

Aspectos educacionais do *karate*: discutindo suas representações no cinema¹

Rafael Cava Mori²

ORCID: 0000-0001-6301-2795

Gilmar Araújo de Oliveira³

ORCID: 0000-0002-7617-6235

Resumo

O *karate* é uma luta originária de Okinawa, ilha ao sul do Japão. Historicamente, atravessou três períodos: a partir do século XVII, como *bujutsu*, técnica clandestina de luta; depois, como *budo*, quando foi convertido em luta tradicional japonesa, em fins do século XIX, propugnando valores educacionais e identitários; e finalmente, como esporte de luta, quando foi associado a performance motora e competitividade, no século XX. Ao considerar o papel do *karate* como veiculador de valores de um Japão idealizado – japonesidade –, este trabalho analisa representações cinematográficas dessa luta. A análise focou nos aspectos educativos retratados nos filmes, a série estadunidense *The karate kid* e o japonês *Kuro obi*, sendo conduzida conforme três categorias: a relação entre teoria e prática; ruídos e conflitos entre professor e aluno; e formação do aluno como futuro professor. Os resultados revelam que as obras criticam a esportivização do *karate*, enfatizando a representação de aspectos educacionais associados aos períodos do *bujutsu* e, principalmente, do *budo*. Também, colaboram para reafirmar e atualizar a japonesidade, ao tratar os princípios do *budo* e sua transmissão educacional de forma idealizada, sem aludir a seu caráter moderno. Ainda, os filmes apresentam divergências em relação à proposta contemporânea de uma pedagogia das lutas, fundamentada na ciência da motricidade humana. Por outro lado, as produções cinematográficas contribuem para a área educacional na medida em que possibilitam discussões a respeito dos processos formativos e seus percalços, retratados de forma original, recorrendo aos conceitos de *yin/yang* relacionados aos princípios *zen*-budistas do *budo*.

Palavras-chave

Karate – Japão – Cinema – Pedagogia das lutas – *Zen*.

1- Agradecemos aos seguintes interlocutores: Luiz Gonçalves Júnior (Universidade Federal de São Carlos), Christopher Richardson (Southern Virginia University), John Donohue (editor do *Journal of Asian Martial Arts*), Osvaldo Haruo Kado (praticante de *karate*) e Fábio Casagrande Hirono e Marcelo Hirono (praticantes de *judo*).

2- Universidade Federal do ABC, Santo André, SP, Brasil. Contato: rafael.mori@ufabc.edu.br.

3- Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP, Brasil. Contato: araujodeoliveiragilmar@gmail.com.



DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-4634201945192837>

This content is licensed under a Creative Commons attribution-type BY-NC.

Educational aspects of Karate: discussing their representations in filming

Abstract

*Karate is a fighting style that originated in Okinawa, an island in the south of Japan. Historically, it spans over three periods: from the seventeenth century, as bujutsu, a clandestine fighting technique; later, as budo, when it was turned into a traditional Japanese combat form in the late nineteenth century, promoting educational and identity values; and finally as a fighting sport, when it was associated with motor performance and competitiveness in the twentieth century. In considering the role of karate as a carrier of values of an idealized Japan – Japaneseness –, the present study analyzes representations of this fighting style in filming. The analysis focused on the educational aspects portrayed in the American film *The Karate Kid* (and its two sequels) and in the Japanese film *Kuro Obi*, being conducted according to three categories: the relationship between theory and practice; noises and conflicts between teacher and student; and student training as a future teacher. Results show that these cinematographic works criticize the sportivization of karate while emphasizing the representation of educational aspects associated with the periods of bujutsu and, specially, of budo. They also collaborate to reaffirm and actualize Japaneseness by treating the principles of budo and its educational transmission in an idealized way, without alluding to its modern form. Moreover, the films diverge from the contemporary proposal of a pedagogy of martial arts based on the science of human motricity. On the other hand, these cinematographic productions contribute to the educational area in that they allow discussions about educational processes and their mishaps, which are portrayed in an original way, using the concepts of yin/yang related to the Zen Buddhist principles of budo.*

Keywords

Karate – Japan – Filming – Pedagogy of martial arts – Zen.

Karate: de bujutsu a budo

Na escrita japonesa, a palavra *karate* comporta dois caracteres (*kanji*): *kara* (空), vazio; e *te* (手), mão(s). Portanto, o *karate*, mãos vazias, é a prática de se fazer do corpo uma arma.

Há diversas narrativas acerca das origens do *karate*. Tratar delas implica imergir, imediatamente, no objeto deste texto. Com efeito, o desenvolvimento do *karate*, ao longo de aproximadamente três séculos, ressignificou o objetivo de “fazer do corpo uma arma”, articulando-o a diferentes (e conflitantes) ideias educacionais e visões de mundo. É nesse sentido que Martins e Kanashiro (2010) alertam para a necessidade de uma leitura

contextualizada das histórias a respeito do *karate*, atentando-se para os nexos entre a situação existencial de seus praticantes e os acontecimentos no plano mais amplo das conjunturas e estruturas socioeconômicas. Nessa perspectiva historiográfica, esses autores evidenciam a demarcação de três períodos do *karate*, associados aos conceitos *bujutsu*, *budo* e esporte de luta.

O período do *bujutsu* (武術), palavra que pode ser traduzida como “técnica de luta”, é caracterizado pela elaboração de práticas rudimentares de combate, pelos habitantes da ilha de Okinawa, a partir do século XVII. Pouco se sabe sobre esse período e, ainda assim, as informações são desconstruídas. Gichin Funakoshi (1868-1957), personagem central do *karate*, como veremos, relata a escassez de registros acerca de possíveis inventores e origens dessas técnicas de luta:

Sua história inicial pode apenas ser deduzida a partir de lendas antigas que nos foram transmitidas oralmente, e elas, como a maioria das lendas, tendem a ser criações imaginárias e provavelmente incorretas. (FUNAKOSHI, 1994, p. 42).

Mesmo assim, as fontes concordam que a localização de Okinawa, ao sul do Japão e proximamente a rotas para a China e o Sudeste Asiático, favoreceu o contato de seus habitantes com outros povos, de quem teriam aprendido algumas técnicas – principalmente os chineses, com suas formas de *kenpo* e *wu-shu* (BARREIRA, 2004; MARTINS; KANASHIRO, 2010; WILLIAMS, 1975). Por sua vez, sendo um entreposto comercial, Okinawa sofreu por séculos o jugo de dominadores externos, especialmente os japoneses. Clãs invasores, buscando assegurar seus poderes sobre os habitantes da ilha, proibiram, por mais de uma vez, o porte de armas e essas lutas primitivas. Assim, a historiografia tende a associar tais técnicas – que ficariam conhecidas como *bushi no te* (武士の手 – “as mãos do guerreiro”) ou simplesmente *te* – a formas de combate treinadas clandestinamente, como resistência a inimigos dotados de armaduras e espadas, e sem possibilidades de serem transmitidas senão pela oralidade e por meios menos convencionais, como o disfarce na forma de dança folclórica (FUNAKOSHI, 1994). Nesse aspecto genealógico, o *karate* se assemelha à capoeira, surgida no Brasil quase sincronicamente (MORI; CARMO; GONÇALVES JUNIOR, 2015).⁴

Se o *bujutsu* caracteriza-se por saberes motores transmitidos de forma assistemática, com uma finalidade precipuamente combativa, a emergência do período do *budo* representa uma enorme descontinuidade. Isso relaciona-se aos fatos passados no Japão que, ao final do século XIX, progressivamente desfaz as estruturas feudais do xogunato e se abre ao Ocidente. O ápice desse processo foi o advento da Restauração Meiji, era iniciada em 1868 e propalada como início da modernização japonesa. Seria o ingresso definitivo do Japão no capitalismo, significando também a ocidentalização dos costumes nacionais (SOUSA,

4- Barreira (2004) afirma que tal narrativa é questionada por historiadores do *bujutsu*; mesmo assim, vamos aproveitar essas possíveis analogias históricas para tratar o *karate*, neste trabalho, semelhantemente ao que faz Gonçalves Junior (2009) perante a capoeira, isto é, o considerando não como arte marcial (o que remeteria a uma visão de mundo militarizada, com feição greco-romana), mas como luta (entendida como empreendimento coletivo de autoafirmação identitária e resistência à opressão).

2013). A isso acompanhou-se uma espécie de petrificação das tradições da época dos xoguns, tratadas idilicamente, agora, como patrimônios imateriais⁵.

No caso das lutas propriamente japonesas, fundamentadas nos princípios éticos e espirituais dos samurais (que constituíam a guarda do xogunato), isso se refletiu na dissolução de suas finalidades belicosas e na promoção de seus valores educacionais, fosse na esfera moralizante, fosse na esfera da ascese e da transcendência. Assim, as artes samurais do *kenjutsu* e do *jujutsu*, por exemplo, foram convertidas em meios para a formação do caráter japonês, designadas, doravante, *kendo* e *judo* (MARTINS; KANASHIRO, 2010). A substituição do caractere *jutsu* (術) pelo caractere *do* (道) demarca não apenas a diferença nominal entre as lutas tradicionais e as modernas – que agora dispõem de códices e sistemas formais de transmissão –, mas tem um significado mais profundo. *Do* pode ser traduzido como caminho, sendo lido na China *Tao*, supremo ou absoluto, exprimindo a essência da realidade: o movimento das forças opostas *yin/yang* que, na verdade, é inexprimível (COOPER, 1985). Portanto, se o *bujutsu* se refere a práticas de combate, ainda que assentadas em um código de conduta, a noção de *budo* busca justamente nos princípios espirituais desse código (não apenas as doutrinas chinesas do *Tao*, mas também suas relações com o budismo indiano e a religião nacional japonesa, o xintoísmo, todas amalgamadas na doutrina *zen*) a potência para a conversão da técnica em sistema ou doutrina – outras leituras do caractere 道 – para a reafirmação de preceitos tidos como tipicamente japoneses, a serem conservados diante da investida modernizante dos valores ocidentais.

No contexto de Okinawa, anexada ao território japonês em 1879, analisar o caminho do *bujutsu* ao *budo* requer um olhar mais aguçado, pela complexidade das relações ali situadas. Se a Restauração Meiji impôs a necessidade de os japoneses se equilibrarem entre conservação e modernização, quanto às relações sociais e de produção, os okinawanos tiveram o desafio adicional de resguardar suas tradições próprias (transmitidas a muito custo – lembremos a clandestinidade do *bushi no te*) e de se portarem como cidadãos propriamente japoneses, o que nunca haviam sido.

Gichin Funakoshi surge, então, como o agente capaz de organizar o *bujutsu* de Okinawa para constituí-lo como um *budo-nipo-okinawano*. Nascido no ano da Restauração Meiji e ciente das oportunidades, inclusive de formação acadêmica, decorrentes do estreitamento das relações entre a ilha e o império, Funakoshi conta em sua autobiografia os bastidores de uma demonstração de *karate* na capital Tóquio, em 1921 (FUNAKOSHI, 1994).

Seria apenas um de seus esforços para convencer as autoridades imperiais de que aquelas técnicas, com longínquas raízes chinesas, poderiam perfeitamente constituir um *do* japonês. Além dessa atividade de divulgação, Funakoshi operou dois processos essenciais: selecionou os movimentos a serem preservados, compilando-os em um sistema

5- Segundo Sant'anna (2009, p. 52), "no mundo oriental, os objetos jamais foram vistos como os principais depositários da tradição cultural. A permanência no tempo das expressões materiais dessas tradições não é o aspecto mais importante, e sim o conhecimento necessário para reproduzi-las. Nesses países, em suma, mais relevante do que conservar um objeto como testemunho de um processo histórico e cultural passado é preservar e transmitir o saber que o produz, permitindo a vivência da tradição no presente". Acrescenta Sant'anna que o Japão instituiu sua primeira legislação a respeito da preservação de seu patrimônio cultural nos anos 1950, incentivando pessoas e associações que mantivessem "tradições cênicas, plásticas, ritualísticas e técnicas" (SANT'ANNA, 2009, p. 52).

de progressão inspirado naquele do *judo*; e atribuiu uma nova designação para a luta, *karate-do* (空手道). O caractere 空, traduzido como vazio, aproximou o *karate* das práticas iógicas e meditativas absorvidas da Índia pelo *zen*, caracterizando a luta de Okinawa como caminho para a vacuidade, a pacificação do ser e o desapego pelo mundo exterior. Tal leitura esotérica do *karate* enquanto “*Tao* das mãos vazias” ou “doutrina que, através das técnicas, conduz ao vazio”, é chancelada pelos próprios escritos de Funakoshi (1973, 1994) – dispondo a luta, finalmente, como produto japonês, ao lado do *kendo* e do *judo* (e do *iaido*, do *aikido* etc.).

Um produto para exportação da japonesidade

Com o advento do período do *karate* como *budo*, a conotação mística que o inseriu junto de demais artes interessadas na iluminação budista (como a caligrafia, o arranjo floral e a cerimônia do chá) alterou a própria natureza de seus ensinamentos. O *sensei* (professor) estaria para o *dojo* (local de treinamento) como o mestre *zen* estaria para o monastério.

O *zen* expressa uma cosmovisão fundamentalmente taoísta, em que o conhecimento é tomado como verdadeiro se resultante da minimização do pensamento conceitual (COOPER, 1985). Compreende-se, assim, uma característica comum entre mestres *zen* e instrutores de lutas japonesas modernas: eles pouco falam. Afinal, explicar, conceituar, racionalizar – tudo não passa de especulação banal. O *satori* (despertar espiritual) apresenta-se igualmente fugidio ao pensamento: “Assim que penso no *satori*, ele deixa de sê-lo. O *satori* é uma experiência, não uma idéia. Quem possui a idéia do *satori* jamais chega a experimentá-lo” (HANDA, 1991, p. 43).

Para Williams (1975), esse desapego à teorização perpassa as artes orientais, sendo representado pelo *zanshin*, um estado de total consciência que não é atingido intelectualmente, mas é *experimentado* (BARREIRA; MASSIMI, 2003, 2008; LAGE; GONÇALVES JUNIOR, 2007). O *zanshin* implica a subtração do pensamento consciente, substituído por reações instintivas e imediatas (BARREIRA; MASSIMI, 2008), que só são possíveis quando o *karateka* (praticante do *karate*) imerge em um estado de vacuidade ou de não-mente (*mushin*) (COOPER, 1985; WILLIAMS, 1975).

Quando em meados do século XX o *karate* alcança a fase de esporte de luta – seu terceiro período, tendo como um de seus principais agentes Masatoshi Nakayama (1913-1987), discípulo de Funakoshi (BARREIRA, 2004) –, boa parte desses conceitos são preteridos em favor de aspectos biológicos como performance motora, aptidão física e rendimento individual em exames e competições. Se o *karate* como *budo* exibia uma ritualística religiosa, veiculando valores xintoístas e confucionistas, como a reverência ao mestre e a cordialidade entre os praticantes, no esporte de luta os rituais são outros. Remetem à aceitação de regras tácitas, arbitrárias, na linha estreita entre o lúdico e o agonismo. Mas, ainda que o paradigma biologizante do *karate* esportivo queira se impor hegemonicamente, esse movimento não se faz sem resistências – o que ocorre também com outras lutas japonesas em processo de esportivização, como o *judo* (EBELL, 2008). Em geral, a prática contemporânea do *karate*, ainda que se fie aos preceitos da

competitividade e do individualismo, preserva também aspectos educacionais do *budo* (MARTINS; KANASHIRO, 2010).

A possibilidade de exportação do *karate* – antevista por Funakoshi e realizada por discípulos como Nakayama, após a Segunda Guerra Mundial – engajou essa luta em um projeto mais audacioso que a abertura do Japão ao Ocidente: a difusão e atualização da *japonesidade*. Lourenção (2011, 2016), em estudos antropológicos, identificou que o *kendo* cumpre essa função de “fabricar japoneses”, isto é, conformar corpos e comportamentos de acordo com tradições remetidas a um Japão idealizado. Os treinamentos dessa esgrima japonesa, no Brasil, seriam capazes de tornar seu praticante um japonês (mesmo que já não o seja fenotipicamente) ao mesmo tempo artificial e legítimo (isto é, dotado de predicados de um japonês nativo), no próprio *dojo* e na vida particular.

Há indícios de que o *karate* também opere como dispositivo de fabricação de japoneses (MORI, 2017), o que nos conduz à perspectiva do presente texto. Com efeito, desde as décadas finais do século XX, quando o *karate* se estabeleceu como a luta japonesa mais difundida pelo mundo, não apenas sua prática se globalizou, mas as próprias criações da indústria cultural (COELHO, 1981) passaram a representá-lo para veicular valores e ideologias – inclusive a identidade nacional japonesa (SOUSA, 2013) ou, o que tomamos como sinônimo, a japonesidade. Dentre esses produtos, as produções cinematográficas, por sua penetração nas diversas classes sociais, constituem um suporte privilegiado. Embora possam apresentar visões distorcidas sobre as lutas, explorando-as como técnicas violentas no gênero ação, partimos da hipótese de que os filmes podem também representar o *karate* valorizando seus aspectos educativos enquanto *bujutsu* e *budo* (BARREIRA; MASSIMI, 2003), retratando a esportivização de forma mais ou menos crítica.

Nesse sentido, podem servir como um material capaz de despertar reflexões a respeito da prática educativa, objetivo principal deste trabalho. Pensamos que tais discussões possam, secundariamente, contribuir para a formulação de uma pedagogia das lutas, de caráter emancipatório, em que práticas como o *karate* servem não à cultura de demonstração de superioridade, que leva à agressão do outro e a seu silenciamento, mas a novas possibilidades para a expressão e o se-movimentar. Diversos autores vêm defendendo a proposta dessa pedagogia que, fundamentada na ciência da motricidade humana (SÉRGIO, 1991), e considerando as especificidades das lutas desenvolvidas por diversos povos, sirva também como um referencial curricular e metodológico para conteúdos da educação escolar (GONÇALVES JÚNIOR, 2009; LIMA, 2000; LOPES; TAVARES, 2008; RUFINO, 2012).

Caminho para uma pesquisa

Selecionamos duas narrativas cinematográficas (provavelmente, as mais relevantes para a divulgação do *karate*, em termos de apelo entre o público de praticantes e não praticantes) para analisá-las: a série estadunidense *The karate kid* (THE KARATE, 1984, 1986, 1989), dirigida por John Avildsen; e o mais recente *Kuro obi* (KURO, 2007), do japonês Shunichi Nagasaki.

As análises fundamentaram-se em autores da literatura a respeito de pesquisa qualitativa – como Bogdan e Biklen (1994), para quem tais investigações são descritivas

e atribuem importância central aos significados. Ainda, foram observadas as orientações de Rose (2000) acerca da análise de imagens em movimento, que destaca aspectos como direção e enquadramento para o processo de significação.

Abaixo, constam breves descrições das duas produções cinematográficas, que foram analisadas também, com outros focos, por outros pesquisadores (HARAMBOURE, 2013; RICHARDSON, 1998; SOUSA, 2013).

The karate kid

The karate kid conta a história de Daniel LaRusso, após sua mudança para um bairro de Los Angeles, onde vem a se apaixonar pela garota Ali Mills. Isso desperta o ciúme do ex-namorado da jovem, Johnny Lawrence, que passa a perseguir Daniel, subjugando-o com o *karate* aprendido no *dojo* Cobra Kai, do inescrupuloso *sensei* John Kreese.

No entanto, Daniel conhece um idoso imigrante japonês, Sr. Miyagi, a quem pede para ensiná-lo a arte de Okinawa. Miyagi reluta, mas enfim decide treinar Daniel, estabelecendo uma profunda amizade com seu novo pupilo. No desenvolvimento da série, muitos desafios colocarão à prova as habilidades e o caráter de Daniel e de Miyagi, a partir dos quais emergirão ensinamentos e reflexões.

Analisamos o *debut* da série, de 1984, e suas duas primeiras sequências, desconsiderando uma terceira sequência, de 1994, que preserva apenas Miyagi dentre personagens anteriores.⁶

Kuro obi

Kuro obi se passa no Japão da década de 1930, com a tomada japonesa da Manchúria, quando o exército imperial passa a dominar territórios irrestritamente.

O filme retrata o conflito entre dois estudantes de *karate* instruídos pelo *sensei* Eiken Shibahara, morto logo após a tomada de seu *dojo* pelo exército. O último desejo de Shibahara é o de que o estudante Choei decida quem herdará seu legado, representado pelo *kuro obi* (sua faixa preta).

Choei fará a difícil escolha entre o destemido e prepotente Taikan que, seduzido pelas vantagens se aliar ao exército, se engaja na conquista dos *dojo* da região para o treinamento das tropas; e o pacífico e humilde Giryu, lutador que no lugar de golpes, combate apenas com bloqueios e esquivas, permanecendo alheio às ambições militares.

Resultados e discussões

Desenvolveremos esta seção considerando três categorias: 1) a relação entre teoria e prática; 2) ruídos e conflitos entre professor e aluno; e 3) formação do aluno como futuro professor. Elas foram elaboradas após a apreciação dos filmes, sendo cada qual cotejada

6- Existe uma refilmagem de 2010, também intitulada *The karate kid* e dirigida por Harald Zwart, que conserva o essencial do roteiro do filme de 1984. Ela não será analisada por retratar uma espécie de *wu-shu*, e não o *karate*. Em 2018, começou a ser exibida uma série televisiva (*Cobra kai*) que retrata o desenrolar dos acontecimentos da trilogia original, passados mais de 30 anos.

com as pesquisas acadêmicas citadas na primeira seção deste texto, mais a obra escrita de Funakoshi (FUNAKOSHI, 1973, 1994; FUNAKOSHI; NAKASONE, 2005).

Rose (2000) defende que o referencial teórico e os objetivos da pesquisa são os critérios que devem orientar a seleção dos materiais audiovisuais e sua transcrição/tradução em texto, no caso de análises como esta. Assim, as categorias emergiram de um olhar sobre cenas envolvendo diálogos entre personagens retratados como professores e alunos (já que estamos interessados em discutir aspectos educacionais), constituindo os episódios que serão nossas unidades de análise.

A relação entre teoria e prática

Como afirmamos, as artes influenciadas pelo zen não alicerçam o processo de ensino e aprendizagem em valores como a lógica e o pensamento analítico, sendo seu sucesso avaliado justamente pela capacidade de anulação desse pensamento. Nesse sentido, a relação entre teoria e prática tende a sobrevalorizar o último desses polos, destacando o papel da experiência particular do aprendiz para a aprendizagem (BARREIRA; MASSIMI, 2003). A respeito desse assunto, Funakoshi (1994, p. 114) afirma:

Muito freqüentemente um homem desprovido daquela qualidade essencial da seriedade absoluta refugiar-se-á na teoria. [...] digamos que alguém esteve praticando um determinado *kata*⁷ por alguns meses e então diz com um suspiro de desânimo, “Não importa o quanto treine, não consigo dominar esse *kata*. Que vou fazer?” Alguns meses! Como poderia dominar um *kata* em alguns meses?

Nesse depoimento, fica evidente que no *karate* a experiência deve ser acompanhada de uma atitude paciente e resignada por parte do aluno, importando que ele evolua naturalmente por um processo não diretivo. Potencializando esse contato prático com a arte, o ensino é centrado em rotinas repetitivas, até o ponto em que os movimentos se convertem em reações instintivas, sem mediação do pensamento.

No primeiro *The karate kid*, Daniel decepciona-se com as lições iniciais de Miyagi. O treinamento consiste em executar tarefas entediadas, mecânicas e que, aparentemente, não estão relacionadas com o *karate*, tais como: encerar carros, lixar um piso de madeira e pintar uma cerca. Custa ao aprendiz perceber que, assim, o *sensei* transmitia fundamentos (*kihon*⁸) de alguns bloqueios; por exemplo, do movimento circular para aplicar e retirar cera dos carros, Miyagi extraiu um *kihon* para a defesa *nagashi uke*. Ao mesmo tempo, Miyagi buscava despertar em Daniel o estado de *zanshin* para reagir espontaneamente nos combates, nada declarando a respeito de suas intenções e deixando à vontade do aprendiz prosseguir em um treinamento exteriormente ilógico. Mas logo Daniel surpreende a todos (e a si) por se classificar à final de um torneio a que se sentiu obrigado por Kreese e

7- Traduzido como forma(s), trata-se de movimentos pré-determinados executados sequencialmente. No *karate* existem dezenas de *kata*, que visam a diferentes treinamentos e recebem nomes também diversos.

8- O treinamento de *kihon* consiste na repetição orientada de movimentos.

Lawrence a participar. Herrigel (2007), a respeito de seu aprendizado na arte do *kyudo* (tiro com arco), faz o seguinte comentário sobre essa *didática japonesa*:

[...] a maneira japonesa de ensinar conduz a um domínio incondicional das formas. Praticar, repetir, repassar o repetido numa linha ascendente, tais são as suas características. Pelo menos quanto às artes tradicionais, essa afirmação é verdadeira. Demonstrar, exemplificar, penetrar o espírito e reproduzi-lo, tais são as etapas tradicionais da didática japonesa [...]. (HERRIGEL, 2007, p. 50).

As cenas iniciais de *Kuro obi* remetem ao treinamento de Daniel. Na tomada de abertura, Choei, Giryu e Taikan executam o *kata Sanchin* (“Três batalhas”) durante o dia. Shibahara observa os lutadores realizarem vagarosamente os repetitivos bloqueios e golpes, avançando com passos curtos. Poucas cenas depois, já é noite e os estudantes, encharcados em suor, executam o mesmo *kata*, que aparecerá mais uma vez, antes da chegada do exército ao *dojo*. Retrata-se o treinamento como cansativo, repetitivo e desestimulante, embora os aprendizes não demonstrem desapontamento.

Em resumo, quanto à relação entre teoria e prática, os filmes concordam com a literatura sobre o *budo* e a filosofia de Funakoshi, ressaltando o papel da experiência em detrimento da racionalização. Para ambos os filmes, aprender *karate* depende do desenvolvimento espontâneo do aprendiz, em acordo com o *wu-wei* (de que falaremos mais na próxima subseção), conceito taoísta também apropriado pelo *zen* (COOPER, 1985). As aprendizagens de personagens como Daniel, Giryu e Taikan devem-se a suas experiências particulares, envolvendo a prática disciplinada e, muitas vezes, mecânica e inconsciente.

A análise de Haramboure (2013) criticou esse aspecto de *The karate kid*, considerando que as pedagogias contemporâneas preconizam a necessidade de o educando conhecer a relevância dos conteúdos em estudo. Para o autor, a cena do treinamento de *kihon* proposto por Miyagi, embora verossímil historicamente (dadas as evidências de que atividades cotidianas foram aproveitadas no ensino do *karate* como *bujutsu*) representa uma incorreção pedagógica.

Assim sendo, a concepção de trabalho educativo, veiculada pelos filmes, pouco se ajusta ao conceito de *práxis*, unidade teórico-prática. Segundo Vázquez (2011), *práxis* é toda atividade criadora humana, antecipada idealmente no pensamento antes de assumir forma objetiva. Ela não apenas se diferencia da atividade teórica, já que seu resultado adquire uma substantividade que persiste independentemente do sujeito que a engendrou, mas a pressupõe. Nesse aspecto, os filmes não veiculam valores associados ao caráter emancipador da pedagogia das lutas, que ressaltam justamente o aspecto *práxico* da educação (GONÇALVES JUNIOR, 2009; RUFINO, 2012; SÉRGIO, 1991), endossando uma pedagogia que pode ser considerada tradicional (LOPES; TAVARES, 2008). Impossível não associar essa concepção pedagógica – que, como vimos, Herrigel (2007) chama de didática japonesa – também com o conceito japonês de *do*: apresentada nos filmes como a forma correta, milenar e única para a transmissão do *budo*, reporta-se, em verdade, a uma tradição cristalizada em um imaginário ou mito, não necessariamente atrelando-se a fatos do desenvolvimento histórico das lutas japonesas (SHOJI, 2001).

No entanto, Richardson (1998) discorda dessas análises, detectando o caráter teleológico do ensino em *The karate kid*. Ao considerar o momento em que Daniel descobre ter aprendido o *nagashi uke*, o autor afirma:

O *conhecimento* (ou conteúdo) é adquirido através da *experiência* física do trabalho, mas a *experiência* geral, compreendida através de um momento de epifania, é dependente de um *conhecimento* estrategicamente revelado da intenção orientadora do mestre. (RICHARDSON, 1998, p. 221, tradução nossa, grifos do autor).

Destaca-se, então, a imprescindibilidade do docente e de sua atividade intencionalmente direcionada para um fim, a educação do aprendiz.

Ruídos e conflitos entre professor e aluno

No terceiro *The karate kid*, Daniel começa a questionar os métodos de Miyagi. Procura o *dojo* Cobra Kai para ser instruído por Terry Silver, amigo de Kreese e sórdido como ele. Nesses treinamentos, sempre envolvendo o *kumite* (luta)⁹ – Miyagi enfatiza o *kata* –, Silver exige que Daniel aprenda técnicas desleais e ultrapasse seus limites físicos, tendo de golpear materiais duros que, dia após dia, o levam a se ferir (“E sabe o que aprenderá de mim? Dores pelo corpo todo e medo pela mente toda”, diz Silver a Kreese). Funakoshi relata uma rotina parecida, à época do *bujutsu*, em treinamentos clandestinos nos quintais das casas de seus professores e locais de difícil acesso. Ele não esconde do leitor momentos penosos de seu treinamento e a rigidez dos professores. Porém, seu tom não é queixoso; é resignadamente *zen*:

Noite após noite, freqüentemente na casa dos Azato, sob a observação do mestre, eu praticava um *kata* [...] repetidas vezes, semana após semana, às vezes mês após mês, até tê-lo dominado completamente para satisfação do meu professor. Essa repetição constante de um único *kata* era estafante, muitas vezes exasperante e ocasionalmente humilhante. Mais de uma vez tive de lamber o pó no assoalho do *dōjō* ou no pátio de Azato. Mas a prática era rígida, e nunca era autorizado a passar a outro *kata* sem que Azato estivesse convencido de que eu tinha compreendido bem o que estivera exercitando (FUNAKOSHI, 1994, p. 21).

Nos filmes, essa desarmonia entre as ações docentes e discentes é essencial nos arcos dramáticos dos personagens envolvidos na relação pedagógica. Tudo gira em torno das consequências desses conflitos, resolvidos com muito custo, como ferimentos e, à maneira do relato de Funakoshi, humilhações. Por exemplo, Daniel, nos três *The karate kid*, é desafiado por rivais quando acompanhado de garotas de seu interesse, geralmente apanhando. Em *Kuro obi*, Giryu é chamado de covarde por três personagens, além de ser espancado por bandidos. Taikan é humilhado frente a seus alunos do exército pelo

⁹- O *karate* sustenta-se nos três k's: *kata* (形), *kihon* (基本) e *kumite* (組手).

rival Takaomi Togo. Nem Miyagi escapa: o antagonista Sato, no segundo filme, insulta-o repetidamente diante de Yuki, seu interesse amoroso, e de Daniel.

Os filmes relativizam a gravidade de tais eventos, tomados como normais e mesmo imprescindíveis para o desenvolvimento dos heróis – o que ecoa a filosofia de Funakoshi, para quem “a aprendizagem depende muito mais da experiência, da vivência, do próprio sofrimento” (BARREIRA; MASSIMI, 2003, p. 381). Por sua vez, isso soa inaceitável em uma relação pedagógica pautada pelo diálogo, pelo respeito mútuo e pela liberdade (RUFINO, 2012; SERGIO, 1991).

Outro conflito retratado no terceiro *The karate kid* emerge de uma discussão acerca das competições. Daniel, campeão na edição anterior do torneio, acredita estar em vantagem se o disputar novamente, mas Miyagi o dissuade:

Daniel: Não o entendo. Qual o seu problema quanto a isso?

Miyagi: Daniel-san. Se karate defende a honra, a vida, karate significa algo. Se karate só defende um troféu de plástico ou de metal, karate não significa nada. Entende? (THE KARATE, 1989).

Essa sequência remete ao primeiro filme da série, quando da recusa de Miyagi ao pedido de Daniel para ensiná-lo. Daniel deseja aprender *karate* para se vingar de Johnny Lawrence, mas Miyagi explica: “o *karate* somente para defesa”.

Há um conflito idêntico em *Kuro obi* (2007). Taikan desobedece Shibahara ao convidar os militares para um combate no *dojo*, posto em disputa. Shibahara adverte: “Taikan! Não existe primeiro golpe no *karate*. Apenas se desvie dos golpes. Lembre-se: jamais agrida o oponente. Também não o chute. Esses são os meus ensinamentos”. Taikan, entretanto, golpeia e derrota os soldados um a um, até seu mestre pedir para que Giryu o substitua. Inconformado, Taikan apenas lança uma provocação: “Vai seguir os ensinamentos do Sensei? Quando você perder, eu entro”. Taikan, então, observa Giryu derrotar o Capitão Kiichi Tanihara apenas com defesas e esquivas, perplexo, mas sem mudar de atitude; no leito de morte de Shibahara, questiona:

Taikan: Sensei, diga uma coisa: você sempre proibiu as lutas. Não permite golpes nem chutes. Mas para que treinar se não podemos usar nossas habilidades? Por favor, nos explique.

Shibahara: Taikan! Silêncio! Suas habilidades devem ser voltadas apenas para você. Apenas assim poderá experimentar um momento sublime de realização.

Taikan: Não entendo. Temos de lutar para ficar mais fortes.

Shibahara: Onde está o mérito de ser melhor que alguém inferior? [silêncio] Isso com certeza não o tornará mais forte. (KURO OBI, 2007).

Para Funakoshi, o *karate ni sente nashi* – “não existe primeiro golpe no *karate*”, frase constante nos filmes¹⁰ – é um dos princípios basilares do *budo*:

10- No segundo *The karate kid*, Daniel observa duas inscrições na parede do *dojo* de Miyagi, em Okinawa, e pergunta seu significado. Miyagi responde: “Aqui estão duas regras do Miyagi-Ryu Karate [Karate do estilo de Miyagi]. Regra número um: *karate* somente para defesa. Regra número dois: primeiro aprenda regra número um”. Em verdade, as inscrições são 空手無先手 (“no *karate*, não há iniciativa”) e 先正其

No karatê, as mãos e os pés podem ser tão letais quanto a lâmina de uma espada. Assim, o princípio de que “não existe primeiro golpe no karatê” é uma extensão do princípio básico do samurai, segundo o qual deve-se evitar a displicência no uso das armas. Ele salienta a necessidade de paciência e tolerância absolutas [...]. Por outro lado, quando circunstâncias além do controle obrigam um praticante a recorrer à ação, ele deve reagir sem restrições e sem preocupação com a vida ou com um membro, permitindo que sua perícia marcial brilhe no extremo da sua capacidade. (FUNAKOSHI; NAKASONE, 2005, p. 24-25).

Embora Giryu siga à risca as orientações de Shibahara, sua compreensão da essência do *karate* também é incompleta por jamais “recorrer à ação”, conforme o fragmento acima. Por exemplo, ao encarar os filhos de Tanihara, que querem vingar a derrota do pai, Giryu se deixa ferir gravemente por uma lança, imóvel.

Taikán e Giryu representam os contrários *yang* e *yin*. Ambos se afastam de uma posição mais sensata, um por impulsividade, destempero e ambição; outro, por fatalismo, passividade e niilismo. Não agem conforme o *wu-wei* – “a não reivindicação, algo que se movimenta conforme as correntes da vida e da Natureza, evitando o atrito e permitindo a ascensão dos ritmos naturais da vida, tanto física quanto espiritual” (COOPER, 1985, p. 136) – um por não o aceitar, outro por entendê-lo como não-ação, embora seu significado se aproxime mais de ação não premeditada, espontânea, conforme ao *Tao*, e não um mero *laissez-faire* ou espontaneísmo impensado (LIMA, 2000).

Os conceitos de *yin/yang* também podem ser aplicados à própria dinâmica da formação do *karateka* retratada nos filmes. Esse processo formativo estrutura-se como um choque entre as concepções e expectativas do estudante, frutos de sua pureza¹¹ e ingenuidade, referindo-se ao que lhe é interno (*yin*); e o violento irromper de seu estado de ignorância e falta de clareza, através dos ensinamentos externos (*yang*) do mestre.

Em conclusão, os conflitos entre mestre e discípulo, conforme retratados nos filmes em análise, proporcionam duas discussões quanto a aspectos educacionais. Por um lado, a exibição dessas relações conflituosas, principalmente quando causam aos discípulos humilhações e sofrimentos, são naturalizadas, como se constituíssem ritos de passagem. Dada a inconsciência dos envolvidos na relação pedagógica acerca da necessidade de tais ritos, esses não teriam cabimento na prática de uma pedagogia das lutas com caráter emancipador, pois servem apenas para evidenciar relações negativas de hierarquia e doutrinação (RUFINO, 2012). Por outro lado, os filmes contribuem para um entendimento original da relação entre mestre e aprendiz, mostrando como os conceitos taoístas de *yin/ yang*, atualizados no *karate* como *budo*, podem ser empregados produtivamente para a análise do processo formativo, que parte de uma assimetria entre a sabedoria do professor e a aspiração do aluno.

Mas, afinal, o equilíbrio poderá se reestabelecer, possibilitando a transmissão do legado do mestre.

11 (“primeiramente, o coração”) – o caractere 心 (*kokoro*) pode se referir a coração, mente ou alma. A segunda inscrição assemelha-se ao 5º princípio do livro de Funakoshi e Nakasone (2005), *gijitsu yori shinjitsu* (“o pensamento [coração] acima da técnica”).

11- Simbolizada pela faixa branca – limpa, imaculada – que amarra o uniforme dos iniciantes.

Formação do aluno como futuro professor

A busca de equilíbrio, aliás, é tema de diversas cenas de *The karate kid*, havendo uma lição literal de Miyagi sobre isso, quando Daniel é obrigado a executar um *kihon* apoiado em um barco na água. Richardson (1998) comenta esse episódio:

A lição sobre balanço ocorre imediatamente após a epifania do “aplicar cera, tirar cera”, e marca a divisão entre o controle educacional “centrado no professor” e “centrado no aluno”. Depois dessa lição, não há mais indiretas, não há mais ocultação. O balanço dispõe professor e estudante no mesmo nível. O professor ainda sabe mais, mas o estudante agora se agarra a si mesmo, tomando decisões além da simples obediência. O balanço é a lição que conecta o professor ao aluno porque é a lição que nunca termina. É o cair na estrada do discernimento, um dinâmico afogar ou nadar no mergulho ao mundo da vida responsável. (RICHARDSON, 1998, p. 224, tradução nossa).

Em *The karate kid*, Daniel começa em desvantagem no combate final contra Mike Barnes (outro representante do Cobra Kai), que desfere golpes proibidos, conforme ordenam Terry Silver e John Kreese. Parece não haver esperanças – “Sr. Miyagi, acabou-se! Acabou-se! Esqueça!”, diz ao *sensei* antes da decisão por morte súbita. Mas Miyagi responde: “Não pode! Tudo bem perder para o adversário, mas não deve perder para o medo! [...] Apenas mantenha o foco! Seu melhor *karate* está no interior. Agora é hora de extraí-lo”. Então, do incentivo do mestre, Daniel encontra forças para retornar ao combate, não em posição de guarda (*kamae*), mas executando o *kata* que aprendera de Miyagi¹². Barnes, desorientado e hesitante com essa atitude, arrisca-se e é derrotado. Iniciar o combate com um *kata* garantiu a vitória, embora Miyagi não tenha ensinado isso. O “momento sublime de realização” (conforme fala Shibahara em *Kuro obi*) foi a descoberta de Daniel de seu próprio caminho, deixando de emular os passos do mestre. Superou-se a dualidade *yin/yang*.

Kuro obi retrata jornada semelhante. Taikan, após salvar Giryu de um espancamento, diz: “Aprendi como as coisas realmente são. Giryu, não se pode viver com o coração tão puro. O mundo é feito de coisas boas e ruins. Para ser forte, você precisa absorver as duas”. Taikan fala da necessidade dessa neutralização mas, contrariamente ao que pensa, também não atingiu esse estado. Somente o final do filme sediará essa reflexão, retratando uma *shinken shobu* (“luta até a morte”). Então a película se faz em branco e preto, ressaltando as dualidades, e Taikan e Giryu se lançam em um combate quase interminável, testemunhado por Choei. Taikan inicia golpeando severamente Giryu e provoca: “Trate de revidar! Acha que pode vencer apenas com técnicas defensivas?” Então, após receber mais dois ataques, Giryu lança seu primeiro soco, para a perplexidade dos espectadores e deleite de Taikan. Seguem-se mais alguns minutos de luta, mostrada sem cortes, até o diálogo final dos dois *karatekas*, esgotados, quando as cores voltam à tela e Choei reaparece com o *Kuro obi*:

Taikan: Agora compreendo o significado das palavras do Sensei. O homem que anula o ataque do oponente é o mais forte.

12- O *kata* chama-se *Seienchin*, “Calma na tempestade”, nome bastante simbólico da postura de Daniel nesse momento.

Giryu: Obrigado. Ao ir contra as palavras do Sensei, você me ensinou. Você melhorou suas técnicas de ataque.

Taikan: Por isso, escolhi esse caminho.

Giryu: Taikan...

Taikan: O kuro obi é seu. [últimas palavras de Taikan]

Choei: Taikan...

Giryu: Taikan... Taikan! [Choei entrega o kuro obi a Giryu, que o coloca nas mãos do cadáver de Taikan]. (KURO OBI, 2007).

Mostra-se então Taikan em um *dojo*, executando o *kata Nijushiho* (“24 passos”), vestindo o *kuro obi*. Giryu aparece em seguida, com o *kata Seipai* (“18”)¹³. O narrador entrega o futuro dos remanescentes Giryu e Choei: “Para cumprir o desejo de Taikan, Giryu fundou seu próprio *dojo*, com a ajuda de Choei. Apesar de ser um *dojo* pequeno, muitos queriam estudar lá”. Dois novos mestres estavam formados.

As conquistas dos personagens de ambos os filmes podem ser sintetizadas nesta consideração de Herrigel (2007, p. 56):

Até onde o discípulo chegará é coisa que não preocupa o mestre. Ele apenas lhe ensina o caminho, deixando-o percorrê-lo por si mesmo, sem a companhia de ninguém. A fim de que o aluno supere a prova da solidão, o mestre se separa dele, exortando-o cordialmente a prosseguir mais longe do que ele e a se “elevar acima dos ombros do mestre”.

Eis aí o processo de formação do professor subsumido aos deveres éticos confucianos ou xintoístas, mais uma vez, atualizando a japonesidade e ativando o papel do *karate* como fabricante de japoneses. Afinal, enquanto *budo*, a luta está irreversivelmente comprometida com a noção do *karate* como própria vida (LAGE; GONÇALVES JUNIOR, 2007), seu sentido devendo ser aplicado a todas as coisas (FUNAKOSHI; NAKASONE, 2005). Nas relações entre *budo* e japonesidade, o público e o privado (*dojo* e casa) se (con)fundem (LOURENÇÃO, 2011).

Conclusões

A análise dos filmes possibilitou discutir aspectos educativos do *karate*, que são objeto de variados estudos (BARREIRA; MASSIMI, 2003, 2008; HARAMBOURE, 2013; LAGE; GONÇALVES JUNIOR, 2007; LOPES; TAVARES, 2008; RUFINO, 2012).

De forma geral, os filmes transmitem uma visão idealizada das interações professor-aluno, corroborando uma imagem igualmente imprecisa do próprio *karate*. Por exemplo, o segundo *The*

13- 18 = 108/6, sendo 108 um número sagrado para diversas tradições do Oriente, inclusive o *zen*. Alguns *kata* do *karate* aludem ao caráter místico desse número – o nome do *kata Suparimpei* significa literalmente 108 em chinês e o nome do *kata Gojushiho* é 54 (= 108/2) em japonês. Se considerarmos 108 = 9×12, *Nijushiho* também evoca o número sagrado, pois 24 = 2×12. É significativo que o final de *Kuro obi* ainda referencie o *zen*, certificando o espectador de que a estória narra o *satori* desses lutadores. Sousa (2013), na análise do combate final de *Kuro obi*, também menciona o aspecto transcendental dessa luta até a morte – tomada literalmente no caso de Taikan, e simbolicamente no caso de Giryu, que ascende a uma nova compreensão do *karate*.

karate kid, quando Daniel e Miyagi viajam a Okinawa, procura situar a luta em um espaço puro, bucólico e resistente à modernidade capitalista, representada pelo personagem Sato, empresário e *ex-karateka*. O mesmo ocorre em *Kuro obi*, que trata o exército imperial como um vilão a mutilar as tradições sobreviventes nas aulas de Shibahara – situadas em um local afastado e secreto, fazendo referência aos treinamentos clandestinos de Okinawa. Mas tais elementos, retratados como tradicionais e característicos da japonesidade (obediência a princípios *zen*, existência de regras do *dojo*, execução de *kata* visando ao *satori*, prática de meditação e outras ascetes, didática japonesa etc.) se originaram com a conversão do *bujutsu* em *budo* – processo, reiteremos, atribuído a Funakoshi, e que ocorreu durante a Restauração Meiji, já às portas do século XX (MARTINS; KANASHIRO, 2010).

Ainda, pensamos que esses elementos, nos filmes, servem não apenas como recursos dramáticos para a encenação dos arcos dos heróis, mas também como recursos cinematográficos, possibilitando a exploração, por exemplo, dos aspectos estéticos das vestimentas tradicionais (muito presentes de *Kuro obi* e na segunda parte de *The karate kid*) e do exotismo cômico de um personagem que é o retrato da japonesidade (Miyagi). Essa possibilidade é acenada por Sousa (2013): produções cinematográficas nipônicas ou estrangeiras, ao tomar as lutas japonesas como tema, costumam dar relevo, por exemplo, à plasticidade de seus movimentos.

Entretanto, para além disso, os filmes proporcionam reflexões a respeito da pedagogia das lutas e (por que não?) sobre a educação de forma mais ampla. Há características das interações professor-aluno bem contempladas nos materiais que analisamos, especialmente os conflitos entre mestre e discípulo e os desafios da formação inicial do futuro professor. O aprendiz é retratado com o dever ético de superar e se diferenciar do mestre, propagando seu legado. Os roteiros propõem várias metáforas para transmitir isso, como na fala de Miyagi na terceira parte de *The karate kid*: “Só a raiz do [seu] karate vem de mim. Como o bonsai escolhe como crescer, pois a raiz é forte, você escolhe seu modo de lutar karate pela mesma razão”. *Kuro obi* também ressalta a questão. Ambos os filmes encenam o percurso formativo como a busca do equilíbrio entre o estilo do formador (*yang*) e a intuição do aprendiz (*yin*) – uma visão interessante e passível de ser transladada para o exame de outros contextos educativos, que não aqueles relacionados estritamente ao ensino de lutas.

Outras discussões suscitadas pelas películas remetem a críticas acadêmicas ao ensino do *karate* (LOPES; TAVARES, 2008; RUFINO, 2012): a excessiva hierarquia do *dojo*, que estabelece uma barreira entre professor e alunos, e entre alunos mais e menos graduados; a atitude conformista dos estudantes, imobilizados em um estágio aquém das posturas críticas e criativas; e a ênfase sobre a execução mecânica e inconsciente de movimentos, e não sobre a *práxis* do ser que se (re)conhece, se expressa e se-movimenta (SÉRGIO, 1991). Ainda, nos filmes analisados, embora a crítica à esportivização do *karate* seja onipresente, a abundância de cenas de ação contribui para espetacularizar o *kumite*. Exibem-se combates climáticos, com cortes acelerados e trilhas sonoras dramáticas: é assim quando Miyagi resgata Daniel de uma surra, no primeiro *The karate kid*, e na cena em que Taikan salva Giryu, em *Kuro obi*. Por mais que Daniel aprenda a golpear só após mais da metade do *The karate kid* original, e que Giryu só o faça em suas cenas finais,

personagens como John Kreese, Johnny Lawrence, Terry Silver e Taikan protagonizam momentos de pura exaltação da violência.

Os elementos acima mencionados precisam ser refletidos e questionados. Afinal, a jornada do *bujutsu* ao esporte de luta, passando pelo *budo*, representou aquisições para o karate que encerram possibilidades diversas para o movimento humano. Neste texto, buscamos posicionar-nos contrariamente à perspectiva biologizante, centralizadora e dogmática que, especialmente no caso do esporte de luta – e em alguns aspectos do *bujutsu* e do *budo* –, se alça a degrau máximo de evolução da arte. Pelo contrário, buscamos encarar o *karate* como via para a formação humana, passível de ser orientada por uma pedagogia emancipadora, dialógica e fundamentada na motricidade humana. Citando novamente Manuel Sérgio,

A motricidade, ao revelar-nos que o Homem descobre e se descobre no movimento intencional, indica que um conhecimento exaustivo do humano passa pelo *Bios*, mas querendo atingir o *Logos*, querendo auscultar o sentido do *caminho* que se toma. [...] o movimento em direção à liberdade humanizante inicia-se com uma opção que, por ser cultural e política por invocar princípios e valores de justiça, solidariedade e honestidade por pressupor um espírito crítico desperto e vigilante, não é só biologia, porque é via em direção ao Absoluto [Tao?] (SÉRGIO, 1991, p. 92-93, grifo nosso).

Em nosso caminho, quisemos demonstrar a possibilidade de debates e reflexões acerca dos aspectos educacionais das lutas, com possíveis impactos para a própria conceituação dos processos educativos de forma mais ampla.

Outros caminhos, porém, sempre são possíveis.

Referências

BARREIRA, Cristiano Roque Antunes. **Arqueologia da intenção no caminho do karate: análise psicológica e fenomenológica**. 2004. 293 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2004.

BARREIRA, Cristiano Roque Antunes; MASSIMI, Marina. As idéias psicopedagógicas e a espiritualidade no karate-do segundo a obra de Gichin Funakoshi. **Psicologia**, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 379-388, 2003.

BARREIRA, Cristiano Roque Antunes; MASSIMI, Marina. O combate subtrativo: a espiritualidade do esvaziamento como norte da filosofia corporal no karate-do. **Psicologia**, Porto Alegre, v. 21, n. 2, p. 283-292, 2008.

BOGDAN, Robert C.; BIKLEN, Sari K. **Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos**. Tradução de Maria João Alvarez, Sara Bahia dos Santos e Telmo Mourinho Baptista. Porto: Porto Editora, 1994.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

COOPER, Jean C. **Yin & Yang: a harmonia taoísta dos opostos**. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

- EBELL, S. Biron. Competition versus tradition in Kodokan Judo. **Journal of Asian Martial Arts**, Erie, v. 17, n. 1, p. 28-37, 2008.
- FUNAKOSHI, Gichin. **Karatê-dō**: o meu modo de vida. Tradução de Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Cultrix, 1994.
- FUNAKOSHI, Gichin. **Karate-dō kyōhan**: the master text. Tradução para o inglês de Tsutomu Ohshima. New York: Kodansha International, 1973.
- FUNAKOSHI, Gichin; NAKASONE, Genwa. **Os vinte princípios fundamentais do karatê**: o legado espiritual do mestre. Tradução de Henrique A. Rêgo Monteiro. São Paulo: Cultrix, 2005.
- GONÇALVES JUNIOR, Luiz. Dialogando sobre a capoeira: possibilidades de intervenção a partir da motricidade humana. **Motriz**, Rio Claro, v. 15, n. 3, p. 700-707, 2009.
- HANDA, Francisco. **O que é zen**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- HARAMBOURE, Roberto González. 'Poner cera y quitar cera' em Karate Kid: ¿mito o realidad del entrenamiento en las artes marciales? **Lecturas Educación Física y Deportes**, Buenos Aires, n. 177, 2013.
- HERRIGEL, Eugen. **A arte cavalheiresca do arqueiro zen**. Tradução de J. C. Ismael. 22. ed. São Paulo: Pensamento, 2007.
- KURO OBI. Direção: Shunichi Nagasaki. Produção: Nobuhiko Sakho. Intérpretes: Akihito Yagi, Tatsuya Naka, Yuji Suzuki, Shinya Ohwada e outros. Roteiro: George Ida. [S.l.]: Cross Media, 2007. 1 DVD (95 min.), son., color.
- LAGE, Victor; GONÇALVES JUNIOR, Luiz. Karatê-do como própria vida. **Motriz**, Rio Claro, v. 13, n. 1, p. 33-42, 2007.
- LIMA, Luzia Mara Silva. **O Tao da educação**: a filosofia oriental na escola ocidental. São Paulo: Ágora, 2000.
- LOPES, Yúri Márcio; TAVARES, Otávio Guimarães. A prática pedagógica dos mestres de caratê da Grande Vitória (ES). **Pensar a Prática**, Goiânia, v. 11, n. 1, p. 91-97, 2008.
- LOURENÇÃO, Gil Vicente. Ethnography in ancient Japan: a theoretical essay about Kinship. **Journal of Martial Arts Anthropology**, Rzeszów, v. 16, n. 2, p. 20-31, 2016.
- LOURENÇÃO, Gil Vicente. O caminho da espada como máquina de operação da japonesidade. In: MACHADO, Igor J. R. (Org.). **Japonesidades multiplicadas**: novos estudos sobre a presença japonesa no Brasil. São Carlos: Edufscar, 2011. p. 27- 57.
- MARTINS, Carlos José; KANASHIRO, Cláudia. Bujutsu, budô, esporte de luta. **Motriz**, Rio Claro, v. 16, n. 3, p. 638-648, 2010.
- MORI, Rafael Cava. O karate-do como dispositivo da japonesidade em São Carlos. **Áskesis**, São Carlos, v. 6, n. 2, p. 51-64, 2017.

MORI, Rafael Cava; CARMO, Clayton da Silva; GONÇALVES JUNIOR, Luiz. A capoeira vai ao dojo: um diálogo entre duas tradições. **Lecturas**, Buenos Aires, n. 201, 2015.

RICHARDSON, Christopher. The Miyagi method: a new vision for religious educators. **Journal of Beliefs & Values**, v. 19, n. 2, p. 219-230, 1998.

ROSE, Diana. Analysis of moving images. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Ed.). **Qualitative researching with text, image and sound: a practical handbook**. London: Sage, 2000. p. 246-262.

RUFINO, Luiz Gustavo Bonatto. **A pedagogia das lutas: caminhos e possibilidades**. Jundiaí: Paco, 2012.

SANT'ANNA, Márcia. A face imaterial do patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 49-58.

SÉRGIO, Manuel. **Educação física ou ciência da motricidade humana?** 2. ed. Campinas: Papyrus, 1991.

SHŌJI, Yamada. The myth of zen in the art of archery. **Japanese Journal of Religious Studies**, Nagoya, v. 28, n. 1-2, p. 1-30, 2001.

SOUSA, Marcel Farias de. O caminho-via marcial no cinema japonês: estudos sobre a representação do Budô em Sancho Sugata e Kuro Obi. **Movimento**, Porto Alegre v. 19, n. 2, p. 327-345, 2013.

THE KARATE KID. Direção: John Avildsen. Produção: Jerry Weintraub. Intérpretes: Ralph Macchio, Pat Morita, Elisabeth Shue e outros. Roteiro: Robert Mark Kamen. [S. l.]: Columbia Pictures, 1984. 1 DVD (126 min.), son., color.

THE KARATE KID. Part II. Direção: John Avildsen. Produção: Jerry Weintraub, William J. Cassidy, Susan Ekins, Karen Trudy Rosenfelt. Intérpretes: Ralph Macchio, Pat Morita, Danny Kamekona, Yuji Okumoto, Tamlyn Tomita, Nobu McCarthy e outros. Roteiro: Robert Mark Kamen. [S. l.]: Columbia Pictures, 1986. 1 DVD (113 min.), son., color.

THE KARATE KID. Part III. Direção: John Avildsen. Produção: Jerry Weintraub, Karen Trudy Rosenfelt, Sheldon Schrager, Doug Seelig. Intérpretes: Ralph Macchio, Pat Morita, Thomas Ian Griffith, Martin Kove, Robyn Lively, Sean Kanan e outros. Roteiro: Robert Mark Kamen. [S. l.]: Columbia Pictures, 1989. 1 DVD (112 min.), son., color.

WILLIAMS, Bryn (Ed.). **Martial arts of the Orient**. London: Hamlyn, 1975.

Recebido em: 13.03. 2018

Revisado em: 13.06. 2018

Aprovado em: 26.06. 2018

Rafael Cava Mori é doutor em físico-química pelo Instituto de Química de São Carlos (IQSC-USP) e professor adjunto do Centro de Ciências Naturais e Humanas (CCNH), da Universidade

Federal do ABC (UFABC).

Gilmar Araújo de Oliveira é mestre em educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e doutorando pelo mesmo programa.