are Japanese girls' comics full of boys bonking?* *Intensities: the Journal of Cult-Media*. Disponível em: <http://www.cul-media.com/issue1/CMRmcle.htm>. Acesso em: 29 jun. 2006 .

\_\_\_\_\_. (2006b). *Male homosexuality and popular culture in modern Japan*. *Intensities: The Journal of Cult-Media*. Disponível em: <http://www.she.murdoch.edu.au/intersections/issue3/mccllland2.html>. Acesso em: 20 jun. 2006.

MISHIMA, Y. (2004). *Confissões de uma máscara*. São Paulo: Companhia das Letras, (original de 1949).

MOLINÉ, A. (2006). *O grande livro dos mangás*. São Paulo: Editora JBC.

MURAKAMI, M. (2007-2008). *Gravitation*, v. 1-12. São Paulo: JBC.

NAH, K. (1998). *Yaoi: there is no homosexuality*. *Buddy Magazine*, abril.

NOH, S. (2006). *Reading YAOI Comics: an analysis of Korean girls's Fandom*. Conference of Korean Society for Journalism and Communication Studies, 1998. Disponível em <[http://moongsil.com/study/yaoi\\_eng.pdf](http://moongsil.com/study/yaoi_eng.pdf)>. Acesso em: 14 mai.

NUSSBAUMER, G.M. (2001). *Cultura e identidade gay: a diferença do múltiplo*. Anais do XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Campo Grande/MS, setembro [cd-rom]. São Paulo: Intercom.

OTOMO, K. (1980). *Akira*. São Paulo: Ed. Globo.

PAGANI, C. (2006). *Emakimono. Bookrags*. Disponível em: [www.bookrags.com/history/worldhistory/emakimono-ema-02](http://www.bookrags.com/history/worldhistory/emakimono-ema-02). Acesso em: 05 de jul.

PARK, M. (1998). *Pleasurable revolution in girl's comics*. *Monthly Mal.*, abril.

PFLUGFELDER, G.M. (1999). *Cartographies of desire: male-male sexuality in japanese discourse*,

1600-1950. Berkeley: University of California Press.

SHIN, W. (1998). *Dangerous love in girl's comics*. White, maio.

SHIRATO, S. (1993). *A lenda de Kamui*. São Paulo: Ed. Abril.

SUMMERHAWK, B., McMAHILL, C; McDONALD, D. (1998). *Queer Japan: personal stories of japanese lesbians, gays, bisexuals and transsexuais*. Norwich: New Victoria Press.

THORN, M. (2006). *What Japanese girls do with mangá, and why*. Japan Anthropology Workshop – JAWS. University of Melbourne, Australia, 10 de jul. 1997. Disponível em: [http://www.matt-thorn.com/shoujo\\_manga/jaws/index.html](http://www.matt-thorn.com/shoujo_manga/jaws/index.html). Acesso em: 23 de mai.

TORIYAMA, A. (2005/2008). *Dragonball*, v. 1-14. Série Edição Definitiva. São Paulo: Conrad.

UENO, C. (1998). *Hatsujo sochi: erosu shinario [The erotic apparatus]*. Tokyo: Chikuma shobo.

WELKER, J. (2006). *Beautiful, borrowed, and Bent: "boys' love" as girls' love Shojo Manga*. *Journal of World in Culture and Society*, vol. 31, no. 3, 841-870.

GLÁUCIO ARANHA é pesquisador do Instituto de Ciências Cognitivas (ICC). É graduado em Direito (UFF), mestre em Comunicação (UFF) e doutor em Letras (UFF).

glaucioaranha@gmail.com.

*Texto recebido em março de 2009  
e aprovado em janeiro de 2010.*