

## A romantização de relacionamentos abusivos em produções de cultura pop do Leste Asiático

Vitória Paschoal Baldin<sup>1</sup>

### Resumo

Esse trabalho busca refletir e apontar sobre a relação entre produções culturais do leste asiático que chegam ao nosso país e o processo de romantização de relacionamentos abusivos. Para isso, foram levantadas obras audiovisuais produzidas no Japão, na China e na Coreia nas últimas décadas (1994-2020), especialmente, aquelas que possuíam tom romântico. Com isso, identificamos representações sucessivas de violências físicas, sexuais e psicológicas sendo utilizadas pelo par romântico, sem qualquer forma de questionamento, reflexão ou problematização por parte do conteúdo. Na verdade, essas ações são normalizadas e vistas com tom de romantismo ou, em alguns casos, de humor. Dessa maneira, o estudo busca argumentar como essas produções românticas, voltadas ao público feminino, auxiliam na romantização dessa categoria de violência em nosso país, principalmente entre as mulheres mais jovens.

**Palavras-chave:** Mangá; K-pop; Dorama; Relacionamento abusivo; Violência;

### Abstract

This work seeks to reflect and point out the relationship between East Asian cultural productions that arrive in our country and the process of romanticizing abusive relationships. For this purpose, audiovisual works produced in Japan, China and Korea in the last decades (1994-2020) were raised, especially those that had a romantic tone. With this, we identified successive representations of physical, sexual and psychological violence being used by the romantic couple, without any form of questioning, reflection or problematization on the part of the content. In fact, these actions are normalized and viewed in a romantic tone or, in some cases, humor. Thus, the study seeks to argue how these romantic productions, aimed at the female audience, help to romanticize this type of violence in our country, especially among younger women.

---

<sup>1</sup> Graduanda em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0737318615820676>

**Keywords:** Mangá; K-pop; Dorama; Abusive relationship; Violence;

## Introdução

A romantização e a normalização de relacionamentos abusivos e práticas machistas nas produções culturais possuem um papel central na consolidação de crenças que fundamentam os papéis de gênero e incentivação a tolerância e a aceitação da violência interpessoal, fazendo com que mulheres cedam às pressões dos seus companheiros — seja por entenderem nesse tipo de violência uma representação de afeto e cuidado, por compreenderem a si mesmas como dependentes e subordinadas a vontade do outro e também, muitas vezes, responsáveis pelo quadro de agressão. Essa postura pode ser encontrada, especialmente, em conteúdos culturais classificados como românticos e destinados para o público feminino de diferentes faixas etárias.

Entendemos, aqui, relacionamentos abusivos toda e qualquer relação que se manifesta através de intimidações, ameaças, humilhações, desqualificação — que leve ao violentado sentir-se mal consigo mesmo. Assim como, qualquer categoria de violência, seja ela física — como empurrar, puxar de forma brusca, esbofetear —, sexual — como forçar relações íntimas através da força ou de mecanismos de manipulação, tirar fotografias reveladoras sem consentimento —, moral — centradas nas práticas como acusar injustamente a mulher de cometer um crime como roubo, furto, divulgar fotos íntimas, acusar de traição — ou patrimonial — como quebrar coisas da mulher ou da casa, controlar seu dinheiro ou usar o nome dela para fazer compras sem sua autorização. E, também, práticas de abuso social — como comportamentos controladores, em que ocorre a restrição de acesso à alimentação, abrigos, recursos financeiros, amigos, familiares, emprego e educação, entre outras — conforme apresentado pela cartilha *Violência Contra As Mulheres: Conhecer para combater* de 2020.

Além disso, a cartilha ainda esclarece que existe um ciclo de três fases dentro de um relacionamento abusivo: inicialmente, há uma tensão gerada através de agressões verbais, como gritos, xingamentos ou ameaças, em seguida, há a explosão da violência em sua forma física e, finalmente, inicia-se a fase da “Lua de Mel” em que o agressor se mostra arrependido e retorna a demonstrações de carinho, cuidado e afeto, assim, a vítima acaba por perdoá-lo. Entretanto, como o próprio nome orienta, esse ciclo retorna diversas vezes

ao longo do relacionamento, fragilizando física e psicologicamente a vítima que diversas vezes tem dificuldade em encerrar essa violência.

Segundo dados registrados pela Central de Atendimento à Mulher (2020), 61, 11% das denúncias feitas no ano de 2019 configuram denúncias de violência física, seguida pela violência moral (19,85%) e a tentativa de feminicídio (6,11%). Ainda nesse sentido, em pesquisa realizada pelo Senado Federal do Brasil (2015), 34% das mulheres que já foram agredidas sofreram sua primeira agressão entre os 20 e 29 anos e 32% tinham até 19 anos. Em 73% dos casos, o agressor possuía vínculo amoroso com a vítima, tendo sido seu marido, companheiro ou namorado, antes ou durante os eventos de violência. 21% dessas mulheres não procurou ajuda e apenas 11% denunciaram à delegacia da mulher.

Nesse sentido, há muitos estudos, atualmente, buscam compreender o motivo pelo qual muitas mulheres permanecem nessa categoria de relacionamento, sobre isso Araújo afirma que: “é possível relacionar o mito do amor romântico como um dos responsáveis por essa situação, visto que esse ideal ajuda na subordinação de mulheres sob os homens conforme a ótica do matrimônio monogâmico” (ARAÚJO, 2018. p. 25). Para a autora, a responsabilidade pela manutenção do casamento e da família, ponto central na imagem social dessa forma de amor, sempre foi depositada sobre as mulheres, incumbidas do papel de perdoar, ser paciente e resignada, inclusive às agressões. Esse papel social “rodeia o imaginário das mulheres desde a infância, auxiliando na permanência de mulheres jovens em relações abusivas mesmo antes do casamento.” (ARAÚJO, 2018. p. 26). Tal entendimento, unido a discursos de normalização da situação, como “homens são assim mesmo” ou “ele é assim porque tem ciúmes e gosta de você” (ARAÚJO, 2018. p. 26), bem como a promessa romântica de que o amor seria capaz de transformar indivíduos, fundamenta o entendimento de que as mulheres também são responsáveis pela melhora moral do companheiro. Assim, a autora evidencia, muitas mulheres que experienciaram relações abusivas acreditam que deveriam suportar a situação pela manutenção do bem-estar do casamento e de sua família.

Dessa maneira, o imaginário em torno da idealização de relacionamentos que romantizam ou normalizam atitudes de abuso pode ser apontado como um dos mecanismos socioculturais que contribuem e, por vezes, impelem as vítimas — em sua maioria, mulheres — a se manterem nessas situações ou, ainda, se culparem por ela. Portanto, essas produções não podem ser consideradas isentas em relação à problemática,

tendo em vista que, ao apresentarem “evidências” para essa forma de “amor”, colaboram na produção e na perpetuação desse ideário em nossa sociedade. Pois, uma expressão artística não apenas surge a partir de um contexto, mas, também, participa e se relaciona com ele. Assim, podemos compreender que tais produções “são a projeção, na linguagem, das formações ideológicas” (ORLANDI, 2003, p. 17) que existem em nossa sociedade.

Partimos neste trabalho, portanto, do pressuposto que as produções que serão discutidas posteriormente constituem um conjunto de significações que não podem ser analisadas sem seu carácter sincrético. Tendo em vista que essas imagens são “artefatos produzidos pelo homem, visando a representação visual de algo, com base em determinadas convenções culturais” (CAMPOS; BRIGHENTI; SPINELLI, 2011, p. 2). Entretanto, nosso foco não estará voltado para sua realidade geradora inicial — o Leste Asiático — mas, para o Brasil, tendo em vista que essas produções, dada ao avanço da globalização e o processo de expansão do *Soft Power* desses países, chegam em nosso Estado e atuam no processo transmissão de determinados valores para brasileiros e brasileiras, isto é, “as imagens funcionam como suportes de conhecimento e orientação no mundo.” (CAMPOS, 2010, p. 27), mesmo deslocadas de seu contexto original.

## 1. As produções da Ásia Oriental e o Brasil

Para maior compreensão em relação aos temas que serão posteriormente utilizados, faremos aqui uma breve introdução e explicação de alguns termos próprios aos bens culturais da região. Assim como, a apresentação de forma concisa de como essas produções chegaram e ganharam força em nosso país.

O produto cultural mais facilmente associado a região é o mangá. Sua origem, relacionada com a arte sequencial, remonta ao final do Século VII com o surgimento e o desenvolvimento do *ê-makimono*, desenhos feitos em grandes rolos em que a história se desenvolvia ao desenrolar do mesmo e narrava eventos, reais ou imaginários, com pessoas ou animais. Entretanto, o desenvolvimento do mangá aos moldes que conhecemos hoje remonta ao início do século XIX, mas tal bem ganha expressividade, posteriormente, com o final da Segunda Guerra Mundial, como afirma Giovana Santana Carlos:

dentro dessa modalidade apareceu um artista que chegaria mais próximo das características das HQs modernas. Katsuhika Hokusai é o primeiro, entre 1814 e 1849, a desenhar imagens em sucessão, em uma coletânea de



15 séries publicadas como Hokusai Manga; sendo também o inventor do termo Mangá. (CARLOS, 2009, p. 7)

Nesse sentido, com o final da Segunda Guerra Mundial, as pessoas buscavam reconstruir suas vidas, para além da fome e da miséria pós-guerra. O mangá emerge, nesse contexto, por se configurar como uma forma de entretenimento barato, principalmente, tendo em vista os *Kashinbon Manga*, as Histórias em Quadrinhos de Aluguel. Entretanto, somente em 1949 surge o primeiro Mangá em estilo moderno, o

*Shin Takarajima* (A Nova Ilha do Tesouro), de Osamu Tezuka. No decorrer de cerca de 200 páginas, o artista inovava os quadrinhos japoneses trazendo, principalmente, elementos da linguagem cinematográfica, pois até então os quadrinhos tinham um enfoque teatral. Considerado o deus das HQs, Tezuka é responsável pelo que hoje conhecemos como Mangá e também foi quem criou uma das características que os marcam: os olhos grandes e brilhantes dos personagens, que servem para melhor expressarem os sentimentos. (CARLOS, 2009, p.7-8)

Após a apresentação e consolidação dos mangás ao público e em razão da aceitação do estilo, houve um maior crescimento e proliferação das produções, assim como, o surgimento de mais variedades de estilos e temáticas centradas em determinados públicos-alvo. Assim, surge outro termo importante para nossa discussão: o *shoujo mangá*. Isto é, as histórias escritas para moças, geralmente, adolescentes, com temáticas voltadas para essa faixa etária. E, também, o *josei mangá*, produções escritas para mulheres mais maduras. Essa indústria também possui forte base audiovisual, tendo em vista que, desde a década de 1960, os quadrinhos populares servem de base para a produção de *Animês* — desenhos animados que reproduzem a narrativa e o estilo de desenho do mangá — e os *live-actions* — encenações com atores das produções. Nesse sentido, vale ressaltar que

o impacto cultural dos quadrinhos, mídia barata e de grande alcance de público, foi tanto imediato quanto duradouro. As histórias em quadrinhos foram, e são ainda, importante ferramenta na construção do imaginário coletivo dos povos ocidentais e orientais. Hoje, diversas HQs são consumidas em escala de massa, com larga variedade de opções temáticas e de tratamentos (...) (PATATI; BRAGA, 2006, p. 12).

Nesse contexto, as primeiras produções audiovisuais, em sua maioria japonesas, começam a se popularizar no Brasil graças ao início de sua transmissão em emissoras de televisão — abertas ou privadas. *Lobo Solitário* é considerado oficialmente o primeiro Mangá publicado no Brasil, em 1988. E, em 1990, há a publicação do mangá *Akira*. Entretanto, é

com *Pokémon*, *Dragon Ball*, *Samurai X*, *Sakura Card Captors* e *Cavaleiros do Zodíaco* que as produções nipônicas atraíram de forma definitiva leitores e telespectadores, o que fomentou a tradução e da publicação por editoras brasileiras desses e de outros mangás.

Em concomitância, a Coreia do Sul também iniciou seu processo de difusão cultural. Assim, ainda na década de 1990, nasce a *Hallyu*, ou onda coreana, que promoveu sistematicamente a cultura pop do país e, a partir dos primeiros anos do século XXI, ganhou representatividade internacional, se configurando atualmente como um verdadeiro fenômeno sociocultural. O termo *hallyu*

foi empregado pela primeira vez pelo jornal chinês *People's Daily* (Jornal do Povo), no ano de 2000, referindo-se à onda de produtos coreanos, composta principalmente por programas de TV e música, que chegava à China desde 1997. O termo acabaria por se popularizar e passaria a ser empregado pela própria mídia coreana para se referir ao fenômeno. Além da China, países como Taiwan, Filipinas, Vietnã, Japão, Cingapura e Tailândia também começariam a receber produtos coreanos e a manifestar interesse por essa indústria. (REIS, 2018, p. 14)

Para exercer maior influência internacional, diversas empresas do segmento produzem artistas de outras nacionalidades, com isso, temos o impulsionamento para os fãs do gênero a acompanharem também estas outras culturas, como a Chinesa e Tailandesa, como parte do engajamento promovido pelos artistas.

Atualmente, com a expansão da influência não apenas Japonesa, mas também Sul-Coreana e Chinesa, a recepção da cultura pop tem expandido suas fronteiras, o consumo de *doramas*<sup>2</sup>, *animês*, mangás, videogames e músicas populares desses locais — como o K-pop, J-pop e J-rock e C-pop — se tornaram sistemáticos pelas culturas ocidentais. Assim, “a cultura pop é um poderoso reflexo da sociedade na qual vivemos e não se restringe somente ao aspecto estético, mas desempenha um papel importante atingindo da mesma maneira todas as pessoas em um sentido cultural mais amplo” (LUYTEN, 2000, p. 7). A grande expressividade da cultura pop desses países em nosso país decorre, em grande parte, da internet que possibilitou maior diálogo entre as *fanbases*, isto é, grupos de fãs, grandes responsáveis pela tradução e a produção de legendas para músicas, filmes, *doramas* e os mais variados categorias de programas de entretenimento. Como afirma Reis, sobre o advento do K-pop,

---

<sup>2</sup> No Brasil, atualmente, utilizamos a palavra *dorama* para referenciar *live-actions*, novelas e séries asiáticas em geral.

foi através da rede que o gênero realizou suas primeiras incursões em solo brasileiro e continua sendo através dela que o K-pop atinge seu público não-coreano de forma mais eficaz. Esse fato é possível principalmente pela dedicação e devoção dos fãs, que usam de seus próprios recursos para viabilizar o consumo do K-pop no Brasil, através da criação de fã-sites, *fansubbers* e grupos variados para troca de conteúdo e informações. (REIS, 2018, p. 12)

Entretanto, o contato com esse tipo de expressão não se limita ao âmbito virtual, tendo em vista que temos, atualmente, diversos eventos — públicos e privados — voltados para a comunidade, em que temos brincadeiras e partidas de jogos, apresentações de bandas, danças *covers*, exibições e venda de *animês*, *live-actions* e *doramas*, palestras com dubladores e profissionais do ramo, *karaokê*, concurso de *cosplay* e estandes de produtos à venda — como chaveiros de personagens, réplicas em miniatura, bótons, camisetas com estampas dos enredos e *idols*, pelúcias.

É, assim, a partir de 2010 que o *hallyu* chega e se instaura no Brasil de fato enquanto indústria. Na sequência do *Cube Concert* para São Paulo — realizado em 2011 pela empresa *Cube Entertainment*, no qual 3 dos seus principais artistas se apresentaram: o grupo masculino B2ST, o grupo feminino 4Minute e a solista GNA —, diversas outras empresas e grupos organizaram shows, *fan meetings* e eventos de K-pop em nosso país. Com isso, temos o início do processo de consumo sistemático de brasileiros a bens culturais desses países, influenciados em grande parte pelo advento da internet e dos programas de *Streaming* — como Netflix.

Sob essa perspectiva, podemos afirmar que, em nossa sociedade, as expressões de cultura pop do Leste Asiático estabelecem forte impacto na formação e configuração identitária, principalmente, dos jovens e adolescentes que consomem esses produtos desde a infância. Ao consumir ou não, ir em eventos, possuir um jogo, uma camiseta, uma miniatura, o jovem marca sua identidade e seu pertencimento a um determinado grupo. Dessa forma, projeta-se o sujeito nas relações sociais estabelecidas enquanto esses jovens internalizam significados e valores desses universos, estabelecendo sentimentos e percepções alinhadas com o local que buscamos ocupar no mundo sociocultural (HALL, 2015).

Assim, “a cultura veiculada pela mídia fornece material que cria as identidades pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades tecno capitalistas contemporâneas, produzindo uma nova forma de cultura global” (KELLNER, 2001, p. 9). Atualmente, o

consumo e a construção de identidade e subjetividade são aspectos interligados de maneira intimista em nossa sociedade. Isso decorre do fato de que “na modernidade, a identidade torna-se mais móvel, múltipla, pessoal reflexiva e sujeita a mudanças e inovações” (KELLNER, 2001, p. 295). Os objetos de consumo se tornam também constituintes de certa subjetividade do sujeito, auxiliando nas percepções e relações que este estabelece com o mundo, tendo em vista que as funções da imagem “não emanam diretamente das imagens em si, mas do construto sócio-cultural no seu entorno, que justifica a sua fabricação, os significados que transporta e os modos de utilização, apreensão e leitura que suscita” (CAMPOS, 2010, p. 39). Dessa maneira, através desse contato com a cultura pop da região também nos alimentamos de suas “atitudes, mentalidades e valores e suas expressões, concretizações ou simbolizações em artefatos, práticas e representações” (BURKE, 2008, p. 6-7).

## **2. Representações de abuso romantizado**

A partir dos pressupostos apresentados anteriormente, nos debruçarmos às imagens produzidas no Leste Asiático e consumidas no Brasil que representam cenas de violência e abuso em relacionamentos românticos ficcionais e, em algum nível, contribuem para o fortalecimento do mito romântico e para a delimitação dos papéis de gênero — atuam na perpetuação de ideologias que ajudam mulheres a permanecerem em situações de agressão. Como Nínia Cecília Ribas Borges-Teixeira e Jussara Maria Jurach afirmam,

o desenvolvimento dos papéis de gênero e a formação de identidades são discursivamente construídos e aprendidos nas relações históricas, sociais e culturais, nas quais o sujeito se inscreve desde seu nascimento. É, portanto, na dinâmica das relações sociais que se começa a perceber a diferença entre o feminino e o masculino. (BORGES-TEIXEIRA; JURACH. 2008. p. 129)

Para as autoras, podemos definir a noção de gênero a partir das relações estabelecidas centradas na percepção social das diferenças biológicas entre os sexos. Nesse sentido, podemos

estabelecer um vínculo entre as imagens e os imaginários, ou seja, entre os artefactos e as linguagens que se expressam no terreno do visível e o domínio da subjectividade interna, que nos leva a jogar simbolicamente com vida, com o seu passado e o seu futuro. A capacidade para imaginar o mundo e a nossa vida decorre, em grande medida, no campo de uma

visualidade interna. Aquilo que observamos alimenta a nossa capacidade de produção de expectativas e projecções. Sonhamos e projectamos imageticamente o próximo destino de férias, o automóvel que gostaríamos de adquirir ou a roupa que iremos usar numa certa ocasião. De igual forma, imaginamos a situação de guerra no Iraque e no Afeganistão, a agitação de cidades como São Paulo e Nova Iorque, a magnificência da selva amazónica ou das paisagens tibetanas. Cada uma destas projecções é fruto de uma vinculação forte e progressiva a diferentes tipos de media, que foram, ao longo de anos, alimentando o nosso acervo imagético. Não é, por isso, possível conceber a nossa capacidade de projecção visual da realidade sem o suporte denso e tentacular dos circuitos mediáticos com que convivemos. (CAMPOS, 2011, p. 17)

Assim, partimos do pressuposto de que tais produções estabelecem e consolidam padrões de comportamento em seu público, principalmente, quando este é um jovem ou adolescente — público-alvo central para as produções que analisaremos — que ainda está no início do processo de compreensão de sua individualização enquanto sujeito. A título de exemplificação, focaremos nossas atenções em algumas obras que são representativas desses abusos e buscaremos apresentar como elas tratam com normalidade ou como uma demonstração de afeto tais violências.

A violência física e sexual se configura como uma das formas mais explícitas de abuso. Por isso, selecionamos imagens retidas dessas produções que apresentam, de maneira mais evidente, o carácter violento das relações estabelecidas entre os pares românticos. Apesar disso, outras formas de violência também podem ser encontradas nessas produções, especialmente, a moral. Além disso, demos preferência a produções e trechos que tais problemáticas se concentram com a personagem principal, partindo do pressuposto que ela seria a representação feita para dialogar diretamente com a identificação do público, isto é, a heroína da história se configura como aquilo que nós enquanto leitores — e, principalmente, para os casos apontados, leitoras — nos identificarmos. Mas, tais cenas não ocorrem apenas com a protagonista, mas podem também serem vistas com as personagens coadjuvantes.

Figura 1: Personagem principal é arremessada contra a parede e ameaçada em um surto de ciúmes de seu par romântico.



Fonte: Mangá *CEO Above, Me Below* (2020 -)

Entretanto, cabe ressaltar que este não é o único tipo de violência encontrado nessas produções. É comum encontrarmos exemplos de personagens coagidas a não de sair ou se relacionar com determinadas pessoas (Figura 1) ou, ainda, exigir atenção exclusiva e constante por parte da personagem, o que a impede de viver uma experiência social livre e de qualidade — seja por uma proibição explícita do personagem ou por alguma categoria de pressão psicológica. No trecho retirado quadrinho de origem chinesa *CEO Above, Me Below* (Figura 1) podemos observar que após uma crise de ciúmes, o par romântico da protagonista a arremessa contra a parede e a proíbe de estabelecer qualquer contato com outro homem, postura que prossegue ao longo da narrativa. Nessa produção, todo desenvolvimento do casal é problemático e abusivo em diversos níveis: o primeiro contato dos dois se estabelece por um estupro após ele acreditar que ela o “seduziu” anos atrás, ele a sequestra, impede ela de manter contato com família, amigos ou trabalhar, a obriga a cozinhar para ele e satisfazer qualquer de seus desejos, entre outras ações evidentemente abusivas que são muitas vezes justificadas com falas como “você não pode desagradar ele”,

“ele tem uma condição psíquica que deixa ele explosivo”. Ou seja, em todas as ações violentas a culpa do personagem masculino — que pratica essas ações — é suavizada, enquanto a vítima é encarada como a principal responsável pela agressão. Entretanto, ao longo do quadrinho, o romance entre os dois vai se desenvolvendo e surge o discurso de que ela pode mudar a personalidade de seu companheiro para um lindo final feliz.

Como já apontamos anteriormente, a construção de um imaginário que responsabiliza a vítima — tanto pela agressão, como pela mudança moral de seu parceiro — é um dos fatores que auxiliam na permanência de diversas pessoas em relacionamentos abusivos. Como Peixoto e Nobre (2015 apud GOMES, 2018) apontam a mulher em relacionamento abusivo tende a se sentir culpada porque a responsabilidade da violência recai sobre ela. E, além disso, a sociedade busca em seus comportamentos atitudes que justifiquem o comportamento agressivo de seus companheiros para com elas. Assim, “a culpabilização da vítima se configura como um agravante, considerando que para além da violência sofrida, a mulher é socialmente desmoralizada, reiterando a posição de submissão nas relações sociais e o seu papel de propriedade do homem (...)” (GOMES, 2018, p. 46).

O mesmo discurso que culpabiliza a vítima por uma violência física sofrida — por não ter atendido, por provocar ciúmes, por ter se envolvido em algo que não deveria, não ter obedecido ou “se comportado de maneira adequada” — ocorre em outras produções como *Hot Gimmick* (Figura 2), *Hana Yori Dango* (Figura 3), *You’re Beautiful* (Figura 4), *Sun’s Master* (Figura 5) ou *Our Gabsoon* (Figura 6).

Figura 2: personagem principal leva um tapa no rosto de par romântico.



Fonte: mangá *Hot Gimmick* (2000-2005)

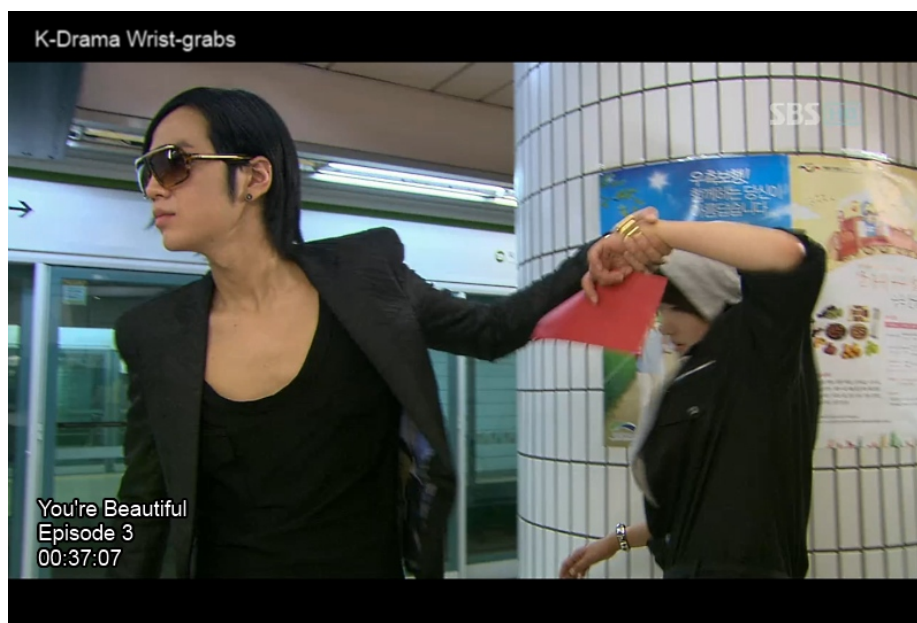
Figura 3: personagem principal é lançada contra a parede por seu par romântico



Fonte: mangá *Hana Yori Dango* (1992-2006)



Imagem 4: Personagem principal sendo puxada pelo braço por seu par romântico



Fonte: *dorama You're Beautiful* (2004)

Figura 5: Protagonista tendo seus cabelos puxados por seu par romântico.



Fonte: *dorama Sun's Master* (2013)

Outra representação comum nas produções da região é cenas em que o par romântico da personagem tenta forçar, ou força de fato, contato ou relação sexual com a protagonista. Essa violência, ainda que mais específica em produções para o público mais maduro — como as revistas *josei* — não é rara de ser encontrada no interior das produções, em capas de revistas, pôsteres e outros locais que podem ser facilmente vistos por pessoas de diferentes perfis. A violência sexual ocorre nestas produções através de toques em regiões íntimas sem consentimento (Figura 7), pressão psicológica para ceder às relações sexuais sem desejo para agradar o parceiro (Figura 9) ou, ainda, de força física (Figura 8).

Figura 6: Personagem principal é arrastada pelo braço e empurrada por seu par romântico. A cena se encerra com um beijo em situação de violência.



Fonte: *dorama Our Gabsoon* (2016)

Figura 7: Protagonista é tocada intimamente sem consentimento por seu par romântico



Fonte: *mangá Black Bird* (2006-2012)

Figura 8: Par romântico da personagem principal tenta forçar relações sexuais.



Fonte: Quadrinho *At Your Service, Kitty* (2020)

Além disso, é importante ressaltar que essas cenas não são encaradas como violentas de fato, mas como representações de afeto e cuidado por parte dos personagens. Como, por exemplo, no drama *Our Gabsoon* (Imagem 6) em que, após a protagonista ser arrastada pelo braço e atirada contra a parede com brutalidade durante uma discussão, os personagens se beijam ao som de uma música romântica. Ou, ainda, no mangá *Hana Yori Dango* (Figura 10), em que podemos observar duas cenas de contato sexual presente no mesmo capítulo: a primeira uma situação de violência e a segunda, representada a apenas algumas páginas de distância, uma situação romântica. Ainda, temos diversos clichês dessas produções que se configuram



como cenas de abuso, mas são representadas e tratadas como momentos cômicos ou de tensão sexual (Figura 11, 12 e 13).

Figura 9: Par romântico da personagem principal tentar coagi-la a relações sexuais.



Fonte: *mangá Hot Gimmick* (2000-2005)

Figura 10: Cenas de relações sexuais do par romântico, ambas do mesmo capítulo.



Fonte: *Manga Hana Yori Dango* (1992-2006)

Figura 11: Personagem principal é carregada contra a sua vontade e forçada a entrar no carro de seu par romântico.



Fonte: *Dorama Radio Romance* (2018)

Figura 12: Personagem principal é encurralada por seu par romântico.



Fonte: *dorama Murphy's Law of Love* (2015)

Figura 13: Personagem principal é puxada por seu par amoroso.



Fonte: *Dorama Faith* (2012)

Ainda que menos frequente — por conta do teor das produções, mais focadas em dança —, podemos, também, encontrar cenas de abuso em relacionamentos em vídeo-clipes de região. As cenas abaixo (Imagem 14) foram retiradas de um trecho do *vídeo-clip* *Boy in Law* da popular banda de K-pop BTS, com mais de 11 milhões de visualizações no YouTube. A música tem um teor romântico e fala sobre se apaixonar e querer ser alguém especial para o outro. Nele podemos observar a personagem sendo atirada contra armários, tocada de maneira violenta pelos integrantes da banda. No final, vemos uma linda cena romântica em que ela recebe uma flor ao fim do vídeo.

Figura 14: Cena retirada do clipe *Boy in Luv* da *boyband* BTS em que uma garota é empurrada contra armários.



Fonte: clipe *Boy in Luv* (2014) da *boyband* BTS.

Figura 15: Protagonista é puxada para fora do carro por seu companheiro.



Fonte: *dorama Age of Youth* (2016)

Dessa maneira, cenas de mulheres sendo tratadas com violência são recorrentes. Puxadas, empurradas, carregadas, induzidas, coagidas e forçadas a manter relações sexuais essas mulheres perdem agência e poder de escolha. Isso é ainda mais alarmante em produções que buscam falar diretamente com esse público, construindo o ideal de uma mulher passiva como modelo romântico. Ainda nesse sentido, imagens de violência são utilizadas em paralelo com cenas de beijos e outras demonstrações de carinho. Por conta disso, o efeito que elas produzem sobre seu espectador é de aproximação entre essas atitudes. Logo, as agressões podem ser facilmente justificadas como uma expressão de amor. Além disso, há a construção de certo imaginário de romantismo permeado por cenas de ciúmes, agressão e assédio como algo normal e, em algum nível, desejável.

## Conclusão

Como pudemos observar nas discussões anteriores, as produções culturais ditas românticas e pensadas para o público feminino do Leste Asiático são repletas de cenas de violência que auxiliam em padrões comportamentais e ideológicos que contribuem para a normalização de relacionamentos abusivos. Ao chegarem ao Brasil e serem consumidos de maneira idealizadamente positiva — por serem regiões estereotipadas como padrões morais em nossa sociedade — são um viés de confirmação forte para ideários já existentes em nossa sociedade, como dados apontados em 2014 pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) em que 35% da população brasileira “concordam totalmente” que se as mulheres soubessem como se comportar ocorreriam menos estupros e 23,2% “concordam parcialmente”. Ao culpabilizar a vítima, mostrar cenas em que o par romântico da heroína comete atos de abuso, essas produções se ligam diretamente ao cotidiano de seus consumidores que, ao menos, são testemunhas desses atos ao longo de suas vidas e por conta de uma série de construções ideológicas têm dificuldade de desconstruir a dita normalidade disso.

Ainda nesse aspecto, é necessário apontar que não é nosso objetivo apresentar essas produções como as únicas que possuem essa problemática ou, ainda, como o único responsável pela construção do mito romântico, dos papéis de gênero ou da romantização de ações de violência. São diversas as produções brasileiras e internacionais que possuem tal questão, assim como, são diversos atores sociais e culturais que contribuem para a permanência de mulheres ou para a falta de apoio que elas encontram em nossa sociedade para sair desse tipo de situação. Além disso, diversas produções debatem tópicos e questões extremamente valiosas para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária, apesar disso, o que foi observado neste estudo não pode ser desconsiderado. Ao ser um produto cultural recebido de países que historicamente são observados de maneira muito positiva no Brasil, essas produções servem, muitas vezes, como um viés de confirmação e reafirmação para as práticas e discursos também presentes em outras produções que consumimos diariamente ao longo de nossa vida. Nesse sentido, os impactos diretos e indiretos dessa produção em jovens e adolescentes, assim como seu peso em relação a outros estímulos legitimadores presentes em nossa cultura, precisam de estudos mais aprofundados.



## Referências

- ARAÚJO, N. C. S. de. *Verdades secretas da teledramaturgia: uma análise sobre relacionamentos abusivos em novelas brasileiras*. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.
- BORGES-TEIXEIRA, N. C. R. JURACH, J. M.. Do oriente para o ocidente, o shoujo mangá e a representação feminina. In: *TODAS AS LETRAS L*, volume 10, n. 2, 2008.
- BRASIL. Ministério da da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos. *Balanço Ligue 180: violência doméstica e familiar é a mais recorrente*, 2020. Disponível em: <<https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2020-2/junho/balanco-ligue-180-violencia-domestica-e-familiar-e-a-mais-recorrente>> Acesso em: 09 de abril de 2021.
- BURKE, P. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2008.
- CAMPOS, R. *Por que pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do Graffiti Urbano*. São Paulo: Fim de século, 2010.
- CAMPOS, R. Identidade, imagem e representação na metrópole. In: CAMPOS, R.; BRIGHENTI, A. M.; SPINELLI, L. (org.). *Uma Cidade de Imagens – Produções e Consumos Visuais em Meio Urbano*. Lisboa: Mundos Sociais, 2011, p. 15–30.
- CAMPOS, R.; BRIGHENTI, A. M.; SPINELLI, L. (org.). *Uma Cidade de Imagens: Produções e Consumos Visuais em Meio Urbano*. Lisboa: Mundos Sociais, 2011.
- CARLOS. G.S. Identidade(s) no consumo da cultura pop japonesa. In: *Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF*. ISSN 1981- 4070. vol.4. n° 2. 2010.
- GOMES, I. R. R. *A intenção feminina de permanecer em um relacionamento abusivo*. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2018.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- IPEA – INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. *Sistema de Indicadores de Percepção Social: tolerância social à violência contra as mulheres*. Brasília: Ipea, 2014.
- KELLNER, D. *A cultura da mídia*. Bauru: EDUSC, 2001.
- LUYTEN, S. M. B. Mangá produzido no Brasil, pioneirismo, experimentação e produção. In: *congresso brasileiro de ciências da comunicação*, 26., 2003, Belo Horizonte, Anais. São Paulo: Intercom, 2003.
- ORLANDI, E. P. *Análise do Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2003.
- PATATI, C. BRAGA, F.. *Almanaque dos quadrinhos: 100 anos de uma mídia popular*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- PEREIRA, D.; CAMARGO, V.; AOYAMA, P. Análise funcional da permanência das mulheres nos relacionamentos abusivos: Um estudo prático. In: *Revista Brasileira de Terapia Comportamental e Cognitiva*, v. 20, n. 2, p. 10-25, 6 ago. 2018.
- REIS, R. M. de P. *A onda coreana: um levantamento sobre o k-pop no Brasil e o kpopper brasileiro*. Trabalho de Conclusão de



Curso. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2018.

SANTOS. A.C. A violência contra a mulher e o mito do amor romântico. Cadernos de graduação. In: *Ciências humanas e sociais*. Maceió. v.2. n.2. p. 105-120. 2014.

SENADO FEDERAL DO BRASIL. DataSenado. Observatório da Mulher contra a violência. *Pesquisa Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher*, 2015. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/institucional/omv/entenda-a-violencia/pesquisa-violencia-domestica-e-familiar-contra-a-mulher>> Acesso em 09 de abril de 2021.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ABC; CASA DE REFERÊNCIA HELENIRA PRETA. *Violência Contra As Mulheres: Conhecer para combater!*, Cartilha, 2020. Disponível em: <[https://www.ufabc.edu.br/images/guias/cartilha\\_violencia\\_contra\\_as\\_mulheres\\_conhecer\\_para\\_combater\\_ufabc\\_e\\_casa\\_helenira\\_preta.pdf](https://www.ufabc.edu.br/images/guias/cartilha_violencia_contra_as_mulheres_conhecer_para_combater_ufabc_e_casa_helenira_preta.pdf)> Acesso de 02 de fevereiro de 2021.