

# AS PERSONAGENS DA GUEIXA E DO SAMURAI EM EL CHAPULÍN COLORADO

## THE CHARACTERS OF THE GEISHA AND THE SAMURAI IN EL CHAPULÍN COLORADO

---

Wilson Filho Ribeiro de Almeida<sup>1</sup>

### RESUMO

Este artigo inicialmente define os conceitos de paródia, caricatura e estereótipo; em seguida, apresenta as principais características de duas das personagens mais emblemáticas da cultura japonesa: a gueixa e o samurai; e, a partir daí, mostra como essas personagens aparecem caricaturadas na série de televisão mexicana *El Chapulín Colorado*, do comediante Roberto Gómez Bolaños, também conhecido como Chespirito.

**Palavras-chave:** Gueixa. Samurai. *El Chapulín Colorado*. Roberto Gómez Bolaños. Caricatura.

### ABSTRACT

*This paper first defines the concepts of parody, caricature, and stereotype; then, it presents the main characteristics of two of the most emblematic characters from the Japanese culture: the geisha and the samurai; and, from this, it shows how this characters appears caricaturized in the Mexican TV show El Chapulín Colorado, by the comedian Roberto Gómez Bolaños, also known as Chespirito.*

**Keywords:** Geisha. Samurai. *El Chapulín Colorado*. Roberto Gómez Bolaños. Caricature.

---

<sup>1</sup> Aluno do curso de Doutorado em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia (2016-2020). Site: wilsonfilho.blogspot.com.br.

## 1 INTRODUÇÃO

Este é o terceiro de uma série de estudos que planejei fazer sobre a obra do comediante mexicano Roberto Gómez Bolaños (o Chespirito), dos quais alguns serão inicialmente publicados como artigos e ensaios, e, posteriormente, reunidos, desenvolvidos e remodelados numa tese de doutorado.<sup>2</sup> Dentre os temas que compõem esse projeto de pesquisa, encontra-se a paródia; e será ela um dos assuntos gerais deste artigo. Relacionados à paródia, e nem sempre facilmente distinguíveis dela, surgem também a caricatura e o estereótipo.

## 2 PARÓDIA, CARICATURA E ESTEREÓTIPO

Na breve definição de José Marques da Cruz ([19--], p.27), a paródia é “uma composição humorística, baseada numa séria, aproveitando desta quase todos os termos e empregando apenas os necessários para exprimir o tom ridículo.” Mas, na verdade, essa é apenas uma das formas que ela pode assumir, e não a única, uma vez que nem toda paródia precisa apresentar aquela sobriedade de “termos” diferentes – podendo ir além dos “necessários” –, como também nem sempre precisa se basear numa obra que seja exatamente “séria”. Mais ampla e detalhada é a explicação do *Vocabulaire d'esthétique* de Étienne Souriau:

[...] la parodie est une œuvre seconde, construite à partir d'un modèle avoué. Imitation déformée, elle suppose la célébrité de l'objet dont elle dérive, ou, tout au moins, une communauté de culture entre l'auteur et son public : absente, la création première, parodiée, doit pouvoir être aperçue en filigrane, être reconnue

<sup>2</sup> O primeiro deles, “A anedota de abstração na obra de Roberto Gómez Bolaños”, já foi publicado na *Revista Interpretextos* (ALMEIDA, 2014); o segundo, intitulado “O estudo das comédias de Chespirito e as relações entre literatura e outras artes”, atualmente aguarda avaliação da *Revista Acta Poética*; por fim, há ainda o quarto trabalho da série, também inédito: “A pintura e a personagem do pintor em *El Chapulín Colorado*”. A tese tem como título provisório “*A risada é um triunfo do cérebro: aspectos cômicos, filosóficos e literários de El Chavo e El Chapulín Colorado*”.

à travers sa parodie, pour que le plaisir spécifique lié à cette « double lecture » apparaisse. [...] Parodier, c'est donc toujours transformer une œuvre première. (SOURIAU, 2004, p.1110).<sup>3</sup>

A paródia, por conseguinte, é essencialmente uma obra de arte que se baseia num modelo anterior, o qual ela repete de uma maneira deformada, mas mantendo-o reconhecível: J.A. Cuddon (1999, p.640) observa que deve haver um equilíbrio entre a semelhança com a obra original e a deformação de suas características principais. Entre seus elementos encontram-se, por exemplo, “o humor, a sátira, a ironia, a fragmentação deliberada do texto” (SOARES, 2007, p.73), que são alguns dos meios pelos quais se pode atingir aquela deformação. Souriau (2004, pp.1110-1111) observa que, em relação à forma e ao conteúdo, há três modos de transformação paródica: ela pode afetar o conteúdo do modelo e conservar o seu estilo; pode, ao contrário, alterar a forma e conservar o conteúdo; e, por fim, pode deformar tanto o tema quanto o estilo do objeto parodiado.

Esse objeto não tem necessariamente de ser uma única obra individual. Como observa Angélica Soares, a paródia

[...] pode voltar-se para um ou para vários textos (literários ou não-literários) e até para o próprio texto em construção, assumindo-se como uma autoparódia. Pode incidir ainda sobre as normas de um gênero ou forma literária, sobre um movimento ou período da literatura, ou sobre aspectos característicos de um período cultural, estruturados linguisticamente. (SOARES, 2007, p.74).

Ou seja, ela pode reproduzir, de modo intencionalmente deformado, desde obras de arte particulares e individualmente reconhecíveis – digamos, por exemplo, o *Hamlet* de Shakespeare –, indo até modelos mais gerais – como quando Cervantes parodia as novelas de cavalaria no *Dom Quixote*. Tais modelos gerais podem ser até mesmo o estilo e o modo de existência característico de uma determinada cultura.

Outro aspecto importante destacado por Étienne Souriau (2004, p.1111) é que a paródia não constitui necessariamente um todo autônomo, podendo se inserir numa obra maior

<sup>3</sup> [...] a paródia é uma obra segunda, construída a partir de um modelo reconhecido. Imitação deformada, ela supõe a celebridade do objeto do qual deriva, ou, pelo menos, uma comunidade de cultura entre o autor e seu público: ausente, a criação primeira, parodiada, deve poder ser percebida nas entrelinhas, ser reconhecida através de sua paródia, para que o prazer específico ligado a essa “leitura dupla” apareça. [...] Parodiar é portanto sempre transformar uma obra primeira. (Tradução minha).

como um procedimento entre outros. Por exemplo, quando Rabelais parodia a filosofia escolástica nas digressões do narrador de *Pantagruel*; ou quando Voltaire parodia, no *Candido*, a filosofia de Leibniz, que aparece deformada nas doutrinas do Dr. Pangloss.

Essa personagem de Voltaire é também exemplo de um caso em que a paródia se associa à caricatura, uma vez que não só as ideias do filósofo alemão surgem deformadas nas teses do Dr. Pangloss, mas o próprio Pangloss é de algum modo uma representação deformada de Leibniz. Como define Souriau:

La caricature (de l'italien *caricare*, charger) est une œuvre d'art figurant un être quelconque (les plus souvent un être humain connu) sous un aspect rendu volontairement affreux, difforme, odieux ou ridicule, tout en restant jusqu'à un certain point ressemblant et reconnaissable. (SOURIAU, 2004, p.311).<sup>4</sup>

Assim, a caricatura e a paródia têm em comum a deformação de um modelo que, não obstante, mantém a sua capacidade de ser reconhecível. Na verdade, às vezes o limite entre os dois conceitos é tão sutil que não raro ambos são usados quase como sinônimos. Mas a diferença principal que se pode observar é a seguinte: sendo a paródia uma “obra segunda”, entende-se que o seu modelo deve ser uma “obra primeira”, ou seja, também é uma criação humana; por outro lado, o objeto da caricatura não há necessariamente de ser uma “obra”, mas apenas “um ser qualquer” – geralmente “um ser humano conhecido”.

O *Lexikon der Ästhetik* de Henckmann e Lotter aponta a “realidade” como sendo o objeto da caricatura, e cita alguns de seus meios e funções:

**Karikatur.** Die K. (ital. *caricare*: überladen, übertreiben) bildet die Wirklichkeit auf eine verzerrte Weise ab, um mit Stilmitteln der Vereinfachung und Übertreibung die Fehler und Schwächen von Menschen, die Paradoxie von politischen Situationen oder die Mängel von künstlerischen Werken zum Ausdruck zu bringen und sie gleichzeitig dem Spott und Hohn preiszugeben. (HECKMANN; LOTTER, 2004, p.177).<sup>5</sup>

<sup>4</sup> A caricatura (do italiano *caricare*, carregar [exagerar]) é uma obra de arte que representa um ser qualquer (mais frequentemente um ser humano conhecido) sob um aspecto tornado intencionalmente horroroso, disforme, odioso ou ridículo, mantendo-se, até certo ponto, semelhante e reconhecível. (Tradução minha).

<sup>5</sup> **Caricatura.** A c. (ital. *caricare*: sobrecarregar, exagerar) representa a realidade de um modo deformado, para, com os meios estilísticos da simplificação e do exagero, expressar os erros e as fraquezas da humanidade, os paradoxos da situação política, ou os defeitos das obras artísticas e, ao mesmo tempo, expô-los ao escárnio e à zombaria. (Tradução minha).

Já Massaud Moisés (2004, p.68) a coloca como o “exagero, por meios plásticos ou literários, de um traço ou mais de uma personalidade real ou personagem de ficção, com vistas ao ridículo, ao burlesco, ao cômico, à sátira.” Ressalta ainda que o “retrato deformado resultante pode incidir sobre aspectos físicos ou psicológicos, isolados ou não.”

Bem se vê que a paródia pode ser um dos componentes da caricatura, como no caso de Pangloss, em que a paródia do discurso de Leibniz ajuda a caracterizar a personagem como uma caricatura do próprio Leibniz. Por outro lado, também a caricatura pode ser elemento da paródia; por exemplo, numa paródia de *Hamlet*, muito provavelmente o príncipe dinamarquês será representado como uma “caricatura” da personagem original (embora nesse caso também seja válido falar em paródia).

Em vista das definições citadas, é preciso notar que a palavra “caricatura” é um termo análogo, isto é, que representa dois conceitos ligeiramente distintos, de forma que há dois modos de entendê-lo em relação ao conceito de paródia. No primeiro deles, a caricatura seria uma obra de arte que deforma “um ser qualquer” (ou “a realidade”), sem, no entanto, torná-lo irreconhecível; considerando-a dessa maneira geral, a paródia seria então uma de suas espécies, ou seja, aquela em que esse “ser qualquer” é especificamente uma “obra” (ou conjunto de obras). Já o segundo conceito de caricatura é também uma espécie do primeiro, em que aquele “ser qualquer” é especificamente uma “pessoa”, real ou fictícia. Portanto, o primeiro conceito de caricatura é geral (obra de arte que, sem torná-lo irreconhecível, representa algo de maneira intencionalmente deformada) e o segundo é específico (obra de arte que, sem torná-la irreconhecível, representa uma pessoa de maneira intencionalmente deformada; em outras palavras: um retrato que deforma de propósito a pessoa retratada).

Como se viu nas citações acima, entre os meios usados pela caricatura estão o exagero e a simplificação. No uso da simplificação, ela se aproxima do estereótipo (ou clichê). Em seu sentido literal, o estereótipo é uma chapa de metal tipográfica que permite a realização de múltiplas impressões de um texto. No sentido figurado, é um

Acte ou pensée qui se répète immuablement, modèle fixe dans lequel se coulent des manières de penser ou de faire. Dans le domaine d'esthétique, le stéréotype, solidification de ce qui fut d'effet d'un flux créateur, n'est plus que la répétition vide, sans fin et sans qualité, des formules inventées ailleurs, dévaluées par leur duplication quasi mécanique. (SOURIAU, 2004, p.1310).<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Ato ou pensamento que se repete invariavelmente, modelo fixo no qual se moldam as maneiras de pensar ou de se comportar. No domínio da estética, o estereótipo, solidificação do efeito de um fluxo criador, não é mais que a repetição vazia, sem fim e sem qualidade, de fórmulas criadas em outro lugar, desvalorizadas por sua duplicação quase mecânica. (Tradução minha)

O que caracteriza o estereótipo é o seu uso repetido, que acaba por lhe prejudicar ou simplificar o significado. Assim, Massaud Moisés (2004, p.76) descreve os clichês como “expressões ou situações que, à semelhança das matrizes tipográficas, que podem reproduzir-se indefinidamente, se tornaram vazias de sentido ou se trivializaram por força de terem sido demasiado repisadas.” (MOISÉS, 2004, p.76). Mas ainda é possível entender o conceito sob um ponto de vista sociológico ou antropológico, como o faz Francisco Javier López Rodríguez:

Un estereotipo puede ser definido como una serie de creencias, prejuicios y generalizaciones categóricas sobre ciertos grupos de personas surgidos a partir de simplificaciones e ideas erróneas que suelen carecer de base real. La generación de estereotipos implica la atribución de ciertas características a determinados grupos sociales en función de su apariencia física, sus aptitudes mentales, su personalidad o sus costumbres. (RODRIGUEZ, [2010], p.9).

Esse tipo é bem exemplificado pela imagem superficial que se tem das diversas nacionalidades, muitas vezes fixadas na figura de uma personagem visualmente identificável, como, por exemplo, o francês de bigode pontudo, boina e lenço no pescoço.

Em suma, entende-se o estereótipo primeiramente como uma forma muitas vezes repetida e, em segundo lugar, como uma representação simplificada que se fixa numa fórmula cuja simplicidade favorece a sua repetição – como quando se desenha o ser humano com um círculo e cinco linhas, que respectivamente fazem as vezes de cabeça, tronco e membros. Dependendo do caso, o estereótipo pode ser arbitrário ou ter algum fundamento na realidade, que, entretanto, aparecerá nele de maneira rasa e esquemática.

Usado como procedimento humorístico, o estereótipo é outro dos possíveis componentes da paródia e da caricatura. Vale mencionar que ele, nesse sentido, relaciona-se às chamadas personagens tipo, sobre as quais caberá um comentário em outra oportunidade.

## 2.1 PARÓDIA, CARICATURA E ESTEREÓTIPO NA OBRA DE CHESPIRITO

Em *El Chapulín Colorado*, uma das duas mais famosas séries televisivas de Roberto Bolaños, o próprio protagonista é uma paródia dos super-heróis de histórias em quadrinhos, animações e filmes norte-americanos: é um super-herói fraco e tonto, medroso e desastrado, que na maior parte das vezes atrapalha em vez de ajudar. Inclusive, o seu texto de apresen-

tação parodia ironicamente a famosa apresentação do Superman.<sup>7</sup> Outra referência paródica ao Superman, ainda mais explícita, vem por meio de uma personagem que participa de alguns capítulos: o Super Sam, cujas características misturam os atributos do homem de aço aos do Tio Sam, figura icônica do senhor de cartola e barbas brancas que representa a nação dos Estados Unidos.

Fora isso, em vários episódios aparecem parodiadas ali célebres obras da literatura, como *Cyrano de Bergerac* e *Fausto*, e do cinema, como *Cantando na Chuva* e *Cleopatra*. Não somente obras particulares, mas também os próprios gêneros narrativos são parodiados: Chapulín protagoniza ou conta histórias de terror, de faroeste, de ficção científica, de piratas, e por aí afora.

No artigo sobre a anedota de abstração (ALMEIDA, 2014, pp.63-64), mencionei e mostrei que na obra de Bolaños aparecem inclusive paródias do discurso filosófico, como da dialética platônica – quando Chavo descreve e justifica a forma com que mediria a água para dar banho num bebê –, e da maiêutica socrática – quando Cristóvão Colombo dirige uma série de questões ao imediato de seu navio, que lhe acaba de dar a notícia de que a tripulação está com fome. Será possível encontrar ainda paródias dos discursos da ciência – sobretudo nos episódios baseados na ficção científica –, e das artes plásticas, no episódio *El pintor se fue de pinta* (O pintor, 1979).

A caricatura ocorre nos episódios que retratam personalidades históricas, como Leonardo da Vinci, Frédéric Chopin, Cristóvão Colombo, entre outros. E Bolaños também se vale do estereótipo para caracterizar algumas personagens, como o pintor do episódio supra-mencionado, e as personagens estrangeiras – americanos, franceses, alemães, entre outros. A seguir, observarei particularmente como se dão esses procedimentos em relação às personagens japonesas da gueixa e do samurai.

### 3 A GUEIXA E O SAMURAI

Como escreve Francisco Javier López Rodríguez ([2010], p.8), “*Si el samurai es el arquetipo vinculado al hombre japonés más reconocible, la figura de la geisha es la representación cultural más extendida de la mujer japonesa.*” São essas as duas personagens japonesas mais

<sup>7</sup> Cf.: BOLAÑOS (1976 0:10); SUPERMAN (1941-1942, episode 1, 1:30); SUPERMAN (1941, Quotes IMDB); DEMERS-OLIVIER; COLLEGE (2009, p.2).

características e reconhecidas, e elas não raro aparecem em obras de ficção que têm o Japão como tema ou ambientação.

### 3.1 A GUEIXA

Os atributos visuais da gueixa são marcantes e facilmente identificáveis, dos quais os três principais são: a *maquiagem*, pintando-se o rosto de branco e os lábios de vermelho; o *kimono*,<sup>8</sup> exuberante, luxuoso e colorido; e o *penteado*, que tem um formato próprio. Embora também aconteça de uma gueixa apresentar-se sem maquiagem e com outro tipo de penteado, esses são os seus aspectos típicos, que de modo geral são reproduzidos nas caracterizações da ficção. Além disso, a gueixa destaca-se ainda por seus movimentos elegantes, forma de andar cuidadosa e maneiras suaves e delicadas. (RODRIGUEZ, [2010], p.9).



**Figura 1:** Gueixa interpretando uma criada trabalhando numa manhã de inverno. (WEBER, 2006).



**Figura 2:** Gueixa dançarina representando as noites de verão. (WEBER, 2006).

<sup>8</sup> A palavra japonesa *kimono* significa literalmente “coisa de vestir” (着物 *ki mono* – vestir + coisa), ou seja, é um termo que a princípio referia-se à roupa de modo geral; porém, com o tempo, passou a designar especificamente um tipo tradicional de roupa japonesa (usada por homens, mulheres e crianças), semelhante a um manto ou roupão, cuja origem data do período Heian (794-1192). A partir do fim da Segunda Guerra Mundial, a maioria dos japoneses passou a vestir, no dia-a-dia, vestimentas de estilo ocidental, mas o *kimono* continuou sendo usado em ocasiões ou atividades especiais, como casamentos, funerais, cerimônias do chá, e também na execução de ofícios específicos, como o de gueixas, atores, serventes de restaurantes tradicionais etc.. O tipo do *kimono* varia de acordo com a ocasião. (Cf. HISTORY of Kimonos, Kids Web Japan; KIMONO, Japan Zone; KIMONO, Victoria and Albert Museum).

Mas o que seria essa figura tão icônica da cultura japonesa? A gueixa é essencialmente uma espécie de artista; esse, aliás, é o significado do termo japonês (芸者 *guei sha* – artes + pessoa). Sua função é entreter homens em banquetes, casas de chá, festas particulares e outros estabelecimentos que contratem seus serviços.<sup>9</sup> Seu protótipo surgiu durante o Período Heian (794-1195), em Quioto (a então capital japonesa, na época chamada Heian-kyo), entre as mulheres da corte – belas damas, bem-educadas e cultas, que eram procuradas para entreter os nobres. (GREENWOOD, 2013, p.98).

Esse protótipo se consolidou durante o Período Edo – também chamado de Período Tokugawa (1603-1868). Após a Era Heian, o Japão passou por quinhentos anos de guerra entre seus vários líderes militares, até que, com a Batalha de Sekigahara em 1600, Tokugawa saiu vencedor, tornando-se o xogum. Embora o imperador continuasse nominalmente como líder, agora era Tokugawa quem detinha o poder efetivo. Com o fim da guerra, a arte voltou a ter importância para o povo, especialmente com o teatro *kabuki*. As atrizes do *kabuki* – cuja participação depois viria a ser proibida pelo imperador – também tiveram seu papel na origem do modelo da gueixa, o qual viria a se concretizar, na forma que se tornaria tradicional, na década de 1750. (GREENWOOD, 2013, pp.98-99).

Durante muitos anos, a aprendiz de gueixa passa por um treinamento que envolve o estudo das artes da dança, do canto, da recitação de poesia e do *shamisen* (instrumento musical japonês de três cordas, tocado com uma espécie de espátula). Além disso, estuda história, política, arte de modo geral e matemática. Antigamente esse treinamento se dava dos 12 aos 20 anos; em tempos mais recentes, passou a ir dos 15 aos 17. Desde a época de seu surgimento, as gueixas recebem um nível de educação equiparável ao de seus clientes, o que as capacita a mais uma de suas funções: a conversação. (GREENWOOD, 2013, p.99; A WEEK..., 1998; RODRIGUEZ, [2010], *passim*).

A ideia, comum entre os ocidentais, de que as gueixas são prostitutas de luxo é uma interpretação errada. Embora elas possam relacionar-se sexualmente com os clientes, ou com outros homens ligados às suas tarefas, esse é um aspecto acidental, ou seja, que não é necessário para que elas sejam gueixas. Ademais, o tipo dessas relações não é o mesmo ao longo de sua história. (Cf. GREENWOOD, 2013, p.102-103; RODRIGUEZ, [2010], p.9).

<sup>9</sup> leitor encontrará nas referências os links para dois vídeos que mostram gueixas se apresentando.

### 3.2. O samurai

Os samurais, na sociedade japonesa, formavam uma classe diferenciada, vindo a ser algo como uma nobreza militar a serviço de um senhor, e havendo se originado como uma ramificação, ou especialização, da aristocracia. Tiveram grande presença e influência desde a Idade Média até a era Meiji (1868-1912), quando se desmantelou o sistema de castas.<sup>10</sup> (CLEARY, 2011, p.12; RODRIGUEZ, [2010], p.5).

Na ficção, eles em geral são apresentados como guerreiros honrados e corajosos, com fortes princípios morais, disciplinados, respeitosos, inteligentes e fiéis – mesmo que na realidade também tenha havido muitos samurais egoístas e violentos, que praticavam a extorsão e se aproveitavam de sua posição social (RODRIGUEZ, [2010], p.5). Seus principais atributos iconográficos são a espada japonesa e o *kimono*.



Figura 3: Samurai (Harada Kiichirō), Nagasaki, Japão. (Ueno Hikoma, 1865-1875).

<sup>10</sup> O sistema de castas foi instaurado pelo regime de Tokugawa, em substituição ao antigo sistema de classes. Embora a sociedade japonesa sempre tenha sido hierárquica, o destino de uma pessoa ou família podia mudar de geração para geração. Mas “*Con el nuevo sistema, las cuatro clases principales de guerreros, agricultores, artesanos y comerciantes, se convirtieron legalmente en castas hereditarias, cuyos estilos de vida quedaron definidos mediante leyes complicadas específicas para cada casta. Por debajo de esas cuatro castas se hallaban dos clases de descastados: los polucionados y los inhumanos.*” Ainda que comerciantes ricos pudessem fazer acordos e alianças matrimoniais com as famílias de guerreiros, ou que outros pudessem ser “descastados” caso cometessem crimes, de modo geral as quatro castas ficavam claramente separadas. (CLEARY, 2011, pp.15-16).

Aquela imagem idealizada do samurai como figura honrada e heroica difundiu-se nos países ocidentais especialmente devido ao livro *Bushidô: The Soul of Japan*, publicado em 1900 por Nitobe Inazo (1868-1933), em inglês, a fim de explicar ao público do Ocidente os valores japoneses a partir de uma interpretação do código de conduta dos samurais. (CHUN, 2011, pp.26-27; NUNES, 2013, p.22 e pp.25-26; RODRIGUEZ, [2010], p.5). Segundo Nunes (2013, pp.25-26), Nitobe tentou com isso promover “uma aproximação cultural, além de contribuir para a formação de uma identidade nacional japonesa, a exemplo do que as nações europeias fizeram ao longo do século XIX.”

Na explicação de Nitobe:

Bushido, then, is the code of moral principles which the knights were required or instructed to observe. It is not a written code; at best it consists of a few maxims handed down from mouth to mouth or coming from the pen of some well-known warrior or savant. More frequently it is a code unuttered and unwritten, possessing all the more the powerful sanction of veritable deed, and of a law written on the fleshly tables of the heart. It was founded not on the creation of one brain, however able, or on the life of a single personage, however renowned. It was an organic growth of decades and centuries of military career. (NITOBÉ, 1972, p.25 *apud* NUNES, 2013, p.26).<sup>11</sup>

Um valor moral que se destacava nesse código era o da honra, cujos valores opositivos seriam a desonra (ou seja, “uma falta à honra individual”) e a vergonha, que seria causada pela própria pessoa através de “alguma atitude que prejudica a própria imagem”. (NUNES, 2013, p.23).

Como observa Gabriel Pinto Nunes (2013, p.24-25), pode-se entender a sociedade japonesa da virada do século XIX para o XX como um exemplo da “cultura da vergonha” – isto é, uma sociedade em que “todo o tecido social é constituído a partir das noções de honra e vergonha”. O isolamento político do Período Tokugawa, continua Nunes (2013, p.25), teria favorecido o florescimento da honra de acordo com o pensamento confucionista.

<sup>11</sup> Bushido, portanto, é o código de princípios morais que os cavaleiros eram ordenados ou instruídos a cumprir. Não é um código escrito; no máximo consiste em algumas máximas transmitidas oralmente ou vindas da pena de algum guerreiro ou sábio de renome. Mais frequentemente, é um código não pronunciado e não escrito, possuindo mais ainda a poderosa sanção de uma escritura verdadeira, e de uma lei escrita nas tábuas carnis do coração. Era fundamentado não na criação de um único cérebro, por mais capaz, ou na vida de uma só personagem, por mais renomada. Era um desenvolvimento orgânico de décadas e séculos de carreira militar (Tradução minha).

Dentre as doutrinas fundamentais do filósofo chinês Confúcio, há a ideia de que, sendo a boa-vontade parte da essência do ser humano, “o homem deve humanizar-se, pelo cultivo de suas forças morais, se não se desvia do Curso” (NUNES, 2013, p.24). Difundindo-se o confucionismo dentro da sociedade militar japonesa, “foi fácil o surgimento de códigos de conduta para reger a vida em sociedade entre as camadas sociais”, sendo um deles o *bushidô* – o código dos guerreiros samurais, divulgado após o Período Meiji (1868-1912). (NUNES, 2013, p.25).

O *bushidô* tornou conhecido o sentido de honra do povo japonês, como também o sentimento oposto, o da vergonha, que surge quando se age fora do que o código propõe. (NUNES, 2013, p.29). Ligado a esse sentimento de vergonha, ou honra perdida, o suicídio assume um papel importante:

A ambiguidade entre a honra interior e exterior aparentemente é mais latente na sociedade japonesa, pois como exposto por Ruth Benedict (1887-1948) em sua obra *O Crisântemo e a Espada*, publicada em 1946, dentro da sociedade japonesa são muito bem definidos os assuntos da esfera privada e pública. Por exemplo, quando um sujeito deixa de cumprir algo que seja sua obrigação e que beneficie o grupo, ele será acometido pela vergonha perante o grupo por não ter cumprido o que se esperava dele. A vergonha que sente é compartilhada com os seus semelhantes ou familiares. Em alguns casos esta falta cometida somente poderia ser reparada com o suicídio, ou seja, oferecendo a própria vida como moeda no pagamento desta dívida adquirida com o outro. Com a morte não só a reputação do sujeito estaria limpa, como de toda a sua família. (NUNES, 2013, p.27).

Uma forma de suicídio que se tornou famosa foi aquela praticada no período Tokugawa, que consistia em cortar a própria barriga e expor as entranhas, a fim de “corrigir um mal cometido ou reparar a honra da família.” (NUNES, 2013, p.27). Esse ato é chamado de *seppuku* (切腹) ou, como é mais conhecido no Ocidente, *harakiri* (腹切). A partir da obra de Nitobe, Nunes (2013, p.27) explica que a inexistência de um tribunal para julgar as questões relativas à honra foi o que tornou comum a prática do *harakiri*. Ele também destaca que, além da autoimagem do próprio indivíduo, o fator determinante para o julgamento da honra era os critérios que no momento tivessem primazia naquela sociedade. (Cf. NUNES, 2013, pp.27-29).

#### 4 ¿LE GUSTA LA LENGUA JAPONESA?: A GUEIXA, O SAMURAI E O CHAPULÍN COLORADO

As personagens japonesas aparecem no episódio *El campeón de karate amaneció de mal carácter*, da temporada de 1976 do programa *El Chapulín Colorado* (episódio n. 109).<sup>12</sup> A história, conforme é possível deduzir por alguns indícios dos diálogos, ambienta-se no pátio da casa de um samurai japonês que vive no México, aparentemente em época contemporânea à do programa de TV. Aparece ali um inspetor (Carlos Villagrán) enviado pela companhia elétrica para anotar os gastos de energia da casa. Ele é recebido por uma gueixa (Florinda Meza), que é filha do dono da residência. Quando está ainda tentando fazer a leitura do medidor, entra em cena o samurai (Ramón Valdés), que, após ser apresentado ao visitante, dirige-se a ele em “japonês”. O inspetor, embora sem entender, responde que “sim”. Mas logo fica sabendo que, com essa resposta, havia firmado um compromisso de se casar com a filha do samurai, e é ameaçado de ser liquidado por um campeão de karatê (Rubén Aguirre) caso descumpra a promessa.



Figura 4: Cena de *El campeón de karate amaneció de mal carácter* (1976). Fonte: Fórum Chaves.

<sup>12</sup> Existem outras quatro ou cinco versões do mesmo enredo. Ao que parece, a primeira delas aconteceu em 1971, no programa *Los supergenios de la mesa cuadrada/Chespirito*, com o episódio *El karateka* – do qual não restam gravações. A segunda versão é a do episódio 23 de *El Chapulín*, temporada de 1973, no esquete intitulado *La casa del té de hierbabuena de la luna del 8 de agosto de 1974*. Posteriormente, outras versões do mesmo esquete apareceriam no programa *Chespirito*: ep. 30, 1980, *Folclor japonés*; ep. 389, 1988, *El carateca*; ep. 636, 1994, *El campeón de karate amaneció de mal karater*. (FÓRUM Chaves, 2014-2016).

Ele então clama por ajuda, e em seu socorro vem o Chapulín Colorado. O herói demonstra um pouco a compreender a situação, mas, finalmente, dispondo-se a ajudar o inspetor da luz, acaba consentido, também por engano, em enfrentar o karateca. Chapulín perde a luta: quando está para receber o golpe final, eis que surge a gueixa dizendo haver convencido o pai a liberar da promessa o inspetor, em respeito ao Chapulín Colorado. Após essa notícia, o episódio tem um desfecho irônico: o inspetor confessa que, pensando bem, ele gostaria sim de se casar com a gueixa. Chapulín, irritado, chuta-lhe o traseiro, e o inspetor da luz voa pelo cenário até bater a cabeça no gongo que há no pátio.

A maior parte dos aspectos cômicos desse episódio é relacionada às personagens japonesas. A começar pela aparência física:

INSPECTOR: Buenos días, vengo de la compañía de luz y fuerza a ver su medi...

Ay, disculpe, no pensé que fuera tan tarde...

GEISHA: No es tarde.

INSPECTOR: ¿Cómo no? Ya trae posta a la pijama... y tiene medio cerrados los ojos.

GEISHA: No tengo cerrados los ojos: soy oriental.

INSPECTOR: Ah.

GEISHA: Y esto no es una pijama, es un kimono.

INSPECTOR: ¿Un qué?

GEISHA: KI-MO-NO.

INSPECTOR: ¡Favor que me hace! (BOLAÑOS, 1976, 1:30).<sup>13</sup>

Nesse diálogo, a caracterização da gueixa – que exhibe seus atributos típicos (*kimono*, maquiagem, penteado) – já suscita dois momentos cômicos. Primeiro quando o inspetor confunde seu *kimono* e os olhos puxados com o traje e o semblante de alguém que estava dormindo. Depois, pela confusão entre a palavra japonesa “*kimono*” com a expressão castelhana “¡Qué mono!” (que bonito!, que gracioso!), a qual leva o inspetor a agradecer com modéstia, na crença de haver sido elogiado. A confusão se desfaz na próxima fala da gueixa, que também é esclarecedora quanto às personagens e à ambientação:

GEISHA: Kimono es la prenda de vestir de los japoneses. Honorable caballero se encuentra en la honorable casa de honorable samurái japonés.

<sup>13</sup> Salvo indicação em contrário, todas as transcrições são minhas; os números indicam o tempo em que a citação aparece no vídeo referenciado.

INSPECTOR: ¿Me permite ver su honorable medidor de luz?  
 GESHA: Será un honor para esta humilde y despreciable servidora.  
 INSPECTOR: ¿Quién es despreciable?  
 GEISHA: Yo.  
 INSPECTOR: Pues yo la veo muy aprovechable.  
 GEISHA: Honorable caballero siendo muy indulgente.  
 INSPECTOR: Lo que pasa es que yo agarro parejo. (BOLAÑOS, 1976, 2:00).

Aqui aparece uma peculiaridade interessante, e importante, do texto deste episódio, que é a paródia da língua japonesa. Um dos aspectos próprios dessa língua é o uso dos chamados honoríficos – *keigo*, em japonês (敬語 – *kei go*: respeito + palavra) –, que são uma espécie de expressão de tratamento usada de acordo com vários fatores, tais como hierarquia, participação num determinado grupo, intimidade, sexo, status social etc. (AZUMA, 2013, *passim*).

Desses honoríficos, há aqueles que indicam humildade (*kenjôgo*) e há aqueles que indicam respeito (*sonkeigo*). Assim, por exemplo, em dada situação o falante da língua japonesa irá servir-se de um termo de modéstia para referir-se a si mesmo e aos membros de sua família, e de um termo de respeito para referir-se àqueles que não pertencem a ela. Já numa conversação interna ao grupo, cada honorífico será usado de acordo com a posição hierárquica de seus membros. De modo geral, pode-se dizer que o falante usará o *sonkeigo*, com deferência, para referir-se ao interlocutor, ou a outra pessoa, e usará o *kenjôgo* para referir-se “a si mesmo ou a seu grupo com humildade para o interlocutor” (AZUMA, 2013, pp.119-122).

Os honoríficos podem se formar pelo acréscimo de determinados sufixos ou prefixos em substantivos, pronomes, adjetivos e verbos – ou mesmo pelo uso de outra palavra. Um exemplo simples ajudará o leitor a ter uma ideia desse processo: ao mencionar alguém chamado Tanaka, o falante acrescentará ao nome o sufixo *-san* caso a posição de Tanaka exija o honorífico de respeito: Tanaka-san; do contrário, dirá simplesmente Tanaka.

Tal característica do idioma japonês é vertida para o castelhano de um modo analógico, por meio do uso de adjetivos que expressam respeito (*honorable*) ou modéstia (*humilde, despreciable*). A gueixa demonstra respeito ao referir-se ao visitante de fora e também ao mencionar o seu pai, ao passo que fala de si mesma com modéstia. A situação, porém, já começa a ficar engraçada no momento em que o visitante lhe imita o modo de falar: “¿Me permite ver su honorable medidor de luz?” E quando, ouvindo-a chamar-se de depreciável, ele discorda com um adjetivo que, embora de sonoridade semelhante e sentido contrário, carece da sisudez

necessária para a demonstração de respeito: ela não lhe parece depreciável, e sim muito aproveitável.

As inflexões de respeito ou modéstia a partir dos adjetivos honorável e depreciável (ou humilde) estarão presentes durante todo o episódio, muitas vezes com efeito humorístico, como quando, ao ouvir o apelo da gueixa para considerar o fato de que o inspetor fizera sua promessa sem saber o que fazia, o samurai insere o adjetivo de respeito no meio da expressão ¡Me importa un cacahuete! (Eu não dou a mínima! – literalmente, “Me importa um amendoim!”):

SAMURAI: Voy hacer todos los preparativos para honorable boda. [...] Si honorable caballero no cumple su palabra, honorable caballero pierde su vida.

GEISHA: Oh, no, no, ¡honorable padre! Honorable caballero no conociendo la honorable lengua japonesa.

SAMURAI: ¡Me importa un honorable cacahuete! (BOLAÑOS, 1976, 6:25).

Com a chegada do Chapulín, a comicidade aumenta. Os “honoríficos” castelhanos surgem inclusive no momento em que ele é invocado, o que introduz uma pequena variação neste diálogo típico dos programas do Chapulín:

GEISHA: Oh, y ahora, ¿quien podrá ayudar a esta humilde y despreciable geisha?

CHAPULÍN: ¡Yo!

GEISHA: ¡El honorable Chapulín Colorado!

CHAPULÍN: ¡No contaban con mi astucia! ¡Siganme los buenos! (BOLAÑOS, 1976, 7:30).

Nesse momento, Chapulín se assusta com o som do gongo, algo que, no decorrer do episódio, acontecerá pelo menos mais duas vezes, causando a irritação do herói. Como Chapulín não entende sua resposta simples, de que havia sido “*el gong*”, a gueixa logo lhe explica detalhadamente a situação, e se desculpa com humildade:

GEISHA: El gong es ese platillo. El mozo lo toca cada vez que entra o sale alguna honorable persona.

CHAPULÍN: ¡Lo sospeché desde un principio!

GEISHA: Humilde geisha pide mil perdones por haber permitido que el despreciable sonido del gong asustara a honorable Chapulín Colorado. (BOLAÑOS, 1976, 8:15).

Pouco depois, quando, apesar de haver sido prevenido, Chapulín volta a ser assustado pelo barulho, ele assim demonstra sua irritação com o moço do gongo, servindo-se ironicamente do adjetivo de respeito:

CHAPULÍN: ¡Escúchame bien, pirinola con techo! A la próxima, ¡te rompo la honorable boca!

MOZO DEL GONG: Despreciable mozo no entender bien lengua castellana.

CHAPULÍN: Pues te lo voy a decir en japonés: ¡abusado, que te rompo el hocico! (BOLAÑOS, 1976, 10:20).

A ordenação de palavras castelhanas de tal forma a criar uma sonoridade peculiar que de algum modo lembre o japonês, como em “*¡abusado, que te rompo el hocico!*” (abusado, que te arrebento o focinho!), é outro procedimento de paródia desse idioma. Por exemplo, na cena em que, cumprimentando-se com uma reverência, o samurai e Chapulín batem as cabeças:

SAMURAI: ¡Tu coco tá duro!

CHAPULÍN: ¡Me jeringa la choya!

SAMURAI: ¡Uh, uh! Honorable Chapulín Colorado, ¿le gusta la lengua japonesa?

CHAPULÍN: Pero sin cebolla, por favor.

GEISHA: ¡No, no! Mi padre preguntando si tú hablando el idioma japonés.

CHAPULÍN [*gesto de más o menos con la mano*]: Matsumoto.

SAMURAI: Uhm, a ver si es cierto: te pico la oreja.

CHAPULÍN: Te pongo parejo.

SAMURAI: Tu cara tá aguada.

CHAPULÍN: Tu naga tá caída. (BOLAÑOS, 1976, 11:00).

As primeiras duas falas em “japonês” condizem com a situação da cena – “*¡Tu coco tá duro!*” e “*¡Me jeringa la choya!*” (Me incomoda a cabeça) –, as outras são apenas frases aleatórias, e por isso mesmo engraçadas, que surgem do intento do samurai de testar o japonês do Chapulín – “*Te pico la oreja*” (Te espeto a orelha); “*Te pongo parejo*” (Te faço o mesmo) etc..

Já outro modo de representar comicamente o idioma nipônico é a apropriação fortuita de palavras japonesas mais conhecidas, geralmente nomes próprios de pessoas e cidades, como quando Chapulín, fazendo com a mão o gesto de “mais ou menos”, responde à gueixa com “Matsumoto” – resposta que, aliada ao gesto, soa cômica devido à semelhança sonora com a expressão correspondente em espanhol. Esse também é o recurso usado na pergunta que acabará resultando na fatídica promessa do inspetor de luz:

SAMURAI: ¿Hiroshima, Nagasaki?  
 INSPECTOR: ¿Cómo dije?  
 SAMURAI: ¿Hiroshima, Nagasaki?  
 INSPECTOR: Hiro... ¡Ah, sí, sí, cómo no!  
 GEISHA: ¡No, no, no, no!  
 INSPECTOR: ¿No qué?  
 GEISHA: Mi honorable padre está preguntando en japonés si usted desea casarse conmigo, ¡y honorable caballero respondiendo que sí!  
 INSPECTOR: ¡Chanfle! (BOLAÑOS, 1976, 6:10).

A pergunta sobre o casamento é, assim, formada pelos nomes daquelas duas cidades japonesas que ficaram largamente conhecidas após os eventos da Segunda Guerra Mundial. Outra figura conhecida cujo nome surge no texto de Chespirito é Toshiro Mifune, o mais famoso ator japonês do século XX, que participou de dezesseis obras do célebre diretor Akira Kurosawa e que, naquele ano de 1976, estrelava o filme americano *Midway* (A batalha de Midway), juntamente com Charlton Heston, Henry Fonda, James Coburn e Glenn Ford.<sup>14</sup> Seu nome é a primeira fala que o samurai dirige ao inspetor de luz, o que dá ensejo a um trocadilho cômico:

SAMURAI: Toshiro Mifune.  
 INSPECTOR: No, gracias, yo no fumo.  
 GEISHA: Es mi honorable padre, el honorable samurái Sugatito Orinagua. Despreciable hija saudando su honorable padre. (BOLAÑOS, 1976, 5:00).

Os nomes das personagens japonesas – especificamente o samurai e o karateca – são outro motivo de comicidade, formando-se igualmente com palavras castelhanas ordenadas de maneira a soarem como se fossem japonesas. O samurai, Sugatito Orinagua, tem seu nome composto por aglutinações destas palavras: *su* + *gatito* (seu + gatinho) orina + agua (urina + água). Já o nome do karateca, Silbato Yamasaki (*silbato* = apito), faz referência ao árbitro de futebol que apitou o chamado “jogo do século”, a semifinal entre Itália e Alemanha na Copa do Mundo do México, em 1970: o peruano Arturo Yamasaki.<sup>15</sup>

Assim como a promessa do inspetor – que criará o conflito principal do episódio – decorre de um mal-entendido devido à diferença de idioma, a mesma confusão leva a

<sup>14</sup> Fonte: <<http://www.imdb.com/name/nm0001536/>>. Acesso em 10 jun. 2016.

<sup>15</sup> <<https://imortaisdofutebol.com/2013/03/28/jogos-eternos-italia-4x3-alemanha-1970/>>. Acesso em 10 jun. 2016.

outra peripécia do enredo: quando Chapulín aceita lutar com Silbato Yamasaki no lugar do inspetor.

SAMURAI: ¿Ta chafa, chotaquito chichimeca?  
 GEISHA: No, honorable Chapulín Colorado venir a impedir boda con honorable mejicano inspetor de la luz.  
 SAMURAI: Uh, tá bueno, tá bueno. ¿Judo, karate, con Silbato Yamasaki?  
 CHAPULÍN: ¿Yamasaki?  
 SAMURAI: No le saque.  
 CHAPULÍN: Bueno, yo...  
 SAMURAI: ¡Guachachara! Sayonara.  
 CHAPULÍN: Sayonara. [...]  
 GEISHA: Honorable Chapulín siendo muy valiente.  
 CHAPULÍN: ¿Yo por qué?  
 GEISHA: Porque haber aceptado luchar con Silbato Yamasaki.  
 CHAPULÍN: ¿Luchar con quién?  
 GEISHA: Con Silbato Yamasaki: el campeón oriental de karate.  
 CHAPULÍN: ¡¿Yo haber aceptado luchar karate?!  
 GEISHA: Eso es lo que tú haber dicho a mi honorable padre en japonés. (BOLANOS, 1976, 11:20).

Medroso como só ele, haveria de ser por engano que Chapulín aceitaria a luta com o campeão de karatê. A importância que aqui as personagens japonesas dão ao cumprimento dos compromissos firmados de algum modo reflete aquela noção de honra do código bushidô. A noção de respeito à hierarquia também transparece nas palavras da gueixa: “*A mí no me importaría casarme con honorable mejicano. La hija de un samurái no desobedece nunca a su padre*” (BOLANOS, 1976, 9:00). Mas, obviamente, aquele código de honra é representado como caricatura, uma vez que os compromissos são formulados de maneira obscura e assumidos por engano.

Além da maneira de falar, ainda outros aspectos caricaturados, e que se tornam matéria para cenas cômicas, são os modos japoneses de andar, com passos bem curtos e rápidos (cf. BOLANOS, 1976, 8:50), e de cumprimentar: “*Honorable samurái no saludando nunca de mano; saludando con una reverencia, así.*” (BOLANOS, 1976, 5:55).

Mas, enfim, a gueixa e o samurai apresentam-se mesmo basicamente apenas como estereótipos gerais da mulher e do homem japoneses, uma vez que seus aspectos específicos – respectivamente, o de artista e o de nobre guerreiro – não são representados.

Ademais, um fato curioso, e que merece menção, é que a caracterização do moço do gongo e do samurai trabalha com características mais identificáveis com o estereótipo do chinês, sobretudo o modelo de seus bigodes. Não é impossível interpretar o primeiro como sendo realmente um chinês, já que não há nenhuma indicação explícita no episódio que o defina categoricamente como japonês e não é inconcebível a possibilidade de que, no México, o samurai tenha arranjado um empregado de outra nacionalidade. Porém, quando aquele estilo de bigode aparece também no samurai, aí já é um motivo de estranhamento – ainda que uma investigação específica acerca da moda do bigode e da influência da cultura chinesa no Japão talvez até mostre, quem sabe, que tal caracterização não é totalmente sem fundamento. Todavia, seja como for, Sugatito Orinagua não tem a aparência do samurai típico.

Uma caracterização visual mais própria do samurai está na paródia que Chespirito fará, em 1978, do filme *Madame Butterfly*, no episódio 209 de *Chapulín, La función debe continuar: parte 4*. Muitos diálogos e recursos humorísticos desse esquete serão reaproveitados de *El campeón de karate amaneció de mal carácter*, mas ali estará ainda mais presente a paródia das noções de honra e vergonha da cultura japonesa, inclusive com a menção ao *harakiri*. Este, porém, será assunto para outra ocasião.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Wilson Filho Ribeiro de. A anedota de abstração na obra de Roberto Gómez Bolaños, **Revista Interpretextos**, n.12, Otoño de 2014, pp.41-68. Disponível em: <[http://www.ucol.mx/interpretextos/pdfs/4\\_inpret1208.pdf](http://www.ucol.mx/interpretextos/pdfs/4_inpret1208.pdf)>. Acesso em 17 mar. 2015.
- AZUMA, Satoma Oishi. Estudos comparativos dos recursos de polidez na língua japonesa e na língua portuguesa. **Estudos Japoneses**, São Paulo, n.33, 2013. Centro de Estudos Japoneses. Departamento de Letras Orientais. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. pp.116-132.
- A WEEK in the life of: Koaki, Apprentice Geisha – Schooled in the arts of pleasure. **The Independent**. 7 ago. 1998. <<http://www.independent.co.uk/news/a-week-in-the-life-of-koaki-apprentice-geisha-schooled-in-the-arts-of-pleasure-1170322.html>>. Acesso em 29 mar. 2016.

CHUN, Jayson. Learning Bushidô from Abroad: Japanese Reactions to *The Last Samurai*. **IJAPS**, Vol. 7, No. 3, Special Issue, September 2011. Disponível em: <<http://ijaps.usm.my/wp-content/uploads/2012/07/JaysonChun-BushidoTheLastSamurai.pdf>>. Acesso em 13 abr. 2016.

CLEARY, Thomas. Introducción. In: TAIRA, Shigesuke. **El código del Samurái**: una traducción de Thomas Cleary del *Bushido Shoshinshu*. Ilustraciones de Oscar Ratti. Traducción del inglés de Miguel Portillo. 5.ed. Barcelona: Kairós, 2011. pp.11-19.

CRUZ, José Marques. **História da Literatura**: traços gerais da literatura oriental, grega, latina, demais literaturas modernas e, especialmente, portuguesa e brasileira. 8.ed. revista e ampliada. São Paulo: Melhoramentos, [19--]. 580p.

CUDDON, J.A. **The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. Revised by C.E. Preston. London: Penguin, 1999. 991p.

DAMERS-OLIVIER, Myriam; COLLEGE, George Brown. Superman: What makes him so Iconic?, **Pop Culture: Politics of Media Literacy**, 2009. 17p. Disponível em: <<https://popculture11.files.wordpress.com/2010/04/myriam20demers-olivier20superman.pdf>>. Acesso em 15 abr. 2016.

FÓRUM Chaves. Thomas Henrique; James Revolti *et al.* (org.). **Lista CH** [Lista de episódios dos programas de Chespirito], **Fórum Chaves**, 2014-2016. Disponível em: <<http://forumchaves.com.br/listach/site/index.php>>. Acesso em 15 abr. 2016.

GREENWOOD, Jocelyn. Geisha: A History of an Empowered Group. **Footnotes**, vol. 6, 2013. pp.97-106. Disponível em: <<https://journal.lib.uoguelph.ca/index.php/footnotes/article/view/2388/2857>>. Acesso em 13 abr. 2016.

HECKMANN, Wolfhart; LOTTER, Konrad. **Lexikon der Ästhetik**. München: C.H. Beck, 2004. 424p.

HISTORY of Kimonos. **Kids Web Japan**. Disponível em: <<http://web-japan.org/kids-web/virtual/kimono/kimono01.html>>. Acesso em 03 mai. 2016.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12.ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

NITOBÉ, Inazo. **The Works of Inazo Nitobe**. Volume 1 (Bushido: The Soul of Japan, Thoughts and Essays). Tóquio, University of Tokyo Press, 1972.

NUNES, Gabriel Pinto. Uma sucinta exposição da noção de honra no *Bushidô* de Nitobe. **Estudos Japoneses**, São Paulo, n.33, 2013. Centro de Estudos Japoneses. Departamento de Letras Orientais. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. pp.22-34.

KIMONO. **Japan Zone**. Disponível em: <<http://www.japan-zone.com/culture/kimono.shtml>>. Acesso em 03 mai. 2016.

KIMONO. **Victoria and Albert Museum**. Disponível em: <<http://www.vam.ac.uk/page/k/kimono/>>. Acesso em 03 mai. 2016.

RODRIGUEZ, Francisco Javier López. Entre geishas y samuráis: la imagen del japonés en el cine occidental. **Gabinete: Comunicación y educación**, Congreso Euro-Iberoamericano: Alfabetización mediática y culturas digitales, Sevilla, [2010]. Disponível em: <[http://www.gabinetecomunicacionyeducacion.com/sites/default/files/field/adjuntos/entre\\_geishas\\_y\\_samurais\\_la\\_imagen\\_del\\_japones\\_en\\_el\\_cine\\_occidental.pdf](http://www.gabinetecomunicacionyeducacion.com/sites/default/files/field/adjuntos/entre_geishas_y_samurais_la_imagen_del_japones_en_el_cine_occidental.pdf)>. Acesso em 26 mar. 2016.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7.ed. Série Princípios, n.166. São Paulo: Ática, 2007. 85p.

SOURIAU, Étienne. **Vocabulaire d'esthétique**. Publié sous la direction de Anne Souriau. 2.ed. Paris: Quadrige; PUF, 2004. 1415p.

SUPERMAN (1941): Quotes, **IMBD**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0034247/quotes>>. Acesso em 15 abr. 2016.

WEBER, David Michael. The Kamogawa Odori Geisha Dance. **OhMyNews**, 14 jul. 2006. Disponível em: <[http://english.ohmynews.com/articleview/article\\_view.asp?at\\_code=342996](http://english.ohmynews.com/articleview/article_view.asp?at_code=342996)>. Acesso em 31 mar. 2016.

## De Roberto Bolaños

BOLAÑOS, Roberto Gómez. El campeón de karaté maneció de mal caráter. *El Chapulín Colorado*: ep. 109. Ciudad de México: Televisa, 1976. Disponível em: <[https://youtu.be/3YT8\\_bm8L78](https://youtu.be/3YT8_bm8L78)>. Acesso em 08 jun. 2016.

## Imagens

Ueno Hikoma. “Samurai (Harada Kiichi), Nagasaki, Japan.” 1865-1875. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ueno\\_Hikoma\\_-\\_Samurai\\_\(Harada\\_Kiichi\),\\_Nagasaki,\\_Japan\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ueno_Hikoma_-_Samurai_(Harada_Kiichi),_Nagasaki,_Japan_-_Google_Art_Project.jpg)>. Acesso em 01 jun. 2016.

Fórum Chaves. Cena de *El campeón de karate amaneció de mal caráter* (1976). Disponível em: <<http://forumchaves.com.br/listach/site/episodio.php?episodio=411&idioma=pt>>. Acesso em 10 jun. 2016.

## Vídeos

芸者お座敷「小唄」2 Geisha girl drinking party “Japanese ballad-type song”2  
Disponível em: <[https://youtu.be/duaSmw9Gt\\_c](https://youtu.be/duaSmw9Gt_c)>. Acesso em 15 abr. 2016.

Kyoto geiko (geisha) Michina with maiko on September 27, 2014.  
Disponível em: <<https://youtu.be/46o7BmSy39w>>. Acesso em 15 abr. 2016.

SUPERMAN (1941 - 1942) - Episode 1: The Mad Scientist. Disponível em: <<https://youtu.be/GymQB4xZ-Og>>. Acesso em 15 abr. 2016.