

## ORE NO KANOJO – REPRESENTAÇÕES DO MASCULINO E DO FEMININO NA MÚSICA DE UTADA HIKARU

João Victor Alves da Costa Pereira<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo explorar os *ethé* presentes na música "Ore no Kanojo" da cantora nikkei Utada Hikaru. Utilizando a Análise de Discurso Crítica (ADC) proposta por Norman Fairclough (2001), o estudo foca em aspectos textuais, práticas discursivas e sociais da canção. A língua japonesa, apesar de não ter flexão de gênero, apresenta marcas que distinguem falas masculinas e femininas, como o uso de dêiticos e partículas. A música "Ore no Kanojo", do álbum *Fantôme* (2016), é analisada em termos de dois *ethé* discursivos que representam um casal discutindo seu relacionamento. O *ethos* masculino é marcado pela reafirmação de poder e distanciamento emocional, enquanto o *ethos* feminino demonstra fragilidade e auto-consciência de papéis sociais. A análise revela uma crítica às dinâmicas tradicionais de gênero na sociedade japonesa, onde ambos os personagens são apresentados como prisioneiros de expectativas e papéis pré-definidos. O estudo sugere que "Ore no Kanojo" contribui para uma compreensão mais ampla das ideologias de gênero no Japão contemporâneo, destacando as complexas interações entre identidade pessoal e normas sociais.

**Palavras-chave:** Análise do Discurso Crítica. Gênero. *Ethos*. J-pop.

**ABSTRACT:** This paper aims to explore the *ethé* present in the song "Ore no Kanojo" by the Nikkei singer Utada Hikaru. Using Critical Discourse Analysis (CDA) as proposed by Norman Fairclough (2001), the study focuses on textual aspects, discursive practices, and social practices of the song. Although the Japanese language does not have gender inflection, it presents markers that distinguish masculine and feminine speech, such as the use of deictics and particles. The song "Ore no Kanojo," from the album *Fantôme* (2016), is analyzed in terms of two discursive *ethé* that represent a couple discussing their relationship. The masculine *ethos* is marked by the reaffirmation of power and emotional detachment, while the feminine *ethos* demonstrates fragility and self-awareness of social roles. The analysis reveals a critique of traditional gender dynamics in Japanese society, where both characters are presented as prisoners of pre-defined expectations and roles. The study suggests that "Ore no Kanojo" contributes to a broader understanding of gender ideologies in contemporary Japan, highlighting the complex interactions between personal identity and social norms.

**Keywords:** Critical Discourse Analysis. Gender. *Ethos*. J-pop.

---

<sup>1</sup> Mestrando em Letras. Universidade Federal do Paraná-UFPR.

## 1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo explorar os *ethé* que constituem a música “*Ore no Kanojo*” da cantora *nikkei* Utada Hikaru. Apesar de a língua japonesa não apresentar flexão de gênero (Shibatani et al., 2020), podemos perceber que existem marcas de fala que deixam a enunciação mais masculina ou feminina, como a utilização de dêiticos (*Ore / Boku* = para a desinência masculina / *Atashi* = para a desinência feminina) ou de partículas (*wa / yo*). Utilizaremos a Análise de Discurso Crítica proposta por Norman Fairclough (2001) como eixo de análise teórico-metodológica, englobando aspectos do discurso como texto, prática discursiva e prática social.

Em seu álbum *Fantôme*, de 2016, Utada Hikaru compõe uma canção em que podemos identificar dois *ethos* discursivos de maneira distinta. “*Ore no Kanojo*” (“Minha Namorada”, em português) apresenta o ponto de vista de um casal de namorados sobre seu relacionamento, a imagem que eles projetam um do outro e os desejos que possuem. Enquanto podemos distinguir a voz da namorada e do namorado em certas partes da música, em outras essa distinção não fica tão clara devido às características gramaticais da língua japonesa supracitadas.

Nas sessões seguintes apresentarei uma biografia da artista, as distinções entre as falas masculina e feminina na língua japonesa, os papéis que normalmente são atribuídos a homens e mulheres na sociedade japonesa e uma análise de como isso é representado ao longo da canção.

## 2. UTADA HIKARU E O FANTASMA DO GÊNERO

Utada Hikaru é uma cantora *nikkei* de J-pop (sigla para *Japanese Pop*), estilo musical que ganhou bastante notoriedade no início dos anos 2000. Nascida em Nova York, a cantora é filha do produtor musical Utada Teruzane, e da cantora de *enka* (estilo de música tradicional da cultura japonesa), Fuji Keiko. Desde a infância, por influência dos pais musicistas, Utada demonstrou interesse pela criação e composição musical. Em 1998, aos 15 anos de idade, recebeu uma proposta de contrato da gravadora Toshiba-EMI, onde lançou seu primeiro álbum em língua inglesa, intitulado “*Precious*”, sob o codinome artístico *Cubic*

U. Em 1999 lançou seu primeiro álbum em língua japonesa, intitulado “*First Love*” que, até o presente momento, é o álbum mais vendido da história do Japão. Desde então, a cantora compôs todas as suas músicas.

Seus álbuns subsequentes: “*Distance*” (2001), “*Deep River*” (2002), “*Exodus*” (2004), “*Ultra Blue*” (2006) e “*Heart Station*” (2008) obtiveram semelhante sucesso, estabelecendo a cantora como o nome mais influente da música japonesa ao final da década de 2000, de acordo com a revista *The Japan Time*<sup>2</sup>. Após o lançamento de “*Heart Station*”, a cantora declarou que entraria em um hiato de carreira que duraria de 2 a 5 anos, demonstrando que precisava de um tempo para tratar de questões pessoais. No entanto, no ano de 2013, sua mãe morreu de maneira trágica após cometer suicídio<sup>3</sup>. Esse fato acabou, inevitavelmente, adiando o lançamento de seu sexto álbum em língua japonesa.

Não é à toa que o álbum se chama *Fantôme* (fantasma, em francês), a temática das canções gira em torno de processos de dor e sofrimento que nos assombram. Diferente de seus primeiros álbuns, que possuíam uma sonoridade mais associada ao pop eletrônico e ao R&B, *Fantôme* possui tons fortemente acústicos, convidando o ouvinte para uma relação intimista com a música.

Dentre os momentos mais intimistas que o álbum apresenta, “*Ore no Kanojo*” é a primeira música que a cantora classifica como “não adequada para menores de idade” por conta do conteúdo sexual apresentado em certos trechos da música. Não é a primeira vez que Utada escreve sobre questões que envolvem gênero e sexualidade, podemos ver o tema ser explorado em “*You Make Me Want To Be a Man*” e “*The Workout*” no álbum *Exodus*, apesar de essas músicas não tratarem desses assuntos de maneira tão explícita.

“*Ore no Kanojo*” é a única música do álbum que também contém trechos cantados em língua francesa, fato que inspirou o título do álbum. Podemos perceber que a música em questão não é apenas um elemento avulso dentro do álbum, mas contribui ativamente para a construção de sua temática e identidade.

---

<sup>2</sup>Ver: <https://www.japantimes.co.jp/culture/2009/12/25/music/the-decades-most-influential/>. Acesso em: 20/12/2021

<sup>3</sup>Ver: <https://aramajapan.com/news/looking-back-on-keiko-fujis-shocking-death/21061/>. Acesso em: 20/12/2021

### 3. REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NA LÍNGUA JAPONESA

A língua japonesa não possui flexão de gênero, palavras como *Kyôshi* 教師 podem representar tanto ‘professor’ como ‘professora’. Isso não quer dizer que relações de gênero não são expressas na língua, uma vez que existem marcas da enunciação que podem caracterizar uma fala como mais masculina ou feminina (Tanaka et al, 2002). Citamos aqui, como exemplo, os substantivos dêiticos *Ore* 俺 (lit. eu), *Boku* 僕 (lit. eu), *Watashi* 私 (lit. eu), *Kare* 彼 (lit. ele) e *Kanojo* 彼女 (lit. ela).

As três diferentes formas de expressar o pronome dêitico ‘eu’ podem parecer estranhas para falantes de língua portuguesa. Isso se dá pois, segundo Pizziconi (2020), a língua japonesa não possui pronomes dêiticos, mas substantivos dêiticos. A forma utilizada varia de acordo com a situação comunicacional em que o interlocutor se encontra. *Ore* é um dêitico utilizado em contextos informais para reafirmar a masculinidade do falante, *Boku* caracteriza falantes jovens do sexo masculino, *Watashi* tende a ser uma expressão mais neutra (tanto em formalidade, como na relação masculino / feminino), entre outras formas não citadas neste trabalho.

Isso nos leva a perceber que as relações pré-estabelecidas de masculinidade / feminilidade seguem um padrão discursivo-pragmático, fazendo com que o falante estabeleça um *ethos* discursivo durante o ato de enunciação. Vale ressaltar que, por ser uma língua de tópico proeminente, o sujeito nem sempre é expresso na língua japonesa, uma vez que este pode ser deduzido do contexto ou da relação de topicalização exposta ao longo da enunciação.

Sendo assim, percebemos que a presença de *Ore* no ato enunciativo tem como objetivo reforçar a masculinidade do falante durante a enunciação. É importante notar que tal léxico dificilmente seria utilizado em situações formais da língua japonesa, o que indica que o enunciador, provavelmente, possui um interlocutor que está no mesmo nível hierárquico de fala que o receptor da mensagem.

Este processo está intimamente ligado à metafunção interpessoal da Linguística Sistêmico Funcional (doravante LSF) proposta por Michael Halliday (2004). Segundo Bernardino:

Para Halliday (1994), o princípio básico da função interpessoal é que os falantes, no ato da interação, adotam para si um papel discursivo e sinalizam um papel complementar para seus interlocutores. Assim, ao realizar uma ordem, o falante se posiciona como alguém autorizado a ordenar e posiciona seu interlocutor como aquele que pode e deve efetivar o que foi ordenado. Dessa forma, a função interpessoal da linguagem desvela os papéis e as relações que os interlocutores constroem no ato das trocas interativas. (Bernardino, 2015, p. 566)

Um ponto interessante a ser discutido, é que o léxico que equivale à palavra ‘namorada’ em língua japonesa é o mesmo utilizado para designar o substantivo dêitico ‘ela’. *Ore no Kanojo*, portanto, pode ser lido como “minha namorada”, ou, literalmente, “minha ela”, uma vez que a frase é composto por *Ore* (eu) *no* (partícula genitiva) *kanojo* (namorada/ela).

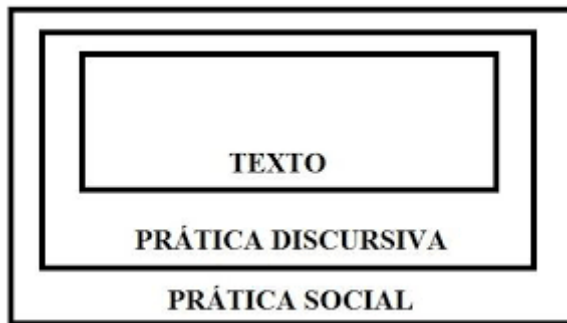
#### 4. ANÁLISE DO DISCURSO CRÍTICO COMO DISPOSITIVO TEÓRICO-METODOLÓGICO

A Análise do Discurso Crítica (doravante ADC) tem como foco a relação estabelecida entre o mundo social e a linguagem. A ideia central é descrever e interpretar a linguagem em seu contexto sócio-histórico (Magalhães, 2017). Para a ADC, discurso é linguagem como prática social, isto é, um modo de ação e de representação; é através da linguagem que as pessoas produzem e reproduzem o mundo e suas relações sociais (Fairclough, 2001).

Ao assumir essa posição, o autor indica que discurso não é apenas uma forma de significar o mundo, mas também de agir diretamente na estrutura social. Quando um discurso se manifesta em alguma interação social ele está ao mesmo tempo representando – ou, significando – e mantendo ou modificando a estrutura social, estabelecendo uma relação dialética entre linguagem e sociedade.

Para investigar a relação entre linguagem e sociedade, Fairclough (2001, p 101) propõe um modelo tridimensional que interrelaciona texto, prática discursiva e prática social.

**Figura 1:** Modelo tridimensional da análise de discurso



Fonte: Fairclough (2001, p. 101)

Conforme podemos ver na imagem acima, uma análise focada nos aspectos críticos do discurso se divide em três dimensões que se entrelaçam: texto, prática social e prática discursiva.

Para a análise da canção em questão, focalizaremos os processos de lexicalização que constituem o *ethos* discursivo, explorando os aspectos da metafunção interpessoal de acordo com a LSF (Halliday, 2004). Dentro dessa perspectiva, *ethos* se configura como a imagem de si que o falante projeta através da linguagem.

Segundo Ramírez (2013), a investigação do *ethos* na ADC serve para entender as ideologias que permeiam grupos hegemônicos e minoritários na sociedade. Isso pode colaborar para entender as ideologias que permeiam as concepções coletivas de identidades masculina e feminina no Japão.

## 5. ORE NO KANOJO E A FRAGILIDADE DO MASCULINO

Podemos verificar que existem padrões de gênero que são expressos em diversos aspectos da vida em sociedade. Na arte, por consequência, esse fato não seria diferente. Existem diferentes formas de se expressar o masculino e o feminino através do discurso, assim como os papéis sociais atribuídos a mulheres e homens.

Na expressão artística em questão, vemos a linguagem musical sendo utilizada para descrever um homem e uma mulher que questionam seus papéis dentro do relacionamento e o próprio relacionamento em si. Dentre os anexos, temos a transcrição da música em escrita japonesa (Anexo 1), romaji (Anexo 2), e uma tradução literal (Anexo 3).

Iniciaremos a análise pela descrição do *ethos* masculino, seguindo para o *ethos* feminino e, por fim, dos trechos em que o *ethos* não é explicitamente marcado pela língua.

### 5.1 O *ethos* masculino em Ore no Kanojo

Podemos identificar que o *ethos* masculino em questão se reafirma através de suas falas na música, ao utilizar o dêitico *Ore* para se referir a si mesmo, e que ele está em um ambiente de interação informal, seja conversando com amigos ou consigo mesmo. Ao descrever sua namorada vemos que existe um processo de inferiorização constante da moça.

No primeiro verso da música vemos ele descrever a namorada como um pouco bonita (そこそこ美人 / sokosoko bijin) e simpática (愛想もいい / aiso mo ii). Vemos que ao utilizar o modalizador *そこそこ* (lit. mais ou menos), o *ethos* masculino relativiza uma característica normalmente valorizada numa relação amorosa, a beleza. A sentença em questão é seguida por um complemento indicando que ela é simpática (愛想いい), atributo que normalmente é utilizado para contrapor a falta de beleza de alguém e para indicar alguém que está constantemente tentando agradar aos outros.

Em sequência, vemos que um dos pontos positivos da namorada é se dar bem com seus amigos (仲間内でも評判だし / kama nai de mo hyōban da shi), como se ela fosse uma criança inteligente (気の利く子 / Ki no kiku ko). Aqui podemos observar uma relação de superioridade, uma vez que ele descaracteriza o papel de mulher que sua namorada ocupa ao compará-la a uma criança. Esse ato enunciativo demonstra uma relação de poder desigual aos olhos do namorado, já que ele sendo adulto possui uma relação de poder hierarquicamente superior à sua namorada, seja pela hierarquia social determinada pelo gênero, seja pela infantilização da parceira, isto é, pelo traço do amadurecimento.

O namorado segue dizendo que ela não interfere no seu trabalho nem nos seus hobbies (趣味や仕事に干渉してこない / shumi ya shigoto ni kanshō shi te ko nai). Da mesma forma, ela não questiona se ele chega tarde em casa (帰りが遅くなっても聞かない / Kaeri ga osoku natte mo kika nai), fato que ele ainda modaliza como sendo algo positivo (細かいこと / Komakai koto). Esses trechos demonstram a valorização do papel de

submissão da mulher no relacionamento, ou seja, ‘ela não incomoda’ segundo o interdiscurso acerca do comportamento de mulheres controladoras no relacionamento. O *ethos* masculino projeta uma imagem de que as mulheres são tradicionalmente ciumentas e possessivas – fato que é historicamente considerado negativo pela sociedade japonesa (Takemaru, 2010) – e que sua namorada, ao contrário dessa visão, se coloca como alguém que aceita que ele desempenhe seu “papel de homem”, isto é, que ele tenha liberdade no relacionamento.

Na terceira estrofe vemos que ele valoriza o fato de ela não retomar conversas (話) que ele considera finalizadas (済んだ話を蒸し返したりしない / sun da hanashi o mushikaeshi tari shi nai), passando uma imagem de que existe um ponto final dentro dos problemas do relacionamento, e que este ponto final é determinado por ele. Ou seja, mais uma vez vemos o ideal de mulher submissa sendo atribuído à namorada. Ele justifica dizendo que ele não se atreve (敢えて / Aete) a perguntar se ela tem problemas, já que ele é “legal” (クールな俺は / Kūru na ore wa). Vale ressaltar que o léxico utilizado para representar “legal” (クール / Kūru) vem do inglês “cool” que também pode significar “frio”, o que reafirmar o distanciamento emocional que o *ethos* masculino impõe. Podemos perceber que a canção trabalha com a noção de ambiguidade ao longo de sua composição, inclusive com termos provindos de outras línguas.

Vale trazer à discussão a qualidade do registro vocal da cantora ao interpretar os trechos acima, que atribuímos ao *ethos* masculino. Nessas duas estrofes podemos perceber que existe um registro vocal mais grave, com pouca modulação vocal. Essas características são normalmente atribuídas ao registro de fala masculino. Da mesma forma, vemos que existe pouca margem para comunicação emotiva nos trechos descritos, demonstrando um distanciamento emocional entre o interlocutor e a mensagem. Já no registro do *ethos* feminino – que analisaremos mais profundamente na subseção seguinte – podemos encontrar uma relação oposta, mais aguda e melódica.

A última estrofe que podemos atribuir de maneira explícita ao *ethos* masculino quebra com o padrão vocal pré-estabelecido e se assemelha ao padrão aplicado ao *ethos* feminino, demonstrando maior fragilidade. Curiosamente, nesse trecho, o *ethos* masculino



não fala da namorada, mas de si mesmo. O trecho 俺には夢が無い / Ore ni wa yume ga nai (lit. eu não tenho sonhos) é um momento de vulnerabilidade do namorado, dialogando com falta de sensibilidade demonstrada por ele ao longo dos versos anteriores. Ele segue demonstrando que sua esperança é manter o status quo (望みは現状維持 / Nozomi wa genjō iji), essa representação se aproxima do ideal conservador de relacionamento apresentado pelo namorado nas primeiras estrofes, também representando uma pessoa conformada com aquilo que a vida lhe dispõe.

Na sequência, o namorado explicita que algum dia a namorada vai se cansar de alguém tedioso como ele (いつしか飽きるだろう つまらない俺に / Itsushika akiru daro u tsumaranai ore ni). Nesse trecho podemos ver que há uma inversão de papéis na representação discursiva. Enquanto nos versos anteriores o *ethos* masculino inferiorizava de maneira constante a namorada, neste ele se coloca numa posição inferior à do *ethos* feminino. Existe uma demonstração de insegurança do indivíduo ao se classificar como “tedioso” (つまらない / tsumaranai), ao mesmo tempo em que existe uma expectativa de que ela o deixe. Esse aspecto demonstra que a reafirmação dos aspectos masculinos do *ethos* – e conseqüentemente a inferiorização do *ethos* feminino – provém de uma necessidade de valorização pessoal, implicando uma relação de poder desigual de superioridade do homem sobre a mulher.

## 5.2 O *Ethos* feminino em Ore No Kanojo

A caracterização do *ethos* feminino ao longo da música diverge muito da apresentada pelo masculino na subseção anterior. Ao contrário do namorado, vemos uma voz que se apresenta como fragilizada desde sua primeira aparição. Vemos a namorada indicar que ao lado do namorado ela não se comporta como ela mesma (あなたの隣にいるのは私だけけれど私じゃない / Anata no tonari ni iru no wa watashi dakeredo watashi janai), indicando que existe uma relação de enganação/atuação entre os amantes, sempre fingindo que são outra pessoa quando na presença do outro. Ela procede dizendo que ser mulher é difícil (女はつらいよ / Onna wa tsurai yo), o que indica que não é apenas difícil estar num relacionamento com seu namorado, mas que a existência feminina em si é um fardo comum

a todas as mulheres. A estrofe finaliza com o argumento que justifica a dificuldade em ser mulher, não ser um fardo para os outros (面倒と思われたくない / mendō to omoware taku nai), ou seja, é pressuposto que, ao estar num relacionamento, os homens consideram mulheres como um incômodo.

Na segunda estrofe em que o *ethos* feminino se expressa, vemos que as mudanças que a namorada menciona em sua primeira intervenção foram causadas para agradar o namorado, ao dizer que ela se tornou uma mulher forte por ele gostar de mulheres assim (あなたの好みの強い女演じるうちにタフになったけど / Anata no konomi no tsuyoi onna enjiru uchi ni tafu ni natta kedo). A relação de que os *ethé* projetados no relacionamento não estão sendo genuínos um com o outro fica mais evidente ao explicitar que os dois se enganam como a raposa e o tanuki (狐と狸の化かし合い / Kitsune to tanuki no bakashiai). Aqui vale o apontamento que raposas e tanukis são animais tradicionais do folclore japonês que constantemente vestem um disfarce humano para enganar pessoas em benefício próprio, sendo a raposa um animal frequentemente associado ao feminino, e o tanuki ao masculino (Jordan, 2013). Essa analogia reforça o caráter conflituoso da relação amorosa, uma vez que ela se coloca como parte ativa do ato de enganação.

A voz feminina procede demonstrando que o fingimento em questão não é apenas para o namorado, mas também para si mesma, uma vez que ela deseja ter coragem para querer as coisas que ela quer (本当に欲しいもの欲しがる勇氣欲しい / Hontōni hoshīmono hoshigaru yūki hoshī). Chama a atenção a repetição constante do léxico 欲しい / hoshī (lit. querer), intensificando uma relação ativa de desejo não concretizado. A consciência de seus atos é retomada ao dizer que ela pensa nisso toda a vez em que abraça o namorado (最近思うのよ抱き合う度に / Saikin omou no yo dakiau tabi ni).

Aqui podemos concluir que existe um paralelo interdiscursivo entre os namorados, uma vez que ambos insistem em um relacionamento de aparências, o namorado querendo aparentar ser um homem poderoso e másculo e a namorada fingindo, conscientemente, ser uma mulher forte. Entretanto, o que vemos ao final dessas representações é que ambos estão fragilizados devido aos papéis de gênero tradicionais que a eles foram pré-determinados.

### 5.3 O ponto de (des)encontro discursivo entre o masculino e o feminino

Os trechos que serão analisados a seguir podem ser caracterizados como o “refrão” da música. Nos versos a seguir não existem marcações de gênero explícitas na língua, o que pode nos levar a atribuir tais trechos a qualquer um dos *ethé* apresentados. Essa escolha de análise é embasada na quebra do padrão de representação vocal do *ethos* masculino apresentada na ponte – onde o namorado assume a mesma melodia vocal apresentada pela namorada – e pelos dois *ethé* compartilharem da mesma aflição de se encontrarem em um relacionamento infeliz e de aparências.

Aqui vemos a presença do conteúdo considerado mais sexualizado, quando os *ethé* indicam que querem convidar alguém a entrar para além de seus corpos (カラダよりずっと奥に招きたい / Karada yori zutto oku ni manekitai). A alusão ao processo de penetração se mescla com a noção romântica de que esse processo vai além do corpo, uma relação estabelecida num nível de “alma”. Da mesma forma, o verso seguinte convida alguém para tocar o indivíduo para além de seu corpo (カラダよりもっと奥に触りたい / Karada yori motto oku ni sawaritai), onde novamente vemos uma alusão à relação sexual estabelecida pelo verbo 触る / Sawaru (lit. tocar).

Ainda no refrão, podemos encontrar uma repetição da ideia inicialmente apresentada, mas dessa vez expressa em língua francesa (Je veux inviter quelqu’un à entrer / Quelqu’un a trouvé ma vérité). Aqui nos chama a atenção a utilização do léxico “quelqu’un” (lit. qualquer um), que demonstra que a fala em língua japonesa não está necessariamente direcionada ao parceiro, mas a qualquer pessoa que possa completar tal ato. Chama a atenção a utilização de língua francesa, uma vez que o francês é comumente visto como uma língua de características femininas. A utilização de uma segunda língua também indica um processo de alteridade na construção dos *ethé*, demonstrando que o eu-lírico precisa se expressar em outra língua para comunicar um sentimento que não está de acordo com aquilo firmado em sua cultura. Esse fato nos leva a questionar se ambos os versos são enunciados possíveis dos dois *ethé*, ou se a versão em língua japonesa está atrelada ao namorado e a francesa à namorada. Tomo aqui a hipótese de que a cantora-compositora quis utilizar o

refrão para quebrar os padrões de gênero pré-estabelecidos pelos versos marcados, demonstrando que o sentimento aqui representado independe do papel de gênero.

Ainda assim, existe uma relação diametralmente oposta nas escolhas discursivas de ambos os *ethé*. Enquanto o namorado reafirma suas qualidades e sua masculinidade, a namorada reafirma suas inseguranças pessoais. Da mesma maneira, o *ethos* masculino tenta constantemente diminuir o *ethos* feminino como forma de reafirmar seu papel dominante. Essas relações estão intimamente ligadas com o papel submisso associado às mulheres japonesas (Takemaru, 2010). Por mais que o namorado revele suas inseguranças antes do último refrão, a música se encerra com a repetição do primeiro verso, indicando que ele mantém o discurso inicialmente projetado.

Ao mesmo tempo, vemos que a namorada, apesar de consciente do falso relacionamento que vive, constantemente se auto-deprecia, assumindo uma posição inferior ao namorado ao longo de suas estrofes. Apesar de haver léxicos de poder associados a ela (強い *tsuyoi*, タフ *taffu*, 狐 *kitsune*), suas críticas são direcionadas a si, não ao namorado. O papel do feminino é representado como aquele que se responsabiliza por seus atos individuais e pelos atos do masculino, em contraponto, o masculino se isenta de culpa e atribui tais responsabilidades ao feminino.

Assim, vemos que a prática social propicia maior liberdade de expressão do homem para criticar a mulher, enquanto não podemos afirmar o mesmo se invertermos os papéis dos atores sociais envolvidos. Mesmo que exista um indicativo de que há maior dificuldade de expressão pessoal por parte do *ethos* masculino, que só revela suas inseguranças próximo ao fim da música, isso demonstra uma relação de poder desigual, onde o homem se sente confortável o suficiente para criticar a mulher antes mesmo de expressar seus defeitos e inseguranças.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho apresentamos uma análise da música *Ore no Kanojo* de Utada Hikaru, identificando as relações estabelecidas pelos *ethos* presentes na música. Podemos

identificar relações de identificações que são marcadas por elementos linguísticos na música, como o dêitico *ore*, e por relações discursivas pré-estabelecidas entre os *ethos*.

Também identificamos um processo de quebra dos papéis de gênero tradicionalmente atribuídos à figuras masculinas e femininas, demonstrando um processo intrinsecamente humano de sofrimento ao estar num relacionamento instável.

## REFERÊNCIAS

BERNARDINO, Cibele G. A metafunção interpessoal: um olhar sobre o artigo acadêmico de linguística. In: **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**. 3 ed. Belo Horizonte, UFMG, 2015.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. 1 ed. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2001.

HALLIDAY, M.A.K. **An introduction to functional grammar**. 3 ed. London, Arnold, 2004.

JORDAN, Brenda G. **The trickster in Japanese art**. Education About Asia, Vol. 18, No. 1 (Spring 2013), 26–31.

MAGALHÃES, Izabel. MARTINS, A. R; RESENDE, V. de Melo. **Análise de discurso crítica: um método de pesquisa qualitativa**. 1. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 2017.

PIZZICONI, Barbara. Social deixis in Japanese. In: Jacobsen, W. Takubo, Y. **Handbook of Japanese Semantics and Pragmatics**. 1 ed. Boston/Berlin, DeGruyter, 2020.

RAMÍREZ, C. **Ethos and Critical Discourse Analysis: From Power to Solidarity**. CONTEXTES, 2013, <http://journals.openedition.org/contextes/5805>; DOI: <https://doi.org/10.4000/contextes.5805>.

TAKEMARU, Naoko. **Women in the Language and Society of Japan**. 1 ed. McFarland, Jefferson, 2010.

TANAKA, Hiroko. FUKUSHIMA, Mihoko. **Gender orientations to outward appearance in Japanese conversation: a study in grammar and interaction**. Discourse and Society. Vol 13, Issue 6, 2002.