



Marcia Regina Casturino

**Autonomia e sujeição na aporia da modernidade japonesa:
Representações do corpo violado como expressão política**

TESE DE DOUTORADO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em História.

Orientador: Prof. Maurício Barreto Alvarez Parada

Rio de Janeiro
Abril de 2017



Marcia Regina Casturino

**Autonomia e sujeição na aporia da modernidade japonesa:
Representações do corpo violado como expressão política**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História, do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada:

Prof. Maurício Barreto Alvarez Parada

Orientador

Departamento de História – PUC-Rio

Prof. Denise Berruezo Portinari

Departamento de Artes & Design – PUC-Rio

Prof^a Misaki Tanaka (Mii Saki)

Departamento de Arte – PUC-SP

Prof^a Michiko Okano Ishiki

Departamento de História da Arte – UNIFESP

Prof. Sérgio Bruno Guimarães Martins

Departamento de História - PUC-Rio

Prof^a. Mônica Herz

Vice-Decana de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais PUC-Rio

Rio de Janeiro, 27 de abril de 2017.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Marcia Regina Casturino

Graduou-se em Comunicação Social/PUC-PR (1998). É Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes/UFRJ, na área de História e Teoria da Arte, linha Imagem e Cultura (2010). Desenvolve pesquisa nos temas: arte e política; corpo e violência; sociedade e cultura; cultura japonesa. Possui experiência profissional na área de comunicação e artes visuais. Atua como assessora de comunicação e assessora de projetos voltados a movimentos sociais e de direitos humanos.

Ficha Catalográfica

Casturino, Marcia Regina

Autonomia e sujeição na aporia da modernidade japonesa : representações do corpo violado como expressão política / Marcia Regina Casturino ; orientador: Maurício Barreto Alvarez Parada. – 2017.

214 f. : il. Color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2017.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. Modernidade japonesa. 3. Autonomia. 4. Subjetividade. 5. Corpo. 6. Cinema japonês. I. Parada, Maurício Barreto Alvarez. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

À minha mãe, Rosini — a primeira a me levar a
entender que corresponder à norma ou estar à margem
dela é apenas uma questão de perspectiva.

Agradecimentos

Ao Maurício Parada pela confiança, parceria e liberdade.

A todos os professores e funcionários do Departamento de História da PUC-Rio — com menção especial à coordenadora Regiane Augusto de Mattos, à sempre atenciosa Edna, e ao professor Marcelo Jasmin, que fez do seminário de tese um dos grandes momentos desse processo.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

À professora Christine Greiner.

Aos meus colegas de turma da PUC-Rio, Eduardo Cardoso, Letícia Destro, Patrícia Lambert, Renata Sammer, Manoel Friques e Roberta Martinelli, pelas contribuições na leitura da versão prévia desse trabalho e pelo colorido no percurso.

Com amor, à minha mãe, por sua presença e suporte, e às minhas sobrinhas e sobrinho: Gabri, Ale e Pedrinho. À devoção incondicional de Zozó e de Fubá (em memória).

Ao meu Seán, companheiro de vida e de tese, com amor sem fim. Às filhotas Loba e Ursa, por retribuírem tudo em dobro. A toda minha família irlandesa, pela acolhida tão carinhosa. Ao Paul (em memória) e Linda MacGill pela sempre gentil disponibilidade.

À Martha Werneck, Licius Bossolan, Rodrigo Krul, Pedrinho Metri, Eliane Alves, Iuri Lapa e Karla Gobo, cuja generosidade — comigo e com meus pedaços todos — espero conseguir retribuir com a mesma grandeza e doçura.

Às incríveis Marie Valadares, Laura Paletta, Fábila Berlatto e Monica Piloni pelo conforto inestimável de seus alôs. À Alice Rosa, minha gratidão eterna pelo carinho na vida e pela consentida (embora sabidamente árdua) jornada com meus pesados livros pelas escadarias infernais de Paris.

À Dr. Therese O'Neill, sempre atenciosa e disponível, que recuperou o equilíbrio e utilidade do meu corpo para a vida e, por extensão, deu corpo a essa tese.

Às mais que irmãs Fabíola Werlang, Michelle Althaus e Sabrina Lopes. Um *plus* para Sassá pela revisão cuidadosa da tese e pelas palavras tão amáveis sobre os rumos que ela poderia ter (de um jeito tão solar quanto o Rio ou uma sauna seca na Irlanda poderiam ser).

Aos professores que participaram da Comissão examinadora.

A todas as pessoas que, mesmo não citadas nominalmente, deram estímulo e ajudaram nessa construção.

Resumo

Casturino, Marcia Regina; Parada, Maurício Alvarez. **Autonomia e sujeição na aporia da modernidade japonesa: representações do corpo violado como expressão política.** Rio de Janeiro, 2017, 214 p. Tese de doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta tese relaciona os debates sobre modernidade, cultura e revolução na perspectiva das representações do corpo violado e sexualizado, e explora as repercussões de tais debates na chamada “temporada política” do Japão pós II Guerra Mundial. Especificamente, a análise se detém na problematização das esquerdas revolucionárias pelo cinema de Oshima Nagisa (1932-2013), reconhecido como mentor do *Nuberu Bagu* (a *nouvelle vague* japonesa), e de Wakamatsu Koji (1936-2012) e Adachi Masao (1939-), da vertente erótica/pornográfica *Pinku eiga*. Cineastas cuja produção foi orientada pela fusão de política, sexo e violência, e marcada pelo ativismo dos movimentos pró-democracia a partir dos anos 1950 — suplantado no início dos 1970, quando o país se converteu em uma potência econômica mundial. O debate sobre a aporia da modernidade japonesa, fundado na persistência de vestígios agonizantes pré-capitalistas em uma sociedade capitalista, produziu diversas narrativas antagônicas no decorrer do século XX. Dentre elas, a que refutava a subordinação cultural ao Ocidente deu respaldo ao imperialismo ultranacionalista na guerra que dilapidou o país. Em decorrência do processo de democratização e desmilitarização durante a ocupação do Japão pelos EUA (1945-1952), e dos conflitos que vieram com sua consecutiva reversão, as discussões sobre a modernidade se multiplicaram no conturbado pós-guerra. A abolição dos poderes políticos do imperador Hirohito, que foi levado a abdicar publicamente de sua condição divina e a assumir-se como simples mortal, foi a mais impactante das mudanças realizadas no período. Ao declarar a derrota do país e a sua carnalidade, o imperador implodia a força do *Kokutai*, o corpo-nação, que organizava todo o sistema simbólico nipônico. Nos primeiros anos da ocupação, escritores como Sakaguchi Ango (1906-1955) e Tamura Taijuro (1911-1983), referências da “literatura carnal” na cultura subterrânea *kasutori*, exaltavam o corpo carnal (*nikutai*) como contraposição ao corpo-nação (*Kokutai*). De fato, a “literatura carnal” foi uma das diversas expressões do pós-guerra que, em dissonantes abordagens, reverenciaram o *nikutai*

e o *shutaisei*. Nela, a decadência e a imoralidade eram defendidas como base para uma apreensão mais realista da precariedade humana, para a construção de uma nova ética, subjetiva e autônoma (*shutaisei*), e como condição para o acesso ao moderno. O filósofo político Maruyama Masao (1914-1996), um dos mais conhecidos modernistas defensores da ética do *shutaisei*, posicionava a “literatura carnal”, no entanto, na contramão de um Japão democrático e culto (ou moderno), já que as representações sensuais e violentas expressavam justamente a “natureza” que deveria ser superada. Isto é, as abordagens da sexualidade, da crueldade e da “perversão”, embora reivindicassem o moderno (ou a recusa da autoridade do *Kokutai*), remetiam à sensibilidade “nativa” pré-moderna. O que sugere que a aporia da modernidade na desintegração do pós-derrota era expressa na ambiguidade da apreensão política do *shutaisei*. Noção que seria central na formação do sujeito político vinculado aos movimentos pró-democracia e na expressão das vanguardas artísticas dos anos 1950 ao início dos 1970.

Palavras-chave

Modernidade japonesa; Autonomia; Subjetividade; Corpo; Cinema japonês; *nouvelle vague*; *nuberu bagu*; *nikutai*; *pink film*; *pinku eiga*; *shutaisei*.

Abstract

Casturino, Marcia Regina; Parada, Maurício Alvarez (Advisor). **Autonomy and subjugation in the aporia of Japanese modernity: representations of the violated body as political expression.** Rio de Janeiro, 2017, 214 p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis relates the debates about modernity, culture and revolution in the perspective of the depictions of the violated and sexualized body, and explores the repercussions of such debates in what became known as the “political season” of Japan after World War II. Specifically, the analysis focuses on the problematization of the revolutionary left factions by the films of Oshima Nagisa (1932-2013), recognized as mentor of the *Nuberu Bagu* (Japanese New Wave), of Wakamatsu Koji (1936-2012) and of Adachi Masao (1939-), from the *Pinku eiga* (Pink Film) genre, which dealt with the erotic and the pornographic. Filmmakers whose production was driven by the fusion of politics, sex and violence, and marked by the activism of pro-democracy movements beginning in the 1950s — supplanted in the early 1970s, when the country became a world economic power. The debate about the aporia of Japanese modernity, based on the persistence of agonizing pre-capitalist vestiges in a capitalist society, produced several antagonistic narratives throughout the twentieth century. Among them, that which refuted the cultural subordination to the West gave support to the ultranationalist imperialism in the war that squandered the country. As a result of the process of democratization and demilitarization during the US occupation of Japan (1945-1952), and the conflicts that came with its subsequent reversal, discussions of modernity multiplied in the troubled post-war period. The abolition of the political powers of the emperor Hirohito, who was led to publicly abdicate his divine condition and declare himself a mere mortal, was the most shocking of the changes made in the period. In declaring the defeat of the country and his carnality, the emperor imploded the power of the *Kokutai*, the nation-body, which organized the entire Japanese symbolic system. In the early years of the occupation, writers such as Sakaguchi Ango (1906-1955) and Tamura Taijuro (1911-1983), exponents of “carnal literature” in the *kasutori* underground culture, exalted the carnal body (*nikutai*) as a counterpoint to the nation-body (*Kokutai*). In fact, “carnal literature” was one of

several postwar expressions, which, in dissonant approaches, revered *nikutai*, and the concept of *shutaisei*. In it, decadence and immorality were defended as the basis for a more realistic apprehension of human precariousness, for the construction of a new ethics, subjective and autonomous (*shutaisei*), and as a condition for access to the modern. The political philosopher Maruyama Masao (1914-1996), one of the best-known modernists who defended the ethics of *shutaisei*, posited “carnal literature”, however, against a democratic and cultured (or modern) Japan, since the sensual representations and violent ones expressed precisely the “nature” that should be overcome. That is, the approaches to sexuality, cruelty and “perversion”, while claiming the modern (or the refusal of the *Kokutai*’s authority), referred back to the pre-modern “native” sensibility. This suggests that the aporia of modernity in the disintegration of post-defeat was expressed in the ambiguity of the political apprehension of the *shutaisei*. This notion would be central to the formation of the political subject linked to the pro-democracy movements and the *avant-garde* art expressions from the 1950s to the early 1970s.

Keywords

Japanese Modernity; Autonomy; Subjectivity; Body; Japanese Cinema; *nouvelle vague*; *nuberu bagu*; *nikutai*; *pink film*; *pinku eiga*; *shutaisei*.

Sumário

INTRODUÇÃO	14
PARTE I — A APORIA DA MODERNIDADE JAPONESA	22
1 BUNMEI KAIKA: O MODERNO COMO PROJETO	23
1.1 O <i>Bakumatsu</i>	24
1.2 A Restauração Meiji	29
1.3 <i>Ero guro nansensu</i>	32
1.4 Ascese, vigilância e violência: o moderno imperial	44
2 PÓS-GUERRA: O MODERNO IMPERIAL AMERICANO	50
2.1 Ocupação, democracia e o “curso reverso”	50
2.2 Desmilitarizando para a guerra	55
3 O MODERNO COMO QUESTÃO	59
3.1 Utopias do pré-derrota	62
3.2 Utopias do pós-guerra	66
3.3 O moderno contingencial	68
PARTE II — CONTRACULTURA NO PÓS-IMPÉRIO: ANTAGONIAS DO MODERNO	75
4 PREÂMBULO: REMINISCÊNCIAS DO CORPO VIOLADO	76
5 ICONOCLASTIA, AUTONOMIA E NIKUTAI	83
5.1 Mercados da carne	84
6 CONTRANARRATIVAS NA TEMPORADA POLÍTICA	99
6.1 Humanismo, vitimização e o “Curso Reverso”	100
6.2 <i>Nuberu Bagu</i>	104
6.3 <i>Pinku Eiga</i>	114
6.3.1 <i>Wakamatsu Pro</i>	116
6.4 <i>Art Theatre Guild</i>	123
PARTE III — A MODERNIDADE COMO CONTRARREVOLUÇÃO: A AUTONOMIA E SEU REVÊS	132
7 A DIVISÃO DAS ESQUERDAS NO PÓS-GUERRA	133
7.1 PCJ, <i>Bund</i> e <i>Zengakuren</i>	133
7.2 Táticas e tumultos	140
7.2.1 <i>Zenkyoto</i>	143
7.3 O radicalismo suicida da <i>New Left</i> japonesa	148
7.4 Individualismo e alienação	154
8 REVOLUCIONANDO ENTRE BOMBAS, TEORIAS E PRÁTICAS	160
8.1 Oshima Nagisa	161
8.2 <i>Wakamatsu Koji</i> e <i>Adachi Masao</i>	167
9 NIKUTAI: O CORPO VIOLADO E OS LIMITES DA MISOGINIA	190
10 CONSIDERAÇÕES FINAIS	197
11 REFERÊNCIAS	201

Lista de figuras

Figura 1: “Bruxa Takiyasha e o Espectro Esqueleto”, de Utagawa Kuniyoshi (1845)	25
Figura 2: Reprodução de duas xilogravuras <i>muzan-e</i> da série “Eimei Nijuhasshu Ku”, desenvolvida por Yoshitoshi e por Yoshiiku	27
Figura 3: <i>Muzan-e</i> de Yoshitoshi. À esquerda, reprodução da xilogravura “The lonely house on Adachi Moor” (<i>Adachigahara hitotsuya no zu</i> , 1885), de Tsukioka Yoshitoshi. À direita, reprodução de xilogravura de Yoshitoshi que integra o livro “Bloody Ukiyo-e: in 1866 & 1988” (<i>Edo shōwa kyōsaku muzan-e eimei nijūhasshūku</i>)	28
Figura 4: <i>Shunga-e</i> de Kitagawa Utamaro (1753-1806)	29
Figura 5: <i>Moga (Modern Girl)</i> . Material publicitário da loja de departamento <i>Shirokiya</i> , 1929 (p. 33)	33
Figura 6: Reprodução de <i>Mogas’ Beach Pajama Style</i> , fotografia de Kageyama Koyo, de 1928. (p. 34)	34
Figura 7: Saitō Kazō (1887–1955), Songbook for “Heart of the Modern Girl” (<i>Kindai otome gokoro</i>), 1930	35
Figura 8: “Topsy”, Japão, período Shōwa, 1930. Xilogravura, de Kobayakawa Kiyoshi (1889-1948)	36
Figura 9: À esquerda, Retrato de Nishimura Isaku, autor desconhecido, 1910. À direita, Retrato de Nojima Yasuzo, 1921	37
Figura 10: <i>Dancer on a rooftop</i> . Yichigeki Theatre, Yurakucho, 1947, de Tadahiko Hayashi	95
Figura 11: <i>Primeiro Incidente de Haneda</i>	142
Figura 12: Ação da polícia anti-motim na Universidade de Tóquio	144
Figura 13: Mishima Yukio discursando para os estudantes do movimento <i>Zenkyoto</i> , na Universidade de Tóquio, dia 13 de maio, 1969	145
Figura 14: Bombas incendiárias nos protestos da <i>New Left/ Zenkyoto</i>	149
Figura 15: Organograma: divisão das esquerdas	150
Figura 16: <i>Cerco Asama Sanso (Asama Sansō Jihen)</i> .	151
Figura 17: Fusako Shigenobu, Leila Khaled e Wakamatsu Koji, registrada durante filmagem de “Red Army/PFLP: Declaration of World War” (<i>Sekigun-PFLP: Sekai senso sengen</i> , 1971)	177
Figura 18: George Habash e Wakamatsu Koji, 1971. Registrada durante filmagem de “Red Army/PFLP: Declaration of World War” (<i>Sekigun-</i>	178

PFLP: Sekai senso sengen, 1971)

Figura 19: Poster do documentário-manifesto "Red Army/PFLP: Declaration of World War" (*Sekigun-PFLP: Sekai senso sengen*, 1971) 183

Figura 20: Adachi Masao, 1961 187

Notas de transliteração e de tradução

A transliteração de palavras japonesas segue o sistema de romanização Hepburn, com o uso do acento circunflexo para indicar uma vogal longa. Com relação aos nomes próprios, adotou-se a convenção japonesa: o sobrenome é seguido do primeiro nome. Ex: Adachi Masao ao invés de Masao Adachi.

As traduções de textos originalmente em língua inglesa foram feitas por mim, salvo quando remetem a referência bibliográfica em língua portuguesa. Filmes e obras serão mencionados pela primeira vez com seus títulos originais e de distribuição (em português ou inglês). Posteriormente, apenas por esses últimos.

INTRODUÇÃO

A sequência dos eventos que antecederam e sucederam a derrota do Japão na II Guerra Mundial (1939-1945) é considerada, na perspectiva desta tese, fundamental para o entendimento dos conflitos que complicaram a aporia da modernidade japonesa. Sobretudo por demonstrar que modernizar o país envolveu distintas perspectivas desde seu projeto inicial, implementado a partir da segunda metade do século XIX, no período Meiji (1868-1912). A abordagem desse conjunto amplia, ao mesmo tempo, a pesquisa desenvolvida em minha dissertação de mestrado, quanto à recorrência de representações do corpo violado e/ou sexualizado durante períodos de instabilidade social, e ao seu uso como recurso político. Recorrência que, nesta tese, no contexto de modernização do Japão, é referida, no pré II Guerra Mundial, nas culturas do *Bakumatsu* e do *Ero Guro Nansensu* e, no pós-Guerra, da cultura *Kasutori* à “temporada política”. Nesta, refere-se sobretudo à problematização das esquerdas revolucionárias, a *New Left*, pelo cinema de Oshima Nagisa (1932-2013), reconhecido como mentor do *Nûberu bâgu* (a *nouvelle vague* japonesa), e de Wakamatsu Koji (1936-2012) e Adachi Masao (1939-), da vertente erótica/pornográfica *Pinku eiga*. O estudo, portanto, procura relacionar os debates sobre modernidade, revolução e cultura no decorrer desse processo, e explora as repercussões de tais debates sobretudo na chamada “temporada política”, entre os anos 1950 e início dos anos 1970.

A tese foi estruturada em três partes, que relacionam, por sua vez, três eixos principais: a aporia da modernidade japonesa; as representações do corpo carnal (*nikutai*) violado e/ou sexualizado, e o conceito de autonomia subjetiva (*shutaisei*) como expressão política. Em outras palavras, pretende-se descrever aspectos da sujeição e da autonomia individual, e de suas repercussões culturais, como respostas ao processo da modernização do Japão. Ainda que esses eixos se articulem em toda a escrita, a tese se divide buscando seguir uma ordem cronológica/temática. Enquanto a Parte I fornece as bases do contexto político para a compreensão dos conflitos que serão aprofundados na Parte III da tese, a Parte II analisa o ambiente cultural do pós-guerra, e também apresenta o contexto geral do surgimento e desenvolvimento das vanguardas, no qual o cinema de Oshima Nagisa, Wakamatsu Koji e Adachi Masao se desenvolveu.

A Parte I, **A aporia da modernidade japonesa**, é composta por três capítulos. O primeiro começa apresentando o processo do projeto de modernização no Japão — a partir da exuberante cultura popular do *Bakumatsu*, que marca a turbulenta transição do feudalismo shogunal para o imperialismo esclarecido (*Bunmei Kaika*) —, iniciado com a Restauração Meiji. Um projeto que, valendo-se da tecnologia e da moralidade ocidentais, tanto deu base aos propósitos de expansão territorial do país como, também, fomentou os dilemas e conflitos de sua conturbada trajetória política no século XX. Estes alcançariam seu auge ao final do período Taisho (1912-1926) e início do período Showa (1926-1989), que demarca tanto a efusão do modernismo japonês, expresso na cultura do *Ero guro nansensu*, como a emergência do ultranacionalismo imperial, que buscou reverter os efeitos indesejados do projeto de modernização.

Determinado a reformular tal projeto em seus próprios termos, o governo Showa objetivou não apenas a total submissão da Ásia oriental ao Japão, como a submissão dos próprios japoneses à nova ordem. Apontados como pivôs do ultranacionalismo japonês, as *moga* e os *mobo* (*modern girls*, *modern boys*), principais referências da cultura modernista japonesa, por seu consumismo e “americanismo”, foram incluídos entre os efeitos indesejados. Observa-se que muitas das narrativas e representações do corpo sexualizado e/ou violado do período, consumidos e exaltados na cultura modernista do *Ero guro nansensu*, conotaram — de forma semelhante à cultura do *Bakumatsu* — um sentido político, sobretudo de afronta à autoridade. Simultaneamente, para atingir seus objetivos militaristas, o projeto imperialista japonês contou com um programa de condicionamento físico e emocional dos japoneses, fundado no anseio de unidade nacional, que buscou dissolver o indivíduo na unidade do corpo-nação (*Kokutai*), personificado no imperador. O propósito imperialista seria iniciado em 1937, com a guerra contra a China, que deu início à Guerra do Pacífico — a qual, por sua vez, levou o Japão a alinhar-se com o fascismo e o nazismo na investida contra as Forças Aliadas, na II Guerra Mundial, da qual o país saiu derrotado.

O segundo capítulo abrange o processo pós-derrota, quando o Japão, em circunstâncias de extrema miséria, foi ocupado pelos EUA (1945-1952). Durante a Ocupação, as forças militares americanas realizaram profundas reformas econômicas, educacionais e políticas no país, o que incluiu a supressão dos poderes políticos do imperador — que foi levado a abdicar publicamente de sua

condição divina —, a desmilitarização e a democratização. Essa nova configuração foi absorvida de diversas e dramáticas formas. Se havia certa passividade e mesmo receptividade de parte da população em relação a essas mudanças, o período foi marcado por turbulências que expressavam a insubordinação dos japoneses à nova ordem imposta. A situação complicou-se ainda mais, a partir do final dos anos 1940, com as políticas do “Curso Reverso” — a versão japonesa da *caça às bruxas* — que armaram o país e o colocaram em posição vulnerável, como escudo às ofensivas americanas nas disputas da então iniciada Guerra Fria. Políticas que se tornavam mais repressivas quanto mais enfático demonstrava-se, nas ruas, o repúdio popular dos movimentos pró-democracia e das esquerdas revolucionárias, que iniciaram a “temporada política”. Isso seria demonstrado, primeiramente, nas manifestações populares em defesa da paz, em 1950, contrárias à participação japonesa na guerra dos EUA contra a Coreia (1950-1953), seguida pelos protestos populares que tomaram as ruas do Japão contra o Tratado de Segurança Nipo-americano (ANPO ou ANPO-toso), que permitiu a permanência das forças americanas após o fim da Ocupação — a pretexto de proteger o Japão contra a ameaça do comunismo na Ásia, os EUA garantiam, com o Tratado, uma posição geográfica estratégica. As revoltas populares seguiram até o início dos anos 1970, incluindo os massivos protestos contra as renovações do ANPO — a primeira na virada da década de 1950 para 1960, e a segunda, no início dos anos 1970. Somaram-se aos protestos, de 1967 a 1972, os movimentos contra as reformas urbanas, a Guerra do Vietnã e as políticas autoritárias das universidades.

Da derrota na guerra até os anos 1970, o Japão experimentaria um processo de transformação brutal, passando de um país totalmente dilapidado a uma potência econômica. Em decorrência dos processos de democratização e desmilitarização nos primeiros anos da Ocupação, e dos conflitos que vieram com sua consecutiva reversão, as discussões sobre a modernidade se multiplicaram. Nesse processo de acelerada modernização capitalista, as reformulações das narrativas sobre a superação do moderno incluíram discussões que invocavam, por um lado, a expressão da autonomia e da subjetividade e, por outro, exaltavam a expressão do excepcionalismo japonês, o *nihonjinron*. Essas discussões são contextualizadas no terceiro e último capítulo desta primeira parte, que resgata alguns dos debates sobre o moderno no Japão, no decorrer do século XX, e suas

decorrentes e antagônicas narrativas.

A análise segue H. D. Harootunian, que seleciona discussões de três momentos desse período. O primeiro deles refere-se ao debate de intelectuais, acadêmicos e críticos japoneses que, em 1942, início da Guerra do Pacífico, refutavam a subordinação cultural japonesa ao Ocidente e previam, com a guerra, o início de uma “era gloriosa” para o país. O segundo momento, de 1950, refere-se ao contexto em que o país, derrotado e dilapidado, está sob ocupação dos EUA, contexto que levou a reconsiderações e apagamentos conflitantes sobre as causas da derrota, e mesmo quanto à validade dos meios que os ultranacionalistas escolheram para reformular o projeto de modernização do Japão. Reflexão que, por extensão, aplicava-se também à validade do projeto americano de democratizar e de pacificar o país, já que o real significado desses termos foi dissipado com o “Curso Reverso”. Já o terceiro momento analisado por Harootunian refere-se ao período, entre o final dos anos 1970 e início dos 1980, quando o país desfrutava do inédito auge econômico. Nessas circunstâncias, intelectuais, e mesmo o governo, desenvolveram narrativas apaziguadoras sobre a modernização do Japão — a exemplo da defesa do excepcionalismo cultural japonês (*nihonjinron*) como razão para o desenvolvimento econômico.

Harootunian observa que, em comum, as discussões dos três períodos realizaram um esforço estratégico para a resolução do impasse “tradição-modernidade”, reorganizando discursos no intuito de conformar o imaginário social para a superação das inúmeras contradições que a sociedade japonesa vinha experimentando desde o início da Era Meiji. Ou seja, foram narrativas que buscaram produzir um significado estável em meio à implosão do que os japoneses reivindicavam como um modo singular de formas de vida e de relações sociais — mesmo que tais reivindicações implicassem, por sua vez, a própria definição (ou reformulação) do que seria uma genuína ou moderna cultura japonesa — que seria o mesmo que uma reescrita de sua história (HAROOTUNIAN, 2003, p. 63 e 68).

Na Parte II da tese, **Contracultura no pós-império: antagonias do moderno**, é abordado o contexto cultural do Japão a partir de sua ocupação pelos EUA. Dividida em três capítulos, e seguindo a sequência numérica da primeira parte, esta seção é iniciada com o quarto capítulo, que apresenta, como preâmbulo,

uma introdução à mitologia japonesa, o Shinto. Com essa introdução pretende-se: i) demonstrar que as representações do corpo violado na cultura japonesa podem ser observadas desde as narrativas de sua mitologia; ii) demonstrar a relação entre o imperador e as divindades japonesas; iii) fornecer elementos para a compreensão da crítica do filósofo político Maruyama Masao (1914-1996), que será abordada na Parte III da tese, que defendia a supressão do mito/natureza como condição para a reivindicação do moderno — que dependeria também da supressão de qualquer exaltação da violência e da lascívia, expressões consideradas por Maruyama como antíteses da racionalidade moderna.

No capítulo seguinte, a destituição de todo e qualquer poder do imperador pelos EUA — que revolucionaram todo o sistema simbólico, social e político do país — é relacionada à iconoclastia da contracultura *kasutori*, do imediato pós-guerra. Comparável às expressões do *Bakumatsu* e do *Ero guro nansensu*, a cultura *kasutori* incluía expressões subterrâneas como os *black markets*, a lascívia das prostitutas conhecidas como *panpan*, e foi sintetizada pela “literatura carnal”, uma das diversas manifestações do pós-guerra que, em distintas abordagens, reverenciaram o corpo carnal (*nikutai*) como contraposição ao corpo-nação (*Kokutai*). Nela, escritores como Sakaguchi Ango (1906-1955) e Tamura Taijuro (1911-1983) exaltavam a decadência e a imoralidade, defendidas por eles como base para uma apreensão mais realista da precariedade humana, para a construção de uma nova ética, subjetiva e autônoma (*shutaisei*), e como condição para o acesso ao moderno — noção que também seria central na formação do sujeito político vinculado aos movimentos pró-democracia e na expressão das vanguardas artísticas dos anos 1950 ao início dos 1970, na “temporada política”.

O filósofo político Maruyama Masao, um dos mais conhecidos modernistas defensores da ética do *shutaisei*, posicionava a “literatura carnal”, no entanto, como antagônica a um Japão democrático e culto (ou moderno), já que as representações sensuais e violentas expressavam, como mencionamos no tópico anterior, justamente a “natureza”, que ele associa com a submissão ao mito, ao irracional, que deveria ser superada para que os japoneses conseguissem acessar o moderno. Isto é, as abordagens da sexualidade, da crueldade e da “perversão”, embora reivindicassem o moderno (ou a recusa da autoridade do *Kokutai*), remetiam, para Maruyama, à sensibilidade “nativa” pré-moderna. O que sugere que a aporia da modernidade na desintegração do pós-derrota era expressa na

ambiguidade da apreensão política do *shutaisei*.

O sexto capítulo abrange o surgimento das vanguardas artísticas da década de 1950 até o final da de 1960, caracterizadas por se organizarem em grupos *intermedia*, que passaram a pensar, praticar e teorizar novas formas de interação artística dentro e fora do país. A abordagem, no entanto, prioriza a vanguarda cinematográfica que surgiu ao final dos anos 1950 — quando grande parte da audiência dos cinemas foi absorvida pela emergência da televisão. Essas circunstâncias levaram a reformulações, reivindicações e rupturas, não apenas relacionadas à decadência da indústria cinematográfica, mas ao próprio contexto político e social do pós-guerra. A renovação do repertório, como uma das alternativas na disputa por audiência, levou alguns dos grandes estúdios a apostar em jovens talentos que vinham do circuito acadêmico de cinema. Com isso, reconfigurava-se a dinâmica da indústria cinematográfica, que, até então, era pautada por um rígido sistema hierárquico que insistia nas narrativas vitimizantes que deram suporte às políticas do “Curso Reverso”. Essa reconfiguração foi determinante para a produção de cineastas politicamente engajados, que passaram a repercutir os grandes protestos e atos políticos que transtornaram o período. Entre as mudanças, no entanto, a mais significativa foi a progressiva inclusão de sexo e violência nas narrativas, que não demoraria a tornar-se recorrente. É o caso do cinema *nuberu bagu* e do cinema *pinku*, cujos principais mentores (Oshima Nagisa, no primeiro caso, e Wakamatsu Koji e de Adachi Masao, no segundo) fizeram uso político declarado das representações do corpo violado e/ou sexualizado em seus filmes mais aclamados. Abordar todas essas mudanças supõe evidenciar o principal distribuidor e veiculador da produção dessa nova geração, o ATG (*Art Theatre Guild*), que, além de produzir vários de seus filmes, é referência para toda a expressão e interlocução internacional da vanguarda artística que emergia no país (muito além da produção cinematográfica).

A Parte III da tese, **A modernidade como Contrarrevolução: A autonomia e seu revés**, abrange a chamada “temporada política”. Nela, relacionam-se o contexto político da radicalização da *New Left* e sua problematização, e apropriação, pelo cinema de Oshima Nagisa, Wakamatsu Koji e Adachi Masao, cineastas cuja produção foi orientada pela fusão de política, sexo e violência, e marcada pelo ativismo que tomou conta das ruas do Japão no decorrer da década de 1960. É também nessa última parte da tese que é

demonstrada a relação conflituosa na apreensão do conceito do *shutaisei*, sobretudo com relação à compreensão do conceito por Maruyama Masao, tanto em relação às táticas da *New Left*, como na perspectiva dos cineastas de politizar as representações violentas e misóginas de seus filmes.

O capítulo sete, que dá início a essa sessão, apresenta o contexto da divisão das esquerdas políticas no pós-guerra e de sua relação com a liderança da federação estudantil *Zengakuren*. Divisão que, em 1960, marca o início da *New Left* japonesa, que assume a liderança da federação estudantil exatamente no momento de auge dos movimentos organizados contrários à primeira renovação do ANPO, em 1960. Embora retumbantes, esses movimentos não conseguiram impedir a renovação do Tratado, o que levou a um processo coletivo de avaliação das causas da derrota. Nesses debates, as divergências quanto ao sentido político dado ao conceito de autonomia (*shutaisei*) assumiriam proporções violentas impensáveis no decorrer da década. Como hipótese desta tese, compreende-se que teria sido justamente a divergência acerca do conceito *shutaisei* o principal elemento destabilizador dos movimentos políticos, a partir da radicalização do movimento estudantil *Zenkyoto*, iniciado na Universidade de Tóquio, em 1968. Radicalização que teve seu ápice com o linchamento inquisitório, no início dos anos 1970, promovido pela *New Left* contra seus próprios membros. Nesse sentido, eu demonstro também que a compreensão do *shutaisei* defendida pela *New Left* foi apropriada, com adaptações, da formulação defendida por Yoshimoto Takaaki, adversário intelectual de Maruyama Masao. Da apreensão do conceito defendido por Yoshimoto, a *New Left* tomou para si o ataque à posição intelectual-progressista-pacifista, atribuída à Maruyama, e a defesa de um ativismo focado na ação de confronto direto, identificada com seu ativismo e diametralmente oposta ao pacifismo defendido por Maruyama.

Depois da introdução ao ativismo da *New Left* do decorrer dos anos 1960 ao início dos anos 1970, o capítulo oito apresenta as posições políticas dos cineastas Oshima Nagisa, Wakamatsu Koji e Adachi Masao e também as problematizações que eles fizeram da *New Left* em seus filmes do período. Tanto Oshima quanto Wakamatsu e Adachi usaram cenas reais de alguns dos confrontos da esquerda revolucionária com a polícia. Mas, enquanto Oshima abordou nos seus filmes o ativismo contra a primeira renovação do ANPO, em 1960, os filmes de Wakamatsu Koji roteirizados por Adachi Masao referenciaram o ativismo da *New*

Left a partir de 1967. O uso político que as representações do corpo violado e/ou sexualizado teriam nos filmes desses cineastas é problematizado no terceiro e último capítulo da tese. Além de chamar a atenção para o caráter misógino dessas representações, são retomadas suas proximidades com a “literatura carnal”, expressa sobretudo na centralidade da materialidade do corpo sexualizado e/ou violado, exposto à crueldade, ao crime e à violência punitiva. Isso se relaciona à crítica de Maruyama Masao quanto à pretensão da “literatura carnal” de reivindicar o *shutaisei* como possibilidade de acesso ao moderno e, portanto, reivindicar um caráter político às suas representações. Nesse sentido, a hipótese defendida nesta tese é a de que a apologia à marginalidade, ao niilismo e à expressão de uma sexualidade desinibida, violenta e misógina nos filmes de Oshima, Wakamatsu e Adachi provocou também, naquele contexto político, a reflexão crítica quanto às relações de classe, de etnia e de gênero (especialmente no que concerne às mulheres). Assim sendo, a aporia da modernidade na desintegração do pós-derrota era expressa na ambiguidade da apreensão política do conceito *shutaisei*.

PARTE I

A APORIA DA MODERNIDADE JAPONESA

By now everyone knows that at the end of the nineteenth century over 80 percent of the world was ruled or dominated by the Western powers. Fewer understand, however, how abruptly and completely the history and geography of the dominated were fissured by their first encounter with the West. National — or, more usually, regional — histories and geographies had to be broken off at the contact, and the stories of their whole past had to be retold in the new light of the "world" (i.e., Western) context. It is as if the pre-contact time had been wrenched off and replaced by an unfamiliar temporal system that would efficiently dissolve the residual old. Peoples were also displaced from their sundry geographic centralities to the peripheral positions assigned by the Western metropolis: thus appellations like the Middle East and the Far East — the fragmentation of regions into colonies/nation-states. New history and new geography combined to produce the magical peripheries of the primitive, in which the natives were enticed to participate as their proper residents. Always and everywhere the West is at the highest in evolution, at the normative center, and is seen as the newest in development and the oldest in tradition. Thus the West has been the utopian fulfillment, from which the non-Westerners are scrupulously excluded. MIYOSHI; HAROOTUNIAN, 2003, p.viii e ix.

1

BUNMEI KAIKA: O MODERNO COMO PROJETO

O esforço do Japão para se desvencilhar de sua condição marginal¹ teve êxito no período Edo² (1603-1868), quando o forte controle do shogunato Tokugawa³ reinventou um projeto identitário para o país. No entanto, ao final do século XVIII, esse sistema começou a ruir com o conflito entre castas, decorrente do fortalecimento dos mercadores e do crescente desprestígio dos samurais⁴. Até o início da segunda metade do século seguinte, a exacerbação desses e de outros conflitos levaria ao fim do shogunato, com a deposição do shogun, e à restauração dos poderes políticos do imperador, o chamado “imperialismo esclarecido”, que marca o início do projeto de modernização do país. Ao período de transição entre esses dois regimes foi dado o nome de *Bakumatsu*.

1 “A cosmovisão nipônica, sua cultura e estrutura sociopolítica resultam da fusão e reelaboração do legado de diferentes culturas. As influências mais determinantes são da China e da Coreia — absorvidas, sobretudo, entre os séculos I e XII EC. Entre o final do século XVI e início do XVII, o Japão estabeleceu uma rápida relação com Portugal, quando teve contato com os preceitos do cristianismo — e, no mesmo período, iniciou uma longa relação comercial com a Holanda. Já no século XIX, após quase trezentos anos de seletiva restrição em suas relações comerciais com outros países, o Japão passa a ter uma progressiva aproximação com o Ocidente, especialmente com a Inglaterra, a França e os EUA. O contato mais ou menos harmonioso entre essas culturas intercambiou uma série de valores socioculturais, estéticos e espirituais, expressos na literatura, na religião, na mitologia, na história e na filosofia, assim como nos costumes, nas festas e celebrações japoneses. Muitos dos ritos, baseados no Shinto (culto nativo do Japão), budismo, taoísmo e confucionismo (da China e Coreia) e, de forma mais discreta, no cristianismo, são praticados até hoje” (CASTURINO, 2010, p. 18).

2 Atual Tóquio.

3 Para atingir esse objetivo, o regime ditatorial do shogunato Tokugawa instituiu o fim da liberdade de circulação de estrangeiros no país e estruturou um rígido sistema de classes, sujeito a restritivas leis e códigos de conduta. O samurai, elite do sistema feudal, devia seguir o *bushido*, “o caminho do guerreiro”, um código de conduta que misturava elementos do budismo, confucionismo e Shinto. O *bushido* enfatizava a lealdade cega ao senhor feudal, o estoicismo, o sacrifício pessoal e o desapego ao mundo material e à própria vida — ética que fundamentou o que se chama de *yamato-damashii* (*espírito do Japão*), ainda hoje reverenciada, especialmente pelos homens japoneses (SCHODT, 1997, p. 68). Outro princípio central no confucionismo era o da piedade filial, que dava base para todos os tipos de autoridade, justificando, inclusive, o sacrifício da própria vida quando o mestre ou os pais de alguém eram ofendidos — um princípio que também ainda está presente na vida diária e no sistema educacional japonês, mesmo que de forma menos radical (BALMAIN, 2008, p. 37).

4 O rígido regime trouxe paz para o Japão depois de séculos de intensos conflitos. No entanto, a concretização desse objetivo implicaria, em longo prazo, um novo desenho de forças na estratificação do shogunato Tokugawa. Durante o regime, nobres e samurais figuravam no topo da pirâmide, seguidos, em ordem descendente, dos camponeses, dos artesãos, dos comerciantes (mercadores e editores) e, finalmente, dos “párias”. Sem os conflitos externos, a classe dos samurais, apesar de respeitada e temida e de ter sua tradição fortalecida durante o período, não tinha com quem lutar. Ao mesmo tempo, ao final do século XVIII, mesmo com o comércio exterior restrito aos chineses e holandeses, houve uma intensa troca comercial entre o Japão e esses países que acabou fortalecendo a classe dos mercadores, em detrimento da dos nobres e dos samurais — o que seria determinante para a ruína do feudalismo e do shogunato na segunda metade do século XIX.

1.1

O BAKUMATSU

Ainda que os conflitos e o descontentamento com as políticas repressivas do shogunato viessem se intensificando desde o fim do século XVIII, eles atingiriam o seu ápice a partir da década de 1850. Marcada por profundos e violentos embates, a situação política agravou-se, sobretudo, com a aproximação de embarcações ocidentais do arquipélago — contexto que levou o shogunato a estimular o aperfeiçoamento e produção de armas de fogo⁵, inclusive de canhões, para reforçar a defesa costeira (YAMASHIRO, 1989, p. 92). Esses esforços não foram suficientes para deter a missão do almirante americano⁶ Matthew Perry (1794-1858), que, em 1853, impôs a abertura dos portos do Japão para o comércio internacional, pondo fim ao longo período de segregação econômica do país⁷. O que inflamou o movimento xenofóbico *Sonnô jôï*, que passou a disputar sangrentas batalhas com civis, samurais e estrangeiros⁸:

O Japão atravessava terrível transe nacional por volta de 1853, quando o Almirante Perry surgiu com seus comandados. À sua entrada forçada seguiu-se, em 1858, um acordo comercial com os Estados Unidos, que o Japão não estava em condições de recusar. Entretanto, (...) o país apoiava o programa de voltar ao período áureo de isolamento e os poucos líderes que preconizavam a impossibilidade de tal diretriz eram assassinados por seus esforços. (...) O grito de guerra que anunciou a era moderna no Japão foi *Sonno joi*, “Reponham o Imperador e expulsem os bárbaros”. Este lema procurou manter o Japão imaculado de contatos com o mundo exterior assim como restaurar uma idade áurea do século X antes do advento do “duplo

5 Curiosamente, o uso de armas de fogo — estopim para a abertura das relações comerciais com os portugueses — foi colocado em segundo plano na implementação do shogunato Tokugawa, que atribuiu maior importância à espada (*katana*), objeto de culto reverencial dos samurais, que a consideravam a “alma do guerreiro” (YAMASHIRO, 1989, p. 119).

6 Usei na tese a expressão “americana”, “americano”, “americanismo” como referência ao que é concernente aos Estados Unidos da América (EUA); ao me referir ao país, usarei a sigla EUA ou Estados Unidos.

7 Como resultado da primeira “visita” do comandante Perry ao Japão, em 1853, foram abertos dois portos para facilitar a nova modalidade de comércio irrestrito, assim como foi instalado um consulado americano no país já no ano seguinte. Três anos depois, o porto de Yokohama era estabelecido como posto avançado ocidental (LIBERTSON; NEUER; YOSHIDA, 1981, p. 46 e 47). Uma abertura que, por sua vez, serviria aos futuros propósitos expansionistas do Japão, que buscava submeter regiões da China, da Coreia e da Rússia aos seus domínios (CORDEIRO, 2004, p. 29).

8 Muitos samurais relutaram contra a abertura do comércio exterior após a primeira visita do comandante Perry e viram as negociações e tratados como uma oportunidade para causar hostilidade contra um governo que lhes havia roubado *status* e poder. Com essa provocação, um movimento xenofóbico chamado *Joi* ganhou impulso e, em poucos anos, o grito de “reverencie o imperador, expulsa o estrangeiro” ressoava pelo país. A xenofobia era, em grande parte, a máscara de um descontentamento mais profundo, que logo explodiria com força revolucionária. Em 1866, fraco e sem grandes seguidores, Iemochi, o último dos *shogun*, morreu; seu sucessor suportou apenas alguns meses até que clãs insurretos forçassem sua remoção, em 1867. (LIBERTSON; NEUER; YOSHIDA, 1981, p. 47).

mando” de Imperador e Xogun (BENEDICT, 1972, p. 68 e 69).

A caótica instabilidade social do *Bakumatsu* foi complicada ainda mais por incêndios, escassez de alimentos, epidemias e desastres naturais, como *tsunamis*, vinculados a uma série de terremotos (Grande Terremoto Ansei) que, entre 1854 e 1860, destruíram diversas regiões do país, incluindo Edo, provocando a morte de aproximadamente 16 mil pessoas, além de milhares de feridas e desabrigadas (JORDAN, 2007, p. 23). Essa sequência de eventos tomou proporções catastróficas no imaginário e na cultura popular do período. Para dar conta da inconstância desses tempos, reelaboravam-se novas expressões a partir de velhas formas culturais, como as dos *bakemono*⁹.



Figura 1: *Bruxa Takiyasha e o Espectro Esqueleto*, de Utagawa Kuniyoshi (1845). Fonte: MASON, 1993, p. 315.

Reminiscência da relação das populações rurais com o extraordinário, a cultura dos *bakemono* associava monstros, forças invisíveis e o desconhecido aos “outros” (alienígenas, forasteiros, estrangeiros) — qualquer força que pudesse representar uma ameaça à coletividade no Japão pré-moderno. A ideia de controle dessas forças nefastas teria sido usada com sucesso pelos regimes como estratégia de poder, sobretudo pelo argumento de que elas poderiam ser evitadas¹⁰ (NAPIER,

⁹ *Bakemono* é o nome dado aos fenômenos fantásticos, como fantasmas e assombrações, que ocupam um espaço importante na dramaturgia do *Nô*, do *Kabuki* e na literatura do período Edo (FRÉDÉRIC, 2008, p. 112).

¹⁰ Figal cita o antropólogo Komatsu Kazuhiko (1947-), que diz que a autoridade no Japão, desde o governo imperial no século VII até a fundação do governo militarista do clã Tokugawa, no século XVII, baseou-se não só no enfrentamento de inimigos reais, mas na manutenção do controle simbólico sobre “demônios”, ou inimigos surreais, posicionados além das fronteiras do reino central (geralmente nas regiões largamente subdesenvolvidas do norte), e que também se concentravam em certas áreas sagradas e misteriosas dentro do próprio reino. Se tal controle

2006, p. 95).

Embora o animismo seja uma das características apresentadas como “essência” da cultura japonesa, o resgate da cultura dos *bakemono* durante o *Bakumatsu* foi marcado pelo seu uso político. Facilitado pelo desenvolvimento de uma classe econômica financeiramente forte, mas politicamente neutralizada (a dos comerciantes), e de uma cultura popular exuberante, mas oficialmente desprestigiada, seu ressurgimento invertia a estratégia usada pelas autoridades japonesas. Sátiras e paródias políticas passaram a proliferar, satisfazendo não apenas a fascinação popular pelo mórbido, mas ridicularizando o governo em críticas que eram escamoteadas em assuntos que os censores consideravam aceitáveis — geralmente sob lendas e figuras históricas e míticas do passado heroico do Japão. Figal sugere que havia uma interpretação popular plena dos significados políticos e sociais destas gravuras. Isso, por sua vez, demonstraria o poder contestador e, portanto, a efetividade, no Japão, do uso simbólico nas manifestações populares para desestabilizar os alicerces ideológicos das autoridades¹¹ (FIGAL, 1999, p. 23, 30 e 31).

De fato, tanto nas narrativas quanto no entretenimento popular, violência, erotismo e o sobrenatural adquiriram, durante o *Bakumatsu*, um significado subversivo que superava em muito suas intenções originais. Crônicas desse período, as gravuras, sobretudo, passaram a refletir os conflitos e a instabilidade social decorrentes das mudanças que se apresentavam. Esse “gosto” popular foi massivamente disseminado pelas xilogravuras, baratas e de rápida reprodução. Entre as variações de abordagem, eram comuns as que representavam as forças do mundo invisível como defensoras das pessoas comuns, ou que caracterizavam as autoridades como figuras monstruosas, cruéis ou fantasmagóricas. Mas, além dos temas ligados às manifestações fantásticas dos *bakemono*, as *muzan-e*, ou

simbólico parecesse inadequado — por exemplo, em tempos de fome, epidemia ou outras catástrofes naturais, ou no caso de invasões de estrangeiros — esses demônios eram, então, relacionados a determinadas figuras da sociedade, geralmente aquelas que representassem ameaça à ordem, que seriam, então, combatidas. Com essa manobra, que visava acalmar o medo dos súditos — quer fossem medos de origem natural ou sobrenatural —, os “demônios externos” estariam, supostamente, sob controle, mesmo que indiretamente (FIGAL, 1999, p. 22 e 23).

¹¹ Nesse sentido, é interessante notar a relação entre manifestações populares e os *bakemono* como exemplo na cultura japonesa de como o entendimento das forças da natureza pode ser continuamente apropriado e redefinido em múltiplas perspectivas no mesmo espaço e tempo. Sobretudo nas relações natureza/cultura, natureza/subjetividade, natureza/política, natureza/modernidade, perspectivas abordadas pela historiadora americana Julia Thomas e pelo filósofo político Maruyama Masao e que abordaremos mais adiante.

“gravuras de atrocidades”, e as gravuras eróticas *Shunga-e* foram muito populares e também desafiaram a censura daqueles tempos.



Figura 2: Reprodução de duas xilogravuras muzan-e da série *Eimei Nijuhasshu Ku*, desenvolvida por Yoshitoshi e por Yoshiiku. Fonte: TAKAHASHI, 1988.

No gênero *muzan-e*, também relacionado a assuntos naturalistas, históricos, mitológicos e assustadores, artistas como Yoshitoshi Tsukioka (1839-1892)¹² exploravam manifestações do fantástico, do grotesco e da perversão (BORNOFF, 2002, p. 54-55). Já nas eróticas *Shunga-e*¹³, homens e mulheres (e outras combinações) eram mostrados entrelaçados em todas as posições possíveis (SCHODT, 1997, p. 35 e 36).

12 Yoshitoshi se notabilizaria como um dos maiores representantes da chamada “arte decadente” do *Bakumatsu*, inaugurando um novo gênero das *Ukiyo-e* (*Imagens do Mundo Flutuante*): as *Muzan-e*, ou *Gravuras de atrocidades*. Impressas em policromia (*nishiki-e*), grande parte das *Muzan-e* circulava semanalmente em precários folhetos avulsos de conteúdo sensacionalista, e tornaram-se uma vertente muito popular na época. Muitas das temáticas exploradas nas *Muzan-e* estavam relacionadas com crimes reais, com lendas famosas, com a dramaturgia dos teatros *Nô*, *Kabuki* e *Bunraku*, e também com os registros históricos ligados ao Shinto.

13 Ocasionalmente, as autoridades da época tentaram coibir as *Shunga-e*, com pouco sucesso na prática: mesmo tendo sido banidas em 1722, por exemplo, sua produção continuou na clandestinidade. Essa circulação ilegal, mas tolerada, só resistiu até o final do século XIX, quando o Japão fez o possível para se conformar à moralidade cristã ocidental, criando leis que restringiam representações explícitas de órgãos sexuais, que acabaram comprometendo a produção e circulação das *Shunga-e*, banindo-as de vez. Tais restrições legais perduram até os dias de hoje e continuam sendo aplicadas a todas as formas de representação explícita sexual — mas é fato que, a despeito da censura, o erotismo e a pornografia nos mangás e em outros meios continuam sendo uma realidade, muitas vezes remetendo aos “exageros” das *Shunga-e* (GRAVETT, 2006, p. 24).



Figura 3: Muzan-e de Yoshitoshi. À esquerda, reprodução da xilogravura *The lonely house on Adachi Moor* (*Adachigahara hitotsuya no zu*, 1885), de Tsukioka Yoshitoshi. À direita, reprodução de xilogravura de Yoshitoshi que integra o livro *Bloody Ukiyo-e: in 1866 & 1988* (*edo shōwa kyōsaku muzan-e eimei nijūhasshūku*). Fonte: TAKAHASHI, 1988.

A circulação dessas manifestações culturais acontecia, em geral, nas feiras conhecidas como *misemono* onde, além da comercialização de gravuras, objetos e literatura relacionados a representações sobrenaturais, um universo de entretenimento *nonsense* explorava o exagero e o insólito. Embora tenham proliferado em meados do século XIX, as *misemono* seriam alvo de uma série de portarias¹⁴ como projeto de sua progressiva extinção.

14 “Uma lei de 1870 baniu as exibições consideradas fraudulentas; uma portaria de 1872 proibiu, por motivos humanitários, a exibição de deformidades humanas; uma requisição de terras feita pelo governo, em 1872, para a construção de escritórios para a companhia de telégrafos, desapropriou a praça ocidental de Ryogoku [onde aconteciam as *misemono*] (...). Logo após essa legislação, itens de entretenimento ‘mais apropriados à civilidade’, vindos do Ocidente, foram introduzidos: o gramofone, o cinetoscópio de Edson, e, finalmente, o cinema” (FIGAL, 1999, p. 25-26).



Figura 4: *Shunga-e* de Kitagawa Utamaro (1753-1806). Fonte: BROMWELL; GNOJEWSKI, 2004, p. 1.

Iniciavam-se, com essas medidas, os primeiros ajustes para fazer a cultura japonesa caber nos novos moldes do “progresso” que viriam com a *Restauração Meiji*. Inaugurando os novos tempos, sua política de modernização implicava, também, um novo projeto identitário para o país, com esforços de adaptação não somente à cultura, à estética e às teorias ocidentais, mas também à sua moralidade.

1.2 A RESTAURAÇÃO MEIJI

Em janeiro de 1868, o Imperador Matsuhito (1852-1912) assumiu o governo do Japão após o golpe de Estado que pôs abaixo o regime do shogunato. Determinando a restauração de sua centralidade política, instituiu o nome Meiji para o período de seu governo e nomeou o golpe de Estado como Restauração Meiji, ou *Meiji Ishin* (1868-1912). No ano seguinte — quando a corte seria transferida de Kyoto para Edo, e rebatizada como Tóquio —, a abertura do Canal de Suez promovia uma conexão mais rápida entre o Oriente e o Ocidente¹⁵, intensificando a interação comercial, cultural e política entre os hemisférios, que

¹⁵ Antes de sua construção, era necessário contornar a África pelo cabo da Boa Esperança para se chegar à Ásia.

já vinha ocorrendo desde 1853. O início da nova era impulsionaria a modernização do país, dando contornos mais precisos a processos que já vinham se delineando desde o final do século XVIII. No entanto, ser reconhecido como um Estado moderno implicava uma renovação ideológica profunda. Exigia a aceitação e a introjeção de práticas, comportamentos e teorias ocidentais.

Projetando um desejado reconhecimento internacional do Japão como um “igual” entre as nações “civilizadas”, interessava ao governo Meiji reverter seu *status* de inferioridade em relação aos países ocidentais — reforçado pelos tratados desiguais assumidos com os EUA. Em outras palavras, se no shogunato havia um esforço para suprimir o “Outro”, interessava na era Meiji nivelar o Japão à estatura dos “Outros”. Para isso, o governo esforçou-se para adequar a economia e a indústria, investindo massivamente no desenvolvimento científico e tecnológico. O início do programa, de 1868 a meados de 1880, mobilizou a sociedade japonesa em torno da construção dessa nova identidade.

Modelos e tecnologias ocidentais foram, então, selecionados, adaptados e aplicados em todas as estruturas japonesas, no sistema de governo, legislação, educação, sistema de transporte, desenvolvimento da indústria pesada e do exército, provocando uma transformação sem precedentes no país. Simultaneamente, instrumentos discursivos foram usados para incutir a nova política nacional: “*Bunmei Kaika*” (“Civilização e Iluminismo”), “*Fukoku Kyôhei*” (“Enriquecer a Nação”; “Fortalecer o Exército”) e “*Shokusan Kôgyô*” (“Incentivar a Indústria”) foram três dos mais recorrentes *slogans* no período.

Mas o reconhecimento como um Estado moderno também implicou a absorção de uma nova moralidade. A defesa de uma nova “moralidade” passou, então, a justificar o controle do espaço público. Na busca de dissimular aspectos culturais que parecessem ofensivos ou rudimentares aos ocidentais que transitavam pelo país, houve uma profunda “adequação” aos padrões ocidentais de comportamento. O primeiro passo para essa adequação foi o banimento da exposição do corpo, envolvendo a criminalização de práticas comuns como a amamentação em público e os banhos públicos mistos, por exemplo. A repressão a referências ou representações do corpo e do sexo consideradas realistas demais, diretas demais, ou de uma sexualidade orientada demais às normas não familiares tornou-se o foco principal. São do início dos anos 1900 as primeiras leis que tratam da censura às “obscenidades” — algumas vigoram até os dias atuais, como

a que proíbe a exibição de pelos públicos. O que levaria ao banimento de expressões populares como as gravuras eróticas *Shunga-e*¹⁶. Em outras palavras, em uma cultura em que a exposição do corpo e das funções corporais eram consideradas naturais por tradição, incutia-se um forçado senso de vergonha em situações onde esta não existia¹⁷ (BALMAIN, 2008, p. 22; ALLISON, 2000, p. 163).

À medida que o espaço plástico¹⁸ japonês ajustava-se ao avanço dos conhecimentos técnicos, teóricos e comportamentais que vinham “de fora”, a cultura japonesa também passou a ser intensamente consumida fora de seus domínios, em decorrência da intensa troca com os países ocidentais. O chamado *Japonismo*, ou *Japonesismo*, traduz a incorporação de características da estética nipônica que revolucionaram a arte ocidental¹⁹, a exemplo da pintura impressionista²⁰.

A assimilação tecnológica e cultural estrangeira e o concomitante processo de urbanização e de industrialização apressaram, portanto, a transição de uma estrutura em grande parte ainda feudal para uma economia capitalista, fazendo do Japão o primeiro estado não ocidental a atingir a modernização. No entanto, tão logo os *slogans* do moderno passaram a ser proferidos no discurso estatal para reforçar a nova ordem, foram também iniciadas as discussões críticas a essa virada. Sobretudo porque esse projeto de desenvolvimento esteve atrelado a uma base

16 As leis contemporâneas sobre obscenidade no Japão se originaram durante o período de modernização do país, como o Artigo 175, do Código Penal, de 1907, e o Artigo 21, da Lei de Tarifas Aduaneiras, de 1910 (ALLISON, 2000, p. 163).

17 Na mitologia, na dramaturgia e em outras tradições artísticas japonesas, a referência e representação do sexo são toleradas, e mesmo encorajadas. A exemplo dos altares Shinto, com seus deuses da fertilidade e imagens de genitais masculinos e femininos (ALLISON, 2000, p. 163).

18 De acordo com Pierre Francastel (1900-1970), “se um espaço plástico traduz as condutas gerais e as concepções matemáticas, físicas, geográficas de uma sociedade, torna-se até necessário que ele se transforme quando a sociedade se transforma o bastante para que todas as evidências intelectuais e morais, que tornaram transparente o universo durante certo período, sejam derrubadas. Pode-se colocar, em princípio, que as sociedades mudam de espaços plásticos do mesmo modo que se estabelecem materialmente em espaços geográficos ou científicos particulares” (FRANCASTEL, 1990, p. 110).

19 Observável nas obras de artistas como Édouard Manet (1832-1883), James McNeill Whistler (1834-1903), Edgar Degas (1834-1917), Paul Cézanne (1839-1906), Claude Monet (1840-1926), Paul Gauguin (1848-1903), Vincent van Gogh (1853-1890), Gustav Klimt (1862-1918) e Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), para citar alguns dos mais expressivos.

20 O *impressionismo* foi um movimento que revolucionou a pintura europeia do século XIX. Como características gerais, buscava-se imprimir na pintura um efeito próximo à percepção visual que se tem da incidência da luz solar sobre os objetos. As tonalidades eram obtidas pela justaposição de cores puras, aplicadas diretamente na tela, em pequenas pinceladas. Os contrastes de luz e sombra eram obtidos de acordo com a lei das cores complementares. Os impressionistas também abdicavam do uso do contorno, o que dava às figuras uma atmosfera difusa, etérea.

política, econômica e pedagógica que preservou vários aspectos da hierarquia rígida e patriarcal do shogunato, agora centrada na figura do Imperador. Uma conjunção ambígua sobre a qual se edificaria uma estrutura social igualmente ambígua, que celebrava o desenvolvimento ao mesmo tempo em que limitava a subjetividade e a autonomia.

1.3

ERO GURO NANSENSU

Enquanto a modernidade no Japão se impôs nos rastros dos fenômenos sociais e das catástrofes naturais do século XIX, o *modanizumu* (modernismo japonês)²¹ se impôs no século XX sobre os destroços do Grande Terremoto de Kanto, em 1923, na era Taisho (1912-1926). A tragédia, que arrasou Tóquio e as cidades vizinhas — com estimativas de cem mil mortes²² e dois milhões de desabrigados —, também foi responsável por uma excepcional revolução urbana em Osaka e Tóquio (ATKINS, 2001, p. 101). Impulsionada pela rápida industrialização desde a vitória do país na Guerra Russo-Japonesa (1904-1905), Osaka acolheu não apenas as populações migrantes das regiões agrícolas, como também o grande contingente de desabrigados das cidades destruídas pelo terremoto de Kanto. Dentre eles, artistas, escritores e músicos fizeram de Osaka a capital do entretenimento nos anos 1920. Ela passou a ser referida como “a América do Japão”. O mesmo processo se repetiria poucos anos depois em Tóquio, quando os vestígios da velha Edo davam lugar a uma nova arquitetura, e o mundo das artes e do entretenimento ganhava novas formas e sentidos (ATKINS, 2001, p. 57 e 58).

Incursões cada vez mais frequentes de artistas e intelectuais japoneses pelas capitais europeias fizeram chegar ao país as tendências da arquitetura moderna, do *design* industrial e gráfico, do cinema, da moda, da música, além dos

21 Embora a modernidade no Japão esteja relacionada com o início da Restauração Meiji, o período que marca o modernismo no país situa-se, segundo Miriam Silverberg, entre 1923 — ano do *Grande Terremoto de Kanto* — e 1938, com repercussões que resistiram durante a Guerra do Pacífico, até os anos 1940 (SILVERBERG, 2006, p. 5).

22 Incluindo assassinatos de grupos de coreanos, assim como de líderes da militância comunista. Os primeiros, com forte evidência de motivação racial, foram justificados sob argumento de denúncias de roubo e vandalismo logo após o sismo — o número de coreanos mortos não é claro, mas pode ter chegado a dez mil. Ver: HAMMER, Joshua. *Yokohama Burning: the deadly 1923 earthquake and fire that helped forge the path to World War II*. New York, Free Press, 2006.

experimentalismos das vanguardas artísticas²³, que imprimiram uma sensibilidade singular na cultura popular do período. Nesse contexto, o desenvolvimento da chamada cultura *ero guro nansensu* (“erótico grotesco nonsense”) é considerada a expressão primordial do modernismo japonês. Movida por uma poderosa sinergia de desafio ao *status quo* e comumente referida como decadente, a cultura *ero guro nansensu* estimulou uma profusão de comportamentos que estremeceram as formas tradicionais de viver e de pensar japonesas.



Figura 5: *Moga* (Modern Girl). Material publicitário da loja de departamento Shirokiya, 1929.

Atitudes que foram levadas ao extremo pelas *moga* (contração de *modan garu*, adaptado do inglês *modern girl*) e *mobo* (contração de *modan boi*, adaptado do inglês *modern boy*)²⁴. Ícones do período Taisho (1912-1926) e início do

23 Como o construtivismo, o dada, o futurismo e o surrealismo. Ver: MCCLOSKEY, Barbara. *Artists in Japan: relating tradition and modernity to the art of "Holy War"*. In: _____. *Artists of World War II*. Westport, Greenwood Publishing Group, 2005.

24 “Os *mobo* eram rapazes de cabelo farto que frequentavam teatros onde se exibiam peças de Ibsen, liam romances ocidentais e obras marxistas, e assistiam a concertos de música clássica também ocidental. Trocavam os quimonos por fatos [ternos] e os socos [tamancos] de madeira por sapatos de couro. As *moga* eram raparigas que trabalhavam fora de casa, que também trocavam os quimonos e *geta* (socos de madeira) por vestidos, saias e sapatos de salto alto da última moda, usavam cabelo curto — quase um pecado mortal na sociedade tradicional — e frequentavam os

período Showa (1926-1989), eles introjetaram comportamentos e aspectos da cultura moderna ocidental — especialmente da americana —, colocando em questão a moralidade e as categorizações sobre gênero e sexualidade.



Figura 6: Reprodução de *Mogas' Beach Pajama Style*, fotografia de Kageyama Koyo, de 1928. Fonte: SILVERBERG, 2006, il. 8.

cafés *Art Deco* do famoso bairro da moda, Ginza, em Tóquio. (...) As suas maiores aspirações eram o individualismo e a auto-expressão, algo que parecia em total contradição com o espírito japonês da submissão ao grupo e do apagamento do ego”. RYUKO, Okawa. *Mobo-moga & japonismo: a renovação artística resultante do encontro das culturas ocidental e japonesa*. 21 abr. 2007. Disponível em: <<https://goo.gl/9KVMYt>>. Acesso em 5 mai. 2014.



Figura 7: Saitō Kazō (1887–1955), Songbook for “Heart of the Modern Girl” (Kindai otome gokoro), 1930, color lithograph, inks on paper, 20 x 16 inches. Acervo: Levenson Collection (ver: <<https://goo.gl/OtGUbZ>>).



Figura 8: *Topsy*, Japão, período Shōwa, 1930. Xilogravura colorida, de Kobayakawa Kiyoshi (1889-1948). Ver: <<https://goo.gl/hvwfRn>>.

A *moga*, que testava os limites de gênero tão livremente quanto os homens, é considerada a principal transgressora dos tabus tradicionais. Inspiradas pelas garotas *flapper* (melindrosas) e pelas figuras femininas do cinema americano, as *moga* eram definidas no período como consumistas decadentes de classe média, de “comportamento indecoroso”, que fumavam, bebiam e desdenhavam da tradição “nos *playgrounds* urbanos do final dos anos 1920” (ATKINS, 2001, p. 110).



Figura 9: À esquerda, Retrato de Nishimura Isaku, autor desconhecido, 1910. À direita, Retrato de Nojima Yasuzo, 1921. Fonte: <<https://goo.gl/UaXKqZ>>.

Na época, a comparação das *moga* com a popular personagem Naomi, do romance *A fool's love* (*Chijin No Ai*, 1924)²⁵, de Tanizaki Junichiro (1886-1965), foi tão recorrente que o comportamento das *moga* era chamado *naomismo*, termo que vinha carregado de deleite e repúdio, síntese da fetichização de um Ocidente

²⁵ No romance, Naomi é adotada aos 15 anos de idade pelo tradicional Joji, de 28 anos, que deseja controlá-la e corrigir seus modos. No entanto, a mimada Naomi só quer saber de amantes estrangeiros, de roupas novas e de dançar a noite inteira, enquanto faz de seu benfeitor o seu escravo adúlador.

“tão atraente quanto ilusório”²⁶, que provocava, por outro lado, o receio de um apagamento irrecuperável do passado.

A frivolidade e o consumismo das *moga* e dos *mobo* seguiam a velocidade “barulhenta” do *jazz*, trilha crucial no embalo de jogos sensuais que fervilhavam pelas ruas, pelos *cafés* e salões de dança²⁷. Mas a cultura moderna no Japão foi extravasada desses espaços. Ela estava nas ruas, nos cinemas e sobretudo nos becos da região Asakusa, o parque de diversões da classe trabalhadora, que oferecia um extenso cardápio de prazeres lascivos (SILVERBERG, 2006, p. 177). Escritores do período²⁸ alimentavam esse acesso registrando vertiginosamente tanto os aspectos glamourosos como a angústia e marginalidade daquela movimentação progressista e decadente (GARDNER, 2006, p. 203). Com um apelo tão irresistível, a cultura do *ero guro nansensu* logo transformou-se em uma verdadeira “cultura de massa” — não apenas pela literatura, mas pelo rádio, cinema e imprensa —, ultrapassando os grupos que frequentavam os “inferninhos” da boemia.

Impulsionado pelas crescentes taxas de alfabetização que permitiram o acesso da classe trabalhadora à leitura, o interesse do público por essa cultura foi fermentado com doses extras de sensacionalismo midiático, explorado sobretudo pelo meio editorial, o mais barato e de maior alcance. A recorrência do discurso médico sobre perversões, por exemplo, respondia ao interesse japonês pelo exotismo dos tipos humanos desvendados pela psiquiatria germânica, com especial reverência à clássica *Psychopathia Sexualis* (1886)²⁹, obra do médico austríaco Richard Von Krafft-Ebing (1840-1902), conhecido por classificar a perversão — que conjugaria prazer, patologia, morte e gozo — como oposição radical à sexualidade normal (LANTERI-LAURA, 1994, p. 37 e 38).

26 BURUMA, 1985, p. 53.

27 As origens e a difusão do *jazz* no Japão estão fortemente vinculadas à *dansu netsu*, a “febre da dança” que atingiu a classe média desde meados do período Taisho, quando as danças de salão se tornaram habilidades indispensáveis para o indivíduo “moderno”. À medida que os anos 1930 se aproximavam, com a delimitação dos espaços para as performances imposta pelos governos locais, músicos e dançarinos passaram a se reunir em salões de dança comerciais e nos cafés, espaços que deram origem à cultura do *jazz*, lugares onde a comunidade de *jazz* pôde desenvolver sua própria identidade (ATKINS, 2001, p. 54 e 56).

28 O escritor Kawabata Yasunari foi um dos muitos que passaram a se ocupar em registrar a efusividade modernista. Atkins cita o romance *The Asakusa crimson gang* (1929), de sua autoria, que descreve o clima de Asakusa com palavras como “erotismo, nonsense, velocidade, humor, *jazz* e pernas de mulheres” (ATKINS, 2001, p. 106).

29 KRAFFT-EBING, Richard Von. *Psychopathia sexualis, with especial reference to the antipathic sexual instinct: a medico-forensic study*. New York: Stein and Day, 1965.

Contemporâneo de Freud (1856-1939), Krafft-Ebing é um dos precursores no Ocidente da diferenciação entre o que seria “normal” e perverso/patológico — relativo à sexualidade e aos indivíduos, por extensão. A obra foi traduzida para o japonês no final do século XIX como *Hentai seiyoku shinrigaku*, quase simultaneamente à sua publicação no Ocidente, com referência a distúrbios como a histeria e capacidades paranormais, ou “desejos sexuais anormais”. O termo *hentai*³⁰, contração de *hentai seiyoku*, que até hoje define o pornográfico na cultura japonesa, teve origem nessa obra, que é descrita pela psicanalista Elizabeth Roudinesco da seguinte forma:

Krafft-Ebing conduz o leitor pela imensidão de uma espécie de inferno existencial onde se cruzam os representantes [no total 447 casos] de todas as classes da sociedade: idiotas das cidades e dos campos exibindo seus órgãos ou penetrando os animais por todas as cavidades possíveis, professores universitários fantasiados com corpetes ou calçados femininos, homens da alta sociedade adeptos dos cemitérios, travestis em busca de disfarces e andrajos, pais tranquilos estupradores e aliciadores à procura de crianças ou moribundos, ministros do culto proferindo blasfêmias ou se entregando à prostituição etc. (ROUDINESCO, 2008, p. 86)

Atendendo ao gosto japonês pelo insólito, essa fonte inesgotável de abordagens rendeu uma extraordinária circulação de histórias de crime e sexo, a partir de casos reais ou não, replicadas na literatura, nas séries enciclopédicas e nos periódicos populares³¹. Uma relação que seria, para Christine Marran, a base para a própria identificação do Japão das décadas de 1920 e 1930 com a expressão *ero guro*³² (MARRAN, 2007, p. 112).

30 Ver: McLELLAND, Mark. A short history of ‘hentai’. In: *Intersections: gender, history and culture in the Asian context* 12 (2006). Disponível em: <<https://goo.gl/PDb8K9>>. Acesso em 20 mar. 2016. Também: CLERICI, Nathen. Madness, mystery and abnormality in the writing of Yumeno Kyusaku. In: *Japan Forum*. Routledge, 2016. p. 439-464.

31 De acordo com Mark McLelland, só na década de 1920 foram fundados pelo menos dez jornais no Japão cujo foco era centrado em comportamentos sexuais limítrofes, passando por comportamentos pervertidos, e também casos como os recorrentes “suicídios por amor”, como os duplos suicídios de casais de mulheres homossexuais. Dentre essas publicações podem ser citados o “*Hentai Shiryo* [*Material Perverse*, 1926], *Kāma shasutōra* [*Kama shastra*, 1927], *Kishō* [*Strange Book*, 1928] e *Gurotesuku* [*Grotesque*, 1928]” (McLELLAND, 2006).

32 Além dessa relação, Marran aponta algumas das várias interpretações sobre a cultura do *ero guro nansensu*, constantemente definida como um período de decadência moral e transgressão social. A autora cita o crítico cultural Oya Soichi, para quem as “circunstâncias economicamente repressivas e socialmente restritivas” do final dos anos 1920 e início dos 1930 “teriam nutrido um apetite popular por tal cultura”. Ela cita também Saito Yozue, que igualmente associa a emergência da cultura do *ero guro* às imposições econômicas, cada vez mais duras, dados o crescente desemprego e a disseminação da pobreza no país. Segundo Yozue, “a essa altura, as circunstâncias da vida social eram muito severas para simplesmente considerarmos a vida sexual e humana como um jogo deleitoso entre quatro paredes”. Já para o crítico cultural Kano Mikio, o termo *ero guro nansensu* estaria relacionado com a nova força de trabalho sexual desenvolvida durante este período, economicamente estagnado. Mais especificamente, para ele, o termo “*ero* se refere à substituição do mundo evanescente de flores e salgueiros das gueixas, adeptas das artes tradicionais de entretenimento, pelos *cafés* e bares nos primeiros anos da década de 1930; e *guro*

Na mesma época, à medida que o *modanizumu*³³ confundia-se com um processo de “americanização”³⁴, crescia o desconforto entre aqueles que atrelavam a desintegração nacional a influências que estariam “contaminando” a essência da cultura nativa. O período marcou o florescimento do nacionalismo extremo, estabelecendo uma nova disciplina social voltada ao projeto imperialista do Japão na Ásia. O que também se estenderia, no espectro político doméstico, a banir os subversivos. Buscando restaurar a cultura, e mesmo a própria sociedade japonesa, os descontentes avolumavam-se em torno de um sólido projeto reacionário. Logo dariam suporte ao programa de terrorismo doméstico iniciado com o novo governo do imperador Hirohito (1901-1989) que, inaugurando a era Showa (1926-1989), passava também a criar mecanismos de controle social cada vez mais coercitivos.

No intuito de uma progressiva supressão dos poderes de grupos políticos de esquerda, ideais fascistas passaram, então, a justificar violentas e cotidianas repressões dos militares aos insurgentes — em geral, intelectuais e artistas simpatizantes do regime comunista da URSS —, que eram frequentemente presos e ocasionalmente torturados. Isso também repercutiu na imprensa engajada que vinha se apropriando de conceitos como “individualismo”, “democracia”, “comunismo” e “proletariado” para externar os anseios políticos da parcela mais progressista daquela geração³⁵.

(...) a nova polícia ideológica do governo, armada com uma lei *orwelliana* de “preservação da paz”, aprendeu a controlar aqueles que professavam ideias subversivas. Isso acontecia por meio de intimidação aos artistas e seus editores.

se refere a crimes e a eventos estranhos (...) cometidos em resposta à atmosfera moralmente permissiva” (MARRAN, 2007, p. 112, 196-n20).

33 Um termo que para os japoneses implicava a primazia de imagens e modelos americanos, mas que era bem diferente dos esforços estatais de modernização do período Meiji: “enquanto ‘modernização’ baseava-se no positivismo científico e no racionalismo capitalista, ‘modernismo’ sugeria imagens de ‘leveza, frivolidade, alegria e de novidade’” (ATKINS, 2001, p. 101).

34 A apropriação japonesa de itens, imagens e gestos estrangeiros, frequentemente erotizados, é considerada por Miriam Silverberg não como uma americanização, mas como um processo histórico específico do Japão, em que homens, mulheres e crianças eram tanto súditos do imperador quanto sujeitos consumidores, ou *súditos-consumidores* — termo que Silverberg usa para expressar a natureza dupla da população japonesa do período, que agia com a autonomia que o sistema imperial permitisse. A época possibilitava tanto o desfrute de uma intensa rede de prazeres, oferecida pela emergente cultura de massa, como a sujeição a um controle estatal cada vez mais apertado sobre as liberdades de expressão e de consumo (SILVERBERG, 2006, p. 4).

35 De acordo com Schodt, diante da impressão causada pelo sucesso da Revolução Russa, de 1917, “ser um artista contra o *establishment* nos anos 1920 e 1930 no Japão quase sempre significava ser marxista”. O que levou à criação de publicações que se tornaram muito populares, como “*Musansha Shimibun* (Notícias do Proletariado), *Senki* (Estandarte de Guerra), e até várias revistas moderadas regularmente publicavam o trabalho radicalizado de artistas de grupos de esquerda, como a ‘Liga de Arte Proletária do Japão’” (SCHODT, 1997, p. 51).

Mais de uma revista foi forçada a fechar; a maior parte foi coagida a se autocensurar. A prisão era o destino de editores que não obedeciam; o que acontecia tão frequentemente que algumas revistas designavam um empregado para ser o “editor da cadeia” — alguém que tinha a honra de assumir a responsabilidade e salvar a empresa (SCHODT, 1997, p. 51).

A censura também afetou o cinema e a produção das revistas em quadrinhos (mangá). As tendências comunistas do emergente cinema japonês, por exemplo, foram sufocadas — em particular, as do movimento *Prokino* (Associação de Cinema Proletário do Japão), fundado em 1929, cujos filmes “realistas” seguiam o cinema soviético sobre a classe trabalhadora (BALMAIN, 2008, p. 23). Já nos mangás, a influência do controle ideológico redirecionou o viés político. Buscando garantir trabalho e integridade, os artistas passaram a dar preferência a gêneros mais seguros, como os quadrinhos infantis. Um exemplo foi o surgimento de abordagens de cunho nacionalista nos cartuns voltados ao público infantil, vinculadas à ideologia militarista do pré II Guerra Mundial. É o caso da criação da mascote *Norakuro*, que sonha tornar-se um general famoso (GRAVETT, 2006, p. 27). Um outro gênero seguro, as versões “adultas” dos mangás, relacionadas com a cultura do *ero guro nansensu*, continuariam a circular nos bastidores (SCHODT, 1997, p. 51).

Tanto para Silverberg como para Atkins, nos anos 1930, a cultura do *ero guro nansensu* e a perspectiva do *moderno*³⁶ não só teriam persistido como teriam o seu momento de auge. Silverberg compreende que a persistência de aspectos da cultura *ero guro nansensu* durante a Guerra do Pacífico denotava a resistência dos *súditos-consumidores* — expressão usada por ela para definir aquela geração — que, embora súditos do imperador, não queriam abandonar o moderno (SILVERBERG, 2006, p. 5). Não por acaso, o ápice do clamor nacionalista coincidiu com o auge do *jazz* no Japão, nos anos 1930, quando os censores passaram a tentar controlar sua disseminação ao estabelecer limites espaciais para seu acesso, sem muito sucesso (ATKINS, 2001, p. 47, 48 e 113).

À primeira vista pode parecer irônico que o ápice da prosperidade da comunidade de *jazz* japonesa tenha coincidido com o levante nacionalista dos anos 1930; mas isso faz todo o sentido, pois a comunidade do *jazz* fornecia um alvo fácil para os diversos movimentos reacionários, fascistas e nacionalistas. Os oficiais do governo, os militares, os fundamentalistas rurais e defensores das artes nacionais

36 Seguindo a acepção de Silverberg, o termo *moderno* pode ser entendido como um processo econômico, ocorrendo em um mundo pós-tradicional, não cerceado por fronteiras nacionais ou costumes imemoriais, mas orientado pela abertura e pelo dinamismo do capitalismo (SILVERBERG, 2006, p. 13).

discordavam em suas visões para a nação. Mas, geralmente concordavam que a cultura do *jazz* era danosa a essas visões. Para muitos, o salão de dança e a comunidade que lhe dava apoio representavam os maiores exemplos da decadência moral e espiritual que o modernismo, o individualismo e o materialismo americano instigavam. Numa época em que a nação enfrentava tantos desafios internos e externos, deve ter parecido ofensivamente frívolo que o lazer e o entretenimento consumissem tanta atenção e recursos econômicos (ATKINS, 2001, p. 113).

Atkins sugere ter havido um consenso entre os japoneses sobre o poder do *jazz* de transformar costumes e códigos de comportamento. O *jazz* se tornou tão popular no cotidiano urbano que se tornou a expressão inicial de um impulso de transformação da sociedade japonesa, com o consumo dando lugar ao escapismo, o que é atestado pela amplitude que a palavra *jazu* (*jazz*) adquiriu no início dos anos 1930. Conotando sentidos que ultrapassavam suas impressionantes variações sonoras, o termo repetia-se desde a literatura até as revistas populares, impondo-se como sinônimo tanto da cultura americana como da modernidade (ATKINS, 2001, p. 100, 107, 109 e 110). De acordo com Atkins,

no período entre guerras, a palavra *jazz* significava um número de coisas diferentes: passando a vista em vários materiais impressos da época, fica claro que “*jazz*” podia se referir especificamente à música popular, à dança de salão, ou a outras formas de cultura popular americana que varriam o Japão após a I Guerra Mundial; a palavra ainda conotava um novo conjunto de códigos sociais, modas, relações de gênero e práticas de consumo, também conhecidos como “modernismo” (*modanizumu*). O *jazz* permitiu que os japoneses experimentassem uma “modernidade” autêntica, que os colocava na prestigiosa companhia política e cultural das nações ocidentais de elite (ATKINS, 2001, p. 47).

O *jazz*, junto com os filmes, modas e esportes americanos, evocava uma nova ética de cosmopolitismo despreocupado, de subversão alegre e do “erótico grotesco *nonsense*” (*ero guro nansensu*). Apesar de ser considerado marginal, na perspectiva da maioria rural do Japão e das elites oficiais, o *jazz* era, em seu âmago, uma cultura de entretenimento escapista que prosperou apesar — e talvez por causa — dos problemas econômicos e agitação nacionalista da época (ATKINS, 2001, p. 46).

A década de 1930 também é referência da maior parte da produção literária modernista japonesa. A nova geração, identificada com a tendência *ero guro nansensu* da literatura popular e proletária da década anterior, continuou alimentando o gosto popular por histórias de morbidez e de mistério. Nesse sentido, tanto na forma como nos temas, pode-se dizer que houve uma continuidade entre as vanguardas literárias dos anos 1920 e 1930³⁷. No entanto,

37 Entre os mais destacados editores e escritores da literatura moderna japonesa estava, primeiramente, Umehara Hokumei — considerado o fundador da cultura literária do erótico-grotesco dos anos 1920, com a publicação de seu romance *Sociedade de assassinos*: a era da prosperidade do demonismo (*Satsujin shakai: akuma shugi zensei jidai*, de 1924), em que saudava as atividades anárquicas como produtoras de uma estética sublime. Alguns de seus seguidores

com o país orientado para a guerra, um dos primeiros impactos na produção cultural foi no meio editorial, que passou a arrefecer a partir de 1933, quando grande parte das publicações deixou de ser impressa devido ao racionamento de papel e ao controle ostensivo da censura imperial.

O trabalho de escritores associados com a tendência *ero-guro* foi, como era de se esperar, alvo de frequente censura governamental nos anos 1930 e 1940, e mesmo poetas surrealistas mais obscuros foram vistos como suspeitos pelas autoridades políticas, e submetidos a interrogatórios e detenção pela polícia especial durante os anos de guerra. A evidência de supressão por parte do governo, no entanto, não deve obscurecer a inter-relação entre o modernismo japonês e o nacionalismo e imperialismo que estavam em ascensão durante os anos 1930 e 1940. Tanto o modernismo quanto o imperialismo japonês foram movimentos complexos e contraditórios, e a investigação dos seus pontos de antagonismo e confluência na história intelectual japonesa está apenas no início (GARDNER, 2006, p. 210 e 211).

Para Miriam Silverberg, a cultura moderna japonesa foi inundada de significados e tensões produzidos, consumidos e “não esquecidos pelas mulheres, homens e crianças que saíram para brincar nas ruas da cidade e que, logo em seguida, foram mandados para a guerra”. (SILVERBERG, 2006, p. 269)

Por volta de 1933 até as crianças estavam usando o termo *hijoji* (*estado de emergência*) como forma de se referir ao momento, enquanto os militares faziam “comunicados de emergência”. Em 1937 a população estava “espiritualmente mobilizada” para a guerra contra a China, e em 1938, a *Lei de Mobilização do Estado* estendeu seu controle ao setor de recursos materiais na “frente doméstica” (SILVERBERG, 2006, p. 3).

A continuidade da cultura do *ero guro nansensu* durante os primeiros anos da Guerra do Pacífico reforçava a perspectiva que fazia dela uma força que solapava os oscilantes valores morais e estéticos “tradicionais” japoneses. Ou pior ainda: que fazia dela o pivô decadente, entre uma era de modernismo e os anos de fascismo, que levou o país à Guerra do Pacífico. Contestando essa tese, Silverberg compreende que a passagem de uma cultura de consumo para a de um “hedonismo escapista, pornográfico e decadente, às vésperas do fascismo” conotava um senso de resistência que possuía implicações políticas profundas. Se, por vezes, o erótico tornado pornográfico pode ter sido grotesco, também o caráter grotesco que a vida daquelas pessoas assumiu pode ter parecido, por vezes, absurdo. Por essa razão, conclui Silverberg, o momento moderno do Japão dos anos do *ero guro nansensu* não foi, de forma alguma, sem sentido (SILVERBERG,

mais ilustres foram Saito Shozo, Yumeno Kiysaku, Yoshiyuki Eisuke, Yumeno Kyusaku e Edogawa Rampo — pseudônimo de Tarō Hirai, que escolheu seu nome artístico em reverência a Edgar Allan Poe (MARRAN, 2007, p. 196). Reconhecido como o mais famoso escritor japonês de mistério e suspense moderno, Edogawa Rampo publicou diversos livros que ainda hoje são referência tanto para o cinema como para o mangá.

2006, p. 269).

1.4

ASCESE, VIGILÂNCIA E VIOLÊNCIA: O MODERNO IMPERIAL

A invasão da China pelo Japão, em 1937, é conhecida como o primeiro período da Guerra Sino-Japonesa, que levaria à Guerra do Pacífico. Ela também é um dos marcos iniciais das guerras que, travadas na Europa e na Ásia, deram origem a um dos episódios mais sangrentos do século XX: a II Guerra Mundial. Sobretudo, ela marca a confluência dos interesses imperialistas do país com o fascismo e o nazismo a partir do Pacto Anti-Komintern (contra a URSS, principal liderança comunista da Europa e Ásia), assinado pelo Japão e pela Alemanha em 1936, e consolidado em 1937, com a adesão da Itália. Juntos, os países formariam as Potências do Eixo, que se contraporiam, durante a II Guerra Mundial, às Forças Aliadas — lideradas pela Inglaterra, URSS, França e EUA ³⁸. O Pacto compartilhou métodos monstruosos para garantir os propósitos mútuos de dominação, a começar pelas “indesejadas gentes”.

Na densa pesquisa que deu forma ao seu livro *Embracing Defeat*, John W. Dower³⁹ chama atenção para os casos de crimes contra a humanidade praticados pelas tropas japonesas. Até o final da Guerra do Pacífico, o império nipônico, que já era temido por seu poder descomunal, deixou no caminho quase 15 milhões de mortos somente na China, com reportes de crueldade indiscriminada contra soldados e civis. Os casos, que envolvem canibalismo, tortura, estupros e escravidão sexual nas então colônias japonesas, foram ignorados nas cortes marciais ao final da II Guerra Mundial, e seguiram ocultados durante décadas no intuito, sugere Dower, de atender aos projetos estratégicos dos vencedores (EUA) sobre os vencidos (o Japão). Dentre eles, estão os hoje conhecidos episódios de Nanquim, durante a guerra contra a China, e de Manila, nos últimos anos da Guerra do Pacífico, em que “dezenas de milhares de mulheres foram estupradas, mutiladas e, com frequência, assassinadas — se já não tivessem morrido com os

38 Na Europa, a II Guerra Mundial começaria, de fato, em 1939, quando a França e a Grã-Bretanha declararam guerra à Alemanha, em resposta à invasão à Polônia. Mas a Guerra do Pacífico, que marca a entrada dos EUA e do Japão na II Guerra Mundial, começaria com o ataque do Japão a Pearl Harbor, base militar dos EUA no Havaí, em dezembro de 1941, que fez com que, no dia seguinte ao ataque, os EUA declarassem guerra ao país.

39 Sobre os crimes de guerra e julgamentos, ver capítulo *Guilts* em DOWER, 2000, p. 443-508.

suplícios que lhes foram infligidos”⁴⁰.

A escala e recorrência dos estupro praticados pelas tropas imperiais na China teria levado, inclusive, o governo japonês a organizar bordéis para “confortar” seus soldados nas colônias do Pacífico. Dentre as mulheres que passaram a servir as tropas, a submissão a essa “função” não era espontânea: em geral, elas eram raptadas das colônias, na maioria provenientes da Coreia, ocupada pelo Japão de 1910 a 1945. Embora todas fossem escravas sexuais, essas mulheres eram, no entanto, eufemisticamente conhecidas como *ianfu* (“mulheres de conforto”). Há registros de, ao menos, dois mil campos, ou “estações de conforto”, nos quais foram encarceradas aproximadamente duzentas mil mulheres da Coreia, das Filipinas, de Taiwan, da Indonésia, da Birmânia, da Holanda, da Austrália, assim como do próprio Japão⁴¹.

A guerra contra a China também demarcou mudanças radicais dentro do Japão, fazendo do período um dos mais controversos da história do país. O governo de Hirohito, como vimos, inaugurou a virada para o ultranacionalismo com uma espantosa adesão nacional, o que reforçou um estado de conformismo incompatível com os progressos que se esboçavam até então. Como projeto, desde sua posse, ao final da segunda metade da década de 1920, modernizar o Japão passou a significar “aspirar à excelência do corpo-nação”. Nessa ideologia — que implicava a dissolução progressiva dos limites entre corpo e mente, e que logo se converteria em política —, o corpo físico importava apenas como suporte para edificação do corpo nacional: o *kokutai*. Uma abordagem que foi fortemente influenciada por conceitos germânicos como *Volkskörper*⁴² (corpo da nação), *Volksgeist* (espírito da nação) e *Gesundheitspflege* (higiene) — introduzidas no Japão no início do período Meiji e reforçadas, no início do século XX, com as

40 BURUMA, 2015.

41 Até hoje um tema tabu no Japão, os crimes só ganharam repercussão a partir de 1991, quando três mulheres coreanas entraram com uma ação no distrito de Tóquio relatando o regime de servidão sexual forçada e exigindo compensação. Apenas recentemente, em dezembro de 2015, o Japão entrou em acordo com a Coreia do Sul tratando da compensação às sobreviventes e um pedido de desculpas formal pela escravização sexual de mulheres pelas tropas japonesas. Mas, ainda que as mulheres coreanas representem a maior parte delas, a compensação às mulheres de outras nacionalidades ainda não foi resolvida. Sobre o tema, ver: YOSHIKI, Yoshimi. *Comfort Women*. New York: Columbia University, 2000; FRÜHSTÜCK, Sabine. *Colonizing sex: sexuality and social control in modern Japan*. Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 2003. Sobre a repercussão recente, ver artigo McCURRY, Justin. *Japan and South Korea agree to settle wartime sex slaves row*. Guardian, 28 dez. 2015. Disponível em: <goo.gl/JnnF7p>. Acesso em: 29 dez. 2015.

42 Ver: NEUMANN, Boaz. *The Phenomenology of the German people's body (Volkskörper) and the extermination of the Jewish body*. New German Critique, v. 36, n. 1 106, p. 149-181, 2009.

aproximações políticas entre o Japão e a Alemanha. Desses conceitos derivaram as expressões japonesas *eisei* (higiene), introduzida por Sensai Nagayo (1838-1902), em 1872⁴³, e *shinshin no Kairyô* (corpo e mente), introduzida por Shinpei Goto (1857-1929), em 1889 — na perspectiva do Estado como um corpo, ou organismo⁴⁴. Estes seriam adaptados, a partir dos anos 1940, ao programa eugenista que aprovou leis⁴⁵ que fizeram do corpo de cada indivíduo a representação pura do Estado.

Igarashi Yoshikuni demonstra, em seu *Bodies of Memory*, como a submissão dos corpos japoneses a regulamentos rígidos foi central no discurso nacionalista antes de 1945. Para reforçar a dissolução dos limites entre corpo e mente, o programa eugenista foi adotado como estratégia de exclusão e de aperfeiçoamento racial, a serviço do regime de guerra e da expansão territorial japonesa na Ásia. Suas políticas sanitárias e de vigilância selecionavam corpos necessariamente vigorosos, produtivos, reprodutivos e saudáveis. Forjados na obediência e no patriotismo, os corpos deviam dedicar suas funções (biológicas, ideológicas e econômicas) ao país e, portanto, à guerra. Seguindo a legalidade da nova política, de um lado, o recrutamento forçado dos cidadãos mais capacitados, como os camponeses, esvaziava as zonas agrícolas produtivas — o que levaria à escassez de alimentos, culminando em um crescente contingente de famintos e de subnutridos, que passaram a viver em condições de extrema miséria. De outro, confinava doentes ao esquecimento em manicômios e leprosários — com uma expressiva taxa de mortalidade, à medida que a guerra os colocava em última posição na lista de prioridades. E, finalmente, considerando tanto as “baixas” civis e dos soldados como a necessária colonização dos países em disputa, à política eugênica seguiu-se, em 1941, a investida no controle do corpo feminino: encorajava-se o número mínimo de cinco filhos para atender a meta de saltar, em vinte anos, dos então 73 milhões para 100 milhões de habitantes (IGARASHI,

43 Ver: FRÜHSTÜCK, Sabine. Managing the truth of sex in imperial Japan. *The Journal of Asian Studies*, v. 59, n. 02, p. 332-358, 2000. Disponível em: < goo.gl/eodYlb >. Acesso em 20 mar. 2016.

44 Ver: KIM, Hoi-eun. *Doctors of Empire: medical and cultural encounters between Imperial Germany and Meiji Japan*. University of Toronto Press, 2014.

45 Igarashi cita duas leis que passaram a regulamentar o controle dos corpos japoneses a partir de 1940: a Lei Nacional de Força Física (*Kokumin tairyoku ho*) e a Lei Nacional Eugênica (*Kokumin yusei ho*). Enquanto a primeira determinava a realização e documentação de exames físicos para todos os menores de 20 anos de idade, a segunda investigava doenças hereditárias, cuja análise poderia ser aplicada até o quarto grau de parentesco (IGARASHI, p. 49 e 50).

2000, p. 49-52).

O controle ideológico, por sua vez, efetivou-se com programas de vigilância mútua. A crescente adesão dos civis ao programa reacionário ultranacionalista contribuiu para o controle dos ânimos dos descontentes e garantiu, conseqüentemente, a manutenção das linhas de frente nas batalhas. Enquanto a “não cooperação” era punida com detenção preventiva, banimentos e ostracismo social, aqueles que se mostravam disponíveis eram brindados com programas de reabilitação e desfrutavam do apoio da comunidade. Portanto, o regime imperial usou a solidariedade nacional como medida de contenção de insurgentes que arriscassem conspirar contra seu projeto de domínio.

Essa vigilância se dava, também, por intermédio das associações de bairros e de aldeias (*Chônai* e *burakukai*), que passaram a ser responsáveis, em 1940, pelo racionamento e distribuição de alimentos e itens básicos para a população: críticas à política imperial eram limites certos a esse acesso. Esse viés “estimulante” que recompensava “bons comportamentos” instaurou desequilíbrios fatais. Como exemplo, a percepção de que corpos debilitados eram corpos não patrióticos foi profundamente introjetada nas tropas, ao ponto de soldados punirem colegas inaptos, enfraquecidos ou doentes com espancamentos que os levavam com frequência à morte (IGARASHI, 2000, p. 51).

Toda essa política sujeitou, portanto, os cidadãos japoneses à adequação à ideologia do Estado. Este, por sua vez, explorava tal submissão até as vias do impossível. Próximo ao fim da Guerra do Pacífico, em meio à falta de suprimentos básicos para manter tanto a população quanto o exército, cidadãos despreparados passaram a se somar a tropas cada vez mais reduzidas e desassistidas, praticamente desarmados, muitas vezes sem sapatos, e com acesso restrito até mesmo à água potável. Restava-lhes apenas converter-se em corpos sacrificiais em nome do imperador, não apenas enquanto *kamikazes*⁴⁶ — os pilotos suicidas que mergulhavam seus aviões contra as frotas rivais — mas, em terra, como homens-bombas que se lançavam contra os tanques inimigos. Uma sujeição que era reforçada pelas persuasivas propagandas militares durante a guerra.

46 Os pilotos suicidas integravam a Esquadrilha *Kamikase* (*Vento divino*). O nome faz referência ao furacão que repeliu e emborcou a frota de Gêngis Cã, que pretendia invadir o Japão no século XIII.

O governo e a propaganda militar haviam amedrontado os cidadãos com prognósticos constantes de que, em caso de derrota, as japonesas seriam violentadas, torturadas e assassinadas por soldados estrangeiros. Para impedir tal destino horrível e desonroso, os japoneses eram instruídos a combater até a morte, ou então se matar. Mulheres e crianças nas ilhas do Pacífico e em Okinawa foram doutrinadas a explodir seus corpos com granadas de mão, ou saltar de penhascos. Muitas o fizeram.⁴⁷

Os japoneses morreram em missões suicidas, morreram de fome no campo, mataram seus soldados feridos para não os deixar cair em mãos inimigas e assassinaram seus compatriotas civis em lugares como Saipan e Okinawa. Eles assistiram, impotentes, a bombas incendiárias destruírem suas cidades — tudo isso enquanto ouviam seus líderes dizendo que podia ser necessário que todos os “cem milhões” [de japoneses] morressem “como joias desintegradas”⁴⁸ (DOWER, 2000, p. 22).

Em agosto de 1945, o bombardeio nuclear às cidades de Hiroshima (no dia 6) e Nagasaki (no dia 9) impôs o limite impensável da guerra, forçando a rendição incondicional dos japoneses. Mas a percepção da derrota havia chegado poucos dias antes ao país, quando as bombas incendiárias das Forças Aliadas destruíram quase metade da área urbana de 64 cidades japonesas. Apenas em Tóquio, pelo menos 65% das residências haviam sido incineradas — há relatos de cem mil mortos em apenas uma noite de bombardeio⁴⁹ —, enquanto em Osaka e Nagoya, as duas maiores cidades depois da capital, a destruição foi de 57% e 89%, respectivamente.

Era o fim da aventura imperialista japonesa. Como saldo, além de liquidar seu império no Pacífico, ao se unir à Itália e à Alemanha na II Guerra Mundial, o Japão sacrificou quase 9 milhões de japoneses, incluindo civis. Dos que sobreviveram à derrota dentro do país, quase 9 milhões não tinham mais onde morar⁵⁰. E, dos aproximadamente 6,5 milhões que estavam na Sibéria, Ásia e nas ilhas do Pacífico (dos quais pouco mais da metade eram soldados e o restante, civis), de 4 a 5 milhões⁵¹ regressaram até o ano seguinte, e cerca de 540 mil não

47 BURUMA, 2015.

48 “Japanese died in hopeless suicide charges, starved to death in the field, killed their own wounded rather than let them fall into enemy hands, and murdered their civilian compatriots in places such as Saipan and Okinawa. They watched helplessly as fire bombs destroyed their cities — all the while listening to their leaders natter on about how it might be necessary for the ‘hundred million’ all to die ‘like shattered jewels.’”(DOWER, 2000, p. 22).

49 DOWER, 2000, p. 474.

50 De acordo com Dower, a população japonesa era estimada em aproximadamente 74 milhões de habitantes em 1941 (Dower, 2000, p. 45).

51 Enquanto Dower sugere 4 milhões (2000, p. 48-50); Igarashi aponta 5 milhões (2000, p. 53). Nesses milhões que regressavam ao Japão transferidos dos campos de prisioneiros e das ex-colônias estavam os não japoneses asiáticos, particularmente menosprezados pelos japoneses. Sobretudo os que vinham da Coreia e de Formosa, que foram sistematicamente invisibilizados no pós-guerra. Pejorativamente referidos como de “terceira linha” (*daisankokujin*) na escala de

foram localizados. Mas o domínio do Japão pelos EUA, que ocupou, concretamente, o país durante os sete anos seguintes, de 1945 e 1952 — e simbolicamente até os dias de hoje —, seria a consequência cujos efeitos seriam ainda mais duradouros. Enquanto fez das ruínas do país a sua glória, fez de sua glória, a sua ruína.

2

PÓS-GUERRA: O MODERNO IMPERIAL AMERICANO

2.1

OCUPAÇÃO, DEMOCRACIA E O “CURSO REVERSO”

Seguindo os termos impostos pela “Declaração de Potsdam”, em consequência de sua derrota na II Guerra Mundial, o Japão foi ocupado, de 1945 a 1952, pelo Supremo Comando das Forças Aliadas (ou SCAP, sigla em inglês), sob o controle do general americano Douglas MacArthur (1880-1964)⁵². Reavivando as memórias da primeira investida dos EUA no Japão, em 1853 — quando suas frotas intimidaram o país para forçar a abertura comercial —, a tomada vitoriosa do país pelas tropas americanas em agosto de 1945 imputava, no entanto, a reformulação de todo o seu sistema simbólico⁵³. No comando do país, os EUA voltariam a determinar o ritmo e o tipo de desenvolvimento que a economia japonesa poderia assumir para melhor servir aos interesses expansionistas deles. Mais do que a reversão (e reconfiguração política) dos territórios invadidos pelo país durante a Guerra do Pacífico, o pacote de punições aplicado ao Japão previa sua reestruturação a partir de profundas reformas econômicas, educacionais⁵⁴ e políticas. Com esse propósito, a fase preliminar, que visava desmilitarizar e democratizar o país, impôs três condições-base: a renúncia à guerra; a abolição dos poderes políticos do imperador — que foi “encorajado” a despojar-se de sua essência mítica⁵⁵ — e o consequente retorno do país à comunidade internacional (via democratização/americanização).

Na prática, foram estabelecidas medidas orientadas pelo princípio

52 Embora contasse com representações dos países aliados, o SCAP foi majoritariamente composto por membros dos EUA.

53 Ao destituir do imperador suas qualidades míticas, não atacavam apenas a sua importância política, mas os ritos do Shinto que explicam as próprias cosmologia e cosmogonia do Japão.

54 A reforma na educação, iniciada em 1946, foi espelhada no descentralizado sistema dos EUA e estabelecia a autonomia das prefeituras, que passaram a ser independentes do controle nacional (Ministério da Educação) na proposição e deliberação de suas diretrizes. Todo o currículo nacional, no entanto, foi preliminarmente adaptado para banir qualquer incentivo à tradição, à moral, aos preceitos do Shinto, etc. Ou seja, baniou qualquer estímulo às ideologias militaristas e ultranacionalistas, inclusive com o afastamento dos professores que com elas se alinhavam (HANE, 1992, p. 397).

55 John W. Dower descreve criticamente, em seu *Embracing Defeat*, a controversa manutenção pelos EUA da posição do imperador Hirohito, que foi destituído de seus poderes políticos, mas continuou figurando como símbolo da unidade e da cultura japonesas, sem ser responsabilizado pelos crimes na Guerra do Pacífico — enquanto diversos de seus súditos foram punidos com pena capital (DOWER, 1999).

democrático — não sem profundas contradições —, que previa a autonomia e a soberania popular. Entre as medidas mais agressivas, além da destituição do imperador, estavam: uma ampla reforma agrária, de 1946 a 1950; a reforma do sistema educacional; o sufrágio universal, em 1946. Também, já no primeiro ano da Ocupação, foram dissolvidos os conglomerados empresariais (*zaibatsu*), afastados e julgados os ultranacionalistas que apoiaram o regime imperial, e instituída a liberdade sindical. Para dar suporte às medidas, foi promulgada uma nova Constituição, em maio de 1947, que instituía, entre outras profundas mudanças, a igualdade de direitos entre homens e mulheres (HANE, 1992, p. 347-352). Essas condições seriam determinantes para a guinada econômica que o Japão daria nas décadas seguintes — ainda que essa guinada tenha custado longas e extenuantes rotinas de trabalho, baixos salários e degradação e poluição ambiental.

Além das reformas políticas e econômicas, a Ocupação Aliada também impôs censuras específicas ao conteúdo dos meios de comunicação do Japão. Com a reforma constituinte, o cinema, o mangá, ou qualquer outra forma de representação do pós-guerra passaram a ser impedidos de explorar temas bélicos ou que pudessem incitar conflitos territoriais. Nem sempre seguidas à risca, essas regulamentações buscaram impedir

qualquer manifestação identificada com militarismo, vingança, nacionalismo ou xenofobia; distorções históricas; aprovação de discriminação racial ou religiosa; favorecimento ou aprovação de lealdade feudal ou do trato leviano com a vida humana; aprovação direta ou indireta do suicídio; (...) opressão ou degradação das esposas; admiração de crueldade ou violência injusta; opiniões antidemocráticas; exploração de crianças; ou qualquer oposição à “Declaração de Potsdam” ou à ordem vinda da SCAP (BALMAIN, 2008, p. 23).

No entanto, fora as restrições de cunho militarista, pode-se dizer que as temáticas, em geral, passaram a ser muito mais livres durante a Ocupação do que nos anos antecedentes. Valores ocidentais de liberdade e de expressão individual acabaram forçando uma redefinição do público e do privado nas práticas cotidianas japonesas — valores trazidos, principalmente, pela enxurrada de filmes norte-americanos que lotava os cinemas japoneses (GRAVETT, 2006, p. 30). Em particular, a dramaturgia tradicional do *Kabuki* e *Bunraku*, com sua ênfase nos códigos de lealdade e ambientação feudal, assim como nos temas de vingança e sacrifício pessoal, recebeu muitas críticas e foi banida. Mas muitas peças e filmes acabaram conseguindo driblar essas restrições e continuaram a contar histórias

tradicionais, situando, por exemplo, a ação em outro período histórico (BALMAIN, 2008, p. 23).

Com isso, em seus estágios iniciais, a Ocupação incentivou uma maior autonomia, mesmo que com limites, abrindo possibilidades de dizer, de fazer e até mesmo de contestar — características improváveis no Japão militarista do pré-guerra. A libertação de presos políticos, por exemplo, foi uma das primeiras medidas para o processo de democratização. Dentre os ativistas libertos estavam os membros do Partido Comunista Japonês (o PCJ, ou *Nihon Kyôsan-tô*⁵⁶), que havia sido proscrito pelo governo de Hirohito ao final da década de 1920⁵⁷. Nesse primeiro momento, identificados como revolucionários anti-imperialistas e antimilitaristas, líderes comunistas como Tokuda Kyuichi (1894-1953) e Myamoto Kenji (1908-2007) — que se tornariam as duas principais lideranças do PCJ no pós-guerra — desfrutaram da simpatia do general MacArthur, que os tratou como mártires de um regime opressivo que os prendeu e os torturou. Inicialmente alinhado à política da Ocupação, o PCJ voltaria a se oficializar ao final de 1945, formando uma ampla base popular comprometida com os novos ideais democráticos e em defesa da nova Constituição. Pouco tempo depois, o partido disputaria as eleições nacionais sob o regime da Ocupação, assumindo um número expressivo de cadeiras no parlamento.

John W. Dower chama a atenção para a potência que as decisões pró-democracia representaram para os grupos sindicais e políticos nacionais que emergiam daquele contexto de desorientação geral:

No caos do fim da guerra, as reformas iniciais — como a libertação dos prisioneiros políticos, a legalização do Partido Comunista e a introdução de uma legislação trabalhista forte, como o Direito Sindical, de dezembro de 1945 — garantiram virtualmente o surgimento de movimentos mais radicais do que os vencedores anteciparam ou desejaram. Livres para se organizar, socialistas e comunistas passaram rapidamente para o palco político. Livres para se sindicalizar, negociar coletivamente e realizar greves, os trabalhadores o fizeram com velocidade e vigor surpreendentes. Tanto os socialistas radicais como os moderados atraíram um apoio substancial entre os eleitores e dentro do movimento operário; o recém-reconstituído Partido Comunista recebeu imensa atenção da mídia e obteve um progresso inicial ainda maior junto à classe operária organizada

56 Estabelecido em 1922 como braço da Internacional Comunista (*Comintern*), o Partido Comunista Japonês (PCJ), junto a todo ativismo de esquerda da época, foi reprimido e perseguido até ser, poucos anos depois, formalmente proscrito pelo governo ultranacionalista japonês. Para mais informações, acessar <<http://www.jcp.or.jp/english/>>

57 Ver o capítulo *Democratic and socialist political movements* em HANE, Mikiso, p. 215-219. Um bom resumo sobre os conflitos, no pré-guerra, entre anarquistas, socialistas e comunistas às vésperas do governo militar ultranacionalista.

(DOWER, 1999, p. 255).⁵⁸

Percebendo os perigos dessa abertura, para garantir a manutenção da continuidade de seu controle, o programa americano de ocupação seguiu um planejamento que foi sendo ajustado à medida que foi implementado. Nesse sentido, os desdobramentos indesejáveis das primeiras reformas levaram à reformulação não apenas do projeto de democratização, mas também dos objetivos iniciais da Ocupação, sobretudo quanto à adequação do Japão aos novos interesses geopolíticos dos EUA. Contrariando radicalmente as reformas democráticas até então realizadas, ou ainda em curso, políticas pautadas por um cronograma de práticas repressivas seriam cuidadosamente aplicadas. Seus indícios já eram perceptíveis desde 1946⁵⁹, enquanto eram colocadas em prática as chamadas políticas da primeira fase. Seu caráter de afronta ao pretense “regime democrático” ficaria mais evidente a partir do ano seguinte, em fevereiro de 1947, quando o SCAP interveio, interditando as manifestações para greve geral. Tais providências culminariam, em 1948, na promulgação da legislação sindical que restringia o direito de greve aos funcionários do Estado e cuja revisão, em 1949, dificultaria definitivamente a ascensão dos comunistas ao controle dos sindicatos (HANE, 1992, p. 354).

O conjunto dessas medidas é referido, sobretudo por seus críticos, como “Curso Reverso” ou “segunda fase” da Ocupação, e passou a ser mais enfático com o *Red Purge*. Iniciado como um programa de demissão em massa travestido de política para recuperação econômica, o *Red Purge* foi a versão nipônica da “caça às bruxas” iniciada nos EUA no ano anterior. Contou, para isso, com o apoio de políticos conservadores, burocratas e agentes corporativos locais, o que não seria possível sem a reintegração do *zaibatsu*, a partir de março de 1948, que autorizava novamente a tutela do país às corporações que haviam sido acusadas de apoiar o fascismo japonês (HANE, 1992, p. 347). Como resultado, passaram a

58 “In the chaos of the war’s end, early reforms such as the release of political prisoners, legalization of the Communist Party, and introduction of strong prolabor legislation such as Trade Union Law of December 1945 had virtually guaranteed the emergence of movements more radical than the victors anticipated or desired. Free to organize, Socialists and Communists moved rapidly onto the political stage. Free to unionize, bargain collectively, and strike, workers did so with astonishing speed and vigor. Both radical and moderate Socialists attracted substantial support among voters and in the labor movement; the newly reconstituted Communist Party commanded immense media attention and made even stronger initial inroads into the ranks of organized labor” (DOWER, 1999, p. 255).

59 Considerando-se a declaração anticomunista feita pelo assessor político de MacArthur, Dean Acheson, em 1946 (KRÄMER, 2004, p. 2).

circular listas que facilitaram as demissões nas empresas privadas e estatais, com clara “preferência” por simpatizantes e membros do PCJ. Entre 1949 e 1950, o programa desempregou aproximadamente 11 mil funcionários públicos, e de 10 a 11 mil empregados do setor privado. Para grande parte dos postos, foram realocados os ultranacionalistas anteriormente afastados⁶⁰, muitos dos quais voltaram a exercer posições privilegiadas no governo (DOWER, 1999, p. 271 e 272). O *Red Purge* também promoveu a repressão e/ou supressão de diversas associações democráticas, incluindo sindicatos e órgãos da imprensa, que passaram a ser sistematicamente censurados (ITOH, 2003).

Resumindo, enquanto nos primeiros anos do pós-guerra o ponto crucial para o SCAP estava na prevenção de qualquer possibilidade de retomada do Japão como potência, a partir do final dos anos 1940, os EUA voltavam-se obstinadamente para a contenção do comunismo no mundo⁶¹. E, nesse contexto, não poderia ser minimizada a posição privilegiada de suas tropas no arquipélago japonês, cujo alcance foi devidamente testado durante a Guerra da Coreia⁶² (1950-1953), acirrando a já progressiva instabilidade civil no Japão, assim como nos demais países do leste asiático. Para contribuir ainda mais com o panorama de instabilidade, a formalização do princípio do fim da Ocupação do Japão pelos EUA, em setembro de 1951, envolveria dois dos mais controversos acordos do pós-guerra: o Tratado de São Francisco (ou Tratado de Paz)⁶³, que encerraria formalmente a II Guerra Mundial em abril de 1952 (quando entrou em vigor); e o

60 O que viria a confirmar que, apesar de os novos valores *democráticos* ocidentais terem tentado fragmentar a rígida estrutura vertical da sociedade japonesa, o legado da tradição confucionista continuaria definindo as relações de poder entre todas as esferas sociais, mesmo que extraoficialmente, o que ainda pode ser verificado no Japão contemporâneo.

61 É fato que, mais do que um contra-ataque aos insurgentes locais, o “curso reverso” se dava como desdobramento global das questões que, desde o final da II Guerra, já dividiam as potências ocidentais e a União Soviética, com a polarização capitalismo-comunismo da “Guerra Fria” (1945-1991).

62 A Guerra da Coreia (1950-1953) teve início quando as tropas norte-coreanas cruzaram o paralelo 38 — linha imaginária que divide a península coreana em comunista, ao norte, e capitalista, ao sul. A divisão foi estabelecida com a vitória das Forças Aliadas na II Guerra Mundial, com a submissão do norte da Coreia à antiga União Soviética (URSS), e do sul aos EUA. Enquanto o avanço do norte ao sul da península contou com o suporte bélico da China e da URSS, os EUA apoiaram as tropas do sul. O conflito, que visava reunificar as Coreias sob o governo comunista, não superou a divisão de 1945, mantida com o armistício de 1953, com o saldo de milhares de soldados e civis mortos de ambos os lados.

63 O Tratado de São Francisco foi ratificado com a assinatura de 48 países, excluindo-se a URSS (que se absteve) e a China (que não foi solicitada). A aprovação do Tratado no parlamento japonês decorreu da divisão do partido socialista, com predomínio da orientação à direita, representada por Yoshida Shigeru, conservador e anticomunista, que assumiu seu segundo mandato como primeiro-ministro de 1948 a 1954 — seu primeiro mandato, no início da Ocupação, foi de 1946 a 1947 (HANE, 1992, p. 355 e 356).

Tratado de Segurança Nipo-americano, conhecido no Japão como ANPO ou ANPO-toso⁶⁴.

Apoiado na prerrogativa do Tratado de São Francisco que anulava acordos anteriores e autorizava a força militar japonesa para fins defensivos (HANE, 1992, p. 351), o ANPO dava continuidade à permanência das forças armadas americanas em Okinawa, mesmo após o fim da Ocupação do Japão. A decisão implicava a participação do Japão na “Guerra Fria” — o que nitidamente subvertia a Declaração de Potsdam e o artigo 9º da nova Constituição japonesa. Com a previsão de revisão dos termos do Tratado somente após os dez primeiros anos, o ANPO seria estratégico para os EUA, que, temendo o crescimento do comunismo, instrumentalizavam o Japão como escudo asiático anticomunista, alegando proteger o país contra essa ameaça.

Essas medidas, obviamente traçadas para controlar o PCJ nos sindicatos estatais e neutralizar as reivindicações populares, não conseguiram, no entanto, conter o crescimento do partido e dos demais movimentos civis pró-democracia.

2.2 DESMILITARIZANDO PARA A GUERRA

A continuidade da base militar americana no Japão avalizada pelo ANPO foi o estopim para a intensa mobilização social pró-democracia e antiamericana. O temor da repetição dos ataques atômicos que devastaram Hiroshima e Nagasaki promoveu, então, em quase todos os níveis da população, uma forte resistência a qualquer pacto com os EUA que pudesse colocar o país contra a União Soviética ou contra a China na luta travada em oposição ao comunismo. Consequentemente, uma resistência formada por comunistas e não comunistas — incluindo sindicalistas, pacifistas, pró-minorias, anti Ocupação e anti EUA — foi intensificada a partir de 1950 em uma profusão de protestos. Em comum, compartilhavam da crítica não apenas à SCAP e sua aliança com os conservadores japoneses, como se posicionavam veementemente contrários à participação japonesa na guerra contra a Coreia.

64 No Japão, pelo menos oficialmente, existem apenas Forças de Auto-defesa (FAJ), já que com a Constituição de 1947 — formulada pelas Forças da Ocupação após a II Guerra Mundial — o país renunciou à guerra como instrumento de política internacional. No entanto, até hoje os EUA mantêm suas bases militares no país por determinação do Tratado de Segurança firmado entre os países em 1951, apesar de sua validade prevista ter sido de dez anos (MATSUI, 2002, p. 140).

Por outro lado, políticos, burocratas e velhas corporações japonesas continuaram gravitando em torno das poderosas e conservadoras forças institucionais para garantir a continuidade do projeto iniciado pelos EUA. O anticomunista Yoshida Shigeru (1878-1967), que havia sido o “braço direito” da SCAP como primeiro-ministro em dois mandatos, intensificou ainda mais as políticas do “Curso Reverso” nos dois anos após o fim da Ocupação. Se, antes da guerra da Coreia, Yoshida já apoiava a implementação do *Red Purge* na imprensa e nas indústrias, em julho de 1952, aprovaria a Lei de Prevenção às Atividades Subversivas (*Hakai Katsudô Bôshihô* ou *Habôhô*), no intuito de controlar os violentos protestos iniciados logo após o fim da Ocupação, no Dia dos Trabalhadores. Em 1954, Yoshida nacionalizou a força policial, reabilitando-a como força militar de defesa⁶⁵, e modificou o sistema educacional que, entre outras medidas, passou a impedir o engajamento político de professores, assim como censurava material didático que sugerisse um viés ideológico indesejado. À inevitável renúncia de Yoshida ao final de 1954 — considerando o impacto de suas medidas e os conflitos com a divisão do parlamento entre socialistas e liberais —, sucedeu-se a nomeação de Hatoyama Ichiro (1883-1959) como primeiro-ministro (de 1954 a 1956), que apaziguou as relações com a URSS e reintegrou os líderes comunistas japoneses à política local.

Com o fim do governo de Hatoyama, e após um breve governo de transição⁶⁶, Kishi Nobosuke (1896-1987), ex-colaborador do regime fascista, assumiria como primeiro-ministro, de 1957 a 1960, um dos mais conturbados governos pós Ocupação. A continuidade nos pesados investimentos em políticas de repressão, como vinha ocorrendo nos governos anteriores, coincidiu com a demonstração de sua intenção, em meados de 1959, em renovar o ANPO no ano seguinte, o que levou a uma convulsiva mobilização civil contrária à renovação do Tratado. A possibilidade de uma ocupação continuada do Japão pelos EUA e o acirramento da “Guerra Fria”, ao fim da década de 1950, levou a uma ampla percepção dos japoneses de que, com a renovação do ANPO, o país perderia definitivamente o *status* de nação pacífica, considerado um legado da derrota do

65 Com a implementação de uma nova política externa militarizada. De fato, desde meados do ano de 1950, com a Guerra da Coreia, Yoshida já começava a formar uma reserva para servir à defesa do país, iniciada com cerca de 75 mil homens, ainda sob comando do SCAP, passando a 100 mil em 1954 (HANE, 1992, p. 357).

66 Hatoyama não concluiu seu mandato por problemas de saúde. O governo que o seguiu foi uma breve transição pouco significativa.

país na guerra (SHARP, 2008, p. 69 e 70).

Aqueles que se opunham ao pacto temiam não só o reavivamento do militarismo e a possibilidade de serem arrastados para uma guerra, mas muitos também expressaram desconfiança quanto à política externa americana que, eles sustentavam, representava as forças do imperialismo. Em contraposição a essa atitude em relação aos Estados Unidos, havia uma tendência de ver as nações comunistas como os amigos da paz (HANE, 1992, p. 359).

Kishi, ardoroso defensor da renovação do ANPO, não mediu esforços para aprová-la por mais uma década, a despeito do repúdio popular e das diversas tentativas dos socialistas mais à esquerda de impedi-lo no parlamento:

Nos dias 19 e 20 de maio de 1960, o parlamento foi transformado em um manicômio quando apoiadores e adversários do Tratado, ignorando o protocolo parlamentar, valeram-se da violência como meio para atingir seus objetivos. Seus membros literalmente lutaram entre si enquanto, do lado de fora, milhares de manifestantes “serpenteavam”⁶⁷ em protesto, expressando enfurecida oposição ao pacto. [Dentro do parlamento, os] oponentes tentaram bloquear o Tratado impedindo o condutor da sessão de ocupar sua cadeira. Finalmente, a facção de Kishi convocou a polícia, que restabeleceu o condutor em seu lugar, removendo os obstruidores. Em seguida, enquanto os socialistas boicotavam a sessão, os liberais-democratas aprovaram o Tratado (HANE, 1992, 359).⁶⁸

A obstinação e o autoritarismo de Kishi em aprovar a renovação do ANPO indignaram a população, que lotou as ruas com a intenção de reverter qualquer processo de ratificação do Tratado, exigindo sua renúncia e novas eleições. Os protestos, no entanto, foram duramente reprimidos pelas autoridades japonesas, provocando um dos episódios emblemáticos das lutas contra o Tratado: a morte da universitária Michiko Kamba, de 22 anos, até hoje um símbolo da resistência ao ANPO, que foi pisoteada durante a manifestação. O incidente provocou um grande impacto no governo, mas não afetou a decisão quanto ao Tratado: atendendo às pressões do seu partido, o Liberal-Democrata, Kishi renunciaria apenas depois de ratificado o documento que validava o ANPO por, pelo menos,

67 O original, “snake-danced”, refere-se a um longo enfileiramento de manifestantes a partir da formação de linhas com três ou mais pessoas de braços dados, garantindo um constante e sinuoso movimento, como os de uma cobra, mesmo em um pequeno espaço. Imagens dos protestos contra a renovação do ANPO, em 1960, incluindo a “snake-dance”, podem ser vistas no *newsreel* “Japs And Ike Latest! (1960)”, disponível no acervo de vídeos do canal do British Pathé, no YouTube, pelo link: <<https://youtu.be/EibLFZ49jVE>>.

68 “On May 19 and May 20, 1960, the Diet was turned into a virtual madhouse as the supporters and the opponents of the treaty ignored parliamentary protocol and used violence as a method to achieve their objectives. Diet members literally wrestled with one another while thousands of demonstrators snake-danced outside, voicing their angry opposition to the pact. The opponents even sought to block the treaty by preventing the speaker from occupying his chair. Finally, Kishi’s faction summoned the police, who removed the obstructors and placed the speaker in his chair. Then, as the socialists boycotted the session, the Liberal-Democrats approved the treaty (Hane, 1992, 359).

mais dez anos⁶⁹.

Kishi foi, então, substituído por Ikeda Hayato (1899-1965), que conduziu um governo liberal até sua renúncia, em novembro de 1964, logo após as Olimpíadas do Japão⁷⁰. Seu regime de expansão econômica foi seguido por Sato Eisaku (1901-1975), irmão de Kishi, que assumiu o posto de premiê de 1964 a 1972⁷¹. O estabelecimento dessa hegemonia, embora tenha frustrado os insurgentes, encolhendo os protestos populares nos anos seguintes, seria testado em todos os seus limites a partir da segunda metade da década de 1960, quando o país se converteu em um cenário de profunda, violenta e revolucionária contestação.

69 Em seu favor, Kishi argumentava que os termos para a renegociação do ANPO davam ao Japão maior capacidade de negociação quanto à finalidade da permanência das tropas americanas no país. Como exemplo, estava o comprometimento dos EUA em consultar o governo japonês quanto a eventuais intenções de envio de tropas em missões no exterior, e acerca da inclusão de armas nucleares em suas bases. O acordo ampliava o pacto por mais dez anos, com renovação automática a partir de então, a menos que um dos lados se posicionasse em contrário com um ano de antecedência (HANE, 1992, p. 359). Com modificações consideradas como agravantes por uns, e mais equitativas por outros, além da renovação, o Tratado foi revisto incluindo na aliança militar o caráter de subordinação do Japão, enquanto aliado e base militar, a participar de quaisquer guerras disputadas pelos EUA. Na nova versão do Tratado, apesar da sujeição do Japão à continuada ocupação por mais dez anos (quando seria renovado, novamente, contrariando a opinião pública), foram estabelecidas condições mais equilibradas entre as partes, com maior contrapartida dos EUA em caso de o Japão ser eventualmente atacado (ver HANE, 1992 p. 359).

70 As Olimpíadas foram as primeiras disputadas no país e ocorreram entre 10 e 24 de outubro de 1964. Toda a cidade foi modernizada para receber as delegações.

71 Apesar da inconstância na liderança do Partido Liberal-Democrata nos governos que se sucederam desde o fim da Ocupação até o início dos anos 1970, que é o período que analisamos aqui, de Yoshida a Sato, todos integravam uma elite conservadora que, fortalecida pelo “curso reverso”, defendia e atrelava em suas políticas o crescimento do país aos interesses das grandes corporações. De acordo com Hane (1992, p. 361), ao contrário dos esforços dos socialistas de esquerda e dos comunistas, os conservadores cresceram na opinião pública, conquistando, ao final dos anos 1960, uma consistência de dois terços de suporte dos eleitores, formados em sua maioria pela comunidade rural, por pequenos empresários e por assalariados críticos às estratégias das esquerdas. O apoio correspondeu ao estrondoso crescimento econômico que o Japão havia alcançado na década anterior.

3 O MODERNO COMO QUESTÃO

Ao final de 1980, H. D. Harootunian e Masao Miyoshi editaram o livro *Postmodernism and Japan*, que reúne complexas abordagens de diferentes autores sobre a possibilidade e implicações de uma modernidade japonesa. No artigo *Visible discourses, invisible ideologies*, publicado nessa obra, Harootunian compara diferentes narrativas críticas elaboradas no decorrer do século XX sobre o Japão enquanto sociedade moderna. Por meio dessas narrativas, buscava-se produzir um significado estável em meio à implosão do que os japoneses reivindicavam como um modo singular de formas de vida e de relações sociais. Tal reivindicação implicava, por sua vez, a própria definição (ou reformulação) do que seria uma genuína ou moderna cultura japonesa.

Para essa análise, o autor seleciona três momentos do século XX japonês: (1) em 1942, início da Guerra do Pacífico, quando intelectuais, acadêmicos e críticos japoneses previam que aquele momento marcava o início de uma “era gloriosa” para o país; (2) em 1950, com o país sob ocupação dos EUA desde 1945, em decorrência da derrota na guerra⁷², e (3) entre o final dos anos 1970 e início de 1980, quando o país desfrutava do inédito auge econômico. Harootunian observa que, em comum, as narrativas dos três períodos realizaram um esforço estratégico para a resolução da aporia “tradição-modernidade”, em que vestígios remanescentes de uma ordem pré-capitalista coexistiam antagonicamente em uma sociedade capitalista. Esses esforços, portanto, teriam buscado dar sentido a essa complexa combinação, reorganizando discursos que conformassem o imaginário social para a superação das inúmeras contradições que a sociedade japonesa vinha experimentando desde o início da Era Meiji (HAROOTUNIAN, 2003, p. 63 e 68). Mas, antes de entrar nessas três narrativas, poderá ser útil demonstrar as linhas gerais que inflamam esses debates no Japão.

A controvérsia japonesa sobre o moderno (e sobre sua superação) remete, em geral, à crítica ao reconhecimento, como um conceito “universal”, da perspectiva ocidental linear da história, que relaciona e estabelece em uma ordem progressiva o pré-moderno, o moderno e o pós-moderno (ou o antimoderno ou

⁷² Desse período, Harootunian se refere sobretudo a Takeuchi Yoshimi, que fez uma revisão das discussões de 1942, durante a ocupação americana, em 1950.

não moderno). Essa estrutura entre o termo e seus prefixos — que Masao Miyoshi denomina de “dimensão cronopolítica do moderno” — reafirmaria e informaria a centralidade do próprio moderno, estabelecendo uma transição cujos limites não podem ser precisamente definidos (MIYOSHI; HAROOTUNIAN, 2003, p xviii). Complementarmente, para Naoki Sakai, embora o encadeamento pré-moderno/moderno/pós-moderno remeta a uma cronologia, esse esquema histórico iniciado no século XIX nunca foi dissociável da configuração geopolítica mundial (NAOKI, 2003, p. 93-95).

O moderno, apresentado como um conjunto de “condições socioeconômicas” e/ou valores específicos passíveis de “adesão” por uma sociedade (nesse caso, não ocidental), balizaria, para Naoki, o que é histórico nas narrativas (sobretudo a científica/acadêmica). Ou seja, o moderno forneceria a “perspectiva através da qual se compreende a localização das nações, culturas, tradições”. Nesse sentido, Naoki relaciona os termos “pré-moderno/moderno” como um emparelhamento histórico-geopolítico — cujos termos são indissociáveis quando se fala em modernidade —, e trata o termo pós-moderno não como transição periódica, mas como a problematização daquele par enquanto esquema discursivo válido. Isso porque, naquele emparelhamento, enquanto, “historicamente, a modernidade faria oposição ao seu precedente histórico; geopoliticamente, contrastaria com o não moderno (nesse caso, não ocidental)”⁷³, naturalizando a polarização que coloca o “Ocidente como moderno” e o “não Ocidente como pré-moderno”. Limitando, portanto, “as possíveis maneiras de conceber o mundo histórica e geopoliticamente” e determinando, assim, uma perspectiva geográfica da modernidade — ainda que, por suas “conquistas”, incluindo a do moderno, o Ocidente não possa ser considerado uma categoria geográfica, literalmente, e sim como uma força geopolítica fundada também discursivamente (NAOKI, 2003, p. 93-95).

A partir dessa relação, Naoki avalia que esse esquema discursivo — “embora não negue a possibilidade de ter havido no Ocidente estágios pré-modernos, nem a possibilidade de modernização de sociedades não-ocidentais” — exclui, por exemplo, “a possibilidade de uma coexistência simultânea de um

73 “Historically, modernity has primarily been opposed to its historical precedent; geopolitically it has been contrasted to the non-modern, or, more specifically, to the non-West” (NAOKI, 2003, p. 93-95),

Ocidente pré-moderno e de uma modernidade não-ocidental”⁷⁴. Dito de outra forma: o Ocidente se constituiria como “ponto de referência universal em relação ao qual os outros se reconhecem como particularidades”⁷⁵ (NAOKI, 2003, p. 93-95). O autor exemplifica essa definição em sua crítica ao racionalismo ocidental, em especial à posição de Jürgen Habermas, que, ao avaliar os binarismos pré-moderno/moderno, mítico/racional e não ocidental/ocidental, “lida com as culturas e as tradições não ocidentais como se elas estivessem claramente formatadas e como se pudessem ser tratadas exaustivamente como objetos”⁷⁶ (NAOKI, 2003, p. 96).

Contrastando, então, com a linearidade (expressa pela dimensão cronológica do moderno) e o binarismo que caracterizariam as sociedades ocidentais (bem *versus* mal, vencedor *versus* perdedor, etc.), a cultura japonesa priorizaria, segundo Harootunian, um modelo baseado no círculo, ou no *triskelion*⁷⁷, em que não há a superioridade absoluta de um elemento sobre o outro. Por isso, a rejeição pelos japoneses tanto da ideia de um holismo totalista (*zentaishugi*), que ignora o indivíduo, quanto da de um individualismo extremo (*tasha*), que sobrevaloriza a diferença em relação ao outro. Do equilíbrio dessa equação derivaria o “relacionalismo” (*aidagarashugi*), uma “particularidade cultural” que privilegia a relação entre “humano e humano”, entre “a parte e o todo”, que determinaria a qualidade das relações e interações dentro da sociedade — a valorização dessa particularidade como uma característica cultural japonesa irreduzível seria crucial, como veremos, para a manutenção do discurso, a partir do final dos anos 1970,

74 “[As a matter of course, this does not mean either that the West was never at premodern stages or that the non-West can never be modernized: it simply excludes] the possibility of a simultaneous coexistence of the premodern West and the modern non-West” (NAOKI, 2003, p. 94).

75 “[In short, the West must represent the moment of the universal under which particulars are subsumed. Indeed, the West is particular in itself, but it also constitutes] the universal point of reference in relation to which others recognize themselves as particularities. [And, in this regard, the West thinks itself to be ubiquitous]” (Ibid., 2003, p. 94 e 95).

76 “He deals with the non-Western cultures and traditions as though they were clearly shaped and as though they could be treated exhaustively as objects” (Ibid., 2003, p. 96).

77 No budismo, o símbolo da meditação conhecido como *triskelion*, *triskele* ou *tríscele* se assemelha a três vírgulas, ou contas em forma de lágrima, que se seguem formando um círculo. O símbolo representa os três aspectos da relação de dependência que dão existência a todas as coisas. Os budistas afirmam que três formas de “dependência existencial” são necessárias para explicar o mundo — dinâmica, estrutura e mente. O significado é diferente, no entanto, e é dito para representar três aspectos importantes: o Buda, o Dharma e o Shanga (comunidade), que estão no cerne do budismo.

que exaltava um pretenso caráter de excepcionalismo japonês (*nihonjinron*), também entendido como um novo nacionalismo (HAROOTUNIAN, 2003, p. 80 e 81).

3.1 UTOPIAS DO PRÉ-DERROTA

Os diversos conflitos que marcaram a trajetória social e política japonesa desde meados do século XIX foram fundados sobre o frágil equilíbrio do binômio tradição-modernidade. Do *Bakumatsu* ao êxito nas guerras que ampliaram seu poder e domínio⁷⁸, o Japão passou de um pobre, quase inofensivo país, rural e minúsculo, a uma crescente potência imperial asiática no século XX, até a sua derrota na Guerra do Pacífico. Não por acaso, o início de sua guinada para a modernização se deu logo após a primeira investida dos EUA no país, com a entrada dos navios do comandante Perry. Familiarizado com a discussão sobre a modernidade desde meados do século XIX, com o início da Era Meiji⁷⁹, o Japão foi a primeira das nações do Oriente a aceitar (e a enfrentar) a ocidentalização como meio e fim para situar-se no mapa internacional do progresso (MIYOSHI; HAROOTUNIAN, 2003). Não por acaso, a segunda investida dos EUA no Japão, quase cem anos depois, com o general Douglas MacArthur, freava os experimentos ultranacionalistas do país e, mais uma vez, consagrava seu antigo objetivo de definir as bases para a construção do projeto de modernidade japonês.

No entanto, a profusão de críticas aos resultados das várias decisões envolvidas nesse projeto de modernização assumiu, por vezes, desde a Era Meiji, um caráter de ostensiva resistência, sobretudo quanto à perspectiva da ocidentalização do Japão. Muitas dessas críticas seriam apropriadas tanto pelas narrativas que validaram a investida imperialista do país na Guerra do Pacífico, como no pós-derrota da II Guerra Mundial. Buscar compreender esses conflitos exige, portanto, a tarefa de identificar, mesmo que em linhas muito gerais, no que se apoiaram as narrativas que contestaram e mesmo exaltaram o moderno no Japão no decorrer do século XX.

78 Contra a China (1894-1895 e 1937-1945), Rússia (1904-1905), Coreia (ocupada pelo Japão de 1910 a 1945) e, finalmente, a chamada Guerra do Pacífico.

79 O período moderno seria dividido, desde então, da seguinte forma: Meiji (1868-1912), Taisho (1912-1926), Showa (1926-1989) e Heisei (1989-).

O simpósio “Superando o Moderno” (*Kindai no chōkoku*) — o primeiro dos três eventos analisados por Harootunian no artigo *Visible discourses, invisible ideologies* —, realizado em 1942 pela Universidade de Kyoto, foi devotado à compreensão dos efeitos da industrialização e das novas formas de instrumentalização do conhecimento, experimentados pelo Japão desde 1868, no início da Era Meiji. O simpósio reuniu intelectuais vinculados aos grupos de estudos literários, como Kobayashi Hideo (1902-1983), Nishitani Keiji (1900-1990), Kamei Katsuichiro (1907-1966), Hayashi Fusao (1903-1975), Miyoshi Tatsuji (1900-1964), Kawakami Tetsutaro (1909-1988) e Nakamura Mitsuo (1911-1988), então proeminentes críticos da modernidade. A realização dessa discussão pouco tempo após o início da ofensiva japonesa na Guerra do Pacífico é significativa para o autor. Sobretudo porque sinalizava um sutil consenso, ainda que mais explícito no pronunciamento de Kamei Katsuichiro, de que somente a guerra teria o potencial para promover um ponto de virada no processo de modernização do país (HAROOTUNIAN, 2003, p. 70). Partindo da percepção geral do paradoxo entre tradição e modernidade como uma questão que já vinha sendo levantada no Japão desde meados do século XIX, as posições tomadas nesse primeiro momento são importantes para a compreensão de como a ideia de tradição e modernidade seria ressignificada nos discursos elaborados no decorrer dos quarenta anos seguintes no país.

No debate de 1942, a crítica ao processo de ocidentalização do país apontava para o “americanismo” referenciado pelo comportamento hedonista e consumista que orientou a juventude japonesa, os *mobo* e as *moga*, nos anos 1920 e 1930. Considerada como um “excedente social”, a reprodução da cultura ocidental apresentava-se, então, como efeito de um desajuste entre o social e o político, que trazia consigo o risco de supressão dos “traços espirituais de uma vida autêntica”. Por isso, para os integrantes do debate, o “americanismo”, principal ferramenta para a “expansão global do utilitarismo instrumental”, poderia provocar uma contaminação criativa que tenderia a erradicar a cultura tradicional japonesa, da mesma forma como o ocidentalismo havia se sobreposto às manifestações originais de outras culturas, extinguindo-as⁸⁰. Importava, então, aos debatedores, como condição para a manutenção de uma “totalidade orgânica”

⁸⁰ HAROOTUNIAN, 2003, p. 71.

(*zentai*), a reparação da cisão causada pelo “americanismo” com a recuperação e ressignificação dos vestígios remanescentes da tradição, manifestações originais que eram compreendidas pelos debatedores, especialmente por Kobayashi Hideo, como “modos de existência social” característicos de todas as sociedades.

Harootunian ressalta que Kobayashi foi quem chamou a atenção do grupo para a ambivalência do esforço de superação da modernidade: o Japão, para ele, já era moderno. Identificado com o Romantismo, ele defendia o caráter atemporal do que definia como uma “essência” cultural que guardava relação direta com o irrepresentável, com o sublime, qualidade que nunca poderia ser mediada pela progressiva perspectiva histórica moderna, que iludia ao acenar com a promessa de uma “poesia do futuro”. Portanto, superar o moderno seria, para Kobayashi, mais do que a superação de um período, a necessidade de um encontro com a arte fora da história — ao que Harootunian relaciona o entendimento de que a tradição era valorizada como aquilo que conservava características temporais e espaciais próprias. Essa essência atemporal era percebida por Kobayashi como artefato resistente da “tradição”, já que não apenas havia sobrevivido às limitações da sua própria história, mas suplantado o momento que lhe deu expressão. Em outras palavras, não porque os vestígios do passado guardassem características exclusivamente japonesas, mas porque essas características “tinham sobrevivido ao tempo, como tradição, de tal maneira que poderiam servir como fontes de renovação, de inspiração criativa e de identidade em um mundo que insiste na monotonia do moderno”⁸¹. A tradição era então defendida por Kobayashi, portanto, como aquilo que resiste à história (HAROOTUNIAN, 2003, p. 69 e 70).

Em outra direção, Kamei Katsuichiro reconhecia como marca original da civilização japonesa o que entendia como “unidade de conhecimento”, que relacionava todos os seres e coisas. A perda do sentido de plenitude e a “grave perturbação da espiritualidade tradicional”, observadas por Kamei na cultura japonesa daquele período, eram por ele atribuídas às “desastrosas” ações de “especialistas deformados” produzidos pela modernidade. Ao chamar a atenção para a especialização e a compartimentação do conhecimento, Kamei criticava o “implacável utilitarismo que acompanhou a ideia de progresso”, desde o

81 “[Not because they were necessarily and uniquely Japanese, but because] they had survived time, as tradition, in such a manner that they might serve as sources of renewal, creative inspiration, and identity in a world insisting on the sameness of the modern” (HAROOTUNIAN, 2003, p. 69 e 70).

Iluminismo Meiji (*Bunmei-kaika*), cujas consequências só poderiam ser revertidas pela guerra e por esforços de restauração da “unidade” e da “completude” perdidas. Somando-se a Kamei, o escritor e ex-marxista Hayashi Fusao também identificava “consequências epistemológicas” que atribuía à especialização e à compartimentação do conhecimento racional moderno. Hayashi estava convicto, acima de tudo, de que a adoção da cultura europeia teria resultado em uma submissão do Japão ao Ocidente.

Harootunian argumenta que, embora predominasse a ideia de resgate da cultura e da tradição como tópicos determinantes nas críticas ao moderno, no debate de 1942, não se percebe indícios que sugestionem o desejo de um retorno ao passado feudal. O conflito estava em discernir como separar uma coisa da outra. Em como “o Japão poderia manter suas próprias realizações tecnológicas e ainda preservar os elementos irreduzíveis de sua cultura”; “conter o que todos percebiam como a mercantilização incessante de suas vidas” e, ao mesmo tempo, “restringir à ‘máquina’ o papel de servo, ao invés do de mestre”. Por outro lado, o fato de Kobayashi Hideo reconhecer que o Japão já era, de fato, uma sociedade moderna, conotaria para Harootunian que o que estava em questão era a imposição da modernidade ocidental como um modelo não só para o Japão, como para o resto da Ásia (HAROOTUNIAN, 2003, p. 70 e 71).

A saída para essa imposição estaria na guerra, que se apresentava para o grupo como possibilidade de resistência aos “efeitos perniciosos do colonialismo psicológico e epistemológico, mesmo que isso significasse levar a Ásia a uma nova ordem sob a tutela japonesa” (HAROOTUNIAN, 2003, p. 86 e 87). Harootunian observa, no entanto, que o grupo não problematizou o fato de que o caminho adotado pelo Japão na Guerra do Pacífico — que passaria como um rolo compressor sobre a cultura e os direitos humanos básicos nos países asiáticos que subjugou — não diferia, em essência, daquilo que os presentes criticavam nos processos que associavam à ocidentalização no resto do mundo.

De um modo geral, Harootunian percebia haver entre os críticos japoneses da modernidade nos períodos analisados por ele — sobretudo nesse debate do simpósio *kindai no chôkoku*, de 1942 — um determinante posicionamento contra o racionalismo utilitário e o historicismo, entendidos nesse contexto como a quintessência do moderno. No entanto, demonstrava-se inviável, para Harootunian, a superação do moderno tanto pela negação do historicismo

(enquanto *emplotment*⁸² do desenvolvimento histórico), como pela rejeição ao legado do compromisso Meiji, que abraçou o ideal iluminista e o racionalismo utilitário e instrumental. Isso porque, conclui Harootunian, tanto o historicismo quanto o racionalismo utilitário são lados de uma mesma moeda que, incorporados pelo Estado japonês, levaram inevitavelmente ao modernismo e ao seu duplo, o Japonismo (*Nihonshugi*) (HAROOTUNIAN, 2003, p. 75).

3.2 UTOPIAS DO PÓS-GUERRA

Na segunda tentativa de resolução da aporia da modernidade analisada por Harootunian, a crítica ao historicismo e ao utilitarismo seria retomada em um contexto inesperado para o grupo de 1942: o de um Japão derrotado e devastado pela guerra. Oito anos depois do simpósio *kindai no chōkoku*, houve um resgate crítico do mesmo debate de 1942 pelo sinologista Takeuchi Yoshimi (1910-1977)⁸³, em 1950 — quando os intelectuais do debate pró-guerra carregavam a indigesta reputação de cúmplices das atrocidades imperiais que destruíram o país. Embora crítico da tese da supremacia japonesa na Ásia, Takeuchi ponderava que mais do que limitar o entendimento do simpósio da Universidade de Kyoto a uma reunião de intelectuais “infames” (*akumyōdakai*), era necessário rever perspectivas, a começar pela supressão das camadas ideológicas que confundiam e, mesmo, impediam outras possibilidades de interpretação do que resultou do evento de 1942. Contrastando com as previsões do grupo do simpósio, Takeuchi entendia que ao invés de a guerra levar ao fim do moderno, ela deu bases para uma potencialização do moderno. Prevendo, no pós-guerra, a justaposição de elementos do modernismo com os do Japonismo — identificados com o instrumentalismo e com o utilitarismo⁸⁴—, Takeuchi renunciava indistintamente

82 Categoria narrativa culturalmente definida; ou seja, que se define pela interação com outros elementos, sobrepondo motivos explicativos aos contidos na história.

83 Após a derrota do Japão em 1945, Takeuchi Yoshimi foi um dos poucos intelectuais empenhados no exame sério da moralidade japonesa em relação à China, e admitiu abertamente que a guerra do Japão tinha acabado de perder foi uma guerra entre moralidades chinesas e japonesas. (...). Por todos os meios, tentou sustentar uma preocupação intelectual sobre o problema da dominação ocidental que, naturalmente, não desapareceu com a derrota do Japão (NAOKI, 2003, p. 114).

84 HAROOTUNIAN, 2003, p. 77 e 78.

aos modelos ocidentais adotados pelo Japão no pré e no pós-guerra⁸⁵ (HAROOTUNIAN, 2003, p. 71-78).

Enquanto sinologista, Takeuchi sensibilizava-se com o modelo de modernidade esboçado por intelectuais chineses, como o do crítico literário Lu Xun (1881-1936), em cujas ideias percebia analogias com as do grupo de 1942. Por isso, propondo a reversão do curso normal da história como método, Takeuchi defendia investigar o “ponto cego que impediu tanto o passado como o presente de encontrar uma adequada resolução das relações do Japão com a China e com a Ásia, sem fazer dessa resolução a condição de uma revolta intelectual contra o Ocidente”⁸⁶ (HAROOTUNIAN, 2003, p. 75). Para tal, Takeuchi propôs a busca de alternativas suprimidas pelo debate do simpósio, defendendo uma nova ordem moderna que priorizasse a experiência e a inteligência nativas⁸⁷.

Resgatando a discussão sobre a especialização do conhecimento, Takeuchi observou seus efeitos na fragmentação da cultura em esferas autônomas excludentes: de um lado, ficava o que se entendia como produção cultural genuína e, de outro, o que se entendia como prática política intelectual (HAROOTUNIAN, 2003, p. 72-74). Portanto, para a instituição dessa nova ordem moderna, que para Takeuchi seria revolucionária, ao contrário da autonomização excludente, dependia-se da união entre pensamento e prática como condição primordial para a liberação da “energia sufocada das massas”⁸⁸. Em suma, Takeuchi idealizava fazer da Ásia um método para a transformação modernista japonesa, refutando não apenas o modelo ocidental, como também a reificação da tradição e das formas arcaicas (HAROOTUNIAN, 2003, p. 78 e 79). Posições que, embora revistas, não se concretizariam como idealizadas pelo intelectual.

85 É enganoso dizer que Takeuchi é antimoderno; ele rejeita apenas aspectos limitados de modernização (NAOKI, 2003, p. 118). H. D. Harootunian argumenta que temos nas figuras de Takeuchi Yoshimi e de uma série de pensadores japoneses uma silhueta ambígua de intelectuais que aceitaram o *status* moderno do Japão e rejeitaram as afirmações espúrias de voltar a uma tradição pré-moderna. No entanto, Takeuchi procurava prever um reino que não era nem moderno (Ocidente), nem pré-moderno (Oriente), capaz de resistir e, ao mesmo tempo, sendo incorporado pelo passado e absorvido pelo presente, a fim de imaginar um futuro livre das limitações de ambos (MIYOSHI; HAROOTUNIAN, 2003, p. xviii e xix)

86 “Takeuchi proposed reversing the normal course of history in order to uncover the particular blindness that had prevented both the past and the present from finding an adequate resolution of Japan’s relations with China and Asia, without making this resolution a condition of an intellectual revolt against the West”.

87 HAROOTUNIAN, 2003, p. 73-75.

88 Ibid., p. 78.

3.3 O MODERNO CONTINGENCIAL

Ambas as perspectivas das duas primeiras narrativas abordadas por Harootunian (a de 1942 e a de 1950) divergiram substancialmente dos discursos sobre o moderno (*kindai*) elaborados a partir dos anos 1970 no Japão. Embora, no novo cenário, a intenção de sua superação fosse também desejada, muitos dos elementos que marcaram o entendimento do moderno a partir de então, mais do que reivindicar sua *superação*, enfatizavam a expectativa de sua *conquista*. O esforço levaria a um novo nacionalismo, agora travestido da ideia de “progresso”. Ou seja, a construção dessa nova narrativa coincidia com o arrefecimento dos ânimos sociais, que vinha acompanhado da emergência de uma nova classe média, ambos decorrentes da experiência do auge econômico que, a partir dos anos 1970, transformou o Japão em uma nova e vaidosa potência mundial. No novo contexto, a classe média emergente não oferecia os mesmos riscos das décadas anteriores de tentar comprometer o projeto de desenvolvimento. A autonomia individual diluía-se em uma subjetividade nacional, no chamado “relacionalismo” ou *aidagarashugi*, que passou a ser externalizada pela expressão “nós japoneses” (HAROOTUNIAN, 2003, p. 88 e 89). Esse novo nacionalismo teria sido fundado a partir do discurso do *excepcionalismo* cultural japonês (*nihonjinron*)⁸⁹, que passou a ser apresentado como uma singularidade irredutível e imutável. Uma supremacia cultural que não teria sido afetada pela história.

Ao final da década de 1970, o resgate de valores como a solidariedade e a moralidade da família tradicional passou a ser recorrente na sociedade japonesa, exaltado sobretudo porque esses valores eram considerados estruturais nas relações corporativas que alavancaram o país. A explicação do *boom* econômico passava, então, a ser atribuída a esse modelo “gerencial” de sucesso que, até os dias de hoje, é identificado no imaginário coletivo como um modo de organização “genuinamente” japonês — ainda que essa “dimensão gerencial” estivesse atrelada à revitalização dos “modos de vida tradicionais”. Nada mais oportuno

89 Para Naoki Sakai, na ideologia do discurso pós-moderno, o esforço em defesa da singularidade japonesa (*nihonjinron*), apresentada como uma particularidade que é construída pelo que a difere do que é ocidental, sugere que a consciência de uma identidade japonesa só é adquirida quando o país é integrado ao universalismo ocidental. E que, portanto, esse discurso estabeleceria a centralidade do Ocidente como o ponto de referência universal. O que, para Naoki, demonstraria que o universalismo e o excepcionalismo (assim como o nacionalismo) são forças que buscariam formar uma simetria, e que são mutuamente dependentes (NAOKI, 2003, p. 104 e 105).

naquele contexto, observa Harootunian: tendo o Japão atingido um alto nível tecnológico e industrial, esse caráter “permanente” viria a calhar para delimitar uma oposição mais precisa entre a “coisa ocidental” e a “coisa japonesa” (HAROOTUNIAN, 2003, p. 79-81).

Os discursos que seguem essa linha são identificados por Harootunian como demarcadores do início da pós-modernidade japonesa que, para ele, visavam um processo de uniformização subjetiva, a fim de suprimir não apenas a diferença dentro da nação, como minar qualquer possibilidade de pluralidade (MIYOSHI; HAROOTUNIAN, 2003, p. xiv-xvii). Reconhecendo o pós-modernismo como a crítica à separação modernista entre política e cultura, seriam pós-modernos, para Harootunian, todos os esforços para restituir uma totalidade política — às custas da dissolução social —, que ressurgiu como uma *representação* dentro de um simulacro do social. O autor, seguindo o historiador e filósofo francês Claude Lefort (1924-2010), diz que essa *representação* seria a instituição artificial de uma nova concepção de ordem (ou de uma “nova era da cultura”, como veremos) na qual, prevalecendo arranjos políticos e econômicos, busca-se eliminar a oposição entre Estado e sociedade civil, dissolvendo o social na “generalidade pura” da política (HAROOTUNIAN, 2003, p. 90).

Tais arranjos — aqui ele cita Hal Foster — seriam conformados em narrativas assumidas pelas instituições para promoção da unidade e da homogeneidade, prescindindo, portanto, de se recorrer a métodos coercitivos totalitários para tal. Nessa nova ordem, a cultura assume-se como principal instrumento operacional — cínico, sedutor e consensual — para a reversão das categorias do “real”, via pastiche, no intuito de camuflar a “racionalidade” burocrática da política. Daí o hiper-real, de Baudrillard, em que “o mapa que precede o território”⁹⁰, o “real” que não tem origem na “realidade”⁹¹, indefinidamente multiplicável (HAROOTUNIAN, 2003, p. 63-66).

Muitos desses princípios que Harootunian relaciona com a pós-modernidade no Japão foram sintetizados no texto *Bunka no jidai no keizai un'ei*, pelo qual o

90 Harootunian cita Baudrillard (HAROOTUNIAN, 2003, p. 63).

91 Em linhas gerais, o autor chama a atenção para a definição de “realidade”, no imaginário social, como aquilo que representa o “real” e que organiza o significado nas sociedades — mesmo que esse “real” permaneça fora da ‘representação’: “But what began as an effort to re-imagine the social as distinct from the prevailing social imaginary (how societies seek to represent the ‘real’ by calling it reality and endowing its signification, even though the ‘real’ remains outside of representation).” (HAROOTUNIAN, 2003, p. 63).

governo do então primeiro-ministro Ohira Masayoshi (1910-1980) anunciaria, ao final da década de 1970, a emergência de uma “nova era da cultura” (*Bunka no jidai*). Esse era o prenúncio de uma também nova construção discursiva do moderno japonês, a terceira e última analisada por Harootunian.

Partindo da compreensão de que em cada período histórico há um requisito apropriado (*yôsei*) que deve ser satisfeito, e de que a modernidade foi superada a partir 1945 com a “conquista do moderno”, o texto de Ohira defendia que era chegado o tempo de atender, finalmente, às exigências da cultura e do espírito. Isso significava “implantar” na cultura popular a superioridade de valores específicos e genuínos. Ou, mais precisamente, a “qualidade especial da cultura japonesa” (HAROOTUNIAN, 2003, p. 79 e 80).

(...) A nova era da cultura sobrepõe a “coisa japonesa” (*Nihontekina mono*) — em vez da “tradição” — contra a imagem da sociedade ocidental moderna. (...) Ainda assim, a nova representação apela para o *ethos* de uma cultura excepcional (idêntica à “natureza”) para explicar como irreduzível e original o *status* do Japão enquanto “potência industrial” mundial e “gigante econômico” global. (...) No entanto, de forma clara, a nova representação não está em conformidade com a simples oposição entre tradicional e moderno, vistas como momentos em uma narrativa evolucionista. Em vez disso, ela revela a operação de uma nova divisão que o texto *Bunka no jidai* descreveu como “perspectiva Japonizada” e “perspectiva ocidentalizada”, agora enfrentando-se, fora da história, como duas entidades absolutas responsáveis apenas por uma imutável “natureza” (leia-se como a cultura) e “raça” (HAROOTUNIAN, 2003, p. 85 e 86)⁹².

Nesse intuito, Ohira não somente elaborou um plano para as décadas seguintes, estabelecendo os princípios para uma “nova era da cultura”, como buscou estabelecer uma genealogia da modernização do Japão desde a restauração Meiji, a qual demonstraria a validade de sua avaliação — aqui sintetizada por Harootunian⁹³:

Antes da guerra, os períodos pareciam seguir ciclos de quinze anos: 1885-1900, constituindo um tempo da política e da instalação do quadro político para a

92 “(...) The new cultural age juxtaposes the ‘Japanese thing’ (*Nihontekina mono*), rather than ‘tradition’, against the image of modern Western society. (...) Still, the new representation appeals to the *ethos* of an exceptional culture (identical with ‘nature’) in order to explain the irreducible and unique source of Japan’s status as a world ‘industrial power’ and a global ‘economic giant’. (...) Yet, clearly, the new representation no longer conforms to the simple opposition between traditional and modern, seen as moments in an evolutionary narrative. Rather, it reveals the operation of a newer division between what the *Bunka no jidai* text describes as the ‘Japanized View’ and the ‘Westernized View’, now facing each other as absolutes standing outside of history, accountable only to an unchanging ‘nature’ (read as culture) and ‘race’” (HAROOTUNIAN, 2003, p. 85 e 86).

93 Harootunian observa que, embora essa sequência cronológica sugira que as considerações do “espírito” (ou seja, da cultura) surgiriam apenas depois que a nação experimentasse a “abundância”, ela não informa “por que o ciclo termina aqui; por que a última etapa do ‘conflito’ não iria ser inevitavelmente repetida” (2003, p. 79).

modernização; 1900-1915, quando o capitalismo se formou; 1915-1930, um momento da cultura — cultura Taisho — que viu o florescimento do “movimento democrático”; e 1930-1945, um “tempo de conflito” que levou à guerra. Após a guerra, o mesmo padrão de periodização é retomado. [O período de] quinze anos, de 1945-1960, conduzido principalmente pelo Primeiro-Ministro Yoshida Shigeru, representou a “idade da política”, que restabeleceu a infraestrutura política para o subsequente progresso do Japão. O período entre 1960 e final de 1970, inaugurado por Ikeda e continuado por Sato, que deu início à “era da economia”, com a expansão do “forte crescimento econômico” (*kodo keizai seicho*). E, uma vez atingida esta fase, experimentando os benefícios da abundância econômica, o povo japonês estava pronto para perseguir os “frutos do espírito e da cultura”⁹⁴ (HAROOTUNIAN, 2003, p. 78 e 79).

Buscando enredar indivíduos orientados pelo “relacionalismo” (*aidagarashugi*), o texto de Ohira contou com o aporte de diversos intelectuais, envolvendo um grupo de peritos nomeados para o aconselhar, em articulação com cientistas sociais contemporâneos. Estes resgataram e rearranjaram elementos discursivos precedentes, como os de 1942 e de 1950, transmutando-os em diretrizes para uma nova representação do que significava ser japonês naquele contexto. No entanto, essa nova representação, dissimuladamente, cuidou em “desviar a atenção de si mesma enquanto discurso” (HAROOTUNIAN, 2003, p. 88 e 89).

Embora os fundamentos dessa nova narrativa de superação do moderno sejam atribuídos ao processo de reconstrução da teoria social dos anos 1930, para Harootunian, esses novos termos — que visavam compensar a dissolução social e davam corpo à evocação obsessiva de um “retorno às tradições perdidas” — teriam derivado, sobretudo, de textos de cientistas sociais do pós-guerra — como Nakane Chie (1926-), Doi Takeo (1920-2009), Kumon Shunpei (1935-) e Murakami Yasusuke (1931-1993), entre outros intelectuais *progressistas* (ênfase do autor). Empenhados em seguir o modelo/legado democrático estabelecido pelas forças da Ocupação americana, esses intelectuais teriam, para Harootunian, “eliminado com sucesso a historicidade como condição para elidir e combinar

94 “(...) Before the war, periods seemed to follow fifteen-year cycles: 1885-1900 constituting a time of politics and the installation of the political framework for modernization; 1900-1915, when capitalism was formed; 1915-1930, a time of culture —Taisho culture—which saw the efflorescence of the ‘democracy movement’; and 1930-1945, a ‘time of conflict’ which led to war. After the war, the same pattern of periodization resumed. The fifteen years from 1945-1960, principally guided by Prime Minister Yoshida Shigeru, represented the ‘age of politics,’ which reestablished the political infrastructure for Japan’s subsequent progress. The span of time between 1960 and the late 1970s, inaugurated by the Ikeda cabinet and continued by Sato, initiated the ‘age of economy’ with the expansion of ‘high economic growth’ (*kodo keizai seicho*). Once the Japanese people entered this stage and experienced the benefits of economic abundance, they were ready to pursue the ‘fruits of spirit and culture’.” (HAROOTUNIAN, 2003, p. 78 e 79).

elementos díspares em essência” (HAROOTUNIAN, 2003, p. 81-83).

Mais precisamente, teria sido a partir do resgate da estrutura *ie*⁹⁵ que os cientistas sociais da década de 1970 fundamentaram as narrativas para proposição de uma nova era da cultura em relação ao moderno. Na obra *Bunmei to shite no ie-shakai* — publicada em 1979, mesmo ano em que começava a ser preparada a declaração sobre a idade da cultura, de Ohira —, os autores Murakami Yasusuke, Kumon Shumpei e Sato Seizaburo (1899-1995), fazendo uma genealogia da sociedade japonesa, concordavam que o Estado-nação japonês moderno “foi inventado como um prolongamento da *ie*, em conexão com as unidades familiares”, que foram transformadas em pequenas *ie* (UENO, 2001, p. 220). A experiência da então recente abundância econômica antecipava, para eles, a relação entre o nivelamento da distribuição de renda e o incremento do consumo como condições para o surgimento de uma nova, ampla e estável classe média japonesa.

Assim como o cientista social Nakane Chie, que havia observado um forte e invariável senso de exclusividade derivado das relações de convergência na organização comunitária japonesa, Murakami entendia que esse processo se daria a partir de uma homogeneização social pautada pelos princípios do *ie* — que viria a ser assumido nas corporações como um sistema de gestão (HAROOTUNIAN, 2003, p. 83 e 84). Harootunian, no entanto, observa que a defesa do *ie* como natural e irredutível na ordem social japonesa, apresentada como uma característica que resistiu desde a pré-história do país, mostrava-se como um exercício de negação da história fundamentado em argumentos científicos. Os novos termos da ideologia pós-moderna japonesa expressos no texto de Ohira teriam sido validados por preceitos científicos que Harootunian desdenha, ao chamá-los de “pouco mais do que um pastiche” dos discursos que os antecederam (HAROOTUNIAN, 2003, p. 81-83).

Na análise de Harootunian, o arranjo dessa emergência guardava implicações ideológicas dissimuladas que não somente se apropriavam (e

95 No Japão pré-moderno, o processo produtivo era baseado no chamado sistema *ie*, ou seja, em uma estrutura agrária de tipo familiar. Com a modernização do país, diversificou-se a oferta de oportunidades de trabalho, sobretudo nas áreas urbanizadas e, com a alta mobilidade social, o sistema *ie* acabaria se transformando. Apesar de essa mudança significar também a reorganização do *ie* em novas possibilidades de sucessão na liderança doméstica, as casas/comunidades foram perdendo o seu caráter de “unidade produtiva familiar” e passaram a ser entendidas como “meras unidades de consumo e de descanso” — ou “pseudos *ie*”, de acordo com Ueno Chizuko (UENO, 2001, p. 220).

divergiam profundamente) do antimodernismo atribuído ao debate de 1942, como contrariavam a recomendação de Takeuchi, de 1950, de fazer da Ásia um método para a transformação modernista (2003, p. 86 e 87). O novo discurso, na verdade, valorizava aspectos repudiados pelos seus antecedentes. A exaltação do “racionalismo instrumental e a especialização do conhecimento” como condição para o “progresso”, por exemplo, figuraria entre os pontos mais óbvios das inversões expressas no texto de Ohira em relação ao debate do grupo de 1942, que contrariava veementemente esse modelo. Ou seja, o chamado de Ohira para uma “nova era da cultura” adaptava os discursos anteriores sobre a superação do moderno ao mesmo tempo em que transgredia e anulava seus termos.

A ideologia pós-moderna esboçada no texto de Ohira compartilhava com o discurso de 1942, no entanto, a intenção de reparar a cisão, ou a falta de ajuste entre o social e o político, como um meio de evitar o que Harootunian chama de “excedente social”, que no pré-guerra era associado com o “americanismo” das *moga* e dos *mobo*. Porém, enquanto o discurso anterior buscou essa reparação pela reavaliação das estruturas tradicionais, o último defendia a estrutura das corporações empresariais como modelo para se estabelecer uma ampla ordem sociopolítica.

No primeiro momento, os teóricos sociais, “temendo a eliminação pela modernidade de traços espirituais de uma vida autêntica japonesa”, defendiam a urgência de uma totalidade orgânica (*zentai*) articulada ao folclore — o que dependia, para eles, de uma *recuperação* dos vestígios remanescentes da tradição. Já o programa de Ohira reificava esses vestígios, transmutando-os em elementos fixos e duradouros nas relações sociais japonesas, que autorizariam, por sua vez, uma conciliação das diferenças pela via “holônica”⁹⁶ (*zentaishi*). Enquanto os críticos da modernidade de 1942 defendiam que as questões políticas e econômicas fossem assentadas a partir da priorização da cultura nacional, no discurso de Ohira essa ordem de prioridade é invertida: a cultura passa a ser entendida apenas “como um produto da cadeia de significação, determinado por uma burocracia tecnocrática devotada ao controle racional e instrumental”

96 Trata-se de um sistema que reúne certas características encontradas nos sistemas orgânicos e nos sociais. Baseia-se no princípio de que, quando vários sistemas estáveis e autossuficientes se unem, formam um novo sistema também estável e autossuficiente. Como exemplos, pode-se citar a organização celular: da união das células formam-se os tecidos; assim como a sociedade, que é constituída por famílias.

(HAROOTUNIAN, 2003, p. 85 e 86).

A análise de Ohira, demarcaria, para Harootunian, portanto, a essência do pós-moderno no Japão. Aqui, Harootunian extrai da tentativa de recuperação da tradição japonesa uma narrativa pastiche derivada da crítica modernista, que teria sido apropriada como justificativa “cosmética” e “terapêutica” para dar suporte ao projeto de Ohira que buscava instituir uma “nova era da cultura” (*bunka no jidai*). Essa evocação, que visava proclamar o fim do moderno, teria funcionado como um código mestre que buscou “homogeneizar” um presente heterogêneo.

Nesse pastiche narrativo, que reduzia o modernismo a um “estilo”, a um “erro cultural” testado e desaprovado, elementos modernos e pré-modernos teriam sido, finalmente, organizados e conciliados a partir de um deslocamento da própria história, apagando-se deliberadamente as distinções entre o “real” e a sua representação⁹⁷. Ao ponto de forçar, com o descarte de qualquer referente — sobretudo o referente externo — a lógica de uma “sociedade sem história”, da história como um princípio de organização social. A crítica modernista elaborada pelos intelectuais japoneses desde o pré-guerra teria sido, então, convertida no discurso social que absorveu os argumentos reivindicados por essa nova era da cultura japonesa, que, primordialmente, “abolía o histórico da História”. Essa conciliação discursiva falseava uma unidade identitária constituída pelas vias da intolerância a qualquer divisão interna. Uma homogeneidade que exigia, portanto, o banimento do outro na nova ordem social⁹⁸ (HAROOTUNIAN, 2003, p. 63-69, 87 e 88).

97 “In other words, a discourse which tried to account for history as a principle of social constitution was transformed into an arrangement in which the distinction between representation and the real was effaced in order to make society appear without history. Whereas the instituting discourse, calling for the overcoming of modernity, still conceded the importance of history for explaining the development of a traditional order into a modern society as a condition for moving to another level, the later ‘conquest of the modern’, promoted by the government of Ohira Masayoshi in 1980, sought to displace history, or simply to get outside of it, in an effort to proclaim a narrative in which premodern and modern elements comeingle as if they now constituted a natural and timeless coupling.” (HAROOTUNIAN, 2003, p. 64).

98 In the case of the *bunka no jidai* program, all hope of a referent is discarded. Moreover, this loss of reference is accompanied by a rejection of the point of certainty outside of society, in favor of an affirmation of discourse solely as discourse, now extricated from the social, to mask the ‘bureaucratic fantasies’ of: abolishing the historical in History; restoring the logic of a ‘society without history’ and identifying ‘the instituting moment with the instituted’; denying the unpredictable and the unknowable; and firmly establishing an order that will not ‘tolerate the image of an internal social division’. This order claims to be homogeneous, whether racially or socially, inasmuch as everybody belongs to the ‘middle stratum’ despite all the differences which exist in fact” (HAROOTUNIAN, 2003, p. 67).

PARTE II
CONTRACULTURA NO PÓS-IMPÉRIO:
ANTAGONIAS DO MODERNO

4

PREÂMBULO: REMINISCÊNCIAS DO CORPO VIOLADO

Para o pensamento mítico, a vida circula eternamente no universo, estabelecendo ciclos de passagem entre os seres. (...). Seus diferentes elementos se justapõem sem nenhum incômodo em virtude da natureza e da crença no desenrolar contínuo da vida, fonte única de toda ação e de todo conhecimento. Ele repousa, além disso, na evidência de que os fenômenos da natureza e os da vida individual e social são integrados e todos só têm o valor de signo em relação à realidade única, que é a força vital. Nesse sistema, o tempo também se dissolve. Sendo cada indivíduo um momento da vida, o tempo não tem origens e sua evocação está ligada a um ritual que integra no espacial alguns atos-padrão da vida humana e da sociedade. A ligação entre o tempo e o espaço se faz, assim, em função das construções sociais e afetivas, fora da história e fora do objeto. (...) A linguagem mítica permite que os homens joguem e valorizem os atos em que se expressam sua afetividade e seu poder.

Pierre Francastel⁹⁹

No projeto de reconstrução do Japão no pós-guerra, a interferência política e cultural dos EUA durante os anos da Ocupação foi radical, na perspectiva de uma forçosa adaptação ao modelo capitalista ocidental, garantida pela supressão de diversos aspectos “tradicionais” da organização política, social e cultural do país. A destituição¹⁰⁰ do imperador, logo após a derrota, e a abolição do Shinto estatal, poucos meses depois¹⁰¹, ruíram a fortaleza do ultranacionalismo japonês ao mesmo tempo em que reforçaram a separação absoluta entre Estado e mito. Decisão que foi crucial para desestabilizar o sistema de valores e crenças do país, colocando em questão “a própria base do intrincado sistema de obrigações japonês, que ditava o comportamento do indivíduo para com a sociedade e com o Estado” (BALMAIN, 2008, p. 30). Essa reviravolta, no entanto, conservaria aquilo que, já dizia Kobayashi, “resiste à história”. E como essa resistência continuaria interferindo na expressão do que essa tese se propõe a analisar, consideramos importante fazer um rápido resgate da mitologia japonesa. Sobretudo porque ela pode fornecer elementos para uma maior compreensão de como as representações na cultura japonesa, em especial as que se referem ao corpo violado, e mesmo à figura feminina, podem remeter a aspectos dessa mitologia.

99 FRANCASTEL, 1990, p. 94 e 95.

100 Ao final da Ocupação, embora o imperador tenha sido restituído ao trono, o seu papel foi reduzido e se tornou meramente simbólico, sem nenhum poder de fato.

101 Em 15 de dezembro de 1945. No mesmo mês, as ruas receberam decorações natalinas (DOWER, 2000, p. 82 e 208).

Até meados do período Yamato (250-710)¹⁰², os japoneses não haviam desenvolvido uma linguagem escrita: os primeiros registros históricos japoneses, o *Kojiki* (712)¹⁰³ e o *Nihon shoki* (720)¹⁰⁴, indicam que houve uma forte tradição oral, pela qual se dava a transmissão, de geração a geração, dos acontecimentos históricos do passado (MASON, 1993, p. 8). Na primitiva sociedade japonesa, as mulheres *kataribe*, ou narradoras oficiais de histórias, possuíam um enorme poder, já que detinham tanto o espírito das palavras (*kotodama*) e seu poder mágico (*kotoage*), como também eram as únicas responsáveis pela transmissão, em *Yamato kotoba* (língua nativa japonesa), da mensagem dos *kami* (deuses do Shinto) aos japoneses.

No entanto, com a rápida assimilação da cultura clássica chinesa, o poder

102 Foi no longo período Yamato (250-710) que ocorreram os primeiros contatos da cultura japonesa com a chinesa, através da Coreia e de seus intelectuais. O Yamato é comumente dividido em três períodos menores: o período Kofun (250-552), o Asuka (552-645) e o Hakuho (645-710). Da era Kofun, cerâmicas, armaduras, joias e pinturas tumulares testemunham a relação estética entre Japão e Coreia. Mas foi nos períodos Asuka e Hakuho — e também no período Nara (710-794), após o Yamato — que se deu um fecundo estreitamento dos laços culturais entre o Japão e o continente asiático. Essa interação foi determinante na constituição das instituições religiosas e seculares do país e do primeiro governo centralizado no Japão. Ou seja, foi o período em que foi introduzido o budismo, o confucionismo e o sistema de organização social e política das dinastias chinesas Sui e Tang — responsável pela disseminação de conhecimentos avançados das sociedades asiáticas vizinhas, pela introdução da escrita, pelas grandiosas construções arquitetônicas e pela unificação de grande parte do arquipélago do Japão (MASON, 1993, p. 97).

103 Os eventos registrados no *Kojiki* abrangem desde a criação e estabelecimento de Yamato até a regência da Imperatriz Suiko (592-628). A função principal de *Kojiki* parece ter sido a de estabelecer a linhagem divina da casa imperial, assim como a filiação de uma série de famílias poderosas japonesas que buscaram sua origem nos deuses *Shinto*. A obra foi publicada em 712, sob o mandato da imperatriz Genmei, do Período Nara — note-se que tanto a escrita do *Kojiki* quanto a do *Nihon shoki* é atribuída a mulheres. Essa antologia é duplamente importante na história cultural japonesa: por um lado, representa a necessidade imperial de construção de um passado que sustentaria um sistema político e cultural presente; por outro, dá conta do nascimento da necessidade de resgatar este passado em palavras japonesas. No entanto, seria necessário esperar quase meio século para o surgimento da escrita mais próxima da língua japonesa: a *manyogana* ou uso fonético dos caracteres chineses; e um século para criar o primeiro sistema de escrita verdadeiramente japonês: o *hiragana*, primeiro silabário em caracteres japoneses (*kana*) (HIDALGO, 2007). O sistema de escrita japonês teve como ponto de partida os ideogramas/caracteres chineses conhecidos no Japão como *kanji*. Dois silabários (*kana*), *hiragana* e *katakana*, foram desenvolvidos para representar os sons que, junto ao *kanji*, transmitem o significado das palavras. Hoje, o *hiragana* é usado para terminações verbais, indicando o tempo e a função de uma palavra na sentença, como sujeito, objeto ou objeto indireto. *Katakana* é usado para palavras estrangeiras, a maioria inglesa (MASON, 1993, p. 8).

104 Já o *Nihon shoki* ou *Nihongi*, às vezes traduzido como *Crônicas do Japão*, é o segundo livro mais antigo sobre a história do país — surgiu oito anos após o *Kojiki*. Foi compilado sob ordem do príncipe Tonerinomiko, em 720, por encomenda da imperatriz Gensho. A obra é composta de 30 volumes e sua organização, estrutura cronológica e, sobretudo, a sua linguagem buscaram seguir o modelo da historiografia chinesa. O que se justificaria pela necessidade, na época, de dar à história um alcance maior, equiparando o passado japonês e sua transcrição literária com as histórias e crônicas chinesas e coreanas. *Nihon shoki* foi considerada, durante séculos, mais confiável do que *Kojiki*, com a qual partilha, no entanto, a narrativa de lendas mitológicas, assim como eventos contemporâneos (HIDALGO, 2007).

das *kataribe* declinou, na medida em que o uso da palavra escrita chinesa foi difundido entre as classes dominantes no período Hakuho (645-710), última fase do Yamato. Com o desaparecimento das *kataribe*, surgiu, então, a necessidade de resgatar e documentar as tradições orais num suporte que garantisse sua permanência, estabelecendo uma única versão (oficial) de acontecimentos e personagens — mais uma apropriação da cultura chinesa. Foi quando surgiram o *Tennoki* (Crônica dos imperadores) e o *Kokuki* (Crônicas do Estado), que constituem, junto com o *Kojiki* e *Nihon shoki*, os principais registros das tradições orais e da mitologia japonesa. Obras, portanto, que sintetizam as origens cosmológicas e cosmogônicas do Japão — o surgimento dos deuses, a criação do mundo e a origem dos imperadores japoneses —, expressas pelo Shinto.

Apontado como um conjunto de mitos e ritos nativos do Japão¹⁰⁵ com fortes valores matriarcais, em sua cosmovisão politeísta e animista, o Shinto explicaria o surgimento do mundo e dos mais de oito milhões de divindades (*kami*)¹⁰⁶ e seres que povoam o arquipélago japonês¹⁰⁷. De acordo com o Shinto, os irmãos Izanagi e Izanami, um dos cinco primeiros pares de deuses — e as primeiras divindades procriadoras — foram criados no princípio de tudo, quando se definiram o céu e a terra. Foi da união sexual dos irmãos que nasceram as divindades que deram forma ao Japão e que regem a natureza. O “Deus do Fogo”, Kagutsuchi, um dos últimos deuses concebidos pelo casal, queimou gravemente os genitais de Izanami. De um último esforço de Izanami, surgem de seu vômito os “Deuses do Metal”, assim como de suas fezes os “Deuses do Barro” ou “Deuses da Argila” e, finalmente, de sua urina, a “Deusa da Água”. Em seguida, gravemente debilitada, Izanami desaparece nas profundezas do “Mundo das Trevas” (*Yomi no kuni*), um mundo associado à impureza e à deterioração; o mundo em que reinará dali em diante como principal divindade (BURUMA, 1985, p. 1).

105 O Shinto, ainda que seja comumente apontado como nativo do Japão, teria raízes nas “crenças xamânicas trazidas no fim do século III por grupos de cavaleiros vindos da Sibéria, passando pela Coreia”, que por sua vez se fundiram com as dos japoneses (FRÉDÉRIC, 2008, p. 1090).

106 Na tradição Shinto, não haveria uma dicotomia absoluta entre o mal e o bem, portanto, os *kami* não seriam inerentemente bons ou maus. Ao contrário, o Shinto demonstra que todos os fenômenos, animados ou inanimados, possuem características “brutas” ou “gentis”, ou negativas e positivas, sendo possível para uma entidade se manifestar de uma forma ou de outra, dependendo das circunstâncias (BALMAIN, 2008, p. 37, 38). Complementarmente, segundo Buruma, o “Shinto tem muitos rituais, mas nenhum dogma. É uma coleção de mitos e cerimônias que dão forma a um modo de vida; é uma celebração, não uma crença; não há *shintóístas*, pois não há *shintóísmo*” (BURUMA, 1985, p. 4).

107 Pela relação de seus deuses com a natureza, muitos santuários Shinto se encontram em bosques, ao sopé de montanhas ou próximos de cachoeiras, lugares onde os *kami* se manifestariam.

Inconformado e furioso pelo mal que seu filho causou a Izanami, Izanagi degola o “Deus do Fogo”: do sangue de sua espada surgem oito deuses, dos membros decepados surgem mais oito deuses, e de suas lágrimas surge Nakisawame no kami, a “Deusa do Pranto”. Decidido a encontrar Izanami, Izanagi dirige-se ao “Mundo das Trevas”, e a encontra imersa na escuridão, implorando para não ser vista. Desobediente, ele acende uma pequena chama (BALMAIN, 2008, p. 63) e o que vê é um cadáver putrefato, recoberto de vermes. Horrorizado com aquela visão, Izanagi foge, enquanto, contrariada e envergonhada, Izanami inicia uma furiosa perseguição até ser impedida pela grande rocha que Izanagi interpõe entre os dois, ao sopé da montanha, separando os dois mundos: o das “Trevas”, dos mortos¹⁰⁸, e o “Luminoso”, dos vivos. Em seguida, depois de Izanagi anunciar sua separação eterna, a deusa vingativa jura estrangular mil pessoas por dia como retaliação. Por sua vez, Izanagi replica com a sentença de que criaria mil e quinhentas vidas por dia (BURUMA, 1985, p. 1 e 2). Com isso, Izanami se transforma, definitivamente, na grande “Deusa das Trevas”. Ela, que originalmente trouxe a vida, passa a ser a encarregada de tirá-la e estabelece como exclusivo de Izanagi o país dos humanos, que deverá terminar sozinho a obra de criação no “Mundo Luminoso”.

Criação que se inicia quando Izanagi, buscando limpar seu corpo maculado pelo mundo dos mortos, realiza um ritual de purificação, o *misogi*¹⁰⁹, que dá origem a novas divindades. Dos seus olhos nascem *Amaterasu*, a “Deusa do Sol” (a mais importante divindade do Japão), e *Tsukuyomi*, “Deus da Lua”. E de seu nariz nasce *Susa no wo* — o que o relaciona com a respiração, com a vida. Essas divindades deveriam reinar no mundo em seu nome. No entanto, *Susa no wo*, em

108 Na maior parte do repertório mítico do Ocidente e Oriente, o mundo dos mortos ou das trevas está no submundo — o que corresponderia, na mitologia japonesa, a um nível abaixo do chamado “Mundo Luminoso”. De acordo com o Shinto, o “Mundo das Trevas” (*Yomi no Kuni*), ao contrário, estaria situado no planalto, no sopé da montanha. Na cosmovisão herdada do *shinto*, Izanagi enterra Izanami no mítico monte Hiba, que se encontra em algum lugar entre Izumo e Hahaki. Portanto, a viagem de Izanagi à montanha pode ser compreendida como uma viagem até a morte (HIDALGO, 2007).

109 O ritual de Izanagi faz parte de uma das tradições mais populares na história do *shinto* no Japão. Chegou, inclusive, a possuir um caráter estatal a partir da cerimônia da Grande Purificação, criada pelo imperador Tenmu (no mesmo período em que começou a recompilar as histórias de *Kojiki*). A água, como um dos elementos de purificação Shinto (além do fogo, do sal, da areia e do saquê) ainda é usada para limpar o corpo de impurezas antes do empreendimento de qualquer negócio e antes da entrada em santuários. O contato com a água, seja por imersão no mar ou num rio, ou sob uma cachoeira, simboliza tanto a limpeza de uma mácula (*misogi*) como a satisfação de uma dívida, ou melhor, de uma culpa por danos causados a uma comunidade ou uma pessoa (*harahe*) (HIDALGO, 2007).

vez de reinar na “Planície dos Mares”, nada mais faz do que chorar por sua mãe, Izanami, com quem deseja se encontrar. Com seu pranto, ele provoca a morte dos mares e rios, transformando as verdes montanhas em árido deserto e atraindo todos os tipos de deuses malignos. Curioso, Izanagi procura compreender o que deu origem ao pranto de seu filho. Ao descobrir o motivo, o pai se revolta e decide desterrá-lo com a expulsão divina¹¹⁰. Antes de acatar o castigo, Susa no wo resolve se despedir de sua irmã Amaterasu. No caminho, a terra se move e treme com seus passos. Amaterasu, aterrorizada, espera sua chegada vestida como guerreira. Para vencer seu temor, Susa no wo propõe um pacto (*ukehi*), aceito por ela, de criação de novas divindades. Das oito divindades concebidas por eles, as três primeiras meninas correspondem a Susa no Wo, pois provêm de sua espada; enquanto os cinco meninos correspondem a Amaterasu, por terem sido criados a partir de suas joias¹¹¹ — é essa passagem que estabelece a ligação dos deuses mitológicos com os imperadores do Japão (BALMAIN, 2008, p. 62).

No entanto, após o *ukehi*, o impulsivo Susa no wo passa a cometer diversas atrocidades no reino de Amaterasu. Começa rompendo os diques dos arrozais e espalhando seus excrementos sobre os campos. Encorajado por uma inicial indiferença de Amaterasu, passa a fazer coisas ainda piores, como a remoção da pele de um cavalo divino, que atira na Câmara Sagrada da Tecelagem: um espetáculo tão terrível que a Tecelã Celestial, assustada, morre ao cravar a lançadeira do tear em seus próprios genitais. Só então Amaterasu entra em pânico e se esconde dentro da montanha sagrada, a Casa Celestial das Rochas, isolada por uma grande pedra que nenhum dos deuses consegue mover.

Como deusa do sol, seu ocultamento representa a morte para as demais criaturas que dependem de sua luz. Era necessário tirá-la da montanha sagrada. Para isso, um conluio de oitocentas miríades de deuses se munuiu de espelho e joias, provocando um grande barulho para atrair Amaterasu para fora da caverna. Mas foi só quando a Terrível Fêmea do Céu (*Amenouzume*) exibiu alegremente

110 Passagem que pode ser um bom ponto de partida para a compreensão da recorrência na cultura japonesa tanto da “imagem icônica da mãe e da criança e a valorização do vínculo maternal”, como a “do pai ausente ou ‘mau’” (BALMAIN, 2008, p. 49).

111 Susa no wo dá origem ao antecessor da família imperial: suas filhas, as Três Grandes Divindades, são adoradas pelos príncipes de Munakata, aparentados com o imperador Tenmu, da linha de Izumo. Da parte de Amaterasu, Oshihomimi, um de seus cinco filhos, dará origem, mais adiante, ao “neto do céu”, o imperador Jimmu, que originou o poder imperial no Japão (BALMAIN, 2008, p. 62).

seus genitais, provocando risos divinos retumbantes¹¹², que Amaterasu se empolgou. Ao ouvir a algazarra e ver a esplendorosa luz que vinha da árvore mágica — ignorando que o resplendor viesse de sua própria imagem refletida nas joias e no espelho —, Amaterasu saiu curiosa de seu esconderijo. Ao sair, os deuses trataram de fechar rapidamente a entrada da Casa Celestial das Rochas, e a luz de Amaterasu voltou a iluminar o mundo¹¹³.

Após conseguirem tirar Amaterasu da caverna com seus risos, os deuses reuniram-se, então, para deliberar o castigo de Susa no wo: cortar sua gigantesca barba e as unhas das mãos e dos pés, além de sua expulsão definitiva. Em outra versão do mito, as unhas das mãos e pés de Susa no wo são arrancadas, sanção que remete ao ritual do *yubitsume*¹¹⁴ da *Yakuza*¹¹⁵ (BALMAIN, 2008, p. 49). Em cumprimento à pena de expulsão, Susa no wo segue em direção ao reino de Izanami.

No caminho, ele encontra a Deusa da Alimentação, *Ohogetsu-hime no kami*¹¹⁶, para quem pede comida. Ela começa, então, a arrancar os alimentos de várias partes de seu corpo. Tal visão provoca tanta repulsa em Susa no wo que, furioso, decide matá-la — Susa no wo, como Deus da Vida, deve, antes, matar, e todas suas ações se regem por esse princípio. Então, do cadáver da deusa, começam a brotar diversos frutos e alimentos. Tanto nessa passagem como na da transformação de Izanami em Deusa das Trevas, a morte ritual e reversível de um deus ou deusa estabelece os ciclos de vida¹¹⁷ (HIDALGO, 2007).

112 De acordo com Buruma, são bastante comuns no Japão os “festivais do riso”, ritos Shinto em que as pessoas gargalham nos templos locais para agradar aos deuses (BURUMA, 1985, p. 9).

113 Para Buruma, a exibição dos genitais da Terrível Fêmea do Céu, que tanto divertiu os deuses, teria, provavelmente, um significado mágico, já que ainda podem ser encontradas esculturas de órgãos sexuais masculinos e femininos nos templos Shinto, assim como há um significativo acervo arqueológico de esculturas de divindades femininas exibindo genitais. Curiosamente, a atitude de exibir os genitais foi transposta para a deusa budista da “Misericórdia”, Kannon, a ponto de ser muito comum, no Japão atual, associar o ato de ir a bares de *strip-tease* com a expressão “ir ver Kannon” (BURUMA, 1985, p. 8 e 9).

114 Amputação do dedo das mãos.

115 Máfia japonesa. O rito consiste em cortar a falange do dedo mindinho em sinal de submissão e cancelamento de uma dívida — o sacrifício individual como expiação da culpa é uma característica recorrente na literatura e cinema de horror japonês.

116 No Shinto, a figura da *Ohogetsu-hime no kami* é bastante respeitada; ela foi a última deusa a ser criada pelo casal original antes do nascimento do “Deus do Fogo”, e seu trabalho se completa ao encontrar Susa no wo.

117 À morte segue-se, inevitavelmente, um ato de criação ou de procriação e, desta forma, garante-se a continuidade da vida e sua celebração se transforma em rito. Segundo Frédéric, essa aceitação da morte como renovação, ainda que persista no Japão, sofreu transformações com a introdução do budismo, “que completou a filosofia do Shinto trazendo-lhe uma metafísica e o sentimento de impermanência das coisas”, à qual foi acrescida a “ética de comportamento social e

No resgate da mitologia do Shinto, percebe-se como é difusa a separação entre o bem e o mal. As distintas características de cada divindade, intimamente relacionadas com a natureza, remetem às fraquezas humanas mais abjetas e perversas.

Essa influência da mitologia na cultura japonesa não pode ser minimizada, mesmo considerando o longo processo de sincretismo de crenças registrado no decorrer da história do Japão, incluindo as diferentes escolas do budismo, do confucionismo, do taoísmo e mesmo do cristianismo, que modelaram o complexo sistema que, até hoje, identifica a cultura japonesa. Mas esse resgate é interessante sobretudo para ampliar a discussão sobre “natureza”, tradição, mito, modernidade e autonomia (*shutaisei*). E, a partir de agora, na perspectiva da contracultura japonesa do pós-guerra, que fez da exaltação do corpo carnal (*nikutai*), sexuado e violado, um contraponto ao repúdio à autoridade, repúdio este que vinha como desdobramento da ruína simbólica do corpo-nação (*kokutai*), na figura do imperador, e que foi erigido a partir do Shinto.

político” do confucionismo: “Enquanto o Shinto ligava os japoneses a um pragmatismo ‘moral’, o budismo, simplificando suas doutrinas, trazia uma esperança de sobrevivência após a morte apta a consolar os homens dos acasos da vida. Isso explica um comportamento moral de dois caminhos: o quase materialista do Shinto e o de aceitação passiva do destino humano” (FRÉDÉRIC, 2008, p. 1090).

5

ICONOCLASTIA, AUTONOMIA E *NIKUTAI*

Com a derrota do Japão na II Guerra Mundial, ruíram também os discursos e práticas que fizeram dos japoneses súditos perfeitos que devotavam a integridade de seus corpos e mentes ao imperador. Já no imediato fim da guerra, o processo se deu simbolicamente com uma chocante surpresa: o imperador falava, possuía um corpo franzino, e esse corpo não era divino. Uma revelação que veio à tona por imposição das Forças Aliadas (SCAP) ao imperador, que, pelo rádio, anunciaria para uma nação perplexa, que jamais havia ouvido a sua voz, a rendição do país. Poucos meses depois, seria exigido também que anunciasse sua natureza de simples mortal, renunciando à linhagem divina que, até então, fazia ascenderem todos os imperadores à Amaterasu, a Deusa do Sol, maior divindade do Shinto. Com isso, os EUA atingiam diretamente a estrutura que organizava o corpo social, mítico e político japonês, revertendo a posição do imperador à mesma versão acessória do período Edo, durante o shogunato Tokugawa.

A súbita corporeidade que a figura mítica do imperador assumia enfraqueceu sistematicamente o apelo do discurso do corpo nacional (*kokutai*), liberando muitos dos seus até então súditos a experimentar uma estranha liberdade. A imediata e imprevisível aceitação dos novos termos da derrota por grande parte dos japoneses reflete aquela nova realidade:

O que a derrota mostrou, para o espanto de muitos, foi a rapidez com que todos os anos de doutrinação ultranacionalista poderiam ser descartados. O amor ao país manteve-se, mas o fanatismo irracional e a entorpecente arregimentação foram alegremente abandonados. Nos atos, como nas palavras, por todo lado as pessoas demonstravam alívio com o colapso do Estado autoritário e receptividade ou, pelo menos, tolerância a uma imensa variedade de prazeres e atividades (DOWER, 2000, p. 122)¹¹⁸.

Parecia haver um consenso popular subentendido sobre a necessidade de uma total reinvenção social dentro da nova ordem, que inaugurava padrões de comportamento completamente estranhos a quaisquer de suas experiências anteriores. Sobreviver, nesses tempos, dependia de engenhosa malícia em imiscuir-se por entre as diversas subculturas que emergiam do colapso dos

118 “What defeat showed, to the astonishment of many, was how quickly all the years of ultranationalistic indoctrination could be sloughed off. Love of country remained, but mindless fanaticism and numbing regimentation were happily abandoned. By deed as much as word, people everywhere demonstrated relief at the collapse of the authoritarian state and receptivity to, or at least tolerance of an immense variety of pleasures and activities.” (DOWER, 2000, p. 122).

símbolos da velha ordem. Como expressão definitiva da essência do período, essa iconoclastia seria fermentada pela interação de três culturas marginais: a dos *black markets*; a da cultura *kasutori*, e a das prostitutas conhecidas como *panpan*. Uma interação em que o corpo carnal (*nikutai*), reivindicando uma até então abandonada posição de sujeito, passava a ser festivamente performatizado, assumindo-se como símbolo privilegiado da libertação do antigo regime (DOWER, 2000, p. 122; IGARASHI, 2000, p. 47-48).

5.1 MERCADOS DA CARNE

Enquanto a concepção tradicional de família implodia abraçada aos últimos suspiros de solidariedade, suprir as mais básicas necessidades no imediato pós-guerra apresentava-se como uma tarefa heroica nas cidades japonesas arruinadas pelas bombas. Não bastando a escassez de comida e de trabalho, o racionamento de alimentos organizado pelo SCAP era insuficiente e não atendia cronogramas, o que obrigava muitos a buscarem complementá-lo por sua conta e risco fora do sistema de distribuição oficial, nos *black markets*, conhecidos como *yami-ichi*, onde toda uma economia marginal passou a se impor, já a partir de agosto de 1945 (IGARASHI, 2000, p. 53). Até o final do ano de seu surgimento, já eram estimados cerca de 17 mil desses mercados ao ar livre, distribuídos principalmente nas grandes cidades do país.

A organização desses espaços deixados à deriva pelo novo regime¹¹⁹ foi assumida por gangues armadas, que se dividiam em áreas de domínio¹²⁰ e

119 No início, a organização dos *black markets* pelas gangues foi conveniente ao novo arranjo da Ocupação, suprimindo, muitas vezes, a ausência do Estado nas regiões de seus domínios, com o controle e cobrança de taxas para garantir acesso a serviços essenciais como segurança, coleta de lixo, sanitários, iluminação e até a seleção dos fornecedores para o funcionamento das feiras. No entanto, a partir do ano seguinte ao início da Ocupação, à medida que se estruturava, parte dos mercados tornou-se menos dependente do controle das gangues quando as licenças aos fornecedores passaram a ser liberadas a partir de associações formais, sob normas das delegacias locais, que priorizavam os mutilados pela guerra, familiares de soldados mortos e comerciantes que haviam perdido seus estabelecimentos (DOWER, 2000, p. 139-142).

120 Os *black markets*, ao mesmo tempo em que se estabeleceram como um dos poucos lugares em que asiáticos japoneses e não japoneses interagiam com um grau de tolerância sem precedentes, também se impuseram como arenas preferenciais para as violentas erupções entre esses mesmos grupos: gangues japonesas rivalizavam o domínio dos territórios com as não japonesas, formadas por aqueles que optaram por não ser repatriados aos seus países de origem — predominantemente da Coreia e de Formosa, ex-colônias japonesas. As disputas inflamaram ainda mais as tensões raciais, aumentando a insegurança e, conseqüentemente, a discriminação e criminalização dos grupos minoritários. As forças da Ocupação, no entanto, pouco fizeram para dirimir esses conflitos (DOWER, 2000, p. 143-144).

controlavam a natureza das transações com os “locais”. Como tudo podia ser negociado nos *black markets*, eles se converteram no principal “ganha-pão” dos combalidos pela guerra. Mesmo que proibitivamente inflacionados, eles eram muitas vezes a única opção possível no suprimento de alimentos, produtos básicos e quinquilharias, além de possibilitar escambos e todo tipo de negociação¹²¹. Capacetes de ferro convertiam-se em panelas, e restos que vinham dos lixos das instalações militares americanas eram transformados em um cozido popular que podia ser comprado a qualquer momento do dia. Também eram vendidos artigos roubados (era muito comum a invasão de casas no interior do país), alimentos, produtos americanos trazidos pelas *panpan*, roupas velhas e sujas da guerra, metais, animais vivos e mortos. Nada era subestimado.

Órfãos, mutilados da guerra e viúvas dormindo nas ruas não sensibilizavam ninguém no cenário de miséria extrema dos primeiros anos. As atrocidades cometidas no passado eram facilmente relativizadas em meio ao caos do início da Ocupação do país, convertendo o idealismo e o senso de unidade moldados pela doutrina imperial em uma extorsiva e impiedosa relação entre compatriotas nos *black markets*:

Homens carregavam armas. A ordem era imposta. Ninguém dava a mínima se o cliente era bonito — ou patético, ou desesperado, ou estava morrendo de fome. Havia pouco espaço para o sentimentalismo. [Embora] essas atividades ilegais costumassem ser camufladas por eufemismos suaves — [as feiras eram] não apenas [chamadas de] “mercado livre”, mas também pelos singelos “mercados a céu aberto” ou “mercado céu azul” —, o *black market* era, de fato, um lugar de corações endurecidos e de negociações cruéis (DOWER, 2000, p. 139).¹²²

Foi em 1946 que os velhos costumes foram realmente derrubados. As coisas tornaram-se terríveis quando as pessoas, pelo menos as que estavam desesperadas, convenceram-se de que podiam fazer o que quisessem dali em diante: estava tudo bem vender os próprios pais e sugar o sangue dos próprios filhos, conquanto que os bolsos estivessem cheios (Nosaka Akiyuki, apud IGARASHI, 2000, p. 54).¹²³

A percepção de que a luta pela sobrevivência ganhava conotações e práticas

121 Ao mesmo tempo em que davam impulso à economia subterrânea do pós-guerra, os *yami-ichi* também foram uma saída para os pequenos lojistas que haviam perdido seus pontos de comércio com os bombardeios aéreos, que se distinguiam por oferecer artigos novos e legítimos.

122 “(...) Men carried weapons. Order was enforced. No one gave anything away because the customer was good looking — or pathetic, or desperate, or starving to death. There was little room for sentimentality. These outlaw activities often were camouflaged by gentle euphemisms — not only the ‘free market’ but also the lovely ‘open-sky’ or ‘blue-sky’ market — but when all was said and done, the black market remained a place of hardened hearts and harsh dealings.” (DOWER, 2000, p. 139).

123 “It was in 1946 that the old mores were really overturned. Things became dreadful once people, at least those who had been disheartened, managed to convince themselves that they could do whatever they wanted from then on: it was okay even to sell one's own parents and suck the blood out of one's own children so long as it lined one's pockets” (IGARASHI, 2000, p. 54)

predatórias reforçou o pessimismo tanto em relação ao programa de democratização do Japão, quanto à possibilidade de recuperação de um sistema político considerado por muitos como corrupto. Nesse sentido, os *black markets* se consolidaram como espaços de resistência, delimitando simbolicamente uma expressão local, em que a competição pela sobrevivência alternava-se com escapismos sexuais e étlicos. Uma versão barata do tradicional *shôchû kasutori* tornou-se o mais acessível e potente anestésico existencial do pós-guerra. A bebida passou a ser elaborada a partir de uma mistura altamente tóxica, à base de metanol, então usado como lubrificante e combustível de aviões. Mistura que, mesmo tendo provocado inúmeros casos de cegueira e de morte, continuou seduzindo sem distinção de gênero: homens e mulheres caíam em descompasso com apenas três doses, uma pausa que possuía o poder de simular a invisibilidade de qualquer ferida (DOWER, 2000, p. 145 e 146).

A bebida também se tornou sinônimo da cultura marginal que emergiu dos antigos distritos de entretenimento e dos *black markets* no imediato pós-guerra, que ficou conhecida como “cultura *kasutori*” (ou *kasutori bunka*). Resguardada da interferência e da presença estrangeira, mesmo que contaminada pelas influências que chegavam de fora, a cultura *kasutori* teve sua ebulição nos *black markets*, nos bares de *strip-tease* e na produção gráfica, sobretudo na “literatura carnal” (*nikutai bungaku*) e nas revistas *pulp* (popularizadas como *kasutori zasshi* ou “revistas *kasutori*”).

Assim como a bebida *shochu kasutori*¹²⁴, as revistas *pulp* atualizaram o sentido de impermanência, tão reverenciado na cultura japonesa desde o *mundo flutuante* do Edo, das efêmeras flores de cerejeira (*sakura*). Em suas capas, imagens de mulheres seminuas simulando poses e trejeitos de voluptuosas estrelas do cinema e das propagandas americanas funcionavam como um ponto de fuga para aquela exaustiva realidade do pós-guerra. Também influenciadas pelo cinema americano¹²⁵, imagens e abordagens da novidade do beijo sensual tornaram-se recorrentes em suas páginas. Elas também exploraram os sempre populares temas

124 Havia uma analogia entre a bebida e o periódico: enquanto a primeira “derrubava” na terceira dose, as revistas *pulp/kasutori* não costumavam ultrapassar a marca de três edições publicadas.

125 A grande popularidade da cultura americana expressa nos filmes que chegavam ao Japão, assim como a apropriação tão rápida de seus códigos pelo cinema japonês e pelas revistas *pulp* no pós-guerra, sugere que a avidez por conteúdos com conotação sexual e de entretenimento erótico, característicos da cultura *kasutori*, foi também, em grande medida, estimulada pelos reformadores americanos como parte dos esforços de liberação social do antigo regime.

de sexualidade e erotismo, envolvendo castidade, incesto, masturbação e o universo das *panpan*, que garantiam a devoção de um público masculino mais jovem (IGARASHI, 2000, p. 57-58; DOWER, 2000, p. 148-150).

A popularidade dessa produção subterrânea influenciaria, por sua vez, versões mais “família” abrangendo a temática. Acompanhando a repercussão das revistas *pulp*, mas distinguindo-se enfaticamente de seus propósitos, surgiram revistas especializadas em temas como “satisfação sexual mútua” e “relações amorosas”, frequentemente acompanhadas de técnicas detalhadas para melhorar a experiência conjugal. Atraentes para leitoras e leitores, essas publicações respondiam estrategicamente ao interesse pelas literaturas informativas sobre sexo¹²⁶, apropriando-se da linguagem informal das revistas *pulp*¹²⁷.

No entanto, ao contrário das *pulp*, essas revistas enfatizavam o corpo saudável e a família como unidade fundamental — abordagem que teve suporte tácito do programa oficial de educação sexual do pós-guerra (DOWER, 2000, p. 163-165). Mais tarde, o sucesso dessas publicações seria confirmado com a revista *Fûfu Seikatsu (Vida conjugal)*, publicada em 1949, que alcançou uma tiragem mensal de 300 mil exemplares. A publicação teria marcado não apenas a superação, ou mesmo o fim, do gênero das revistas *kasutori*, como teria ampliado a importância do sexo conjugal ao propagar a reciprocidade sexual e o prazer mútuo como símbolos da igualdade de gênero.

No entanto, o resgate do culto à degeneração, que marcou a cultura do pré-guerra, seria, antes disso, intensificado pela emergente cultura *kasutori*. Além das revistas *pulp*, os primeiros anos da Ocupação viram uma nova geração de proeminentes escritores popularizarem a “literatura carnal” (*nikutai bungaku*). Embora ambas reverenciassem a boemia e a supremacia do corpo sexualizado, a

126 Dower comenta que havia muita interação entre os editores e leitores, que se faziam ouvir na seção de cartas. As duas ansiedades masculinas mais comuns apontadas no período diziam respeito ao tamanho do pênis e à ejaculação precoce; já as mulheres procuravam saber sobre possibilidade de procedimento cirúrgico para estreitamento de suas vaginas (DOWER, 2000, p. 164 e 165).

127 Aliás, é importante mencionar que, enquanto a cultura *kasutori* proliferava imagens de corpos sexualizados no imediato pós-guerra, as instituições formais das forças de Ocupação, como parte dos esforços de democratização do país, inauguravam uma nova política de sanitização e medicalização. Esta nova política teria produzido novos discursos sobre o corpo, incluindo os voltados para o controle de natalidade. Juntos, higienistas, censores e ideólogos passaram, então, a dispor das armas que a ciência disponibilizava para reconfigurar aqueles corpos deteriorados em uma versão mais saudável deles mesmos. A purificação foi iniciada com a novidade dos antibióticos e com os pesticidas DDT, que passaram a ser despejados diariamente tanto sobre as cidades, como para dentro das calças de todos os japoneses no imediato pós-guerra (IGARASHI, 2000, p. 61).

“literatura carnal”, diferentemente das revistas *pulp*, provocou não apenas o debate sobre sua legitimidade enquanto literatura, como propôs uma reflexão acerca da soberania do *nikutai* (corpo carnal) em relação ao *kokutai* (corpo-nação), com a equivalência de seus termos à contraposição entre *moderno* e *não moderno*. Christine Greiner, citando Douglas Slaymaker, apresenta as diversas noções do corpo no Japão do imediato pós-guerra, quando eram problematizadas no jornal japonês *Nikutai*, criado em 1947. Entre as acepções, *nikutai* (corpo carnal), associado à emergente noção de “identidade”, era empregado em três “eixos temáticos”: “conjuntos de obras que exploravam o corpo na sua fisicalidade; a relação entre o corpo e os contrastes com um nível espiritual; e, finalmente, o nível social, em contraste com o corpo político nacional ou *kokutai*” (GREINER, 2015, p. 45).

Sakaguchi Ango (1906-1955), Tamura Taijuro (1911-1983) e Dazai Osamu¹²⁸ (1909-1948), expoentes dessa nova geração de escritores, conjugaram violência gráfica, erotismo e exaltação à decadência — a despeito de também incitarem pesadas críticas quanto ao valor e à originalidade de seus esforços. Por suas formulações pretensamente filosóficas em defesa da degradação e do corpo carnal, esses escritores eram referidos com uma certa ironia como *kasutori-gensha* ou *kasutori-gentsia*¹²⁹. Na verdade, mais do que buscar estabelecer o moderno, as manifestações culturais “carnais” do imediato pós-guerra retomavam a carnalidade pré-moderna do *Mundo Flutuante* que prevaleceu não apenas durante o shogunato, como no *Bakumatsu* e na cultura do *ero guro nansensu*¹³⁰.

Em 1946, Sakaguchi Ango publicou sua série de textos sobre a decadência — *Darakuron* (*Sobre a Decadência*) e *Zoku Darakuron* (*Sobre a Decadência* parte 2), que teria sido inspirada em suas leituras de Jean-Paul Sartre, “especialmente da obra *Intimité* (Intimidade, 1938)”¹³¹. Em *Zoku Darakuron*,

128 Dazai Osamu, um dos escritores que seguiram Tamura Taijuro, foi por outro caminho ao glorificar igualmente o *nikutai* e a vitimização japonesa em seu popular romance *The Setting Sun*. Ao colocar em palavras um estado de desolação que reforçava a condição de vítima daquela geração sobrevivente, Dazai obteve o crédito de expressão maior da “degenerescência cativante da cultura kasutori”, endossado por uma curta trajetória encerrada com seu suicídio, em 1948, pouco depois da conclusão do livro (DOWER, 2000, p. 158, 159 e 161).

129 DOWER, 2000, p. 148.

130 Abordados na primeira parte desta tese.

131 Greiner menciona que a popularidade de Sartre e de Simone de Beauvoir no meio acadêmico no Japão era comparável à dos Beatles: a obra “O ser e o nada”, de Sartre, dividia a mesma atenção que era devotada ao mangá, os quadrinhos japoneses. Por isso, quando o casal foi visitar o

Sakaguchi exaltava a supremacia do corpo pelas vias da desilusão. E o fazia conciliando sua falta de fé na humanidade¹³² com sua incisiva crítica e repúdio aos valores tradicionais japoneses. Valores que levaram soldados *kamikazes* e civis ao sacrifício da própria vida em nome do *bushido* (DOWER, 2000, p. 155). O escritor propunha “a degradação como a natureza real do ser humano”. Ainda sob o impacto da guerra, o “autor referia-se a uma perda violenta que não acometia apenas o corpo humano, mas o corpo das cidades bombardeadas” (GREINER, 2015, p. 100). Em *Nikutai jitai ga shikôsuru*, outro ensaio publicado no mesmo ano de *Darakuron*, Sakaguchi defendia as possibilidades filosóficas e éticas do corpo como alternativa ao imperativo que suprimiu a subjetividade em favor do coletivo. Nesse sentido, abordar as questões morais da sociedade pós-guerra seria possível, para ele, somente através da radicalização do corpo.

Mais precisamente, Sakaguchi defendia a decadência e a imoralidade como base para uma compreensão mais realista e verdadeira da condição humana, da qual poderia emergir não apenas uma nova e genuína moralidade, mas a fundação de uma nova ética, subjetiva e autônoma (DOWER, 2000, p. 155, 157, 161-162; IGARASHI, 2000, p. 57). Essa nova ética, também inspirada no existencialismo de Jean-Paul Sartre, foi sintetizada pela expressão do *shutaisei*, que se tornou um dos mais populares conceitos do pós-guerra entre os modernistas japoneses — como veremos, essa noção também seria referência primordial do posicionamento dos intelectuais e artistas na chamada “temporada política”, que abrange o período da derrota até o início dos anos 1970.

Na cultura *kasutori*, a autonomia subjetiva (*shutaisei*) seria exercida na afirmação do corpo no limite de sua precariedade e de suas necessidades mais básicas — atitude que confrontava, irremediavelmente, o autoritarismo do Estado e seus dogmas. Em seu livro *Nikutai no bungaku*, Tamura Taijuro, que se autodenominava “escritor do corpo” (*nikutai sakka*), defendia o caráter

Japão, em 1966, a mídia japonesa se referia a eles como *Chishikijin no Bitoruzu* (Os Beatles dos intelectuais) (GREINER, 2015, p. 100).

132 Como no trecho seguinte, citado por Dower: “Os seres humanos não mudam. Nós apenas voltamos a ser humanos. Seres humanos se tornam decadentes — lacaios leais e mulheres santificadas se tornam decadentes. É impossível parar o processo, e impossível salvar a humanidade ao detê-lo. Humanos vivem e humanos caem. Não existe um atalho fácil para a salvação da humanidade fora disso”. [“Humans don’t change. We have only returned to being human. Humans become decadent — loyal retainers and saintly women become decadent. It is impossible to halt the process, and impossible to save humanity by halting it. Humans live and humans fall. There is no easy shortcut to the saving of humanity outside this”] (DOWER, 2000, p. 156 e 157).

revolucionário da “literatura carnal”. Para ele, privilegiar a materialidade do corpo (*nikutai*) implicava a desconstrução da natureza repressiva e tirânica do *kokutai* ou “corpo-nação”. Significava desmoralizar o até então improfanável corpo imperial e enfrentar as mentiras dos japoneses nas justificativas tanto da guerra, quanto do seu fracasso. Significava conceber que a realidade da derrota do país era dependente de uma compreensão crítica da história (IGARASHI, 2000, p. 55-57).

Esse esforço já teria começado, para Tamura, com a decomposição dos termos fundantes do *kokutai* a partir do anúncio da derrota do país na guerra. Uma dupla derrota na qual a materialidade do corpo, que até então era concebido como uma substância neutra onde eram inscritas as ideologias da guerra, emergia como única verdade possível em sua dor, desejo, raiva, êxtase e sono.

Desde o final do século XIX, todos os japoneses tinham sido doutrinados para acreditar que o supremo objeto de veneração era o *kokutai* — centrado no imperador como “entidade nacional” — um conceito sentimental escrito com dois ideogramas que significam, literalmente, “país” e “corpo”. A partir de meados da década de 1920, a crítica ao *kokutai* era uma grande ofensa criminal. Glorificar o *nikutai*, como Tamura fez com fascinante eficácia, equivalia a um completo repúdio ao *kokutai*, uma inversão chocante do corpo (*tai*) a ser adorado. Agora, o único corpo que merecia veneração era a “carne” (*niku*) — o corpo sensual — do indivíduo. O abstrato “corpo-nação” ou Estado-nação não tinha sentido, e todas as bobagens patrióticas sobre ele eram dúbias. O que importava — tudo o que era indiscutivelmente verdadeiro, honesto e fundamental — era a solitária fisicalidade do indivíduo (DOWER, 2000, p. 157 e 158).¹³³

Igarashi comenta que os escritos de Tamura “diziam aos leitores que era aceitável desfrutar do corpo feminizado japonês”¹³⁴ (IGARASHI, 2000, p. 61). Essa comparação misógina, que faz do Japão um corpo feminizado que pode ser “desfrutado”, pode ser interpretada à luz de outra análise que Igarashi faz a respeito das relações entre os Estados Unidos e o Japão a partir da Ocupação. No que teria sido um melodrama altamente sexualizado, o Japão teria se rendido aos EUA como uma “fêmea dócil” (um “inimigo bondoso”, personificado na figura

133 “Ever since the late nineteenth century, all Japanese had been indoctrinated to believe that the supreme object of veneration was the *kokutai*, or emperor-centered ‘national entity’ — a misty concept written with two ideographs meaning literally ‘country’ and ‘body.’ From the mid-1920s on, criticism of the *kokutai* was a major criminal offense. Glorifying *nikutai*, as Tamura did with spellbinding effectiveness, amounted to a complete repudiation of *kokutai*, a shocking inversion of the body (*tai*) to be worshipped. Now the only body deserving of veneration was the ‘flesh’ (*niku*) — the sensual body — of the individual. The abstract ‘nation body’ or nation state was meaningless, and all patriotic blather about it was duplicitous. What mattered — all that was indisputably real, honest, fundamental — was the solitary physical individual.” (DOWER, 2000, p. 157 e 158).

134 “Tamura’s writings told readers that it was acceptable to enjoy the feminized Japanese body. [In such enjoyment, they could reconcile their past war experiences and a future salvation in a universal principle of progress.]” (IGARASHI, 2000, p. 61).

franzina do imperador Hirohito), que é então violada pelo macho prepotente americano (na figura “viril” do general Douglas MacArthur).

Essa analogia também comportaria, complementa Igarashi, um outro arquétipo da mulher japonesa, a vingativa e sagaz (que remete à figura mitológica da Izanami), que ameaçaria transgredir o papel de “inimigo bondoso” atribuído no melodrama ao ex-imperador, premissa que colocaria os novos ocupantes em posição de contínua vigília (IGARASHI, 2000, p. 29). Nesse sentido, os preparativos para receber as tropas do SCAP no início da Ocupação do Japão, a partir de agosto de 1945, podem ser compreendidos como a materialização dessa metáfora: da violação da “fêmea dócil” japonesa pelo “macho prepotente” americano.

A rapidez com que as tropas americanas se instalaram empurraria para “mais adiante” o esforço de muitos japoneses em rememorar origens, meios e fins da guerra (incluindo a reflexão sobre suas responsabilidades e infortúnios individuais e coletivos no processo). No lugar, a elaboração e expressão de uma série de narrativas buscaram dar conta do irracional. Para um grupo muito específico de mulheres, a ocupação do país pelos EUA se impunha também como um amargo *déjà vu* que forçava um retrocesso de quase noventa anos.

O *déjà vu* remetia ao ano de 1856, quando Townsend Harris (1804-1878) foi designado como primeiro cônsul americano no Japão, três anos após o almirante Matthew Perry (1794-1858) ter forçado o país a abolir sua política de isolamento. Para “confortar” o cônsul, destacou-se Okichi, uma das mulheres que integravam o pequeno grupo de prostitutas aptas a atender aos “bárbaros ocidentais”: em troca de seu corpo, sacrificado em nome da nação, ela seria convertida em mártir. Em 1945, essa narrativa seria convenientemente apropriada como justificativa para mais um sacrifício em nome da nação. A título de prevenção de estupros generalizados das meninas e mulheres japonesas, o nome Okichi foi resgatado para “honrar” milhares de mulheres que, recrutadas pelo governo japonês, seriam conhecidas como as *Shôwa no Tôjin Okichi* (as Okichis da época presente)¹³⁵. A elas caberia a inglória missão de “confortar” as tropas das Forças Aliadas. Um contingente que nos primeiros anos da Ocupação foi de cerca de 600 mil soldados americanos, sem contar os de outras nacionalidades¹³⁶.

135 DOWER, 2000, p. 126.

136 BURUMA, 2015.

Foram convocadas, primeiramente, as prostitutas profissionais (*panpan*), que relutaram em executar o compromisso esperado. Sem poder contar com um grupo numeroso de prostitutas para servir aos novos ocupantes, as autoridades japonesas decidiram, então, convocar as mulheres em geral (não prostitutas) para assumirem-se como as novas Okichis. A oferta, que pode ser equiparada à institucionalização da prostituição, garantia o absolutamente básico com que a maioria dos sobreviventes não podia contar naquele quadro de penúria: o governo oferecia moradia, roupas e comida como compensação. A garantia da subsistência era um apelo tão irresistível que levou à formação de longas filas de mulheres. Muitas delas consentiram encarando o sacrifício de seus corpos como um dever patriótico; várias ficaram sabendo da real natureza do “serviço” apenas no momento da entrevista:

Os organizadores das instalações especiais de conforto se comprometeram, então, a recrutar mulheres comuns colocando um grande cartaz dirigido às “Novas Mulheres Japonesas” no distrito de Ginza, no centro de Tóquio. “Como parte da urgência nas instalações nacionais para lidar com o pós-guerra”, um tanto vagamente, “estamos buscando a cooperação ativa de novas mulheres japonesas para participar da grande tarefa de confortar a força de Ocupação”. A solicitação também mencionou vagas para “assistentes de escritório [do sexo] feminino, com idade entre dezoito e vinte e cinco anos. Habitação, vestuário e alimentos fornecidos.” (DOWER, 2000, p. 126 e 127)¹³⁷.

Como resultado, ao final de agosto de 1945, 1.360 mulheres foram alistadas para atuar nas instalações R.A.A. — abreviação de *Recreation and Amusement Association* (*Tokushu Ian Shisetsu Kyôkai*) — para “atender” às tropas que chegariam para demarcar seus novos domínios, poucos dias depois¹³⁸. Como pode-se supor, a recepção dos soldados americanos pelos japoneses foi humilhante em todos os aspectos, não apenas no que concerne à integridade de suas mulheres. Mas para elas foi brutal.

Nas instalações providenciais de “recreação”, que não contavam nem mesmo com camas, o primeiro contato dessas mulheres com os soldados americanos pode ser descrito como um estupro coletivo.

Naquele dia, várias centenas de GIs encontraram rapidamente seu caminho para as

137 “The organizers of the special comfort facilities thus undertook to recruit ordinary women by posting a large signboard addressed ‘To New Japanese Women’ in the Ginza district of downtown Tokyo. ‘As part of urgent national facilities to deal with the postwar,’ this read, somewhat vaguely, ‘we are seeking the active cooperation of new Japanese women to participate in the great task of comforting the occupation force.’ The solicitation also mentioned openings for ‘female office clerks, aged between eighteen and twenty-five. Housing, clothing, and food supplied.’” (DOWER, 2000, p. 126 e 127).

138 DOWER, 2000, p.127.

instalações do R.A.A., em Ômori, distrito de Tóquio, onde um pequeno número de [mulheres] recrutadas, a maioria inexperiente, havia sido reunida. Nem camas, nem futons, nem divisórias de quarto estavam ainda disponíveis, e a fornicação acontecia sem privacidade em todos os lugares, mesmo nos corredores. Relatos posteriores dos japoneses tendem a ser raivosos, dizendo que o cenário de “sexo animalesco” e ultrajante revelava a “verdadeira face” da então chamada civilização americana. Diz-se que o chefe da polícia local chorou (DOWER, 2000, p. 128 e 129).¹³⁹

Mais tarde, uma [mulher] inexperiente recrutada para o R.A.A. recordou o terror de seu primeiro dia, quando foi chamada para servir a vinte e três soldados americanos. Por uma estimativa, as mulheres do R.A.A. se relacionavam com quinze a sessenta GIs por dia. Uma jovem de dezenove anos, que antes tinha sido datilógrafa, cometeu suicídio quase que imediatamente. Algumas mulheres colapsaram ou desertaram. Em meados de setembro, no entanto, esse grotesco exercício de “diplomacia popular” se tornaria mais ou menos rotina (DOWER, 2000, p. 129 e 130).¹⁴⁰

As Okichis tiveram que suportar essas condições por mais alguns meses até que os japoneses oferecessem acomodações menos deploráveis. Em Funabashi, nos arredores de Tóquio, foi construído o *International Palace*, ou IP, um enorme bordel em formato de hangar. O IP oferecia sexo numa espécie de linha de montagem, conhecida como *willow run*, nome de uma fábrica de bombardeiros erguida pela Ford perto de Detroit. Os homens deixavam seus sapatos na entrada do extenso prédio, e na saída, na outra extremidade, os pegavam de volta, engraxados e reluzentes. (...) Alojamentos militares, como o Nomura Hotel, em Tóquio, ficavam apinhados de mulheres que, identificadas como recepcionistas ou encarregadas da limpeza, lá pernoitavam com frequência. Algumas levavam suas famílias para abrigá-las contra o frio do inverno. Um grande salão de baile no Centro de Tóquio tinha um letreiro em japonês que dizia: “Moças patriotas! Ajudem a reconstruir o Japão servindo como parceiras de dança!” Preservativos eram vendidos nas PXs — lojas especiais, destinadas aos membros das forças de Ocupação, para o comércio de comida, roupas e outros suprimentos¹⁴¹.

Em janeiro de 1946, quando os R.A.A. já se espalhavam por Tóquio e por mais outras 20 cidades, as forças da Ocupação aboliram a prostituição pública organizada pelo Estado, fechando os centros. A ação justificava-se a pretexto da violação aos direitos humanos, mas a razão, de fato, era a grande incidência de doenças venéreas. Segundo Dower, entre o momento da proibição e poucos meses após, mulheres do R.A.A. foram testadas para doenças venéreas. Em uma única

139 “Several hundred GIs on that day quickly found their way to an R.A.A. facility in Tokyo's Ômori district, where a small number of mostly inexperienced recruits had been gathered. Neither beds, futons, nor room partitions were yet available, and fornication took place without privacy every where, even in the corridors. Later Japanese accounts of the scene tend to be irate, speaking of shameless ‘animalistic intercourse’ that showed the ‘true colors’ of so-called American civilization. The local police chief is said to have wept.” (DOWER, 2000, p. 128 e 129).

140 “One naive recruit to the R.A.A. later recalled the terror of her first day, when she was called on to service twenty-three American soldiers. By one estimate, R.A.A. women engaged between fifteen and sixty GIs a day. A nineteen-year-old who previously had been a typist committed suicide almost immediately. Some women broke down or deserted. By mid-September, however, this grotesque exercise in ‘people's diplomacy’ had become more or less routine” (DOWER, 2000, p. 129 e 130).

141 BURUMA, 2015.

unidade, 70% delas contraíram sífilis; 50%, gonorreia. Das mulheres testadas, 90% tinham infecções (DOWER, 2000, p. 130). Como consequência do fim dos R.A.A., encerrava-se a tarefa das Okichis modernas, que foram expulsas dos centros sem qualquer indenização.

A novidade da proibição fez saltar o número de estupros por dia. Apesar do sacrifício das centenas de mulheres que passaram a se submeter ao enorme contingente das forças de Ocupação nos R.A.A., há indicativos, segundo Dower, de que, nos primeiros meses da ocupação, 40 mulheres eram estupradas por dia — número, certamente, subnotificado. Com o fim dos centros de “recreação”, esse número subiu para 330 estupros por dia, situação que foi amenizada com a definição da nova regulamentação para as atividades “recreativas”, ao final do mesmo ano. A partir de então, o exercício livre da prostituição passou a ser permitido em distritos autorizados, como historicamente já acontecia no Japão, delimitando apenas geograficamente a atividade das *panpan*, cujo número variou de 55 mil a 70 mil mulheres na época (DOWER, 2000, p. 130 e 131).

O fato de as atividades das *panpan* se desvincularem do papel de Okichis alterou o *status* de suas práticas, sobretudo diante dos homens japoneses. Continuar “por opção” era um sinal de absoluta desonra (postura que, sabe-se, não é privilégio apenas da cultura patriarcal do tipo japonesa). Entre as *panpan*, havia as que se especializaram em atender aos GIs¹⁴², também chamadas de *yopan*, que se tornaram as pessoas mais próximas dos americanos (DOWER, 2000, p. 134). Tal proximidade fez delas objetos de escárnio e de fascínio entre os japoneses no período: não bastasse a humilhação da derrota, elas eram vistas andando pelas ruas acompanhadas dos soldados inimigos, amplificando a sensação de impotência de muitos japoneses.

Por outro lado, com as novas premissas democráticas do governo da Ocupação, em que os indícios apontavam para um suporte cada vez maior à igualdade de gênero e às expressões públicas de todos os afetos, essa “opção” fazia das *panpan* um símbolo muito contundente de independência. Embora o valor cobrado pelos “programas” não costumasse ultrapassar o de meia carteira de cigarros, o equivalente a um dólar, para parte considerável das mulheres do período a prostituição era a única ou melhor opção disponível, especialmente se

142 Na gíria militar, GI é um soldado raso americano.

comparada à situação geral dos desvalidos que perambulavam pelas ruas.



Figura 10: *Dancer on a rooftop. Yichigeki Theatre, Yurakucho, 1947. Tadahiko Hayashi.*

Elas eram conhecidas por muitos eufemismos — mulheres da noite, mulheres da rua, mulheres da escuridão — mas *panpan* era o mais familiar. (...) Apesar da natureza torpe de suas vidas, as *panpan* passaram a ser associadas à liberação de uma sensualidade reprimida — um mundo de indulgência erótica que havia encontrado expressão anterior não apenas nos espaços de prazer do final do período feudal, mas nos indecentes relacionamentos e casos amorosos celebrados nos antigos contos populares e romances cortesões. Sua carnalidade autoindulgente era um repúdio tão incisivo quanto a frustração em relação à austeridade e disciplina que os militares haviam demandado. Embora alguns homens possam ter ficado chocados com a sua franqueza sexual, muitos também se sentiram atraídos por ela. Para numerosos negociantes, as *panpan* sinalizavam uma iminente comercialização do sexo que poderia prosperar por muito tempo depois que elas mesmas tivessem desaparecido (DOWER, 2000, p. 133)¹⁴³.

143 “They were known by many euphemisms—women of the night, women of the street, women of the dark—but *panpan* was the most familiar. (...) Despite the tawdry nature of their lives, the *panpan* became associated with the liberation of repressed sensuality — a world of erotic indulgence that had found earlier expression not merely in the pleasure quarters of the late feudal period, but in the bawdy relationships and amorous dalliances celebrated in popular tales and

De fato, da mesma forma que os *black markets*, que surgiram quase que sincronicamente aos centros R.A.A., as *panpan* deram impulso à economia subterrânea do pós-guerra, como dois lados de uma mesma moeda. A diferença primordial era que, enquanto os *black markets* voltavam-se especificamente para os japoneses, as *panpan* representavam uma abertura para a americanização. Criando e disseminando o então chamado *panglish* (híbrido do inglês dos GIs com o vocabulário das *panpan*), elas converteram-se em poderosas intermediadoras entre os soldados americanos e os demais japoneses — especialmente com os mercadores dos *black markets* —, apressando a americanização do país em novíssimos termos.

Dower argumenta que — ao contrário dos primeiros esforços de modernização do país, ao final do século XIX, imposta de cima para baixo — as *panpan* teriam promovido uma “ocidentalização horizontal” no Japão do pós-guerra. Complementarmente, o autor atenta para o fato não desprezível de que quase metade das dezenas de milhões de dólares que os ocupantes gastaram em “recreação” passou pelas mãos das *panpan*. Eram elas que acessavam, em primeira mão, desde os produtos básicos até as bebidas, cigarros, doces, roupas e produtos de beleza, impressionando seus igualmente miseráveis compatriotas. Precursoras da cultura hedonista que desestabilizou as determinações normativas no país, as *panpan* foram também as primeiras a ostentar a opulência consumista identificada com o modo de vida dos novos ocupantes, ressignificando as relações interculturais a partir das bases, e complicando os papéis atribuídos aos gêneros feminino e masculino (DOWER, 2000, p. 134-139).

Para Igarashi, essa ambivalência das *panpan*, enquanto libertação do antigo regime e sujeição sexual ao país inimigo, performava a metáfora de Tamura sobre ser aceitável o desfrute do “corpo feminizado japonês”, que para ele dava-se como possibilidade de reconciliar as “experiências de guerra do passado com uma redenção futura”, condição básica para o progresso universal. Entretanto, a ideia de progresso suscitada pela liberação do corpo (*nikutai*) do regime de guerra definia-se, para Tamura, pelas vias da “ordem política do vencedor”. Ou seja,

courtly romances of ancient times. Their self-indulgent carnality was as sharp a repudiation as could be imagined of the stultifying austerity and discipline the militarists had demanded. Although some men may have been shocked by their sexual frankness, more than a few found themselves attracted to it as well. To numerous entrepreneurs, the *panpan* heralded an oncoming commercialization of sex that would flourish long after they themselves disappeared.” (DOWER, 2000, p. 133).

amparada nos ideais democráticos “anti-imperialistas” defendidos pelo imperialismo americano.

Igarashi entende que o escritor procurou subverter essa desvantagem em seu livro *Nikutai no Mon (Gate of Flesh)*¹⁴⁴, publicado em março de 1947, ao fazer das prostitutas (suas protagonistas) indivíduos autônomos que separam claramente as relações de negócios das relações de prazer¹⁴⁵. Nessa construção, seguindo Igarashi, a sexualização de corpos femininos autonomizados reforçava na subjetividade masculina japonesa a possibilidade de sua continuidade histórica no pós-derrota, transcendendo o passado pelas vias do prazer carnal. Desse passado eram então descartados os aspectos vergonhosos atrelados à derrota e exaltados aqueles que recuperavam a virilidade japonesa investida nos esforços da guerra — então dissolvida pela onipresença das forças de Ocupação (IGARASHI, 2000, p. 58-61). Para Tamura, a libertação da longa tradição espiritual e medieval, que ele associava a um enfraquecimento dos japoneses, dependia da travessia do portal que dava acesso ao moderno, posição que seria explicitada em *Nikutai no Mon (Gate of Flesh)*¹⁴⁶. O escritor estava convencido de que a soberania do *nikutai* anunciava uma nova era, cujo acesso dependia de o Japão, finalmente, aderir ao processo universal da modernização — o que implicava, como condição, abandonar seu passado particularista e beligerante.

144 A popularização de *Nikutai no Mon* foi tão extraordinária que teve sua adaptação para o teatro poucos meses após o lançamento e também para o cinema, no ano seguinte, fazendo da “literatura carnal” o mais novo gênero do pós-guerra (IGARASHI, 2000, p. 61).

145 “Além disso, o corpo feminino servia como uma metonímia da sociedade japonesa, que tinha sido liberada do regime de guerra, mas foi, imediatamente, re-envolvida pela ordem política vitoriosa. Mulheres como meretrizes — dezenas de milhares de japonesas trabalharam como prostitutas (*pan*) para os GIs — eram símbolos ambivalentes tanto da liberação como da subjugação da sexualidade japonesa pelo país anteriormente inimigo. Em *Nikutai no mon*, Tamura busca transcender essa ambivalência localizando uma agência autônoma em uma prostituta”. [“Furthermore, the female body served as a metonym for Japanese society, which was liberated from the wartime regime but immediately reenvolved by the victor's political order. Women as whores — tens of thousands of Japanese women worked as prostitutes (*pan*) for GIs — were ambivalent symbols of both the liberation and subjugation of Japanese sexuality by the former enemy country. In ‘*Nikutai no mon*,’ Tamura attempts to transcend this ambivalence by locating autonomous agency in a prostitute.”] (IGARASHI, 2000, p. 58).

146 “Eu dei o nome à história pensando que o japonês debilitado e, de certa forma, medievalístico, encilhado por uma longa tradição espiritual, teve que atravessar o portão do corpo pelo menos uma vez para se modernizar como ser humano. Em resumo, para mim, o ‘portão do corpo’ quer dizer ‘o portão para o moderno’.” [“I gave the story the title thinking that the enfeebled and, in a way, medievalistic Japanese, saddled with a long spiritual tradition, had to go through the gate of body at least once in order to modernize themselves as human beings. In short, to me, ‘the gate of body’ means ‘the gate to the modern’.”] (TAMURA Apud IGARASHI, 2000, p. 61). Também em: “Para um povo que tem sido deformado por uma longa tradição das assim chamadas ideias espirituais, Tamura explicou em dado momento que ‘portão da carne’ era o ‘portão para a modernidade’.” [“For a people who had been deformed by a long tradition of so called spiritual ideas, Tamura explained at one point ‘gate of flesh’ was the ‘gate to modernity’”] (DOWER, 2000, p. 157 e 158).

Dower avalia que, independentemente da estatura atribuída a essa “literatura da carne”, que descreve a fragilidade moral dos primeiros anos após a derrota do Japão, o esforço desses revolucionários niilistas, iconoclastas e apóstolos da “decadência” em desafiar as tradições doutrinárias atingiu as bases da consciência popular de uma forma que seus críticos intelectuais raramente conseguiram alcançar (DOWER, 2000, p. 162). O caráter desafiador e político, enfaticamente reivindicado por essa literatura — expresso na noção de autonomia (*shutaisei*) e na exaltação do corpo carnal (*nikutai*), sexualizado e violado —, seria também característico dos vários movimentos da contracultura japonesa nas artes, no cinema, no teatro, no período entre os anos 1950 e início dos 1970. No entanto, embora esses movimentos também apontassem, como os autores da “literatura carnal”, para as contradições entre a sociedade japonesa e a ideologia nacional, e para a necessária revisão da história a partir da derrota, o movimento foi em outra direção.

CONTRANARRATIVAS NA TEMPORADA POLÍTICA

Diferentemente da cultura *kasutori*, grande parte das vertentes que viriam a ser identificadas com a contracultura japonesa a partir da década de 1950 até o início dos anos 1970 caracterizou-se, em primeiro lugar, pelo forte engajamento político de seus intelectuais, críticos, autores e artistas — em sua maioria, vinculados ao movimento estudantil acadêmico — da velha ou da nova esquerda. Em segundo lugar, pela sincronia de seus experimentalismos e teorias com a política, a filosofia e as vanguardas europeias e americanas. Isso, ao mesmo tempo em que muitos de seus representantes — influenciados pelo crescente interesse internacional pela cultura japonesa — buscavam resgatar expressões que haviam sido desencorajadas pelas políticas da Ocupação. Nesse quadro, experimentação e tradição seriam os termos recorrentes nessa cena cultural, que surgiam como polaridades onde o “novo” estava relacionado ao Ocidente e o “autêntico” à tradição (oriental). E, em terceiro lugar, essa interação conectava-se às novas representações da sexualidade e do corpo introduzidas pela indústria cultural americana.

Ou seja, enquanto os intelectuais ultranacionalistas dos anos 1930 teriam abraçado o *kokutai*, o corpo-político-mítico-japonês, em reverência ao imperador, os pioneiros da cultura *underground* do pós-derrota — para além da cultura *kasutori* — teriam tomado o corpo japonês/nacional como metáfora que se contrapunha não apenas ao *kokutai*, mas também ao corpo ocidental. Um contraste que apresentava o corpo japonês como um dispositivo frágil, suscetível a danos físicos e a pressões históricas (MATSUI, 2002, p. 144). E o cinema seria o meio privilegiado para a reafirmação da fragilidade desse corpo, como resposta ao vitimismo e humanismo que as políticas do “Curso Reverso” reforçaram nas narrativas da produção nacional, o que passou a ser possível a partir de 1958, ano que é considerado o ponto de virada do cinema japonês do pós-guerra.

6.1

HUMANISMO, VITIMIZAÇÃO E O “CURSO REVERSO”

Seguindo a política do “Curso Reverso”, iniciada pelas forças da Ocupação, ao final da década de 1940, o governo japonês se propôs a alavancar um novo projeto de nação. Garantir esse propósito requeria a construção de uma forte narrativa nacionalista-capitalista, visando suprimir as memórias traumáticas do passado militarista e da recente ocupação do país pelos EUA¹⁴⁷ — do que dependia o descarte de quaisquer contranarrativas. O governo teve no cinema um poderoso instrumento para a internalização dessa ideologia. As narrativas que o definem na década de 1950 decorrem, justamente, desse esforço em libertar o imaginário nacional das repercussões traumáticas associadas à guerra.

A partir dessa década, os filmes produzidos no Japão ganharam visibilidade internacional¹⁴⁸ e se popularizaram no país como cultura de massa — a exemplo da proliferação do chamado *kaijû eiga* (cinema de monstros)¹⁴⁹ e do gênero de horror¹⁵⁰. Esse interesse pelo cinema japonês no período trouxe um novo fôlego para o desenvolvimento de uma produção local influenciada pela dramaturgia nacional — do *Bunraku*, do *Nô* e do *Kabuki*¹⁵¹, inspirados pelas lendas, mitologia e contos populares sobrenaturais do Japão —, que já era a base dos primórdios de seu cinema. Como resultado, a maioria dos filmes do período apresentava personagens geralmente orientados “por princípios morais inabaláveis,

147 Marilyn Ivy desenvolveu a crítica da sociedade do pós-guerra ao longo de linhas psicanalíticas, argumentando que o trauma da guerra não cessou em 1945, mas continuou com a política de “curso reverso” e com as guerras dos EUA na Ásia Oriental, dos anos 1950 e 1960. Como resultado, essas experiências traumáticas não puderam ser processadas abertamente e tiveram que ser suprimidas “através do deslocamento das memórias em rotinas extenuantes de trabalho” (IVY, 1995, p. 15-16), o que se estendia ao lazer.

148 Dois cineastas deram início a uma crescente visibilidade internacional ao cinema japonês desse período: Akira Kurosawa e Kenji Mizoguchi. Kurosawa com *Rashomon* (*Rashomon*, 1950) e *Os sete samurais* (*Shichinin no samurai*, 1954), foi premiado no Festival de Veneza — ganhando o Leão de Ouro, pelo primeiro, e o Leão de Prata, pelo segundo. E Mizoguchi foi premiado com o Leão de Prata por seu filme *Contos da lua vaga* (*Ugetsu monogatari*, 1953), em Veneza.

149 Incluindo os já clássicos *Godzilla* (*Gojira*, 1954) e *Mothra* (*Mosura*, 1961), de Inoshiro Honda, filmes que simbolizam o trauma da derrota na II Guerra Mundial e a ansiedade geral com os possíveis efeitos radioativos das bombas lançadas sobre Hihoshima e Nagasaki.

150 Já o gênero de horror garantiu a lotação dos cinemas, do final da década de 1950 em diante, com filmes de mestres como Nobuo Nakagawa e Masaki Kobayashi.

151 A dramaturgia do *Kabuki* e do *Bunraku* abrange diversos gêneros, como o *jidai-mono* (peças históricas), o *sewa-mono* (cotidiano da classe burguesa), o *jitsugoto* (realismo cotidiano), o *shosagoto* (teatro dançado), o *kitsugoto* e o *wagoto* (realismo sentimental). Mas o gênero mais popular foi o *aragoto*, com sua exaltação do heroísmo e da valentia (FRÉDÉRIC, 2008, p. 74, 562 e 1032). Uma das peças mais famosas do *Kabuki*, adaptada pelo menos 30 vezes para a tela de cinema, é *A história de fantasmas de Yotsuya*, encenada pela primeira vez em 1826 (BALMAIN, 2008, p. 15 e 16).

comportando-se como exemplos de uma sociedade harmônica, empenhada no bem” (STANDISH, 2006, p. 183). Isso, por outro lado, teria funcionado como artifício para minimizar os impactos que os filmes americanos provocavam na autoestima dos japoneses, ao enfatizarem as atrocidades de seus soldados na guerra (NAGIB, 1995, p. 32).

Adaptações da obra de Chikamatsu Monzaemon ¹⁵² (1653-1724), considerado um dos maiores dramaturgos japoneses, são exemplos cristalinos das convenções a que a indústria do cinema recorreu para acomodar os ânimos no pós-guerra (SHARP, 2008, p. 20). Os dramas históricos e contemporâneos de Monzaemon abordam, em geral, conflitos relacionados às rígidas convenções sociais do país. Dos dilemas amorosos, o mais difícil envolvia optar entre a felicidade pessoal e a lealdade filial e/ou feudal. Diante do insolúvel, o suicídio surgia como única resolução possível (BALMAIN, 2008, p. 15 e 16).

Especialmente nos filmes produzidos no início do pós-guerra, o amor romântico entre um homem e uma mulher, por exemplo, era apresentado como antítese da guerra, da destruição e da morte. Nas grandes produções dos estúdios tradicionais, esse amor romântico era idealizado, negado, ou a sua consumação ocorria tardiamente, quase sempre como consequência social da guerra. Dentro dessas narrativas, o indivíduo era, muitas vezes, descrito como impotente, e seu desejo era confrontado com maquinações macropolíticas. O que, na sua forma cinematográfica, traduzia-se em uma força causal agindo contra o indivíduo, que era vitimizado. E como a consumação do amor romântico era ou tardia ou negada, esse amor manteria uma pureza trágica, tornando-se a expressão alegórica que veio a representar o humanismo do pós-guerra (STANDISH, 2006, p. 222).

A exploração de um humanismo (espelhado no neorrealismo italiano) que colocava os japoneses apenas como meras vítimas da destruição e da bomba

¹⁵² O dramaturgo japonês é frequentemente comparado a Shakespeare, provavelmente pela abordagem da temática dos amantes trágicos, destinados a consolidar seu amor apenas na morte. Ele escreveu 130 peças, principalmente para o *Kabuki*, embora tenha se dedicado ao *Bunraku* nos últimos vinte anos de sua vida. Duas de suas peças mais famosas são: *Os amantes suicidas de Sonezaki* (*Sonezaki Shinju*, de 1703) e *Os amantes suicidas de Amijima* (*Shinju Ten no Amijima*, de 1720), ambas de *Bunraku*. Esta última foi adaptada por Masahiro Shinoda, em 1969. Fiel ao título, o filme termina com o suicídio duplo dos personagens principais: unidos eternamente por uma grossa corda vermelha, seu amor os coloca fora dos limites reguladores da sociedade japonesa. “Similarmente, *Bonecas*, de Kitano (2002), começa com a cena de uma peça tradicional de *Bunraku*, ecoando temas de amor e sacrifício, fundamentais para o trabalho de Chikamatsu, atualizados para uma sociedade moderna em três narrativas que se desenrolam alternadamente” (BALMAIN, 2008, p. 16).

atômica reforçava, então, o viés que os eximia de qualquer responsabilidade pela guerra. Em outras palavras, as narrativas do período conformavam-se como ação de retaguarda que o cinema *mainstream* adotou para neutralizar ou mesmo suprimir o trauma nacional, correspondendo à ordem conservadora (OSHIMA, 1992, p. 28-29; NAGIB, 1995, p. 30-32).

Pautada pelo cinema de gênero¹⁵³, essa indústria era então representada pelas cinco *major companies*, a Shochiku, a Nikkatsu, a Daiei, a Toho e a Toei, em que cargos como o de direção, por exemplo, eram exercidos apenas por profissionais mais experientes, que já tivessem passado por todas as fases da produção de um filme. Processo pelo qual passaram veteranos como Mizoguchi Kenji (1898-1956), Ozu Yasujiro (1903-1963) e Kurosawa Akira (1910-1998) (NAGIB, 1995, p. 64-68). Foi assim pelo menos até o final da década de 1950, quando os televisores começaram a tomar conta das salas de estar, levando os filmes de gênero, que até então garantiam a rentabilidade das bilheterias, a entrar em um processo de crescente declínio.

Visando compensar as perdas e elevar os lucros de bilheteria, o cinema *mainstream* via como solução adaptar sua linguagem ao gosto de um público mais jovem (e, portanto, mais assíduo), passando a investir em novos talentos como estratégia comercial. A renovação do repertório, como uma das alternativas na disputa por audiência, levou parte dos grandes estúdios a apostar em jovens talentos que vinham do circuito acadêmico, decisão que representou a ruptura do padrão de contratação da indústria cinematográfica. Por outro lado, a garantia da manutenção da continuidade das atividades das pequenas salas de projeção e dos profissionais que dependiam da indústria de cinema envolveu novos tipos de contrato, o surgimento de várias pequenas companhias e um novo padrão na produção e distribuição de filmes.

A quebra do paradigma de contratação na indústria cinematográfica marca também o início das vanguardas do cinema japonês do pós-guerra — compreendidas aqui pela produção de filmes experimentais e autorais (muitas

153 O cinema de gênero, comercialmente rentável, então predominante, era dividido nas seguintes categorias: *jidaigeki* (drama de época), *gendaigeki* (drama contemporâneo), *shomingeki* (drama sobre pobreza), *kazoku-mono* (histórias de família), *haha-mono* (filmes sobre mães), *tsuma-mono* (filmes sobre esposas), *shoshimengeki* (comédias sobre a classe assalariada), *matatabi-mono* (filmes sobre a *Yakuza*, máfia japonesa), *keikô-eiga* (cinema esquerdista), *chambara* (filmes de samurais), *senikyô-eiga* (filmes financiados pelo governo durante a 2ª Guerra Mundial), *nansensu-mono* (série contínua de *gags* ligadas por tênue fio narrativo), entre outros.

vezes) independentes —, que se consolidaria na década seguinte, e que guardaria características semelhantes até o início dos anos 1970. As bases fundadoras dessa cena poderiam ser decompostas, de acordo com Roland Domenig, da interação entre três núcleos representativos. O primeiro, formado por estudantes de cinema, que passaram a se organizar em grupos a partir de suas universidades¹⁵⁴. O segundo, formado pelos filmes *avant-garde*¹⁵⁵. E o terceiro núcleo, identificado por filmes mais autorais¹⁵⁶ (DOMENIG; UNGERBÖCK, 2003).

Ao mesmo tempo, alguns dos cineastas que estavam sendo absorvidos pelos grandes estúdios, por exemplo, já vinham formulando teorias e métodos para o desenvolvimento de um cinema de contraposição às fórmulas comerciais da indústria japonesa — e, portanto, à forma tradicional de se fazer cinema adotada pelos grandes estúdios. Os avanços das novas teorias e práticas cinematográficas que surgiam passaram a ser disseminados em revistas especializadas como a *Eiga Hyôron*, publicada por Kasu Sanpei, em 1957; e, a partir de 1958, na revista *Kiroku Eiga* (Filme documentário), da “Associação de Documentaristas”, conduzida por Noda Shinkichi (1916-1993) e Matsumoto Toshio (1932-). Essas publicações foram os principais canais da produção de ensaios sobre cinema, que se ampliariam com a criação de associações de críticos dessa arte, também surgidas em 1958, que teriam entre seus colaboradores cineastas como Oshima Nagisa (1932-2013) e Yoshida Yoshishige (1933-), quando estes ainda trabalhavam como assistentes de direção (DOMENIG; UNGERBÖCK, 2003).

Ironicamente, em consonância com as mudanças que ocorriam sobretudo no cinema europeu e no cenário político, esses jovens cineastas não demorariam a se contrapor aos bons modos dessa mesma indústria. Inaugurando um período de criatividade e contravenção, parte dessa nova geração de diretores seria responsável, sobretudo, por colocar em questão a validade da perspectiva de humanismo e vitimização no cinema japonês. A começar pela exposição da construção ideológica do amor puro idealizado, romântico, não consumado — em geral, subvertendo-o, e submetendo-o, ao desejo carnal.

154 Como o *Nihon University Film Study Group* (*Nichidai Eiken*); o *Tômon Scenario Study Club of Waseda University* (*Shinaken*), do *Kyôto University Film Club*, e o *Kansai Academy Film Study Club*.

155 De cineastas como Terayama Shuji (1935-1983), Teshigahara Hiroshi (1927-2001), os do *Experimental Studio*, de Yamaguchi Katsuhiko; os do *Graphic Group*, de Ôtsuji Kiyoji, entre outros.

156 Como os de Ôbayashi Nobuhiko (1938-), os de Takabayashi Yôichi (1931-2012), etc.

Dentro dessa abordagem, a mudança mais significativa foi a progressiva inclusão de, ao menos, dois elementos nos novos roteiros: sexo e violência. Combinação que envolveu um frágil equilíbrio entre os interesses da indústria cinematográfica e da censura, nem sempre plausível. Na nova construção — explorada, sobretudo, nos filmes do *nûberu bâgu* (a partir do final da década de 1960) e do *pinku eiga* (a partir de 1964)¹⁵⁷ — o indivíduo voltava-se, como na “literatura carnal”, para o materialismo do corpo e não mais para uma essência ideológica abstrata associada ao espírito. A ênfase no sujeito político autônomo (*shutaiseiron*) como antítese à coletividade que se adapta passivamente ao *status quo* passa, então, a refletir o posicionamento ativo dessa nova geração de cineastas. Uma geração que se empenhou em tentar demonstrar as contradições entre a sociedade japonesa e a ideologia oficial.

6.2 NÛBERU BÂGU

Foi a partir do final dos anos 1950 que teve início a chamada *nova onda/nouvelle vague* do cinema japonês: o *nûberu bâgu*. Ainda que tenha havido uma profunda confluência de interesses entre o *nûberu bâgu* e a *nouvelle vague* francesa, que ocorreram quase simultaneamente¹⁵⁸, a denominação no Japão foi atribuída aos cineastas independentemente de suas vontades¹⁵⁹. No entanto, ainda

157 Sob alguns aspectos, ambos podem ser considerados uma forma de retomada das vertentes esquerdistas do cinema moderno japonês, notadamente as do movimento *Prokino* (Associação do Cinema Proletário do Japão), fundado em 1929 e banido em 1933. Ou mesmo podem ser comparados aos muitos dos filmes de horror produzidos na década de 1950. Ambas as vertentes abusariam do uso de metáforas para criticar a modernidade e o capitalismo (BALMAIN, 2008, p. 23).

158 No Japão, o movimento foi nominado como *nûberu bâgu* em 1960, ano em que Oshima Nagisa, Shinoda Masahiro e Yoshida Yoshishige realizaram, respectivamente, *Conto cruel da juventude* (*Seishun zankoku monogatari*), *Bilhete Unitário para o Amor* (*Koi no katamichi kippu*) e *O Imprestável* (*Rokudenashi*) — que os levou a ficar conhecidos como a trinca da “*nouvelle vague* da Shochiku” (NAGIB, 1995, p. 61-64). Em 1959, François Truffaut lançou *Os incompreendidos* (*Le quatre cents coups*), que, com o filme *Acochado* (*A bout de souffle*) 1960, de Jean-Luc Godard, deu origem à *nouvelle vague* do cinema francês.

159 A expressão remete à pronúncia japonesa para *nouvelle vague*, movimento cinematográfico francês surgido na mesma época, que teve como principais expoentes os cineastas Jean-Luc Godard e François Truffaut. De acordo com Lúcia Nagib, a expressão *nûberu bâgu* teria se tornado corrente no Japão — passando a se referir a toda uma geração jovem de cineastas — justamente porque um crítico do jornal *Yomiuri Shunkan* a usou para se referir ao filme *Conto cruel da juventude* (*Seishun zankoku monogatari*), de Oshima (NAGIB, 1995, p. 61-64). No entanto, Standish adverte para o fato de que “a Shochiku Studios usou o termo *Nouvelle Vague* como uma estratégia promocional para comercializar os primeiros filmes de Nagisa Oshima e Yoshida

que de formas distintas, há correlações entre os dois. Entre os nomes comumente associados ao movimento¹⁶⁰ estão os dos diretores Hani Susumu (1928-), Hara Kazuo (1945-), Imamura Shohei (1926-2006), Masumura Yasuzo (1924-1986), Oshima Nagisa (1932-2013), Shinoda Masahiro (1931-), Takechi Tetsuji (1912-1988), Terayama Shuji (1935-1983), Teshigahara Hiroshi (1927—2001) e Yoshida Yoshishige (1933-). Também são eventualmente associados ao *nûberu bâgu* os cineastas Suzuki Seijun (1923-), Nakahira Ko (1926-1978) e Shindo Kaneto (1912-2012), cujas obras se aproximam da estética do *nûberu bâgu*, embora suas carreiras já tivessem sido iniciadas antes, em meados da década (OSHIMA, 1992, p. 52).

Mesmo trabalhando separadamente e mantendo características próprias, esses cineastas exploraram perspectivas comuns que antagonizaram a abordagem mais tradicional do cinema japonês, estimulados pela cinematografia e teorias das vanguardas europeias (NAGIB, 1995, p. 129-130). Como os franceses, eles fizeram uso da câmera com simplicidade e liberdade, privilegiando o plano-sequência (que mostra a duração real do evento, sem cortes) e o anti-herói como protagonista. Também se apropriou, com adaptações, do conceito de *auteur* — considerada a maior contribuição da *nouvelle vague* francesa para o cinema —, que defende que a produção de um filme, apesar de contar com um grupo de colaboradores, reflete a visão criativa pessoal de um único autor, geralmente o diretor. Ou seja, o ataque à indústria cinematográfica iniciava-se com a afirmação do “caráter autoral, que se refletia na rebeldia aos cânones formais e, no campo temático, na desobediência sistemática aos preceitos humanistas” (NAGIB, 1995, p. 64).

Dentro do que acabaria se conformando como movimento *nûberu bâgu*, a crítica mais enfática à sociedade e à indústria cinematográfica do pós-guerra foi a realizada por Oshima Nagisa, que é considerado o mentor do movimento,

Yoshishige. No entanto, nem Oshima nem Yohida ficaram satisfeitos com este rótulo, já que seus filmes teriam se desenvolvido como uma reação espontânea aos acontecimentos do período pós-guerra e de forma alguma foram uma emulação dos franceses” (STANDISH, 2011, p. 157, nota 3).
 160 Desser considera que “a noção de que a *Nouvelle Vague* é um Movimento é importante para que possamos contrastá-lo com a ideia de uma *Escola*, pois a *Nouvelle Vague* rejeitava a ideologia da *Escola*, implicitamente”. E acrescenta que “o pressuposto de que um movimento artístico de vanguarda já tem uma dimensão política foi tão crucial para o *Nûberu bâgu*, quanto para o cinema russo revolucionário dos anos 1920, para as teorias de teatro de Bertold Brecht, e para a *Nouvelle Vague* francesa, especialmente depois de 1968, quando Jean-Luc Godard integrou o coletivo *Dziga-Vertov*” (DESSER, 1988, p. 5).

especialmente por sua atuação como crítico de cinema e ensaísta paralelamente à sua carreira cinematográfica. Oshima produziu um material teórico consistente sobre o fazer fílmico, cuja proposta metodológica não apenas vislumbrava uma profunda transformação do cinema japonês, como referenciou toda a sua prática cinematográfica¹⁶¹. Como na *nouvelle vague*, a produção teórica do cineasta antecedeu sua prática cinematográfica, o que demonstra seu precoce envolvimento com o movimento francês¹⁶². Ainda que se aproximem de um tratado ético pessoal, suas premissas como intelectual influenciariam grande parte da geração de cineastas que integrou com ele a contracultura no cinema japonês. Também, e principalmente, elas fornecem elementos fundamentais para ampliar a compreensão de seu processo criativo como cineasta, que se confunde com as próprias premissas que identificam o *nûberu bôgu*.

Com o propósito de atacar a *mise-en-scène* dos grandes estúdios, Oshima reivindicava a afirmação do caráter ficcional do cinema, defendendo o fim da narrativa naturalista ao reclamar uma estrutura livre, em que a composição, os movimentos de câmera, a iluminação e a música deveriam ser utilizados com a finalidade exclusiva de expressar um tema (OSHIMA, 1992, p. 39). Com o intuito de atacar os filmes de gênero¹⁶³, Oshima muitas vezes se aproximava da estética mais tradicional para, em seguida, interromper o fluxo por tensões inesperadas, sem a proposição de resoluções apaziguantes — em muitas das cenas de seus filmes, a câmera segue a ação sem fornecer indicações óbvias que levem a uma clara interpretação do que se está narrando (RICHIE, 2005, p. 215). O cineasta buscava, com isso, desafiar as audiências, problematizando as expectativas do público: ao forçá-lo a enfrentar as ambiguidades das narrativas, incitava-o a repensar sua situação subjetiva ao longo de linhas radicais. Impossibilitados de prever ou de contextualizar a ação testemunhada, os espectadores seriam, então, levados a reconsiderar o sentido de suas interpretações prévias; a reorganizar sua própria sensibilidade a partir do cinema (OSHIMA, 1992, p. 55).

161 Oshima produziu dois volumes sobre o fazer fílmico: *Sengo eiga: Hakai to sôzô* (Postwar film: Destruction and Creation), de 1963; e *Taikenteki sengo eizô ron* (A theory of the Postwar Image Based on Personal Experience), de 1975 (BOCK, 1978, p. 311).

162 A *nouvelle vague* também foi idealizada por um grupo de críticos que desenvolveu a prática posteriormente à teoria.

163 Considerando que o crescimento do cinema de gênero pode ser lido como análogo ao crescimento da sociedade de consumo, durante os anos do pós-guerra, na desintegração simbólica de Oshima do conceito de gêneros, também podemos ver um ataque aos sistemas de consumo que criaram.

Ao colocar em prática essa liberdade na estruturação, Oshima teria não apenas perturbado o público ao confrontá-lo com suas contranarrativas, mas também teria conferido, paradoxalmente, um maior grau de realismo à sua representação cinematográfica, o que poderia ser creditado à influência declarada de Oshima pelo *cinéma vérité*, de Jean Rouch, pelo sentido social e político da obra de Bertold Brecht, pelo existencialismo de Jean-Paul Sartre¹⁶⁴, e pelo caráter político do cinema neorrealista italiano — cujas premissas estavam estimulando tanto os intelectuais e artistas japoneses, como também os novos cinemas que surgiam em outros países (NAGIB, 1995, p. 16 e 17). Uma confluência que foi cuidadosamente absorvida por Oshima, especialmente em seus primeiros filmes.

Sua intenção em assumir um protagonismo, enquanto diretor, como alternativa à padronização dos filmes produzidos pelas *major companies*, dialoga com o conceito de *auteur*, do movimento francês. No entanto, ainda que Oshima tenha, como os cineastas franceses, explorado o conceito de *auteur* como uma oportunidade de expressão pessoal, uma das características mais notáveis em sua obra seria a sua deliberada inconstância. Para ele, a manutenção de um estilo consistente seria diametralmente oposta aos objetivos políticos a que aspirava. Para Oshima, todo autor deveria propor abordagens superáveis para que cada trabalho negasse o anterior, funcionando como uma espécie de negação de si, o que teria garantido diferentes abordagens estilísticas para cada um de seus filmes, sobretudo no que se refere à sua produção durante a década de 1960. Oshima impôs-se, então, regras arbitrárias em cada um de seus projetos com o intuito de reinventar-se radicalmente (NAGIB, 1995, p. 17 e 64).

A transcendência das circunstâncias através da negação de si funcionaria, para ele, como uma reação aos possíveis efeitos que a padronização dos grandes estúdios pudesse exercer no processo criativo dos cineastas. Especialmente ao chamar a atenção para o fato de que a negação de si e o consequente processo de reinvenção criativa dependeriam de uma metodologia que não deveria estar a serviço do ego do autor. Ao contrário, para ele, todo autor deveria “manter uma relação de tensão com a realidade, de modo a influir nela e deixar-se influenciar

164 A influência de Sartre na obra de Oshima se evidenciaria mais no nível teórico/ideológico de seus escritos do que em sua *mise-en-scène* cinematográfica. Nesse sentido, Oshima teria “abraçado a própria época” e pretendeu produzir uma arte que inspirasse muito mais a ação do que a contemplação (OSHIMA, 1992, p. 35).

por ela”, abraçando politicamente a época em que vive (NAGIB, 1995, p. 94). Essa autoanulação afirmaria não somente a resistência do autor/diretor aos padrões determinados pela indústria do cinema, como também permitiria — mesmo para quem estivesse, de alguma forma, a ela vinculado — uma perspectiva externa e, portanto, crítica não só à sua própria produção, como à sua realidade. Ou seja, além de promover uma relação de tensão com as condições práticas dos grandes estúdios, Oshima defendia na época que

o novo cinema deve, antes de mais nada, ser um cinema pessoal e subjetivo-ativo do autor. [E que u]m diálogo entre o autor e os espectadores só se pode estabelecer se a obra é a expressão subjetiva-ativa desse autor e exerce, numa relação de tensão com a realidade, uma função crítica (OSHIMA Apud NAGIB, 1995, p. 81).

Com a exaltação da negação de si, Oshima nos oferece, então, um paradoxo, já que transcender seus interesses (isto é, interesses que são inerentes à própria obra e ao próprio esforço de negação de si) significaria a erradicação plena de sua própria personalidade enquanto criador. Portanto, ao exaltar a negação de si como processo autoral, a fim de evitar a repetição estilística, Oshima problematizava o conceito de *auteur*. Ele subvertia a principal noção do conceito, a que situava a expressão pessoal do autor/diretor acima da obra¹⁶⁵. O cineasta defendia, portanto, que a negação de si deveria servir como uma ferramenta de intervenção na realidade e na promoção de uma revolução das consciências.

Prescrições que em Oshima assumiriam, obrigatoriamente, um caráter de autocrítica/anulação, que seria transposto não só às narrativas como aos personagens de seus filmes. Por essa razão, a negação de si, para ele, deixaria de ser um “processo concernente unicamente ao autor, que tem que renascer a cada obra, passando a referir-se também aos personagens, que devem destruir o Japão e os japoneses (ou seja, a si próprios) para ressurgirem enquanto sujeitos individuais” (NAGIB, 1995, p. 98). Dentro dessa estratégia, os personagens assumiram em muitos de seus filmes um comportamento niilista¹⁶⁶, a exemplo dos seus primeiros

165 Essa simultânea apropriação e subversão da noção de *auteur* é demonstrativa da ambiguidade em Oshima: se havia nele, por um lado, uma manifestação enfática na afirmação do diretor como *auteur*, por outro, havia um esforço declarado de desenraizar a sua própria experiência enquanto cineasta. Ainda que não pretendamos aprofundar essa abordagem no presente estudo, apontamos que tal ambiguidade em sua proposição da reinvenção do cineasta, via negação de si, mostra-se estimulante para um debate crítico sobre os aspectos controversos que atravessam os discursos acerca do termo *auteur*.

166 Conforme D'Angelo, embora o termo 'niilismo' remeta a Nietzsche e às valências literárias e sociopolíticas do romancista russo Turguénev, as primeiras ocorrências relevantes do termo remontam ao Romantismo: “a exaltação da produtividade do sujeito, dissolvendo qualquer ente no eu, faz com que todas as coisas se tornem *nada* fora da minha imaginação”. O termo teria sido

quatro filmes, pela produtora Shochiku: *Cidade do amor e da esperança* (*Ai to kibô no machi*, 1959); *Conto Cruel da Juventude* (*Seishun zankoku monogatari*, 1960); *O Túmulo do Sol* (*Taiyô no hakaba*, 1960); e *Noite e Névoa no Japão* (*Nihon no yoru to kiri*, 1960). Os três últimos teriam desafiado claramente o cinema *mainstream* (ou seja, a própria Shochiku). Mas foi *Noite e Névoa no Japão* que representou o ponto de ruptura entre Oshima e o estúdio: poucos dias após seu lançamento, a Shochiku tirou o filme de cartaz alegando supostos temores de que ele pudesse inspirar atos de violência politicamente motivados, decisão que o cineasta entendeu como um ato deflagrado de repressão política. O intuito de Oshima parecia ser o de atacar aquele cinema a partir de sua própria estrutura, que, para ele, destruía o potencial revolucionário e artístico de jovens diretores ao doutriná-los com modos ultrapassados e politicamente conservadores. Nagib resume bem o contexto dessas decisões:

(...) *Noite e Névoa no Japão* foi concebido, rodado e editado em menos de dois meses, prazo oferecido pela Shochiku para que Oshima produzisse mais um filme juvenil de sucesso. Em vez disso, ele se deixou novamente arrastar pela realidade contemporânea, filmando no calor da hora um balanço sobre as razões do fracasso da luta estudantil contra o Tratado de Segurança Nipo-americano. O tema essencialmente político e a radicalidade das opções formais fizeram com que a Shochiku retirasse o filme de cartaz após o quarto dia de exibição. E com isso encerrou-se esse curioso período da carreira de Oshima, que conseguiu produzir quatro filmes de espírito independente no interior da empresa cinematográfica mais conservadora do Japão (NAGIB, 1995, p. 95).

O niilismo dos personagens desses primeiros filmes é comparado ao encontrado nos filmes do *Tribo do Sol* (*taiyôzoku*) — grupo de jovens diretores japoneses que foi pioneiro em desafiar o conservadorismo do cinema do pós-Guerra produzindo, em meados da década de 1950, roteiros de baixo orçamento, filmados improvisadamente nas ruas com não atores¹⁶⁷ (NAGIB, 1995, p. 130).

empregado pelo filósofo F. H. Jacobi (1743-1819) em polêmica com as doutrinas idealistas de Fichte, que teriam a perda de sentido e de valor como consequências inevitáveis. Jacobi interpretava o subjetivismo fichteano, “que faz derivar tudo do eu como uma negação de qualquer realidade mais séria e de qualquer fé”, como uma forma de niilismo, que conduziria, portanto, ao ateísmo (D'ANGELO, 1998, p. 87 e 88).

167 Tanto a *nouvelle vague* francesa como o *nûberu bâgu* foram igualmente tributários da experiência do grupo *taiyôzoku*. Em *Conto cruel da juventude*, de Oshima, por exemplo, um jovem suburbano comete crimes com a mesma ausência de remorsos que o protagonista de Godard em *Acosado*, um herói alienado, insatisfeito, violento, arauto das rebeliões e dos protestos que sacudiriam o mundo nos anos 1960 (DESSER, 1988, p. 1). “O frescor e a juventude desse realismo já chamara a atenção de François Truffaut, que havia se impressionado especialmente com *Paixão juvenil* (*Kurutta kajitsu*, Ko Nakahira, 1956). Numa crítica do filme para os *Cahiers du Cinéma*, Truffaut elogiou as mesmas características que estaria desenvolvendo a seguir em seu filme *Os incompreendidos* (*Le quatre cents coups*, 1959), fundador da *nouvelle vague*” (NAGIB, 1995, p. 130).

Oshima, fascinado pelo caráter despretensioso, pela radicalidade sensacionalista e pelo niilismo hedonista dos filmes do *taiyôzoku*, considerava que eles teriam, mesmo que de forma limitada, promovido uma quebra no padrão dos grandes estúdios e, ao mesmo tempo, estabelecido um diálogo direto com a juventude da época. Porém, o intuito do *taiyôzoku* de apenas chocar essa geração com suas cenas de ação dinâmicas e seus discursos rápidos (OSHIMA, 1992, p. 27 e 31) fez com que o entusiasmo de Oshima pela *Tribo do Sol* guardasse importantes ressalvas.

Em *Paixão Juvenil* e *Season of the Sun*, de 1956, os dois primeiros filmes do *taiyôzoku*, as ações transcorrem sem qualquer contextualização histórica. A transgressão pela transgressão limita as ações de seus jovens contraventores a um contexto em que “não há memória, não há *flashbacks*, não há futuro, apenas o tempo presente” (STANDISH, 2006, p. 231). Para Oshima, o distanciamento nos filmes do *taiyôzoku* de qualquer contexto social ou político — e a inserção de suas contravenções numa moralidade que determinava, quase sempre, uma resolução punitiva aos contraventores — fazia de suas transgressões exemplos de um “niilismo sem sentido”. Um niilismo que não teria como propósito nem o desejo de despertar uma consciência crítica, nem o apelo implícito a uma ação radical e transformadora. Ou seja, ao sensacionalizar as transgressões juvenis e ao evitar, simultaneamente, as implicações políticas radicais das mesmas transgressões, o estilo *taiyôzoku* seria, para Oshima, absolutamente conservador.

Essa interpolação entre um posicionamento crítico e a exaltação do potencial revolucionário dos filmes do *taiyôzoku* foram determinantes para a composição do projeto cinematográfico e político de Oshima. Na prática, em sua resistência ao “niilismo sem sentido” do cinema modernista do *taiyôzoku*, Oshima serviu-se da radicalidade desse niilismo, cuidando para dirimi-lo de quaisquer tendências conservadoras. Nesse sentido, e complementarmente, as manifestações que se iniciaram na década de 1950 também seriam eventos determinantes para sua filmografia e serviriam aos seus propósitos de se contrapor ao “niilismo sem sentido” do *taiyôzoku*. Seus primeiros filmes trazem excertos das manifestações em defesa da paz, de 1950, contra a participação do Japão na Guerra da Coreia, e também das manifestações contra o ANPO, na virada da década. Oshima, procurando subverter o niilismo hedonista do *taiyokozu*, confrontaria os

espectadores da Shochiku com suas contranarrativas tanto em *Conto Cruel da Juventude* como em *Noite e Névoa do Japão*.

Desser identifica uma analogia crítica — relacionada no filme *Conto Cruel da Juventude* (*Seishun zankoku monogatari*, 1960) ao papel dos *gangsters* — que seria implícita e recorrente nos trabalhos de Oshima. A desigualdade de poder entre os membros das gangues é comparável à do cidadão comum em relação ao Estado: o cidadão lhe deve lealdade, “mas o Estado não precisa devolver essa lealdade, e não a devolve”. A gangue seria, nesse âmbito, um microcosmo do Estado moderno: ambos se movimentariam ao sabor do lucro e da acumulação. Desser conclui sobre esse ponto observando que “as várias gangues no filme fazem do derramamento de sangue sua atividade mais lucrativa, o que tornaria a alegoria mais enfática e explícita: o Estado trafica com o sangue do povo” (DESSER, 1988, p. 52). Essas características poderiam também ser encontradas, de acordo com Desser, nos populares filmes *Yakuza* que surgiram nos anos 1962/63, que apontam para o problema do *giri* (obrigação), e da incontornável não reciprocidade na lealdade. Os filmes *Yakuza*, como os filmes de Oshima, teriam, portanto, uma qualidade *niilista* que os aproximaria. No entanto,

o que separaria Oshima do gênero *Yakuza* é que, enquanto Oshima politizaria o contexto de seus filmes, os filmes *Yakuza* o ritualizariam. Com suas ações e tramas altamente codificadas e repetitivas, os filmes *Yakuza* se situam em um mundo hermético, e através da ação ritualizada servem como catarse para uma plateia formada, majoritariamente, por homens trabalhadores urbanos. E a intenção de Oshima não é a de que seus filmes sejam catárticos ou herméticos, mas que se abram (DESSER, 1988, p. 52).

Também em *Conto cruel da juventude*, mesmo que de forma superficial, estão presentes as críticas contra a participação do Japão na Guerra da Coreia e contra o ANPO (NAGIB, 1995, p. 77). No filme, que traz imagens de arquivo do movimento estudantil, a juventude é apresentada nos protestos como uma massa disforme, sem direção, nem sentido. Os personagens principais, Kiyoshi e Makoto, passam pelos jovens que se amontoam nas manifestações e logo perdem o interesse pela ação, rejeitando a política organizada em favor do hedonismo, que se mostra como fuga da cultura conservadora que predominou na década de 1950. Ou seja, ao contrário do niilismo sem sentido do *taiyokozu*, Oshima inseriu seus personagens no contexto político e social do período.

Ao mesmo tempo, apresentou as transgressões juvenis como uma alienada e colérica reação àquele contexto do pós-guerra. Com isso, ele adaptava e convertia

o modelo do niilismo hedonista do *taiyokozu* em um niilismo crítico, requalificando-o como luta política. Ou seja, as decisões de Oshima, embora paradoxais, serviriam para materializar seus objetivos políticos, sobretudo quanto ao seu projeto de desconstrução do humanismo e da vitimização que seriam, para ele, inerentes aos gêneros cinematográficos da época. Nesse sentido, a história de seus primeiros trabalhos na Shochiku e dos decorrentes a sua posterior expulsão da empresa é precisamente ilustrativa das formas pelas quais Oshima procurou desafiar as convenções — tanto as da indústria cinematográfica, como as da própria sociedade japonesa (RICHIE, 2005, p. 196).

Nos filmes de Oshima, a questão da identidade também é recorrente e explorada em sequências de violência, que têm na sujeição violenta das mulheres e em sadismos masculinos os elementos primordiais para seus enredos. Em *Conto cruel da juventude*, a fusão de sexo e violência no primeiro encontro dos personagens Makoto e Kiyoshi, que seria “algo próximo de um estupro”, parece expressar, para Desser, “o único significado disponível para que os jovens aceitem uma existência cada vez mais sem sentido” (DESSER, 1988, p. 50 e 53). Desser cita Richard Tucker, para quem, ainda que a violência dos filmes do *nûberu bâgu* possa, de fato, ser considerada como “uma força libertadora, assim como o ato sexual, fica o paradoxo de que a violência também oprime” (DESSER, 1988, p. 107).

Criticadas no *nûberu bâgu*, as representações de sexo e violência no cinema evoluíram, no entanto, para abordagens cada vez mais extremas no *pinku eiga*¹⁶⁸ — gênero que é reconhecido como o responsável por tornar não só a sexualidade explícita, como por promover representações de violência cada vez mais explícitas. Há, de fato, uma clara relação entre as abordagens do *nûberu bâgu* e do *pinku eiga*, até porque a nova onda do cinema japonês pode ser considerada a precursora do gênero. O início da produção de filmes *pinku* no Japão, por exemplo, é marcado por “Sonhando Acordado” (*Hakujitsumu*, 1964), de Takechi Tetsuji¹⁶⁹, que é

168 O termo *pinku eiga* (filme rosa) remete ao gênero americano *pink film* que, em sua origem, refere-se a filmes pornô de baixo orçamento.

169 *Sonhando Acordado* (*Hakujitsumu*, 1964), por sua surreal mistura de odontologia e violência sexual, arranhou a imagem que o país queria mostrar no ano do primeiro grande evento internacional japonês pós-Guerra: as Olimpíadas de Tóquio. A legislação que regula as representações relacionadas a sexo, no Japão, parece causar perplexidade mesmo entre os japoneses. (DESSER, 1988, p. 99).

considerado um dos primeiros *pinku eiga* e cuja estética é identificada com o *nûberu bâgu*.

Takechi se notabilizaria, no entanto, com *Black Snow* (*Kuroi yuki*, 1965), que trouxe uma abordagem obviamente política para o gênero *pinku*: na trama, o filho de uma prostituta japonesa que trabalha para soldados norte-americanos só consegue se excitar segurando uma arma carregada. Após atirar em um dos soldados negros, ele é executado por outros soldados norte-americanos. Por essa combinação, Takechi foi preso sob a acusação de obscenidade (BALMAIN, 2008, p. 71). Intelectuais e cineastas, incluindo o dramaturgo Mishima Yukio e Oshima Nagisa, defenderam Takeshi, que foi inocentado (DESSER, 1988, p. 99).

É importante essa passagem para demonstrar como funciona a censura japonesa no quesito “obscenidades” — que é regulada, desde 1956, pelo EIRIN, abreviação de *Eiga Rinri Inkai* (*Comitê de Avaliação e de Classificação de Filme*). Em suas atuações mais recorrentes estavam as que garantiam que os filmes não transgredissem as normas legais que proibiam a exibição explícita dos genitais, assim como a de pelos púbicos. Leis relativamente rígidas que foram implementadas entre o final do século XIX e início do XX, quando houve no país uma profunda reforma na legislação para a adequação do país à moralidade ocidental (HARPER, 2008, p. 24 e 25). E que tiveram a chance de ser testadas em diversos momentos nas duas décadas seguintes à criação do órgão.

Oshima Nagisa passaria por situação semelhante à de Takeshi, em meados da década de 1970, com o seu *O império dos sentidos* (*Ai no koriida*, 1976), já distanciado das características do *nûberu bâgu*. O filme é baseado na história real de Abe Sada e de seu amante Kichizo Ishida, cujo romance culminou, em 1936, na morte do amante e em sua subsequente castração por Sada — presa ao ser descoberta portando o pênis de Ishida dentro da faixa de seu quimono. Allison comenta, a partir do relato do próprio Oshima, que o filme *Império dos sentidos* foi acusado de obscenidade e banido no Japão a partir de um livro, publicado pela editora San'ichi Shobo, que reproduziu seus fotogramas: “Doze fotos foram consideradas obscenas por mostrar ‘posições de intercuro sexual de homem com mulher e jogos sexuais’ e nove trechos do *script* foram banidos por sua ‘descrição franca’ do intercuro sexual de homem com mulher” (ALLISON, 2000, p. 165). Os *close-ups* dos genitais dos amantes foram censurados na exibição inicial do

filme no Japão, com cortes que descaracterizaram sua proposta estética¹⁷⁰. Ao desafiar as convenções japonesas e suas interpretações sobre obscenidade, Oshima foi processado¹⁷¹. Allison descreve a reação de Oshima, que,

furioso por ter sido acusado, mesmo tendo seguido as convenções que regulam sobre obscenidade, excluindo imagens e referências de genitais e pelos pubianos, tentou forçar as autoridades a explicar melhor seu posicionamento quanto à obscenidade. Exigindo conhecer a base legal na qual genitais, sexo e suas representações são consideradas obscenos, ele também questionou o direito do Japão de reter um conceito de moral pública que, ainda que tivesse sido importante para o Estado fascista no período da Guerra, teria sido supostamente desmantelado na reorganização democrática do pós-Guerra. Embora Oshima tenha, eventualmente, ganhado o caso após anos de batalha nas cortes, ele não conseguiu a resposta que procurava (ALLISON, 2000, p. 165).

Tido como um dos filmes eróticos mais amplamente vistos dos últimos tempos, *O império dos sentidos* é considerado, não raramente, como um filme que transita pelas fronteiras entre arte e pornografia, ainda que não seja relacionado ao *pinku*, e mesmo tendo sido também produzido por Koji Wakamatsu, a principal referência do gênero — o filme foi uma coprodução entre Japão e França (onde foi editado). Para Allison, a censura ao filme levanta pontos interessantes não apenas sobre a natureza da censura no Japão, como coloca em questão a própria definição do que seria um filme erótico e/ou pornográfico.

Mas, além das representações violentas, foram as atitudes de enfrentar os temas políticos e a negação da estrutura que definia o cinema da época os principais pontos de aproximação entre o *nûberu bâgu* e o *pinku eiga*, personificadas principalmente nos trabalhos de Wakamatsu Koji em parceria com o roteirista Adachi Masao, considerado o mais respeitado cineasta do gênero.

6.3 PINKU EIGA

Antes de os filmes *pinku* se consagrarem como tal, eles eram rotulados, no início da década de 1960, como *erodakushon eiga* ou *eroduction* (contração das palavras “erótico” e “produção”), *Oiroke eiga* (filmes *sexies*) e *sanbyakuman eiga*

170 Em geral, pelos pubianos são cobertos com mosaicos e tarjas.

171 Em 1982, as acusações contra Oshima foram retiradas, e os regulamentos passaram a aceitar a representação mais explícita de sexo e da sexualidade no cinema japonês (BALMAIN, 2008, p. 21). Esse controle veio se flexibilizando desde meados dos anos 1990 e somente há poucos anos foi permitida a exibição de genitais no país.

(“filmes de três milhões de ienes”), devido ao seu orçamento reduzido¹⁷² (SHARP, 2008, p. 9-12). Assim como os filmes relacionados ao *nûberu bâgu*, o surgimento do *pinku eiga* é atrelado ao crescimento do interesse pela programação da televisão, no início da década de 1960, que se tornava o principal meio de entretenimento, absorvendo grande parte do público do cinema. Naquele contexto, para garantir a continuidade da atividade cinematográfica, muitos produtores, diretores, atores e técnicos passaram a trabalhar com gêneros menos inseguros, que pudessem lhes garantir certa rentabilidade, o que acabou dividindo as produções em múltiplos nichos de mercado. Condição que afetou não somente os grandes estúdios, mas, principalmente, os pequenos distribuidores, que eram então vinculados aos estúdios por contratos de exclusividade. Esses distribuidores se adaptariam ao novo cenário exibindo produções independentes de baixo orçamento, que se multiplicariam no decorrer da década, introduzindo em seus filmes a temática do sexo, que era ainda um tabu nos grandes estúdios.

O novo gênero rapidamente encontraria seu público, trazendo grandes lucros para os proprietários de cinema e para as pequenas empresas de produção, em detrimento dos grandes estúdios¹⁷³. Pelo menos até a segunda metade dos anos 1960, quando os *eroductions* passaram a ser chamados de *pinku eiga* e ganharam a atenção dos principais estúdios da indústria japonesa — Shochiku, Nikkatsu e, logo em seguida, Toei. Em termos comerciais, parece ter sido uma escolha acertada, já que, até o final da década de 1960, os filmes *pinku*, exibidos em sessões triplas de 40 minutos “em milhares de cinemas sórdidos pelo país”, já representavam uma expressiva fatia dos filmes produzidos no Japão (BORNOFF, 2002, p. 59). Com isso, pode-se dizer que o *pinku eiga* recebeu no Japão um nível de exposição raramente concedido à pornografia em qualquer outro país do mundo (STANDISH, 2006, p. 268).

Na verdade, essa adesão do mercado cinematográfico ao *pinku eiga* demonstrava a avidez de um público cada vez mais amplo interessado pela

172 Embora hoje a produção, distribuição e exibição dos filmes *pinku* tenham se convertido em um sistema altamente estruturado, elas continuam operando com baixos orçamentos, na penumbra do *mainstream* e definindo-se como produções independentes (SHARP, 2008, p. 12).

173 Em termos gerais, a queda na audiência dos cinemas do início da década não representou diminuição da produção, que se manteve elevada devido ao aumento de produções independentes de baixo orçamento. O número dos *eroductions* passaria de 15, em 1962, para 265, em 1968 — sendo que, em 1965, os filmes *pinku* representavam 40% da produção nacional (STANDISH, 2006, p. 268).

combinação de sexo e violência, que teve seu *boom* a partir de 1965, com a apresentação corriqueira de mulheres sendo mutiladas, assassinadas, estupradas e torturadas¹⁷⁴ (HARPER, 2008, p. 25). Não é rara a perplexidade de não japoneses diante dos parâmetros para a produção japonesa de filmes pornográficos e eróticos¹⁷⁵. Mais ainda quando essas noções são comparadas aos padrões do cinema erótico e pornográfico ocidentais — em muitos casos, a recepção de alguns desses filmes japoneses pode ser desconcertante até mesmo para o público, no Ocidente, que se interessa por filmes de horror e de mutilação.

De todo modo, é importante ressaltar que nem todos os filmes *pinku* podem ser considerados eróticos, ainda que possam ser classificados genericamente como “filmes de sexo”, ou filmes adultos (*seijin eiga*) — e ainda que apresentem cenas de sexo e de nudez. Isso porque, ainda que essas produções tenham sido motivadas por razões comerciais, o gênero foi usado por muitos diretores como possibilidade de, mesmo com baixos orçamentos, produzir filmes experimentais. É o caso de parte da produção dos principais representantes do gênero — como Wakamatsu Koji (1936-2012), Adachi Masao (1939-) e Takechi Tetsuji, cineastas que se serviram da fusão do *nonsense*, sexo, violência, cultura popular e política —, transformando-se em um importante meio não só para a propagação dos ânimos da época como para experimentação de linguagens (SHARP, 2008, p. 10 e 15).

6.3.1 WAKAMATSU PRO

Wakamatsu Koji (1936-2012) é o mais famoso e mais respeitado

174 Embora a violência explícita fizesse aparições regulares em outros gêneros populares, como nos filmes *chanbara* e *jidai-geki* (filmes de samurai e dramas de época) (HARPER, 2008, p. 25), ela foi levada ao seu extremo no cinema *pinku* e no *ero-guro* (erótico grotesco), sua vertente ainda mais radical (DESSER, 1988, p. 98).

175 Até 1950, o cinema japonês foi a expressão quase absoluta da castidade. Os primeiros filmes japoneses em que aparece um casal (heterossexual) se beijando, chamados no Japão de *seppun eiga* (filme de beijo), datam de 1946 — antes disso, não era natural que casais se beijassem em público (BALMAIN, 2008, p. 23 e 24). Curiosamente, o primeiro beijo do cinema japonês é creditado a dois filmes que estrearam no mesmo dia: em *Aru yo no seppun*, de Yasuki Chiba, em que o gesto foi encoberto por uma sombrinha; e em *Hatachi no seishun*, de Yasushi Sasaki, em que foi mostrado com mais “realismo” (ANDERSON; RICHIE, 1982, p. 176; NAGIB, 1995, p. 250). A própria participação das mulheres como atrizes no cinema ocorreu de forma gradual, desde os anos 1920, quando passaram a assumir aos poucos o lugar dos chamados *onnagata*, atores que eram caracterizados como mulheres para interpretar os personagens femininos, conforme as tradicionais convenções dos teatros *Nô* e *Kabuki*, cuja dramaturgia foi base, inclusive, para os primórdios do cinema japonês (SHARP, 2008, p. 20).

representante do gênero *pinku*. Embora realizador prolífico de filmes comerciais menores, estritamente eróticos/pornográficos, que atendiam ao público padrão dos *pinku*, o cineasta foi um dos realizadores que melhor utilizaram o gênero como pretexto para experimentações. Ao contrário da maioria de seus contemporâneos, que vinha do ambiente universitário e dos grandes estúdios, Wakamatsu foi um autodidata que se tornou realizador de cinema quase que por acidente. Depois de algumas incursões desastrosas como operário, trabalhando como ajudante de cozinha, em bares e como pedreiro¹⁷⁶, decidiu-se pelo caminho aparentemente mais fácil: tornar-se um gangster da *Yakuza*. Ainda que curta, sua trajetória como gangster tanto o aproximou do mundo do cinema¹⁷⁷ como resultou em sua prisão — relatada por ele como uma de suas piores experiências, e a razão maior de sua recusa a qualquer tipo de autoridade, atitude que seria constantemente reelaborada no repertório de seu cinema e em sua atitude política¹⁷⁸.

Sua trajetória como cineasta começou pouco tempo depois de sua saída da prisão e da *Yakuza*, quando foi convidado, primeiramente, para trabalhar como assistente de direção para televisão¹⁷⁹ e, logo em seguida, com *eroduction*, com a garantia de total liberdade. Segundo o próprio Wakamatsu, as condições dos grandes estúdios eram absolutamente incomparáveis às do cinema *pinku*, onde bastava seguir apenas as duas regras básicas que a censura japonesa impunha aos pornô: não mostrar nem os genitais, nem o intercuro sexual explícito¹⁸⁰ — que, se mostrados, deveriam ser justificados por um nítido vínculo com a beleza, com a grandeza e o poder do amor. Justificativas dificilmente aceitas, e menos ainda nos

176 Seguindo o caminho recorrente do jovem que não cabia nas limitações das pequenas cidades, Wakamatsu decidiu, aos 17 anos, testar a vida em Tóquio. Além da família, da vida rural e de um histórico de pequenas confusões e transgressões, Wakamatsu deixou para trás, na pequena cidade de Wakuya — prefeitura de Miyagi, em Tōhoku, região norte do país —, a chance de cursar uma faculdade agrícola, não apenas por inaptidão, como por sua insubordinação à autoridade paterna e ao rigor sem recompensas que a vida no campo costumava impor naqueles tempos. Na capital, sem dinheiro, foi-se deixando guiar pelos sabores, oportunidades e riscos (SHARP, 2008, p. 80).

177 A opção pela filiação à máfia foi, na verdade, responsável por seu primeiro contato com produção de cinema, já que era ele o responsável por negociar com as companhias de cinema os “tributos” que garantiriam o acesso sem atropelos às locações da área de Shinjuku, distrito de Tóquio, então sob domínio da Yakuza.

178 Com a idade de 23 anos, no início dos anos 1960, Wakamatsu foi preso na região de Hachioji após se envolver numa disputa com um membro de uma gangue rival. Durante seis meses, os abusos sofridos como prisioneiro foram tão recorrentes e traumáticos que reforçariam nele ainda mais as atitudes de fúria antiautoritária, pré-moldadas pela sua experiência familiar.

179 Na dúvida entre ficar em Tóquio ou voltar para o interior e trabalhar como camponês com sua família, das conexões que fez a partir da Yakuza, surgiu a oportunidade de assistência de produção em filmes para televisão, na TV Nihon (SHARP, 2008, p. 81).

180 Como já mencionado, segundo o Artigo 175 da legislação japonesa (de 1907), a genitália de adultos, pelos pubianos e atos sexuais não podem ser representados realisticamente.

filmes de Wakamatsu, que foi um dos cineastas que mais explorou a combinação de sexo, tortura, estupro e assassinato. Por outro lado, na prática do *eroduction*, as únicas regras para encaixar os filmes no gênero eram incluir algumas cenas sutilmente eróticas que explorassem o nu feminino sem, no entanto, mostrar nem mamilos, nem pelos púbicos. Seguindo essa simples fórmula, Wakamatsu dirigiu, em 1963, seu primeiro filme erótico: *Sweet Trap (Amai Wana)* (SHARP, 2008, p. 81). O sucesso do formato, e o fato de que grande parte dos lucros e dos direitos sobre os filmes ficava com os produtores/distribuidores¹⁸¹, levaria Wakamatsu a criar sua própria empresa, a Wakamatsu Pro¹⁸², que passou a atender pequenas produtoras de *eroduction*.

Dois anos depois de criar sua própria produtora, Wakamatsu, que já tinha realizado nesse período o número impressionante de 20 filmes, lançou *Segredos por trás da parede (Kabe no naka no himegoto)*, 1965), seu primeiro trabalho autoral (roteiro e direção)¹⁸³ e também o primeiro a dar visibilidade ao seu cinema no badalado circuito dos festivais europeus. O filme foi uma surpresa tanto em termos de bilheteria como pelo reconhecimento que obteve por sua exibição, no mesmo ano, no Festival de Cinema de Berlim¹⁸⁴. No entanto, dentro do Japão, a indicação de *Segredos por trás da parede* para o Festival causou grande polêmica — depois de *Sonhando Acordado (Hakujitsumu)*, 1964), de Takechi Tetsuji, ele

181 *Chronicle of an Affair (Jôji no rirekisho)*, 1965/1964), por exemplo, um dos últimos filmes que Wakamatsu realizou pela Kokuei antes da fundação da Wakamatsu Pro, continuou rendendo lucro para a empresa, que fez dois outros filmes como continuação do primeiro: *Continuation: Chronicle of an Affair (Zoku jôji no rirekisho)*, 1966), dirigido por Kan Mukai; e *New: Chronicle of an Affair (Shin jôji no rirekisho)*, 1967), dirigido por Osamu Yamashita — que foi também o primeiro *pinku* totalmente colorido (SHARP, 2008, p. 82).

182 Embora houvesse um movimento de diretores assumindo suas próprias produções — a exemplo de Oshima, que criou a Sozôcha, e de Imamura Shohei —, criar a Wakamatsu Pro foi uma atitude arriscada para Wakamatsu Koji, que, mesmo já tendo realizado 17 filmes até então, não havia sido contratado pelos grandes estúdios japoneses. Além de bancar a equipe de cada produção, era necessário captar recursos e, em muitos casos, distribuir os próprios filmes. Um recurso que acabou se tornando muito comum na captação para os *eroductions* foi o de conquistar financiadores apresentando um roteiro diferente do que seria de fato produzido — o que nem sempre garantia retorno de bilheteria e, conseqüentemente, trazia o risco de limar futuros contratos com o mesmo financiador. Wakamatsu usou desse expediente em seu primeiro filme independente: *Secret Acts Behind Walls (Kabe no naka no himegoto)*, 1965), financiado pela Kantô Movie (SHARP, 2008, p. 82).

183 De acordo com Jasper Sharp, Wakamatsu, em entrevista concedida a Go Hirasawa (na *Minikomi* 70, p. 61), afirma que este filme não foi produzido pela Wakamatsu Pro, e que foi seu sucesso que o levou a fundar sua própria empresa. Sharp diz, no entanto, que todas as outras fontes afirmam que o filme foi produzido pela Wakamatsu Pro, incluindo os próprios créditos do filme (SHARP, 2008, p. 98, n. 117).

184 A aclamação na Europa do novo cinema japonês vinha crescendo desde 1950. O mesmo festival de Berlim, por exemplo, havia premiado a japonesa Sachiko Hidari como melhor atriz por sua participação em *She and He*, de Susumu Hani, em 1964, um ano antes.

foi o segundo maior escândalo que a indústria cinematográfica japonesa enfrentou naquele ano (SHARP, 2008, p. 82). A começar pelas controvérsias com a Federação Japonesa de Cinema (*Nihon eiga seisakusha renmei*, ou *Eiren*)¹⁸⁵, organização de produtores encarregada de indicar filmes para festivais internacionais. Em detrimento dos títulos apresentados pela *Eiren*, o Festival de Berlim selecionou o filme de Wakamatsu, que sequer havia sido mencionado pelo órgão. Colada ao ataque simbólico à autoridade da *Eiren*, havia também a sensação de flagrante exposição do pior lado da nação para o mundo, poucos meses depois das Olimpíadas de Tóquio (1964).

Pesava ainda o fato de Wakamatsu Koji, pornógrafo e ex-gangster, ter recebido — apenas um ano depois de os japoneses terem retomado, desde o fim da guerra, o direito de sair do país — uma passagem em aberto para um festival na Alemanha. Também, justamente pelo fato de o filme ser consumido no Japão como pornografia, a indicação atacava o projeto de modernização que buscava livrar o país do estereótipo que o vinculava a esse tipo de representação. Em contrapartida, a repercussão do filme no Festival de Berlim converteu-se em certa respeitabilidade para o *pinku* e demonstrou o potencial político do gênero¹⁸⁶ (DESSER, 1988, p. 99-100; SHARP, 2008, p. 82, 83 e 84).

Embora Wakamatsu seja considerado o principal nome do *pinku eiga*, ele mesmo não se considerava um típico representante do gênero e admitia o uso do sistema de distribuição do *eroduction* como um meio para conseguir fazer o seu cinema. Segundo o cineasta, foram seus filmes voltados especificamente para o mercado de *eroduction* — um catálogo com mais de cem produções — que financiaram seus projetos mais interessantes e experimentais. Para ele, que se afirmava como um “realizador de filmes subterrâneos com um toque de sexo”, adaptar o conteúdo para o fazer caber nesse sistema não foi, definitivamente, um problema, já que tinha total controle, enquanto seu próprio produtor (SHARP, 2008, p. 79). Refutando, portanto, sua significância enquanto representante do *pinku*, e consciente de suas limitações dentro de um cenário artístico que valorizava a inserção acadêmica, Wakamatsu buscou, no entanto, cercar-se de

185 Não confundir com o *Eirin*, o órgão de censura do país, citado anteriormente.

186 Reforçada pelo lançamento, no mesmo ano, de *Black Snow* (*Kuroi yuki*, 1965), também de Takechi, pelo qual ele foi preso — como Oshima Nagisa por seu *O império dos sentidos* (*Ai no koriida*, 1976) — sob a acusação de obscenidade (BALMAIN, 2008, p. 71). Mishima Yukio e Oshima Nagisa, entre outros intelectuais e cineastas, defenderam Takechi, que, assim como ocorreria mais tarde com Oshima, foi inocentado (DESSER, 1988, p. 99).

colaboradores criativos e já inseridos no meio¹⁸⁷ — sobretudo depois do sucesso do seu filme *Segredos por trás da parede* (SHARP, 2008, p. 82 e 85). Entre os mais próximos, estão o cineasta experimental Adachi Masao (1939-) ¹⁸⁸, Yoshizawa Takao (1929-1999), Sone Chusei (1937-1917), e Yamatoya Atsushi (1937-1993)¹⁸⁹, Itô Hideo¹⁹⁰, Komizu Kazuo “Gaira” (1946-)¹⁹¹, Akiyama Michio (1948-)¹⁹², Matsuda Masao (1939-)¹⁹³, entre outros, que, trabalhando em várias outras frentes¹⁹⁴ (muitas vezes usando pseudônimos¹⁹⁵), também encontraram no cinema *pinku* condições ideais de trabalho, a despeito do enxuto orçamento.

Com uma ênfase que ultrapassava as exigências mínimas dos filmes eróticos, o produtor e diretor e seus colaboradores explorariam aspectos como a originalidade do roteiro e da fotografia, o cuidado com a interpretação dos atores e com a qualidade técnica das produções. Isto é, ao mesmo tempo em que os diretores eram orientados para incluir um número definido de cenas de sexo e de nudez, em metragem padronizada, o gênero permitiu uma grande liberdade aos cineastas, além dos atrativos óbvios inerentes aos filmes de sexo. O resultado

187 Naquele período, o vínculo com as universidades de maior prestígio no país era pré-requisito para a entrada de diretores nos grandes estúdios.

188 Sobretudo como roteirista dos mais aclamados filmes de Wakamatsu, mas também, eventualmente, como assistente de direção e como ator.

189 Enquanto Yoshizawa — que também interpretou no mesmo filme o “comunista da cicatriz” — já tinha atuado em *Night and Fog in Japan*, de Oshima; Sone, que também era assistente de direção da Nikkatsu, foi um ativo colaborador da Wakamatsu Pro, atuando como roteirista em parceria com Atsushi Yamatoya e Yozo Tanaka, que, como ele, também trabalhavam para a grande Nikkatsu. Yoshizawa Takao e Sone Chusei foram os roteiristas de *Segredos por trás da parede* (*Kabe no naka no himogoto*, 1965) sob o pseudônimo de Ôtani Yoshiaki (SHARP, 2008, p. 86).

190 Itô Hideo, um dos mais atuantes e respeitados *cameramen* no cinema *pinku*, foi um dos principais colaboradores da Wakamatsu Pro, com participação em quase todos os filmes da companhia. Dentre os mais famosos, estão os dirigidos pelo próprio Wakamatsu e *O Império dos Sentidos*, de Oshima Nagisa (SHARP, 2008, p. 86 e 87).

191 Trabalhou como ator para Wakamatsu antes de se tornar seu assistente de direção e roteirista, ao final dos anos 1960.

192 Akiyama Michio — ou “Obake” (fantasma), por sua “palidez espectral” —, embora tenha participado regularmente como ator e apareça como assistente de direção em alguns filmes, é o responsável pelo *noise* e jazz experimental que identificam parte dos melhores trabalhos de Wakamatsu, em geral assinando com o pseudônimo de Sekai Meikyu.

193 Matsuda Masao, autointitulado anarquista e agitador de esquerda, e hoje reconhecido teórico e crítico de cinema, foi um importante colaborador informal de Wakamatsu, não apenas atuando em vários de seus filmes, mas também por sua grande influência no arcabouço político e teórico por trás deles (SHARP, 2008, p. 86).

194 Embora a equipe técnica se alternasse em quase todas as funções, no quadro de atores havia aqueles que somente atuavam, dentre os quais foram constantes os nomes de Terajima Mikio, Yamaya Hatsuo, Nogami Masayoshi e Yoshizawa Ken. Com relação às atrizes, o quadro era mais instável. Muitas delas eram contatadas nas ruas e bares de Shinjuku, em geral, para não mais do que um filme, recebendo cachês relativamente baixos (SHARP, 2008, p. 85-87).

195 Como muitos dos colaboradores da Wakamatsu Pro usaram pseudônimos, a precisão quanto aos créditos de seus filmes é dificultada (SHARP, 2008, p. 86).

foram produções que não apenas conseguiriam atingir um grande público, mas passariam a ser gradativamente respeitadas pela crítica.

Para Wakamatsu, violência, corpo e sexo são indissociáveis da vida (HUNTER, p. 37). Por isso, não surpreende que características encontradas em *Segredos por trás da parede*¹⁹⁶, como violência sexual em narrativas desconexas — quase sem diálogos, com evocações obscuras de circunstâncias sociais e políticas do período —, também tenham frequentado os melhores filmes que o diretor realizou até o início dos anos 1970. No entanto, muitas das características contraventoras de seus melhores filmes são atribuídas, em particular, à sua parceria com Adachi Masao¹⁹⁷, seu principal assessor e figura determinante na evolução da Wakamatsu Pro. Como roteirista, assumindo diversos pseudônimos¹⁹⁸, assim como diretor e teórico de cinema, realizou algumas de suas obras politicamente controversas entre meados dos anos 1960 e 1970¹⁹⁹. Suas atividades como cineasta foram iniciadas enquanto estudava cinema na Universidade de Nihon²⁰⁰, em Tóquio, também conhecida como *Nichidai*. Lá, Adachi tornou-se

196 Fiel aos princípios básicos do *eroduction*, incluindo o de contar com um baixo orçamento, a narrativa do filme incluía cenas de estupro e assassinato praticados por um estudante *voyeur* contra uma vizinha de condomínio.

197 Comparando entre si os trabalhos de Wakamatsu, Sharp chama a atenção para a notável diferença que os roteiros de Adachi emprestaram aos seus filmes, trazendo as características que são, ironicamente, atribuídas a uma estética hoje definida como própria a Koji Wakamatsu, como o sadismo de suas narrativas e de uma estrutura menos realista, mais experimental. Por outro lado, o mesmo Sharp admite que, ao se comparar os filmes que foram roteirizados por Adachi e dirigidos por Wakamatsu com os em que o roteirista atuou nas duas frentes, chega-se à conclusão de que Adachi possui um talento maior como criador do que como realizador, o que Sharp também credita ao caráter mais experimental e à aspereza dos filmes de Adachi (SHARP, 2008, p. 100).

198 Adachi usou vários codinomes para assinar os roteiros de Wakamatsu, tais como Yoshiaki Ôtani, Izuru Deguchi, Deru Deguchi ou de Deguchi (SHARP, 2008, p. 88 e 89).

199 Produção que inclui filmes como *High School Guerrilla* (1969) e *Gushing Prayer: A 15-Year-Old Prostitute* (1971). *High School Guerrilla* foi lançado em maio de 1969; poucos meses depois, seria lançado no Japão *If...* (1968), do cineasta britânico Lindsay Anderson. Em consonância, ambos celebram a combinação polvorosa de juventude, sexo e revolução, que já era explorada nos filmes de Oshima Nagisa, demonstrando, em termos globais, a fragilidade das instituições em dar conta dos anseios daquela geração (SHARP, 2008, p. 100 e 101). Tido como o último filme *pinku* dirigido por Adachi na década de 1970, ainda dentro da temática do sexo e de sua função reprodutiva como clara alegoria social e política, *Gushing Prayer: A 15-Year-Old Prostitute* é considerado por Sharp como um dos mais impactantes do cineasta. Simulando ser uma prostituta, a protagonista transita pelas ruas de Tóquio procurando clientes enquanto observa a movimentação da polícia antiterrorista — o que, de fato, já era uma constante na virada da década no país. As diversas experiências acabam conduzindo a adolescente a uma gravidez indesejada (SHARP, 2008, p. 99).

200 Adachi conseguiu entrar para a faculdade de cinema em 1959, ainda que sob tortuosos meios. Como Wakamatsu, ele também vem de uma família de poucos recursos, da região de Yawata, onde nasceu, uma das cinco cidades que conformariam, em 1963, o Kitakyushu — importante parque industrial, e um dos casos emblemáticos de poluição no país, com grande parte de suas atividades relacionada à mineração. As insalubres condições de trabalho em uma siderúrgica

membro ativo do grupo de estudos *Nichidai Eiken* (abreviação de *Nihon daigaku eiga kenkyu-kai*), que participou ativamente dos protestos contra a renovação do ANPO, em 1960. O grupo deu origem a outro projeto igualmente influente, o *VAN Film Science Center Research* (*VAN Eiga Kagaku Kenkyujo*).

A perspectiva clínica da sexualidade foi uma característica recorrente nos roteiros de Adachi. O interesse remonta aos primeiros trabalhos do cineasta no final dos anos 1950 e que pode ser identificado em praticamente todos os seus trabalhos mais experimentais. É o caso de *Sain*, realizado por Adachi e outros membros do VAN, que se refere à constrição da vagina, *Abortion* (*Datai*, 1966), seu primeiro filme *pinku*, e *Birth Control Revolution* (*Hinin Kakumei*, 1967) — os últimos dirigidos por ele e produzidos pela Wakamatsu Pro. Mas, também está presente nos filmes roteirizados por ele e dirigidos por Wakamatsu Koji. Juntos, ambos explorariam as temáticas da fertilidade, da esterilidade, da reprodução e da impotência, quase sempre mediadas por sadismo e delinquência — a exemplo de *O embrião caça em segredo* (*Taiji ga Mitsuryô Suru Toki*, 1966)²⁰¹, *Anjos violados* (*Okasareta Hakui*, 1967), *A Womb to Let* (*Haragashionna*, 1968) e *Vai, Vai Virgem pela Segunda Vez* (*Yuke, yuke nidome no shôjo*, 1969) — a pretexto de confrontar politicamente o autoritarismo.

Mais do que demonstrar sua disposição em levantar questões políticas, as abordagens tanto do *pinku eiga* como do *nûberu bâgu*, nas figuras de Adachi, Oshima e Wakamatsu, funcionam, no mínimo, como registros daquele momento político. Enquanto Oshima problematizou em seus filmes os movimentos da esquerda no contexto do início da década de 1960, Adachi e Wakamatsu foram igualmente sensíveis ao contexto do final da década, voltados não apenas para a radicalidade que a *New Left* assumiria até o início dos 1970, como também dando visibilidade à causa palestina, no Japão. Abordaremos essa relação no último capítulo. O alcance que seus filmes atingiram não seria possível, no entanto, sem contar com o suporte do ATG²⁰², o mais importante canal da arte japonesa no período, e que foi referência para toda a vanguarda artística (muito além da

comprometeram a saúde de seu pai, que morreu com problemas pulmonares deixando Adachi, ainda jovem, e mais nove filhos.

201 Um dos menores orçamentos da Wakamatsu Pro, o filme contou com apenas dois atores no elenco e foi rodado no apartamento de Wakamatsu. Da pré-produção — incluindo a primeira reunião sobre a proposta — à finalização, levou pouco mais de uma semana para o filme ficar pronto (SHARP, 2008, p. 89).

202 *Art Theatre Guild* (*Nihon Âto Shiatô Girudo*).

expressão cinematográfica) daquele período.

6.4 ART THEATRE GUILD

A partir dos anos 1950, intelectuais, críticos e artistas, experimentando a inédita liberdade de expressão trazida pela democratização do país, retomaram suas atividades criativas organizando-se em grupos que surgiam com a mesma velocidade com que se dissolviam. Muitas de suas *performances intermedia* alcançaram a posição de vanguarda também no cenário internacional, o que foi intensificado pelas contínuas interações que travaram com coletivos, artistas e intelectuais não só do Japão, como de outros países, sobretudo da Europa, a partir do final da década.

Do núcleo formado por estudantes de cinema, destaca-se o *Nichidai Eiken*, que incluía, além de Adachi Masao, nomes como Hirano Katsumi, Jônouchi Motoharu (1935-1986) e Okishima Isao. Como vimos, o grupo deu origem ao projeto *VAN Film Science Center Research (VAN Eiga Kagaku Kenkyujo)*, um dos mais influentes daquela cena²⁰³, que envolveu parte do *Nichidai Eiken*, incluindo Jônouchi e Adachi. Idealizado para ser um espaço de convívio e de produção coletiva de filmes²⁰⁴, o VAN era aberto para integrar experimentações cinematográficas, artes plásticas, fotografia, música, teatro, design, etc. O grupo documentou não apenas as experiências nos protestos contra o ANPO como também as alucinações de Jônouchi (em *Document LSD*, 1961), o que forneceu

203 Para Roland Domenig e Andreas Ungerböck, o experimentalismo que fluiu do *Nichidai Eiken* para o VAN pode ser considerado o pilar que sustentou os filmes *underground* dos anos 1960, e por sua vez, o próprio conceito de cultura *underground* no Japão (DOMENIG; UGERBÖCK, 2003).

204 Em *Rice Bowl* (1961), o primeiro grande projeto experimental do VAN em 16 milímetros, a direção é atribuída a Adachi. A imprecisão é decorrente das múltiplas funções exercidas pela equipe ao longo da produção, propositalmente não creditadas, já que todos os membros tinham a mesma importância, independentemente de suas funções (seja na produção, na atuação, na fotografia, na iluminação, na assistência de direção, etc.) (SHARP, 2008, p. 87; DOMENIG; UGERBÖCK, 2003). *Document 6/15* foi o primeiro projeto do VAN que se assumiu como ação política, e contou com imagens dos protestos contra a primeira renovação do ANPO, em 1960, fartamente documentados pelo *Nichidai Eiken*. O filme foi projetado, em 1962, como peça multimídia numa grande tenda durante passeata da *Zengakuren*, em tributo ao primeiro aniversário da morte de Kanba, cuja morte foi encenada. No entanto, o filme estreou frustrando expectativas e espectadores por seu caráter experimental, pouco fiel aos fatos, somado a alguns problemas técnicos, sobretudo de áudio, que acabaram interferindo negativamente na experiência (SHARP, 2008, p. 87).

uma metodologia de trabalho muito mais voltada ao processo²⁰⁵ do que ao resultado fílmico (a maioria dos projetos não foi finalizada). Já no campo da *performance*, sobressaem-se grupos como o *Jikken Kobo*, o *Gutai*, o *Group Ongaku*, o *Neo Dada*, o *Tokyo Fluxus*, o *Hi Red Center*, o *Vivo*, o *Provoke* e o *Bikyoto*, entre outros, e expressões como o *butô*, na dança.

O grupo *Jikken Kobo/Experimental Workshop*²⁰⁶, formado por 14 artistas japoneses baseados em Tóquio²⁰⁷, atuou entre 1951 e 1957 em projetos *intermedia* voltados a experimentações sensoriais²⁰⁸. Considerado um dos marcos da retomada da vanguarda japonesa no pós-guerra, o grupo é precursor de importantes coletivos que surgiram nos anos 1960 — como o *Anti-Art*, *The Play*, *Group “P”*, *Hi-Red Center* — e nos anos 1970 — como o *1000-Yen-Note-Incident Discussion Group*, *Zero Dimension*, *Biyoto* e o *Psychophysiology Research Institute*. Seus membros também desenvolveram trabalhos individuais e coletivos fora do grupo, com interações nos projetos do *Cinema 57*, do *20.5 Group*, do *Graphic Shudan Group*, do *The 650 Experience Group*, do *Gendai Geijitsu Kenkyuijo*, do *Record Ongaku* e do *Sogetsu Art Center*. Imersas no contexto de modernização e industrialização do Japão, muitas das experiências do *Jikken Kobo* refletem o interesse dos membros pelo modernismo ocidental, como o Cubismo, o Surrealismo, o Construtivismo e a Bauhaus.

205 HIRASAWA, 2003, p. 26.

206 Ver também: TEZUKA, Miwako. *Jikken Kobo (Experimental Workshop): avant-garde experiments in Japanese art of the 1950s*. New York: Columbia University, 2005.

207 Na formação do grupo estavam: os pintores Fukushima Hideko (1927-1997), Yamaguchi Katsuhiro (1928-) e Kitadai Shozo (1923-2001); o gravador Komai Tetsuro (1920-1976); os compositores Fukushima Kazuo (1930-), Sato Keijiro (1927-2009), Suzuki Hiroyoshi (1931-2006), Takemitsu Toru (1930-1996) e Yuasa Joji (1927-); o crítico, compositor e poeta Kuniharu Akiyama (1929-1996); o fotógrafo Otsuji Kiyoji (1923-2001); o designer de iluminação Imai Naoji (1928-); o pianista Sonoda Takahiro (1928-2004) e o engenheiro Yamazaki Hideo (1920-1979).

208 Vários eventos organizados pelo grupo foram concebidos como plataformas para a difusão da criação musical, apresentando obras de Olivier Messiaen, Arnold Schonberg, Andre Jolivet, Aaron Copland, Leonard Bernstein, Bela Bartok, Erik Satie, Darius Milhaud, Norman dello Joio e John Cage — alguns deles apresentados pela primeira vez no Japão. Junto com esse processo de difusão, o grupo também criou apresentações com a execução livre de fitas magnéticas que foram muitas vezes sincronizadas com projeções de *slides*. As composições criadas pelos músicos da *Jikken Kobo* refletiam seu interesse por música concreta, serial e experimentos eletroacústicos. Como contava com poucos registros e partituras, o grupo esteve em contato com diversas figuras importantes da cena experimental do período. Kuniharu Akiyama iniciou, em 1952, uma intensa correspondência com John Cage, cujas pesquisas, que desafiaram as regras estritas temporais da música clássica, inspiradas pela música e pensamentos orientais em seus aspectos tradicionais, teriam, inclusive, reconectado o *Jikken Kobo* aos aspectos tradicionais da cultura japonesa, fundamentando seus esforços em combinar experimentação e tradição, como a introdução da filosofia *Zen* nos experimentos do grupo.

O *Cinema 57*, uma das parcerias do *Jikken Kobo*, foi o grupo que deu origem ao *Art Theatre Guild (Nihon Âto Shiatâ Girudo)*, o ATG, a principal vitrine da contracultura japonesa do período. Formado em 1957, por Teshigahara Hiroshi, Ogi Masahiro, Hani Susumu, entre outros jovens diretores e críticos de cinema, o *Cinema 57* foi constituído como um grupo experimental voltado para festivais internacionais, independentes do circuito comercial. Juntos, esses cineastas realizariam, em 1958, o filme *Tokyo 1958* e criariam a *Nihon Âto Shiatâ Undo No Kai (Associação Japonesa de Movimentos Artísticos e Teatrais)*, um espaço para exibição de filmes não comerciais, novidade necessária dentro de um cenário de limitados centros culturais. Foi desse projeto que surgiu o ATG, em 1962, como espaço para abrigar as experimentações desses grupos e como alternativa às produções dos grandes estúdios, que estavam em plena decadência (DOMENIG; UNGERBÖCK, 2003).

Como *art house* e distribuidora especializada em filmes europeus, o ATG se tornaria o ponto de convergência de praticamente toda a contracultura japonesa, dos anos 1960 até meados de 1970. Ele também acabaria por determinar o gosto estético que passou a definir a nova e politicamente atuante elite intelectual e artística do pós-guerra (STANDISH, 2011, p. 2). Mas o ATG é identificado, sobretudo, como a companhia de filmes independentes que transformou radicalmente o cinema japonês. Livre das restrições e convenções que pautavam os grandes estúdios, o ATG foi responsável pela produção e distribuição de filmes cada vez mais transgressivos, como os filmes do *nûberu bâgu* e do *pinku*, abordando temáticas tabus como sexo, violência e política.

A entrada do ATG no mercado de distribuição de filmes provocou, portanto, um intenso intercâmbio entre produções experimentais e de arte, nacionais e estrangeiras, que já vinham sendo produzidas à parte do circuito comercial. Um feito inédito nesse mercado que, até então, era liderado por grandes distribuidores que selecionavam apenas filmes que representassem apostas absolutamente seguras de retorno financeiro. Em sua estreia, o ATG exibiu diversos filmes internacionais, em sua maioria vindos da Europa e dos EUA, além de novas produções japonesas. Entre os filmes exibidos, estavam o

(...) polonês *Mother Joan of the Angels* (1961), seguido por uma série de títulos estrangeiros não comerciais contemporâneos — como *Le testament d'Orphée* (1960), de Jean Cocteau, *Wild Strawberries* (1957), de Ingmar Bergman, *Viridiana* (1961), de Luis Buñuel, e *Shadows* (1959), de John Cassavetes — e outros mais

antigos como *Battleship Potemkin* (1925), *Alexander Nevsky* (1938) e *Ivan the Terrible* (1944), de Sergei Eisenstein. O ATG também exibiu produções japonesas independentes ambiciosas, incluindo *Pitfall* (1962), de Hiroshi Teshigahara, *The Man* (1962), de Kaneto Shindô, *She and He* (1963), de Susumu Hani e, posteriormente, vários trabalhos de Nagisa Oshima (SHARP, 2008, p. 44).

Mas, além de estimular a colaboração entre diferentes expressões artísticas e facilitar o acesso dos japoneses a filmes estrangeiros que nunca tinham sido exibidos no país, o ATG também apoiou e/ou produziu grande parte dos filmes independentes dos principais cineastas do período, estabelecendo-se como um espaço fundamental de experimentação e alternativa ao sistema vertical de produção e exibição dos grandes estúdios. Em meados da década de 1960, o espaço passou a coproduzir com cineastas relacionados ao movimento *nûberu bôgu* — como Oshima Nagisa, Teshigahara Hiroshi, Imamura Shohei, Yoshida Yoshishige e Takechi Tetsuji²⁰⁹ —, ao *pinku* — como Wakamatsu Koji e Adachi Masao — e com os documentaristas vinculados à *Iwanami Productions*²¹⁰, entre outros cineastas.

O primeiro projeto cinematográfico apoiado pela ATG foi o documentário *A Man Vanishes* (*Ningen jôhatsu*, 1967), de Imamura Shôhei, que teve sua colaboração na fase final da produção. Mas, o primeiro filme oficial do ATG seria *Morte por enforcamento* (*Kôshikei*, 1968), dirigido por Oshima Nagisa, numa coprodução com a *Sozoshu*²¹¹, produtora do diretor. Em ambas as produções, o

209 Dramaturgo, teatrólogo, crítico e aficionado das artes tradicionais, Takechi Tetsuji (1912-1988) participou de vários projetos que fundiram criativamente tradição e inovação. Um deles foi a adaptação com o *Jikken Kobo* da ópera *Pierrot Lunaire* (*Tsuki ni tsukareta piero*), baseada na composição de Arnold Schoenberg, de 1912, que buscou transgredir a fronteira entre o experimentalismo moderno ocidental e a tradição japonesa, combinando a música (com o uso de melodia falada ou *Sprechstimme*) à estética do teatro Nô. A ópera foi uma de duas peças do projeto intitulado *Enkei gekijô keishiki ni yoru sosakugeki no yûbe* (*An Evening of Original Plays by the Circular Theater*), apresentadas em 1955, em Tóquio (TEZUKA, 2011). Ver a polêmica causada por seus filmes *Sonhando Acordado* (*Hakujitsumu*, 1964) e *Black Snow* (*Kuroi yuki*, 1965) no capítulo anterior.

210 A *Iwanami Productions* (*Iwanami Eiga Seisakusho*) foi fundada, em 1950, como uma unidade da editora *Iwanami Shoten*, para produção de filmes educacionais, de publicidade e de documentários corporativos para o cinema e, mais tarde, para a televisão. No entanto, em seus primeiros anos, contando com uma direção absolutamente aberta a experimentações, a empresa foi fundamental para o cinema documental japonês, produzindo longas tanto de ficção como de documentários. Entre os importantes documentaristas que surgiram a partir do estúdio estão Ogawa Shinsuke (1935-1992) e os cineastas de sua produtora, a *Ogawa Production*: o diretor de fotografia Tamura Masaki (1939-); Haneda Sumiko (1926-) e Tsuchimoto Noriaki (1928-2008). Dentre os diretores de ficção ligados à *Iwanami* estão os nomes de Hani Susumi (1928-), Kuroki Kasuo (1930-2006) e Higashi Yoichi (1934-). A unidade se desfez em 1998 (SHARP, 2011, p. 105).

211 Com o afastamento da Shochiku, Oshima deu continuidade ao seu projeto como cineasta independente e fundou a *Sozoshu*, associação de diretores que seria uma das precursoras do cinema independente japonês e financeira parte expressiva de sua produção nos anos 1960.

caráter antissistema, anti-imperialismo, antijaponês, anti-Estado (e até anticinema) dariam o tom dos temas que orientariam, basicamente, todos os filmes que o ATG produziria a partir de 1968 (DOMENIG; UNGERBÖCK, 2003).

Dentre os filmes produzidos e/ou distribuídos pelo ATG considerados clássicos, podemos citar *Human Bullet (Nikudan)*, 1968, de Okamoto Kihachi; *The Inferno of First Love (Hatsukoi: jigokuhen)*, 1968, de Hani Susumu (1928); *Boy* (1969), de Ôshima Nagisa; e *Double Suicide (Shinju tenno amishima)*, 1969, de Shinoda Masahiro (1931) (STANDISH, 2006, p. 268). No entanto, o suporte do ATG às produções menos comerciais não seria possível sem o apoio do estúdio Toho²¹², que entrou com a maior parte do capital para a sua criação. Por isso, é mais acertado entender a emergência do ATG como um ajuste dos grandes estúdios ao novo cenário cultural do que classificar esse acesso aos filmes de arte como resultado de uma oposição ao cinema *mainstream*. Em outras palavras, a emergente subcultura cinematográfica alternativa japonesa, concentrada na ATG, foi, essencialmente, financiada pela indústria (SHARP, 2008, p. 44 e 45).

No mesmo ano de sua inauguração, o ATG já contava com uma pequena cadeia de dez cinemas em todo o país, incluindo a sua sede principal, o *Shinjuku Bunka*, em Tóquio, que se tornaria o principal centro de arte experimental até o seu fechamento, em 1974. Com seus espaços adaptados para exposições, peças de teatro e cinema, o *Shinjuku Bunka* funcionou como ponto de encontro de críticos e criadores de diversos gêneros, e também estimulou e promoveu a colaboração entre cineastas, compositores, dançarinos, escritores, artistas, *performers* e companhias de teatro que, a partir de 1965, passaram a organizar frequentes apresentações conjuntas que se estendiam noite adentro na região (SHARP, 2008, p. 44 e 69). *Shinjuku Mad (Shinjuku maddo)*, 1970, dirigido por Wakamatsu e roteirizado por Adachi, faz várias referências à região do Shinjuku, evocando a atmosfera boêmia da contracultura, como bem descreve Jasper Sharp, relacionando-a à importância de Kara Jurô, um dos colaboradores de Wakamatsu,

212 A ATG foi uma extensão de um dos projetos do grupo Cinema 57, formado, em 1957, por Teshigahara Hiroshi, Ogi Masahiro, Hani Susumu, entre outros jovens diretores e críticos de cinema. O Cinema 57 foi constituído como um grupo experimental voltado para festivais internacionais, independentes do circuito comercial. Juntos, esses cineastas realizariam o filme *Tôkyô 1958*, em 1958, e criariam a *Nihon Âto Shiatâ Undo No Kai (Associação Japonesa de Movimentos Artísticos e Teatrais)*, um espaço para exibição de filmes não comerciais. Deste projeto surgiu o *Nihon Âto Shiatâ Girudo (Art Theatre Guild — ATG)* que, embora contasse com recursos de um grande estúdio, o Toho, apresentou-se como uma alternativa às produções dos grandes estúdios (DOMENIG; UNGERBÖCK, 2003).

e de Terayama Shuji para a efervescência daquele período:

Este era o lugar onde, durante os anos [19]60 e início dos anos [19]70, dramaturgos experimentais como Shuji Terayama e sua trupe *Tenjô Sajiki* (*Balcony Seat*) e Jurô Kara e seu grupo *Jôkyô Gekijô* (*Circumstance Theatre*) provocavam escândalo com suas apresentações públicas espontâneas, adaptando e subvertendo as tradições teatrais para nelas fazer caber a turbulência daqueles tempos. Pode-se ter uma ideia daquele *zeitgeist* exuberante assistindo ao curta experimental de Terayama, *Emperor Tomato Ketchup* (1970), e ao seu longa, *Throw Away Your Books and Go Out Into the Streets* (1971), este produzido pelo ATG e que, como o filme de Wakamatsu, [*Shinjuku Mad*] descreve uma *Shinjuku* povoada de travestis, de jovens rebeldes incendiando bandeiras americanas, junto a vários outros renegados urbanos. A polícia foi chamada muitas vezes para acabar com essas performances, especialmente as de Kara, que logo adotou como solução encenar suas peças em tendas vermelhas improvisadas, que ganharam o apelido de teatro *Aka-Tento*. (...) Mas, *Shinjuku Mad* [de Wakamatsu] aponta para o lado mais sombrio daquela juventude local. (...) Este é um mundo sem lei onde as convenções sociais estão viradas de ponta-cabeça. Não é apenas um mundo de amor livre, mas também de violência explosiva onde, vistas de fora, as fronteiras e os laços entre as várias facções da *Yakuza*, dos estudantes radicais e das gangues de motociclistas *bôsôzoku* são quase impossíveis de discernir. (...) [U]ma imagem não muito distante da guerra que realmente se desdobrava nas ruas daquela época (SHARP, 2008, p. 97)²¹³.

O espaço mais interessante do ATG foi o *Sasori-za*, ou *Theatre Scorpio*²¹⁴, um lugar menor construído no porão do mesmo edifício do *Shinjuku Bunka*, voltado para exibição de filmes alternativos, de menor formato (filmes de 8mm), e para performances. O espaço foi inaugurado em 1967 com a exibição de *Galaxy*, considerado um marco do cinema experimental japonês, realizado por Adachi Masao e outros membros que integravam com ele o *Nichidai Eiken/VAN* — de acordo com Sharp, a própria criação do *Sasori-za*, ou *Theatre Scorpio*, foi

213 “This was where, during the late ‘60s and early ‘70s, experimental playwrights such as Shuji Terayama and his *Tenjô Sajiki* (*Balcony Seat*) theatrical troupe, and Jurô Kara and his *Jôkyô Gekijô* (*Circumstance Theatre*) provoked scandal with their mould-breaking and spontaneous public performances, adapting and subverting theatrical traditions to fit the turbulence of the time. One can get some idea of the exuberant *zeitgeist* by watching Terayama’s experimental short films, like *Emperor Tomato Ketchup* (1970), and the ATG-produced feature he directed, *Throw Away Your Books and Go Out Into the Streets* (1971), which, similar to Wakamatsu’s film, depicts a *Shinjuku* populated by transvestites, young rebels torching American flags, and various other disenfranchised members of the urban population. The police were often called in to break up these performances, especially those of Kara, who soon adopted the expedient solution of staging his works in makeshift crimson tents, earning his plays the nickname of *Aka-Tento* theatre. (...) But *Shinjuku Mad* does point to a darker side of local youth culture. (...) This is a lawless world where social convention is turned on its head. It is not only a world of free love, but also of explosive violence, and the boundaries and ties between the various factions of *Yakuza*, student radicals, and *bôsôzoku* biker gangs are almost impossible to discern from the outside. (...) [A]n image not far removed from the war really unfolding on the streets at that time” (SHARP, 2008, p. 97).

214 O nome *Sasori-za/Theatre Scorpio* tem relação com o clássico *Scorpio Rising* (1964), de Kenneth Anger, como sugestão de Mishima Yukio (SHARP, 2008, p. 97).

motivada pela exibição de *Sain*²¹⁵, também realizado pelo grupo e Adachi²¹⁶ (SHARP, 2008, p. 96 e 97). De todo modo, *Sain* e *Galaxy* são apenas duas das exibições no ATG, e no seu espaço *Theatre Scorpio*, relacionadas com Adachi, seja por seu vínculo ao *Nichidai Eiken/VAN*, à Wakamatsu Pro, ou à companhia de Oshima Nagisa (*Sozoshu*). Foi na exibição do filme *Sain*, em 1965, que ocorreu o primeiro contato entre Adachi e Wakamatsu Koji, lembrado por este na entrevista que concedeu à Dimitri Ianni²¹⁷:

Um dia eu vi uma fila enorme em frente ao *Shinjuku Bunka*. Alguém me disse que era para a projeção do filme *Sain*, dirigido por Masao Adachi quando ele era estudante na Nichidai. Ele queria, ao que parecia, ser meu assistente. Eu tinha 29 e Adachi tinha 26 anos, e eu fui ver o filme que, embora não tenha conseguido entender direito, achei interessante. Eu pensei que esse diretor tinha qualidades que eu não tinha, então eu pedi a ele para ser meu assistente em *The Sun Is Redder Than Blood*. (...). Na verdade, eu tenho que dizer que ele foi realmente um assistente ruim. Um dia nós tivemos que filmar uma cena em que um dos personagens estava segurando uma espada. Ele se esqueceu de trazer a espada e a substituiu por um bastão de madeira. Eu estava tão furioso que o mandei embora e pedi para que não voltasse nunca mais. Vários dias depois, ele veio me ver com uma garrafa de saquê; daquele momento, passei a gostar dele e confiei a ele o trabalho como roteirista [nos meus filmes] (IANNI, Dimitri apud SHARP, 2008, p. 88)²¹⁸.

Foi a partir da inauguração do *Theatre Scorpio* que não só o cinema *pinku* mais experimental ampliaria seu público, incluindo a audiência feminina, como daria maior coesão à cena *underground*, cada vez mais articulada, política e culturalmente. Com essa ampliação, os filmes da Wakamatsu Pro tiveram não

215 O filme *Sain* envolveu vários integrantes do VAN, incluindo Adachi e Isao Okishima, e também contou com rituais e experiências com LSD como parte do processo criativo e de produção. A proposta era a de relacionar a condição congênita da constrição da vagina à condição política que acompanhou o fracasso dos movimentos da esquerda contra a renovação do ANPO. Embora haja referência a uma pré-estreia do filme em 3 de novembro de 1963, durante o festival de cinema estudantil *Zen-Nihon Gakusei Eiga-sai* — provavelmente relacionado à *Zengakuren* e entendido mais como um *happening* em que o filme não foi, de fato, exibido — há um consenso de que o lançamento formal do filme ocorreu em 1965, no cinema Shinjuku Bunka, do ATG (SHARP, 2008, p. 87 e 88).

216 Isso porque a projeção do filme de 16mm de Adachi, no entender de Kinshirô Kuzui, produtor da ATG responsável pela criação do *Sasori-za*, não foi satisfatória na tela grande (SHARP, 2008, p. 96).

217 SHARP, 2008, p. 87 e 88.

218 “One day I saw an enormous queue outside the Shinjuku Bunka. Someone told me it was for the projection of the film *Sain*, which has been directed by Masao Adachi when he was a student at Nichidai. He wanted, it seemed, to become my assistant. I was 29 and Adachi was 26, and I went to see this film, which I couldn't understand at all, but I nonetheless found interesting. I thought that this director had qualities which I didn't have, so I asked him to become my assistant on *The Sun Is Redder Than Blood*.” (...) “In fact, I have to say he was a really bad assistant. One day we had to shoot a scene in which one of the characters was holding a sword. He forgot to bring the sword, and replaced it with a wooden baton. I was so furious I sent him home and told him never to come back. Several days later he came to see me with a bottle of sake; at that moment I began to appreciate him and entrusted him with the job of a scriptwriter”(IANNI, Dimitri apud SHARP, 2008, p. 88).

apenas o *Theatre Scorpio* como sua arena principal, como expandiram sua influência para o ambiente universitário, com exposições em seus espaços (SHARP, 2008, p. 97).

A diversidade da audiência que tiveram alguns dos filmes *pinku* da Wakamatsu Pro sugere que o impacto de seus discursos sobre sexualidade ultrapassava o circuito nacional do gênero *pinku* (HAYASHI, 2014, p. 270 e 271). O que levaria a crer que, embora reunissem elementos comuns aos filmes *pinku*, muitos dos filmes de Wakamatsu e Adachi não eram representativos genuínos do gênero, mesmo que inicialmente tenham sido realizados como filmes eróticos/pornográficos. É o caso de *Abortion* e *Birth Control Revolution*, por exemplo, que foram exibidos numa mostra de Adachi no *Theatre Scorpio*, em 1968. De todo modo, parece razoável dizer, arriscando uma abordagem superficial, que tanto no Japão como no Ocidente a entrada do cinema *pink/pinku* no circuito de arte estaria intimamente vinculada a essa sua mudança de *status*.

Ao final dos anos 1960, pautado pela qualidade e experimentação — e não pelo orçamento ou núcleo de atores —, o ATG passou a ser o maior laboratório de filmes experimentais do Japão e principal disseminador das produções independentes nacionais que eram então rejeitadas pelos grandes estúdios. E, ao estabelecer-se como um laboratório das novas possibilidades cinematográficas da época, o ATG também possibilitou a introdução das produções locais no circuito internacional, que gerou uma simultânea e intensiva interação entre teorias, ideias e filmes que estimulariam e influenciariam o desenvolvimento das novas ondas do cinema no mundo.

No entanto, depois de 1970, decretado o fim da “temporada política” que estimulou grande parte das produções na década anterior, os artistas e cineastas ligados ao ATG se viram na difícil posição de redefinição de suas carreiras. Alguns voltaram sua produção apenas para o mercado internacional, como oposição aos novos paradigmas; alguns mudaram completamente de abordagem, engajando-se em produções comerciais — ou, ao contrário, voltando-se para um cinema de arte conceitual; alguns trocaram o cinema pela televisão; alguns abandonaram suas carreiras como cineastas. Sem contar que o próprio ATG, como efeito do arrefecimento político em todas as esferas, por volta de 1972, também se forçou a mudar de direção. A distribuidora passou a assinar produções vinculadas com os grandes estúdios, cujos filmes seriam reconhecidos não mais

por sua originalidade ou natureza experimental, mas por sua previsibilidade e seu valor como entretenimento de massa (DOMENIG; UNGERBÖCK, 2003).

Mais do que refletir as mudanças nas demandas da indústria cinematográfica japonesa, os filmes da ATG representam, no entanto, a memória dessa “temporada política” do pós-guerra, a memória da história do cinema japonês e do cinema mundial. Numa perspectiva ampla, podemos dizer que todo o conjunto de artistas e manifestos, obras, produções que passaram pelo ATG surgiram como resposta aos paradigmas que se apresentaram no turbulento contexto do pós-guerra. E, certamente, a abordagem particular e aprofundada de cada um dos grupos e artistas da contracultura japonesa, vinculados ao ATG, resultaria em um trabalho extenso, necessário e revelador desse período de quase quinze anos na história do Japão.

PARTE III
A MODERNIDADE COMO CONTRARREVOLUÇÃO:
A AUTONOMIA E SEU REVÉS

7

A DIVISÃO DAS ESQUERDAS NO PÓS-GUERRA

7.1

PCJ, BUND E ZENGAKUREN

O intervalo entre o início da década de 1950 e o da década de 1970 marca um período de profusão de eventos dramáticos. Conhecido como “temporada política”, ele inclui o fim da ocupação “formal” do país pelo SCAP, e também a intensificação do ativismo político, que teve seu ápice na massiva oposição à renovação da aliança Japão-EUA, o ANPO. Como vimos, a revolta popular iniciada desde o princípio dos anos 1950 foi protagonizada por diversas frentes (pacifistas, progressistas, pró-democracia, anti-imperialistas, nacionalistas, etc.). No entanto, a radicalidade dos protestos evoluiria a partir da primeira renovação do ANPO, em 1960, inaugurando um novo ciclo de protestos, agora estimulados pelos grupos estudantis vinculados à *New Left*, mais enfaticamente de meados da década de 1960 — contra as políticas impopulares dos governos de Sato e de Kishi — até o final da década e início dos 1970 — quando os protestos foram intensificados pela luta dos estudantes contra o autoritarismo da estrutura universitária.

O fortalecimento dos movimentos de esquerda no Japão foi gestado nas universidades, cuja organização política foi indiretamente sustentada pela própria SCAP. Foi ela que estimulou a autonomia dos estudantes na gestão dos centros acadêmicos, dos dormitórios, refeitórios, salas de estudos, etc. Primeiramente organizados em associações, em pouco tempo os estudantes passaram a se estruturar em federações regionais. Em setembro de 1948, em reação às imposições da reforma educacional, foi criada a *Zengakuren* — abreviação de *Zen Nihon Gakusei Jichikai Sorengo*, cuja tradução aproximada é Federação Nacional dos Estudantes. A própria criação da federação se dava como encaminhamento dos conflitos que, no início de 1948, levaram à mobilização de aproximadamente 200 mil estudantes em greves e protestos contra as medidas do governo, que incluíam triplicar o valor das mensalidades das universidades privadas e aumentar as tarifas ferroviárias (TAKAGI, 1985, p. 17).

Inicialmente sediada na Universidade de Tóquio, a *Zengakuren* já contava,

ao final de seu primeiro ano, com a filiação de mais de 60% da população estudantil do país, número que aumentaria progressivamente nos anos seguintes. Sob a liderança do Partido Comunista Japonês (PCJ), a *Zengakuren* viria a ser a mais importante central estudantil do Japão no pós-guerra — a comissão executiva do *Zengakuren* (presidência, vice-presidência e secretaria-chefe) seria predominantemente composta por membros do PCJ desde sua fundação, em 1948, até o final da década de 1950. No entanto, embora a influência do PCJ na liderança da *Zengakuren* tenha sido determinante para a emergência do movimento estudantil comunista, a central também foi composta por um grande número de membros organizados em movimentos democráticos heterogêneos, internos e externos aos *campi*, condição que seria fundamental para a expansão do movimento das esquerdas nos anos seguintes.

A orientação política da *Zengakuren* não passaria incólume ao programa de “Curso Reverso”, da SCAP. Em 1949, a pretexto de sanar o desequilíbrio financeiro do país, as listas do *Red Purge* levaram à demissão massiva de aproximadamente 260 mil funcionários estatais. Desses, quase 1.200 eram professores universitários. Complementarmente, a autonomia da organização universitária foi limitada, incluindo a censura à expressão de orientações políticas pelas associações de estudantes dentro dos *campi*, sob pena de suspensão ou expulsão (KRÄMER, p. 1). A resposta do PCJ às novas políticas do “Curso Reverso” ampliaria os conflitos internos ao partido e também dentro da *Zengakuren* no decorrer da década de 1950.

A partir de 1950, veio à tona o antagonismo entre as políticas nacionais do partido e as diretrizes internacionais, do Partido Comunista da União Soviética (PCUS) e do *Cominform*, que passaram a intervir no PCJ através de seus representantes. A Internacional rejeitava expressamente a “revolução pacífica” proposta pelo PCJ, que não apenas contrariava o verdadeiro ideal marxista-leninista, como se colocava a serviço da “ocupação imperialista”. Essa intervenção crítica levou à primeira divisão no partido, resultando na facção Internacional (ou *Kokusai-ha*), que apoiava a intervenção americana, liderada por Miyamoto Kenji; e na facção *Mainstream* (ou *Shokan-ha*), liderada por Tokuda Kyuichi, que a rejeitava. Cada um dos grupos passou, desde então, a reivindicar para si o reconhecimento como único e legítimo Partido Comunista do Japão, o que levou os movimentos comunistas à crise de representação e legitimidade. Sua

fragmentação se acentuaria com a intervenção também do Partido Comunista Chinês (PCC).

No mesmo ano da divisão, o banimento dos líderes e membros do comitê do PCJ pelo SCAP, assim como a proibição do *Akahata*, principal informe comunista no Japão, levou a facção *Mainstream* a definir a luta armada como a linha oficial do PCJ e a colocar em prática a militância ostensiva cobrada pelo *Cominform*. Assumindo com clareza sua posição contra o “domínio imperialista americano”, juntou-se aos movimentos contrários às orientações do SCAP que forçavam a participação do Japão nas estratégias geopolíticas americanas na Ásia oriental (HANE, 1992, p. 354). Em decorrência da radicalização do *Mainstream* contra as políticas do “Curso Reverso”, o *Cominform* passou, a partir do ano seguinte, a reconhecê-lo como único Partido Comunista Japonês.

Poucos anos depois, no entanto, em razão da perda de assentos do partido no parlamento japonês²¹⁹, o PCJ anunciaria o retorno à “política pacifista”, em julho de 1955, agora sob a liderança da facção *Internacional*, que ganhou fôlego após a morte de Tokuda, em 1953. Sem conseguir responder às divisões internas, essa decisão deu ainda mais materialidade ao conflito ideológico no PCJ, desestruturando a ordem simbólica do movimento comunista. O que foi agravado, em fevereiro de 1956, com a crítica de Khrushchev a Stálin, seguida da repressão à Revolução Húngara, em outubro — eventos que colocaram em questão, não apenas no Japão como no mundo todo, a legitimidade do Partido Comunista da União Soviética (PCUS).

Esse conflito repercutiu também na *Zengakuren*. Dissidentes do PCJ passaram a se reagrupar, a exemplo da Liga Comunista (*Kyôsanshugisha dômei*), também conhecida como *Bund*, que, em dezembro de 1958, oficializou-se como grupo independente e crítico ao PCJ, e também como a primeira organização autônoma da *New Left*²²⁰ no Japão. Nesse sentido, é importante notar que a *New*

219 Nas eleições de janeiro de 1949, por exemplo, o PCJ havia conquistado 10% dos votos e 35 cadeiras no parlamento (HANE, 1992, p. 354).

220 *Bund* significa “partido” em alemão. Embora o *Bund* tenha sido o primeiro grupo autônomo a se assumir como *New Left*, havia outros grupos que também se identificavam como tal dentro do campo dos movimentos comunista, socialista e democrático que não participaram da formação do *Bund*. A exemplo da facção *Antimainstream*, que se manteve sob a hegemonia do PCJ, de formações independentes, como o *Kakukyodo*, e de outros grupos menos ativos, de orientação trotskista. De acordo com Saruya, teria sido a desconexão do *Bund* com os estudantes pró-PCJ e com as facções *Kakukyodo* que fez que os membros do grupo tenham sido eleitos para o comitê executivo da *Zengakuren* (SARUYA, 2012, p. 170 e 171).

Left japonesa surgiu ao final da década de 1950 a partir da divisão dos movimentos estudantis dentro da *Zengakuren*, como expressão da necessidade de conciliar as dissonâncias entre as esquerdas. Por extensão, os conflitos decorrentes da reestruturação do PCJ reconfigurariam a orientação política da *Zengakuren*, que se dividiu em diversas facções.

Em junho de 1960, embora em número inicialmente minoritário, os membros do *Bund* foram eleitos para ocupar todos os assentos importantes do comitê executivo da *Zengakuren*, o que ocorreu simultaneamente ao início dos protestos contra a renovação do ANPO. Esse seria apenas o começo das várias controvérsias que colocariam em questão a representabilidade na central de estudantes. No entanto, mesmo com suas disputas internas, a *New Left* era essencialmente caracterizada como um movimento acadêmico²²¹, o que já significava muito poder, na verdade.

Como principal liderança nos protestos subsequentes, em todo o país, o *Bund Zengakuren* rapidamente tornou-se hegemônico entre os estudantes. Enquanto os componentes da *Zengakuren* vinculados ao *Bund* buscavam reforçar uma expressão mais incisiva nos protestos, a partir de táticas de confronto direto, os vinculados ao PCJ passaram a adotar uma posição pacifista, seguindo o partido. De acordo com Saruya Hiroe (2012), embora os ativistas do *Bund* tenham clamado por uma “revolução violenta” e refutado a “democracia burguesa”, seus comportamentos foram restringidos pelas práticas democráticas da *Zengakuren*, que previam que os estudantes decidissem a participação nos protestos através da discussão e do voto. Por isso, a condução dos protestos pelo *Bund* adaptou-se ao contexto, procurando conciliar as “bandeiras” abrangentes dos diversos movimentos contrários à renovação do ANPO.

Compartilhando da opinião de que a ocupação pelos EUA foi uma violação ilegítima sobre a soberania japonesa, os diversos núcleos que formavam o *Bund Zengakuren* somaram-se, então, às centenas de milhares de pacifistas, socialistas, sindicalistas, trabalhadores, artistas e intelectuais nos protestos que lotaram as ruas de Tóquio. A ampla adesão aos protestos no início da década se deu justamente por essa abertura, mesmo que ambígua: conciliavam-se críticas incisivas à subserviência do Japão à política da “Guerra Fria” dos EUA com a

221 Ao contrário do PCJ, a *New Left* não demonstrou interesse em se vincular à política institucional nacional.

mais firme defesa da desmilitarização e democratização do país — ideais projetados pelas mesmas forças americanas antes do “Curso Reverso” (DOWER, 1999, p. 273).

Mas isso não impediu que o *Bund*, no contexto da derrota dos protestos, conduzisse parte das ações de acordo com sua vocação. O extremismo de suas táticas, que envolviam confronto direto com a polícia, foi posto em prática desde o início da década contra o ANPO, como a tentativa de impedir a ida do então presidente dos EUA, Eisenhower, ao país, no contexto autoritário em que o primeiro-ministro, Kishi, assinou a renovação do Tratado:

Os manifestantes estavam assumindo uma posição cada vez mais antiamericana, e, em 10 de junho, o secretário de imprensa do presidente Eisenhower, que estava no Japão para se preparar para a visita do presidente, foi alvo de uma manifestação estudantil. Poucos dias depois, após a violência irromper entre os manifestantes e a polícia, a visita de Eisenhower foi cancelada. O movimento de protesto finalmente cessou quando o Tratado entrou em vigor em 19 de junho de 1960 (HANE, 1992, p. 359 e 360).²²²

Com o fracasso dos protestos contra a primeira renovação do ANPO, em junho de 1960, a *New Left* desarticulou-se por alguns anos enquanto seus vários segmentos buscavam compreender suas falhas. Um cenário que levou à divisão do núcleo do movimento estudantil japonês e, conseqüentemente, ao recrudescimento dos movimentos intelectuais e dos protestos. Dos conflitos sobre as razões da derrota decorreram cismas que influenciariam a radicalidade das manifestações ao final da década de 1960. Mais especificamente, os cismas colocaram em oposição progressistas, a velha esquerda (vinculada ao PCJ) e a *New Left*, que avaliavam distintamente os resultados dos protestos.

Para o cientista político Maruyama Masao, cuja influência no Japão é comparada à de Sartre na França, independentemente do resultado, as manifestações dos protestos contra o ANPO representaram o triunfo da democracia frente ao autoritarismo. Maruyama defendia o equilíbrio no jogo de forças pela manutenção de uma revolução permanente, o que dependia de “uma tensão saudável e negativa com o Estado”. Por isso, a insurgência dos japoneses

222 “[Millions of petitions were signed calling for new elections;] hundreds of thousands of people marched through the streets of Tokyo demanding both Kishi’s resignation and rejection of the security treaty. The demonstrators were taking on an increasingly anti-American cast, and on June 10, President Eisenhower’s press secretary, who was in Japan to prepare for the President’s visit, was made the target of a student demonstration. A few days later, after violence erupted between demonstrator and the police, Eisenhower’s visit was cancelled. The protest movement finally subsided as the treaty went into effect on June 19, 1960” (HANE, 1992, p. 359 e 360).

manifestou-se como expressão madura da autonomia individual (*shutaisei*), do que independia os acordos que o país fizesse com os EUA (KERSTEN, p. 233, 2009).

Alinhado como pacifista-liberal-progressista-de-esquerda, Maruyama é um dos mais conhecidos defensores da ética do *shutaisei*. Enquanto recusa ao entendimento da autoridade como ética virtuosa, e enquanto defesa à responsabilidade dos indivíduos por suas ações e consequências, o *shutaisei* seria para Maruyama a principal via de acesso ao moderno (SASAKI, 2012, p. 63 e 64). Sua crítica à ética japonesa tradicional, que teria no autoritarismo o seu pilar, está voltada sobretudo à subordinação cega à ordem que exime do sujeito suas responsabilidades por seus atos (MARUYAMA, 1969, pp. 256-259).

Já o crítico literário e filósofo Yoshimoto Takaaki (1924-2012), também conhecido como Ryumei, que se tornaria o guru da *New Left* japonesa, fazia oposição declarada à visão de Maruyama. Ele considerava que este vivia dentro de uma ficção idealista; sobretudo porque, como representante maior dos progressistas, Maruyama havia defendido durante os protestos que *slogans* como “Oposição ao Tratado” dessem lugar ao de “Proteger a Democracia”. Yoshimoto, para quem esse teria sido um erro fatal que fez do movimento um exercício de futilidade, acusava Maruyama de ter violado, com isso, as premissas básicas do *shutaisei*, e que sua posição representaria, portanto, uma traição ao povo. Pontualmente, porque percebia em Maruyama, e nos demais progressistas, a crença de que eles estavam liderando o movimento popular. Para Yoshimoto, Maruyama não reconhecia, por exemplo, que os estudantes da “Zengakuren foram as únicas entidades verdadeiramente progressistas envolvidas no protesto”, e cujas “táticas violentas de confronto haviam sido ridicularizadas por ele” (KERSTEN, p. 233-234, 2009).

O embate entre Yoshimoto e Maruyama demonstrava um desacordo com relação ao valor atribuído ao *shutaisei* que, no caso de Maruyama, Yoshimoto creditava à divergência entre o seu pensamento e a sua ação, expressa em sua intenção de assumir uma posição de resistência interna à autoridade, ao mesmo tempo em que, na prática, submetia-se aos seus desígnios. Essa atuação fazia de Maruyama, aos olhos de Yoshimoto, um mero “espectador da história”. Kersten argumenta que Yoshimoto, no entanto, mesmo questionando Maruyama, defendia a concepção de *shutaisei*. O que ele rejeitava era “o intelectualismo de Maruyama

e qualquer concepção de subjetividade baseada em visões intelectualizadas do mundo”. Sua perspectiva do *shutaisei* tinha na “vida cotidiana, na experiência vivida e na ação direta os seus fundamentos”. Entendimento que, na sua opinião, seria inverso ao defendido por Maruyama e seus pares (KERSTEN, p. 233-234, 2009).

Essas avaliações, no calor da derrota dos protestos, contribuíram para o “questionamento generalizado do *shutaisei*, e do papel dos indivíduos na resistência revolucionária” (KERSTEN, p. 233-234, 2009). J. Koschmann, que relaciona subjetividade e revolução no Japão do pós-guerra, discorre sobre o sentido de *shutaisei* — originado a partir do conceito de “sujeito” (*shutai*)²²³ —, que desde a ocupação do país passou a ter o mesmo sentido de *jishusei*, ou autonomia (KOSCHMANN, 1996, p. 137). Dos debates filosóficos do período, Koschmann cita Miyagi Otoyá que, em 1948, teria identificado nos escritores da segunda metade dos anos 1940 apreensões²²⁴ distintas do termo *shutaisei*. Dentre elas, a noção de autonomia poderia ser ou a expressão ativa e transformadora do sujeito sobre o seu meio (que para Miyagi estaria vinculada à extrema objetividade que o marxismo assumia no Japão); ou resistência à objetificação; ou exercício de empatia, que Miyagi relaciona ao método hermenêutico das ciências

223 Koschmann aponta que as noções modernas de “sujeito” no Japão surgiram no início do século XX como derivações da filosofia neo-Kantiana, cujas traduções que levaram ao termo *shukan* como seu primeiro equivalente. Já a introdução do termo alternativo *shutai* teria sido introduzido pelo filósofo japonês Nishida Kitaro, da Escola de Kyoto, um dos introdutores da filosofia alemã no Japão, a partir de seus estudos sobre Immanuel Kant. A nova apreensão passou a ser muito utilizada após a I Guerra Mundial, no contexto do interesse pelos filósofos Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche e Wilhelm Dilthey. A partir daí, de acordo com Koschmann, o termo *shukan* assumiu uma conotação de “consciência contemplativa”, enquanto *shutai* passou a remeter ao sujeito ético teorizado por Kierkegaard e Marx. (KOSCHMANN, 1996, p. 2).

224 Pelas semelhanças, é inevitável a comparação entre essas apreensões com o posterior conceito de *estética da existência*, de Michel Foucault. Também influenciado por Kant, o conceito de *Estética da Existência* foi desenvolvido por Michel Foucault naquela que é considerada a última fase da produção do filósofo, isto é, de meados da década de 1970 a 1984, ano de sua morte. O conceito relaciona-se com a evolução dos estudos em sua *História da sexualidade*. Para Foucault, dentro do que ele chamou de *moralidade dos comportamentos*, existiriam três tipos de *moralidades*: as regras de conduta, ou o código moral, propriamente dito; a conduta que se pode medir em relação a essas regras, ou as condutas classificáveis de acordo com o código; e a maneira pela qual é necessário conduzir-se. É essa última *moralidade* que interessa a Foucault, definida como a forma pela qual o indivíduo constitui a si mesmo como sujeito moral ao agir sob a influência de códigos prescritivos que são operados em determinada cultura. Foucault defende que o sujeito pode *modelar sua vida como uma obra de arte*, resistindo às subjetividades construídas e naturalizadas em determinado lugar, cultura, tempo. Essa moralidade suporia, então, a autonomia do sujeito na construção de sua própria subjetividade, que partiria de um trabalho ético sobre *si mesmo*, atualizado pelo exercício de uma *prática moral, um cuidado de si*. Essa autonomia, antes de isolar o indivíduo de seu contexto, teria um caráter embativo, de resistência política e, portanto, social, e faria da sua expressão uma *estética da existência*.

humanas (*Geisteswissenschaften*), como o de Wilhelm Dilthey; ou a expressão de uma consciência solipsista²²⁵; ou na capacidade de agir dentro e sobre a sociedade, que Miyagi associa à filosofia de Immanuel Kant (KOSCHMANN, 1996, p. 2).

A posição crítica assumida por Yoshimoto, que dialogava diretamente com os anseios da esquerda mais radical²²⁶, seria aclamada pela *New Left* desde então, em detrimento da de Maruyama. Como Yoshimoto, os ativistas da *New Left* consideravam que a velha esquerda havia sido contaminada pelos fundamentos da “paz e da democracia”, que eram reivindicados pela “hegemonia intelectual progressista e modernista”. Estes princípios, para eles, ameaçavam o autêntico *shutaisei*: a autonomia revolucionária do *eu*, sintetizada pela expressão *jiritsu* (independência), defendida por Yoshimoto (KERSTEN, p. 233-234, 2009). Essa nova abordagem seria determinante na formação do caráter das manifestações que ocorreriam a partir da segunda metade da década de 1960 até 1972, quando os protestos estudantis ganhariam maior radicalidade em resposta à escalada desproporcional na repressão policial aos movimentos civis no Japão, ainda maior do que na década anterior. Por outro lado, embora as divergências internas já estivessem devidamente sinalizadas desde o início da atuação da *Zengakuren*, a velha esquerda multifacetada dava lugar a uma *New Left* multifacetada. Suas disputas a levariam a fragmentar-se em facções ideologicamente opostas na organização dos protestos que se seguiriam (SHARP, 2008, p. 70 e 71).

7.2 TÁTICAS E TUMULTOS

Com a proximidade da revisão e renovação do ANPO, prevista para 1970, o objetivo de interromper a participação passiva do Japão na Guerra do Vietnã (1955-1975) foi central no ciclo de protestos reiniciado em 1967 com uma sequência de manifestações estimuladas pela *New Left*. Somando-se às revoltas estudantis que ocorriam no mundo, elas ocorreram entre outubro de 1967 e abril

225 Concepção filosófica que defende que só existiriam, efetivamente, o eu e suas sensações. Que o conhecimento é fundado nas experiências interiores e pessoais do momento presente, não sendo possível estabelecer uma relação direta entre esses estados e o conhecimento objetivo de algo para além deles mesmos.

226 Embora influenciados pela *New Left* inglesa, onde os intelectuais tiveram uma influência considerável, nos movimentos da *New Left* japonesa havia um esforço de afastar-se dos intelectuais, especialmente dos professores universitários, o que constitui a característica mais contrastante com as demais correntes.

de 1968, período que ficou conhecido como *Gekidôu No Shichi-kagetsu* (*Sete meses de turbulência*). Entre as frentes, estava a oposição à construção do novo Aeroporto Internacional de Tóquio, cujo conflito, conhecido como *Sanrizuka* (1967-1980), figura entre os mais longos e violentos do Japão pós-guerra²²⁷. Somando-se à questão da desapropriação de terras produtivas, havia o temor de que o aeroporto pudesse ser usado por aviões americanos ou que servisse para o envio de suprimentos japoneses às suas bases. Além de tentar impedir a segunda renovação do ANPO, buscava-se, sobretudo, a reversão ao Japão de Okinawa, que continuava servindo como base militar estratégica dos EUA, de onde saíam os bombardeiros para o Vietnã, e onde estariam sendo acondicionadas suas armas químicas e nucleares.

Os protestos e confrontos tornaram-se eventos midiáticos na década de 1960, cobertos não apenas pela imprensa escrita, como também pela televisão, que no início da década estava presente em metade dos domicílios japoneses e registrava, pela primeira vez, imagens daquele ativismo (mesmo que as manifestações já viessem ocorrendo desde o final da década de 1940).

Um dos protestos que tiveram maior visibilidade e suporte popular nesse período foi o chamado *Primeiro Incidente de Haneda*, também conhecido como 10/8 ou *juppachi*, em referência à data de sua ocorrência, em 8 outubro de 1967. Nesse dia, estava prevista a viagem do primeiro-ministro Sato para o sudeste Asiático, que incluía o Vietnã do Sul. Numa ação coordenada nacionalmente entre os estudantes, milhares de manifestantes de todo o país se mobilizaram para impedir o embarque de Sato, bloqueando parte dos acessos ao Aeroporto de Haneda. Em represália, quatro mil policiais antimotim os esperavam com canhões d'água, cacetetes e gás lacrimogêneo. Como a ação envolvia a viagem internacional do primeiro-ministro, o evento e os protestos foram amplamente cobertos pela mídia. Naquele ano, mais da metade dos domicílios tinham televisores. De seus sofás, grande parte dos japoneses puderam acompanhar tanto as imagens dos ativistas atacando a polícia como a violenta resposta desta contra todos os manifestantes, mesmo os pacíficos. Foram mostrados espancamentos de

227 O conflito foi apoiado pelo movimento estudantil e pelos radicais da *New Left* pró agricultores, que perderam seus direitos de cultivar e viver nas terras que deram lugar ao empreendimento, inaugurado em 1978. O aeroporto tornou-se um símbolo da cumplicidade japonesa com a América na guerra. Ver: APTER, David Ernest; SAWA, Nagayo. *Against the State: politics and social protest in Japan*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

estudantes com cacetetes, jatos d'água arremessando-os da ponte que dava acesso ao aeroporto. No meio disso tudo, ocorria durante a confusão a morte de um estudante, Yamazaki Hiroaki, da Universidade de Kyoto, em circunstâncias indefinidas. Sua morte, repetindo a comoção causada pela morte de Kamba Michiko nos protestos contra a primeira renovação do ANPO, o tornaria mártir dos movimentos de esquerda (STEINHOFF, 2013). Além da morte do estudante, “centenas de ativistas e policiais ficaram feridos, e cinquenta e oito estudantes foram presos”²²⁸. Também foi invocada “a *Lei de Atividades Antissubversivas* contra grupos-chave da *New Left*”.

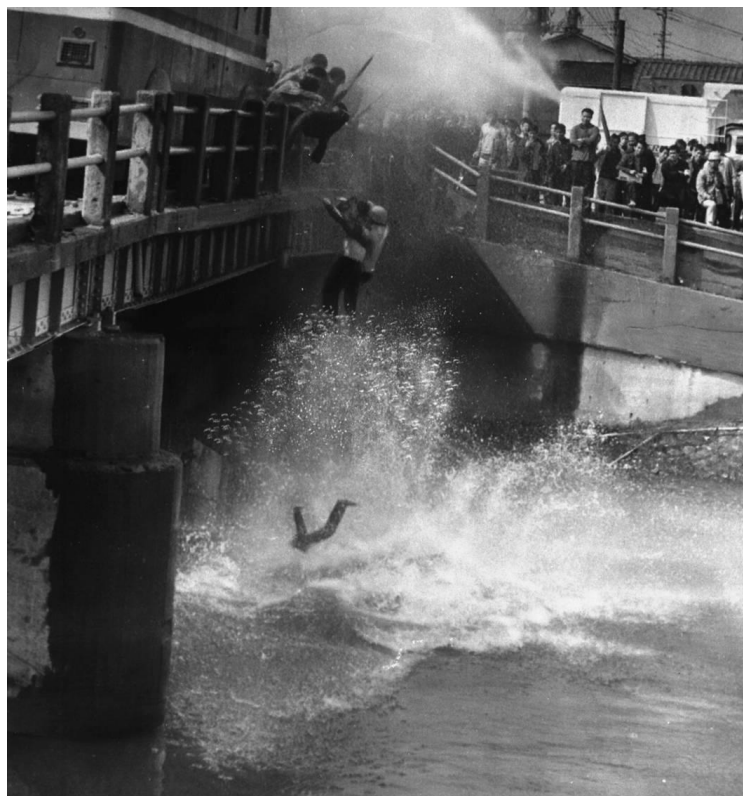


Figura 11: *Primeiro Incidente de Haneda*. Canhões de água da polícia varrem manifestantes da Ponte Bentenbashi para o rio. Dia 8 de outubro, 1967. Fonte: MAROTTI, 2009.

228 Diferentes grupos de estudantes confrontaram a polícia de choque em cada uma das vias de acesso ao aeroporto (interditadas pela polícia), uma multidão assistia à violência do confronto; pedras sendo atiradas, carros de polícia incendiados e canhões d'água arremessando os manifestantes da ponte, que ligava ao aeroporto, para o rio. Enquanto o primeiro-ministro, por outra via de acesso, seguia tranquilamente para o Vietnã do Sul, membros da *New Left* passaram a perseguir policiais, que abandonavam seus carros. Assumindo o controle dos carros, os militantes convocavam os estudantes para que os seguissem quando gritos sinalizaram a morte de um estudante, Yamazaki Hiroaki, da Universidade de Kyoto. Considerando que polícia antimotim o teria golpeado até a morte, os manifestantes começaram um novo protesto, inibido pela polícia com gás lacrimogêneo, cacetetes e jatos d'água. A versão oficial sobre quem matou o estudante não foi confirmada. O evento foi ponto de partida de uma escalada de violência nas manifestações massivas nas ruas de Tóquio nos três anos seguintes (STEINHOFF, 2013).

Patricia Steinhoff, em sua pesquisa sobre a memória coletiva japonesa acerca dos eventos políticos que marcaram esse período, considera que a necessidade de inovar o repertório tático pela *New Left* teria sido o desencadeador de uma resposta ainda mais violenta da polícia antimotim. Ela percebe essa escalada violenta em três dos eventos mais midiáticos²²⁹ da década, dentre os quais ela inclui o Primeiro Incidente de Haneda: “[t]anto os manifestantes como a polícia responderam ao *Primeiro Incidente de Haneda* com maior militância, melhores equipamentos de proteção e uma constante escalada de violência que continuaria por vários anos” (STEINHOFF, 2013).

No entanto, embora a cobertura jornalística desqualificasse os objetivos dos estudantes, ela gerou uma comoção na opinião pública, que já era crítica às políticas governamentais que motivavam os protestos. Ao invés de provocarem temor, os confrontos demonstravam também a vulnerabilidade do poder repressivo do Estado, o que estimulou o aumento de adesões aos protestos subsequentes, que contariam até com estudantes apolíticos.

Depois do *Primeiro Incidente de Haneda*, os outros dois eventos midiáticos levantados por Steinhoff seriam o movimento universitário *Zenkyoto*, de 1968 a 1970, considerado o ponto de virada do movimento estudantil, e o *Cerco Asama Sansô* (*Asama Sansô Jihen*), em 1972, que seria a “pá de cal” nas possibilidades políticas da *New Left*, encerrando a “temporada política” no Japão.

7.2.1 ZENKYOTO

Ao contrário dos movimentos anteriores, que se posicionavam contra políticas abrangentes, o movimento estudantil *Zenkyoto* surgiu do processo de reivindicações internas ao *campus* da Universidade de Tóquio²³⁰ (também conhecida como Todai), em articulação com a Universidade de Nihon. O nome *Zenkyoto* é a abreviatura de *Zengaku Kyoto Kaigi*, cuja tradução aproximada é “Todos na universidade em Luta”, um movimento desvinculado da *Zengakuren*.

229 Que foram notícia nas primeiras páginas dos jornais diários nacionais e foram cobertos pesadamente em transmissões no noticiário televisivo.

230 A prestigiada Universidade de Tokyo — que integra, com Universidade de Kyoto, Universidade de Tohoku, Universidade de Kyūshū, Universidade de Hokkaido, Universidade de Osaka e Universidade de Nagoya, as sete universidades imperiais japonesas, tidas como as mais qualificadas do país — é considerada, há muito tempo, um centro de treinamento para burocratas da elite (KITANO, 1990).

Nominado poucos meses depois, ele foi iniciado pelos alunos da Faculdade de Medicina da Todai, que passaram a questionar a obrigação dos estágios, sem remuneração, no hospital universitário após a conclusão do curso. A administração se recusou a considerar as queixas dos estudantes, que iniciaram então uma greve ao final de janeiro de 1968. Depois de algumas semanas, os estudantes resolveram radicalizar, fazendo de refém um dos assistentes administrativos, por uma noite.



Figura 12: Ação da polícia antimotim na Universidade de Tóquio, nos dias 18 e 19 de janeiro, 1969. Fonte: MAROTTI, 2009.

Em consequência, 17 alunos foram expulsos, incluindo um que não havia tomado parte nos protestos. A posição intransigente da administração, tanto em não reconhecer o equívoco e rescindir a punição do estudante inocente como em não buscar conciliar os interesses dos alunos com a instituição, faria com que o movimento atingisse proporções impensáveis.

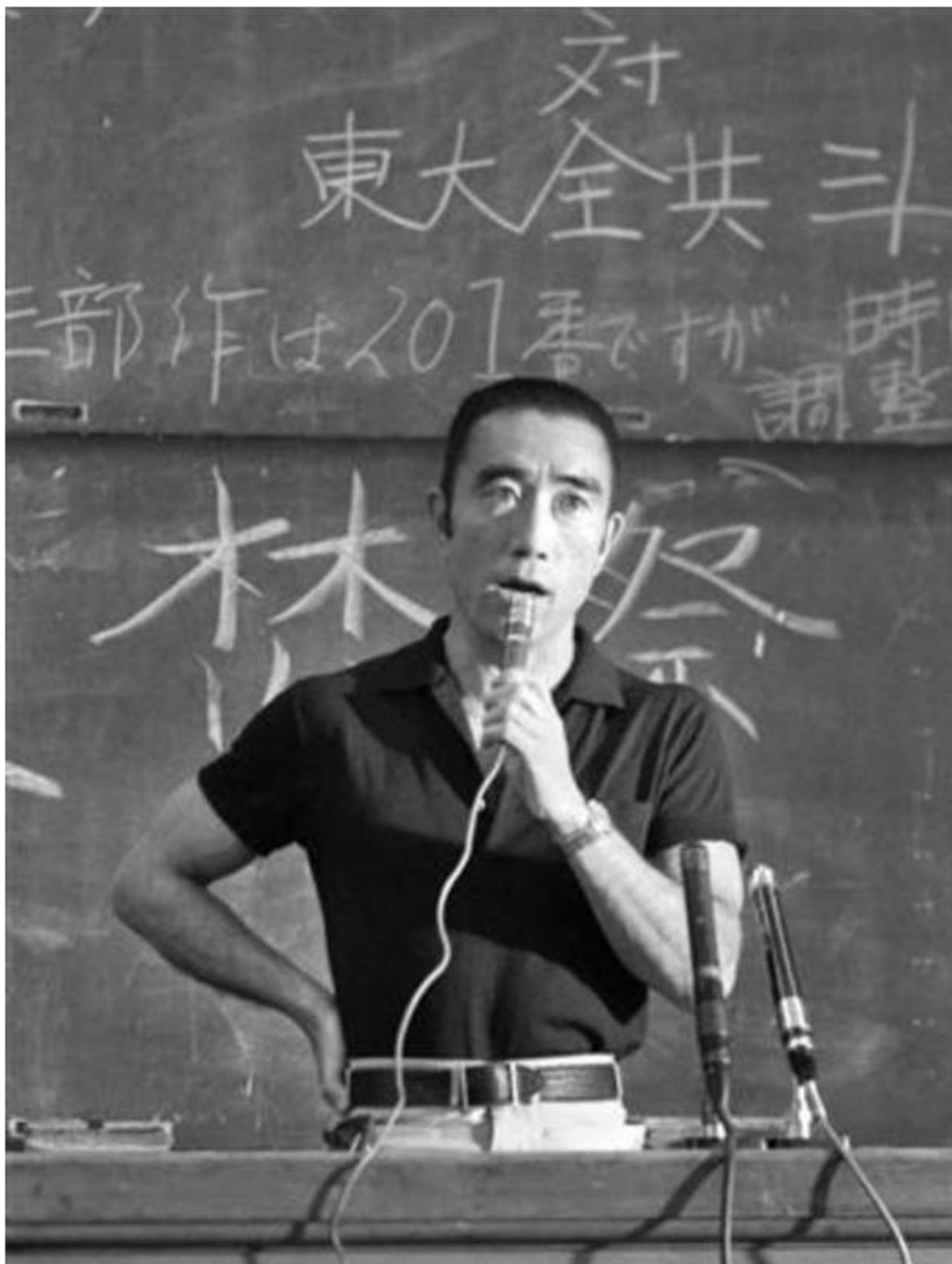


Figura 63: Mishima Yukio discursando para os estudantes do movimento Zenkyoto, na Universidade de Tóquio, dia 13 de maio, 1969. Ver: <<http://apjjf.org/2015/13/11/Oguma-Eiji/4300.html>>.

Em junho daquele ano, após boicotes e obstruções, foi iniciada uma nova greve, agora com todo o curso de medicina. Cerca de 40 estudantes do curso ocuparam o auditório Yasuda, tido como o principal símbolo do prestígio²³¹ da

²³¹ Com sua torre de relógio distinta, que foi construída na década de 1920 com presentes da Companhia Yasuda. (...) Inclusive continha uma sala de recepção especial onde antes da guerra o

Universidade de Tóquio. Para tirá-los de lá, dois dias depois, a presidência da universidade convocou a polícia antimotim: 1.200 policiais foram, então, destacados para remover os 40 estudantes. A atitude feriu o entendimento, em vigor desde 1950, sobre a inviolabilidade das universidades públicas pela polícia, em especial pela polícia antimotim.

Ainda que esse tipo de convocação se tornasse frequente no âmbito das universidades privadas no final da década de 1960, havia um entendimento tácito, sobretudo entre alunos e professores, de que não ocorreria dentro das universidades públicas, como era o caso da Universidade de Tóquio, que recusava o registro de eventuais conflitos, como greves e ocupações de edifícios. No entanto, esse entendimento incluía uma ressalva: “a menos que a polícia fosse acionada pela administração dos *campi*”. Buscava-se, em todo caso, resolver internamente os conflitos, com negociações entre as partes. O rompimento desse acordo informal, com a entrada da polícia antimotim contra os estudantes de medicina, provocou uma manifestação geral no *campus* e a paralisação de nove unidades acadêmicas durante um dia, seguida pela greve dos alunos da faculdade de literatura.

Sinalizando uma possibilidade de entendimento, foi convocada uma reunião entre o presidente da universidade e os alunos no Yasuda, o mesmo auditório em que os outros alunos haviam sido detidos. Seis mil estudantes compareceram para discutir, o que não foi permitido pelo presidente, cuja pretensão era de discursar. Percebendo a ira dos estudantes, o presidente abandonou a sessão alegando problemas de saúde. Os alunos ocuparam, então, o auditório, e lá permaneceram por mais seis meses, quando forças policiais foram autorizadas pela administração do *campus* a fazer amplo uso de seu poder repressivo para expulsar os ocupantes²³², em janeiro de 1969 (STEINHOFF, 2013). Os estudantes seriam surpreendidos com a chegada de 8.500 policiais antimotim para forçar o encerramento da ocupação do *campus*, munidos de helicópteros, canhões d’água e gás lacrimogêneo. Com todo esse arsenal, eles puderam enfrentar sem maiores problemas as pedras, tijolos e coquetéis *Molotov* dos estudantes, prendendo 630

Imperador esperava antes de conceder relógios comemorativos a todos os graduados da Universidade de Tóquio (KITANO, 1990).

232 KOSUGI, Ryoko. *Resurgence of the Sixties in 21st Century Japan*. Disponível em: <<https://www.harvard-yenching.org/features/resurgence-sixties-21st-century-japan>>. Boston: s/d.. Acesso em: 30 jun. 2015.

deles ao final (STEINHOFF, 2013).

O confronto foi cuidadosamente orquestrado para ocorrer em um final de semana, com transmissão “ao vivo” para todos os canais de televisão, alcançando mais de 70% de audiência. A cobertura, no entanto, não apresentava o contexto, enquanto enfatizava a violência e a desordem dos alunos²³³. Um dos efeitos imediatos dessa abordagem foi a crescente oposição pública ao movimento estudantil. Porém, o outro efeito indesejável foi o de que, entre os alunos e a instituição, a relação se deteriorou ainda mais com a nova convocação da polícia pela universidade, acirrando o conflito, que se alastraria por todo o território nacional nos meses seguintes, estimulado pelas facções da *New Left*.

O *Zenkyoto* e a atitude dos estudantes inauguraram uma nova via de ação direta na política estudantil. Ainda que as várias facções que compunham a *Zengakuren* tivessem suas representações entre os alunos do *Zenkyoto*, as táticas deste diferiam das da federação nacional. Sob um sistema de democracia direta, pequenos núcleos eram formados pelos alunos, independentemente da afiliação ou não a alguma facção, que passavam a ser responsáveis pela articulação de boicotes e da ocupação dos edifícios do *campus*, pela construção de barricadas, etc. O movimento estruturava-se em comitês deliberativos; enquanto realizassem greves, comitês de negociações coletivas faziam a intermediação com funcionários, professores e administradores do *campus*. Esse modelo foi difundido e replicado em quase 170 *campi* no período de 1968 a início de 1970, com ocupações dos espaços universitários e greves prolongadas (SHARP, 2008, p. 106).

Porém, a investida da polícia na Todai, em janeiro de 1969, seria lembrada como uma pequena amostra da força repressiva adotada dali para a frente. A violência da polícia antimotoim tornou-se tão desproporcional que muitos estudantes desistiram, diante do que parecia a inevitabilidade da derrota. Paralelamente, a mesma repressão aplicada nos *campi* passou também a ser empregada nos protestos de rua, sob a alegação de que os espaços das universidades eram áreas de apoio para protestos mais amplos. O movimento

233 A situação pioraria com o cancelamento dos exames para admissão de novos alunos da Universidade de Tóquio para 1969, o que representava um golpe para a elite japonesa, que tinha na Todai a possibilidade de confirmar seu prestígio. A ampliação de ofertas em outras universidades nacionais para compensar o cancelamento criaria mais um conflito: não havia interesse das demais universidades em ampliar as vagas, o que sinalizava que estas não estavam dispostas a ser controladas pelo Ministério da Educação (Chun, 2007).

Zenkyoto conseguiu resistir até o início de 1970²³⁴, um ano após a ação na Todai.

7.3

O RADICALISMO SUICIDA DA *NEW LEFT*

A experiência dos estudantes vinculados às vertentes da *New Left* no movimento *Zenkyoto* foi determinante para a abordagem que passaram a adotar não apenas nos protestos de rua, mas em relação a si mesmos e entre si. Nos protestos, as diversas facções da *New Left*, formadas por militantes dissidentes do Partido Comunista Japonês (PCJ) e vinculadas ao *Bund*, centravam-se agora no anti-imperialismo americano e assumiam-se como guerrilha revolucionária. Um dos protestos que ocorreram em outubro de 1969, o Dia Antiguerra, reuniu 800 mil manifestantes em cerca de 800 locais diferentes, em todo o país. Os ativistas lançavam bombas caseiras contra a polícia, feitas com latas de cigarros da marca japonesa “Paz”. Sem se intimidar com a igualmente violenta contrainvestida policial, a *New Left* fazia questão de demarcar sua posição pela radicalidade de suas ofensivas (SHARP, 2008, p. 106 e 107). Atitudes como essas fizeram com que, ao final de 1969, todo o movimento estudantil japonês, que no início da década contava com amplo suporte da opinião pública e de diferentes movimentos pró-democracia, perdesse credibilidade. Posição que foi inflamada pela profusa cobertura da imprensa sensacionalista que registrava a trajetória das bombas incendiárias da *New Left* pelas cidades: esvaziados de sentido, os eventos políticos deixavam de sê-lo reduzidos a um fluxo de imagens.

Indiferentes, os ativistas da *New Left* não se importavam com seu desprestígio estimulado pela imprensa e já se preparavam para a luta contra a segunda renovação do ANPO, em junho de 1970, que teve sua preparação e pré-ações a partir de 1969. Esse era um dos objetivos que ainda contavam com certa simpatia por parte da população crítica ao acelerado capitalismo, ou que defendia os direitos das minorias.

234 Em julho de 1969, a Dieta aprovou uma Lei de Controle Universitário que permitiu ao Ministério da Educação assumir o controle de qualquer universidade que fosse incapaz de pôr fim a seu conflito estudantil dentro de seis meses (STEINHOFF, 2013).

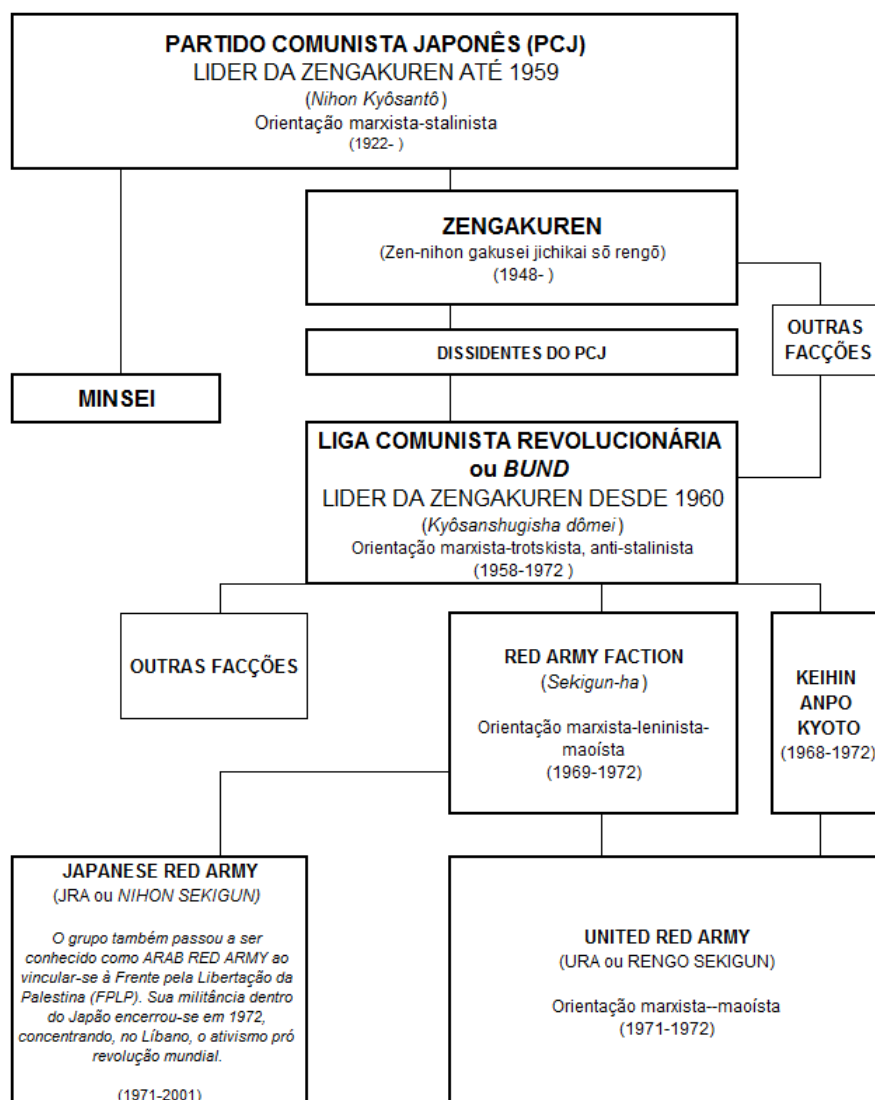
[A]pós a derrota das reivindicações de 1960, toda a esquerda dirigiu suas forças para 1970, anunciando de antemão uma “crise de 1970”. Nesse ano, esperava-se o rompimento das ligações japonesas com os Estados Unidos e a queda do governo conservador japonês. Desde meados de 1969 vários movimentos no sentido de barrar novos acordos nipo-americanos tiveram início, culminando em fevereiro de 1970 com as manifestações no aeroporto de Haneda para impedir a ida aos Estados Unidos do então primeiro-ministro japonês, Eisaku Sato (NAGIB, 1995, p. 107 e 108).



Figura 14: Bombas incendiárias nos protestos da *New Left/ Zenkyoto* nas ruas de Tóquio. Fonte: MAROTTI, 2009.

No entanto, em 14 de junho de 1970, o ANPO seria renovado uma segunda vez, a despeito do massivo protesto fora do parlamento, engrossado por uma grande maioria de estudantes vinculados ao *Bund* e às suas várias ramificações (SHARP, 2008, p. 107). Com isso, retomava-se o mesmo sentimento de frustração experimentado pelas esquerdas revolucionárias na virada dos anos 1950 para os 1960. Nesse ínterim, os movimentos da *New Left* foram massivamente criminalizados. As centenas de prisões levaram à divisão dos movimentos, com várias dissidências. A ostensiva repressão policial tornou clandestinas as ações políticas da *New Left* radicalizada, marcando, portanto, o fim do ciclo de protestos.

Figura 7: Organograma: divisão das esquerdas.



Agora clandestinos, os grupos remanescentes continuaram suas ações com ainda mais violência. Essa “sobrevivência” marginal, tanto no nível pessoal como em termos de movimento, teria deturpado as motivações iniciais e objetivos ideológicos, implicando que seus membros assumissem riscos cada vez mais graves e criminosos. Diante da pecha de “radicais”, toda a sorte de pequenos e expressivos crimes passou a ser cometida corriqueiramente em nome da causa revolucionária, incluindo assaltos a bancos, assassinatos e sequestros (SHARP, 2008, p. 106 e 107). A manutenção das atividades clandestinas dependia, no entanto, de coalizões entre as facções, sobretudo para garantir as atividades revolucionárias, que passaram a assumir um perfil de guerrilha armada.



Figura 8: Cerco Asama Sansô (Asama Sansô Jihen). Fevereiro de 1972. Fonte: MAROTTI, 2009.

Das dissidências do *Bund*, surgiram diversos grupos e facções que empregavam políticas de ação direta. *Keihin Anti Security Treaty Joint Struggle* (*Keihin ANPO Kyôtô*) e *Red Army Faction* (*Sekigun-ha*) foram dois dos mais radicais. Enquanto o primeiro tinha um caráter nacionalista, focado na independência japonesa dos EUA; o segundo, que contava com um maior número

de dissidentes do *Bund*, estava voltado a uma revolução global da esquerda²³⁵, seguindo, portanto, uma estratégia comum a diversos grupos revolucionários espalhados pelo mundo (SHARP, 2008, p. 106 e 107). Da fusão dos dois formou-se o *United Red Army* (URA, ou *Rengô Sekigun*), que se relaciona de forma intestina com o último evento citado por Steinhoff: o *Cerco Asama Sansô* (*Asama Sansô Jihen*).

O episódio teve início em 19 de fevereiro de 1972, quando cinco membros do URA, fugindo da polícia, invadiram uma pousada remota perto do Monte Asama, nos arredores da cidade turística de Karuizawa, prefeitura de Nagano. Na pousada, o grupo tomou como refém a esposa do zelador, que sairia ilesa. A ação durou nove dias, período em que foram mortos dois policiais e um civil pelos ativistas. Quase toda a ação foi transmitida pela televisão. No último dia, 28 de fevereiro, foram “10 horas e 40 minutos” de cobertura direta, com transmissão ao vivo, que fez do incidente o de maior impacto na história dos noticiários japoneses: o pico da programação “atingiu 89,7% da população”, que esperava e conseguiu ver os radicais do URA presos (SHARP, 2008, p. 116; STEINHOFF, 2013).

No entanto, esse incidente era somente o epílogo de um dos piores massacres na história do Japão. Os membros do URA que fugiam da polícia eram, na verdade, remanescentes de um grupo de 29 membros que acampava perto dali para treinamento de guerrilha. Por motivos banais, como “desvios de pensamento no grupo”, ou “por não canalizarem totalmente suas libidos para a revolução” e, sobretudo, por não realizarem uma satisfatória autocrítica, os membros “problemáticos”, 14 no total, passaram a ser julgados numa espécie de tribunal inquisitório interno cujo objetivo era fazê-los assumir a “negação de si” (*Jiko Hitei*). Os membros que não respondiam adequadamente eram linchados pelos demais para serem, em seguida, amarrados e abandonados em um canto até morrer (SHARP, 2008, p. 116). O massacre ficou conhecido como purga *Rengô Sekigun* e fez dissolver o que ainda restava do arsenal de eventuais boas intenções da *New Left* no Japão.

O fim do cerco em Asama e o horror do massacre consternaram todo o país.

235 Para informações mais abrangentes sobre a organização dos partidos de esquerdas no Japão, e no mundo, sugere-se acessar o sítio eletrônico “Leftist Parties of the World”: <http://www.broadleft.org/jp.htm>

Não demorou para que as autoridades atribuissem o grau de violência da *New Left*, enquanto movimento universitário, às universidades, que não teriam sido suficientemente rígidas para contê-lo. Ao mesmo tempo, a relação dessa violência com o *Zenkyoto*, tendo os conflitos na Universidade de Tóquio como seu símbolo maior, constrangia os estudantes que se engajaram no movimento, que sentiam que haviam sido traídos em seus ideais. Em seguida, “muitas universidades reduziram sistematicamente as oportunidades de mobilização dos estudantes, proibindo organizações estudantis autogestadas e limitando a atividade política dos estudantes” (STEINHOFF, 2013).

Como um trauma, a experiência “tinha sido tão dolorosa que ninguém queria falar sobre isso em público, muito menos estudá-lo”: o “próprio tema *protesto estudantil* [grifo meu] tornou-se um tabu para professores, administradores e estudantes em muitos *campi*, incluindo instituições que haviam sido centralmente envolvidas em protestos do *Zenkyoto*”. Uma forma de lidar com essa realidade foi através da literatura *Zenkyoto Bungaku*, gênero que surgiu dessa experiência e se desenvolveu durante as décadas de 1970 e 1980. Os romances tinham como tema ou pano de fundo dilemas que seriam, para Steinhoff, “claramente baseados na familiaridade pessoal dos autores com os conflitos do *campus* durante a era *Zenkyoto* e as reflexões posteriores sobre seu significado”, que transmitem, em geral, “um profundo sentimento de fracasso e de tristeza” (STEINHOFF, 2013).

O resultado da repressão estatal dos conflitos e mesmo o absurdo da *New Left* serviriam, no entanto, para acomodar os ânimos e restaurar a ordem pública, para o bem do progresso. Ao mesmo tempo, ao esvaziar qualquer motivação política, minavam toda possibilidade de conflito relacionado a questões que ainda estavam em aberto. Na vida prática, para evitar *contaminações*, todos os estudantes envolvidos “em alguma organização política radical, durante seus anos de educação superior”, passaram a ser descartados em qualquer entrevista de trabalho (SHARP, 2008, p. 118)²³⁶. O que, avalia Steinhoff, cristalizou no

236 “[The end of the siege at Asama marked an evolutionary dead-end for more than just the particular ideological strand of the United Red Army; its repercussions reached further into Japanese society. Politicians immediately levied the blame against Japan's universities, calling for administrators to keep a tighter check on the activities of their students, while employers started refusing to take on those] who'd been involved in any radical political organisation during their years of higher education” (SHARP, 2008, p. 118).

imaginário coletivo a percepção de que o vínculo da universidade com a barbárie do Asama teria arruinado toda uma geração. Por outro lado, para muitos, o resultado colocava uma pedra sobre esse período, como se tivesse sido o mal necessário para “focar no futuro e nos frutos que viriam do elevado crescimento econômico de Japão” (STEINHOFF, 2013).

Ao final dos anos 1970, junto com progresso econômico veio o arrefecimento dos ânimos sociais, traduzido pela emergência de uma nova classe média. Nesta década, no intuito de compensar a dissolução social, uma proliferação de discursos evocava um “retorno às tradições perdidas”, resgatando valores como a solidariedade e a moralidade da família japonesa tradicional. Um discurso que passou a ser recorrente, por exemplo, ao final da década de 1970, quando esses valores passaram a ser exaltados nas relações corporativas que impulsionavam a economia do país, identificados como um modo de organização “genuinamente” japonês que afirmava o excepcionalismo japonês (*ninhonjiron*).

7.4 INDIVIDUALISMO E ALIENAÇÃO

Rikki Kersten atribui aos confrontos do *Zenkyoto*, iniciados na Universidade de Tóquio, (Todai) motivos mais complexos do que as reivindicações dos médicos que trabalhavam sem receber, ou a indignação pela expulsão sumária de estudantes da Faculdade de Literatura. A autora percebe três aspectos que teriam dado combustão ao *Zenkyoto*. O primeiro deles retomava o entendimento do *shutaisei* e a falha dos protestos na primeira renovação do ANPO, em oposição aos progressistas. Havia um interesse no *Zenkyoto* em enfatizar seu antagonismo em relação aos “intelectuais progressistas que, passivamente, assumiram posições privilegiadas nas universidades”. Era o caso de Maruyama Masao, então professor no curso de Direito da Todai. Na concepção progressista do *shutaisei* de Maruyama Masao e de seus pares, expressa sobretudo no período do fracasso dos movimentos de 1960 contra a renovação do ANPO — que, como vimos, Maruyama considerava ter sido um sucesso —, o inimigo estava localizado na autoridade estatal. No entanto, em 1968, intelectuais progressistas como ele, assim como os comunistas ortodoxos, estariam alinhados, de acordo com a *New Left*, com esse mesmo “inimigo” ao consentir com (e mesmo convocar) a polícia

antimotim para reprimir o movimento estudantil dentro da universidade (Apud KERSTEN, p. 235, 2009).

A questão da autonomia estaria, para Kersten, no epicentro do radicalismo da *New Left/Zenkyoto*, cuja concepção do *shutaisei* alinhava-se com a de Yoshimoto Takaaki, condensada em seu ensaio *O Fim das Ficções (Gisei no Shuen)*, publicado em 1960. O impacto do texto, que era parte do esforço para compreender as falhas nos protestos contra o ANPO, fez dele a *Bíblia* da *New Left*. No ataque de Yoshimoto, Maruyama era o alvo preferencial. Das divergências que separavam o entendimento de ambos sobre o *shutaisei*, a relação do conceito com a intelectualidade seria a mais evidente. Para Yoshimoto, importava lutar pela independência (*jiritsu*), noção que deveria ser desconectada da atmosfera intelectual e voltada para a vida cotidiana das massas que, para ele “não vivem de acordo com o sistema do imperador, ou de acordo com princípios, elas vivem sua [própria] realidade. [E] qualquer imagem das massas que não comece a partir desta premissa é uma imagem falsa” (Apud KERSTEN, p. 239, 2009). Nesse sentido, continua Kersten, para Yoshimoto, Maruyama sustentava uma falácia ao “consolidar a democracia pós-guerra nos parâmetros de um movimento antiestatal”, e ao “tentar impor o *shutaisei* de cima”, como um “princípio intelectual da democracia”, negar “às massas o elemento essencial de agência na criação de valor”.

O que seria ilustrado pela dificuldade de compreensão mesma de Maruyama daquela realidade do *Zenkyoto*: Yoshimoto via como uma grande ironia o fato de que “Maruyama não conseguisse reconhecer que o cerne da disputa não era o desespero, ou a decepção pessoal da carreira por parte dos alunos; ao contrário, era uma explosão — afinal — de agência subjetiva”. Contudo, observa Kersten, Yoshimoto, ao “desmantelar a ressonância sociopolítica do *shutaisei* [de Maruyama], estava, de fato, separando o advento do *shutaisei* da eficácia política” (KERSTEN, p. 239-240, 2009). Citando Oguma Eiji, Kersten argumenta que houve desvios, no entanto, na assimilação da tese de Yoshimoto pela *New Left*:

Oguma sugere que [o] refinamento pós-1960 do pensamento de Yoshimoto — que localiza na família o coletivo no qual os indivíduos poderiam recuperar sua individualidade, ao invés de em um movimento radical, ou mesmo na sociedade em geral — não foi assumido pelos estudantes radicais em 1968. Em vez disso, o *Bund* identificava-se com a representação que Yoshimoto fazia dos intelectuais progressistas e a virtude da ação direta como a expressão mais autêntica do

shutaisei (OGUMA 2002: 645-648 Apud KERSTEN, p. 240, 2009).²³⁷

Na prática, as decisões no movimento *Zenkyoto* eram tomadas coletivamente em grandes reuniões abertas. Como método, os participantes se desafiavam entre si para tomar decisões como indivíduos autônomos (*shutaisei*). No entanto, havia uma reivindicação da noção de *shutaisei* como contraponto à definição do termo pelos progressistas (personificados nos professores da *Todai*) e em relação aos líderes do PCJ. Ambos incorporavam o *establishment* que deveria ser rejeitado e combatido. Portanto, o principal objetivo por trás do movimento era o de enfraquecer o progressismo e o comunismo ortodoxo da velha esquerda. Em outras palavras, “se o progressismo foi posto em julgamento em 1960, ele foi condenado em 1968”. Essa posição, que confrontaria tanto o progressismo de Maruyama como o conservadorismo de Hayashi Kentaro, evidenciaria, para Takabatake Michitoshi, que os estudantes do movimento equiparavam o conservadorismo e o progressismo como “uma só, e a mesma coisa” no pós-guerra (KERSTEN, p. 234-235, 2009).

Kersten cita Tsuzuki Tsutomu, que descreve que, para os estudantes, a posição de Maruyama era a de forçar uma convergência entre duas ideias que originalmente não coexistiam: “a democracia das massas” e a “aristocracia espiritual” acadêmica. Para Maruyama, que se atribuía um papel de “facilitador da consciência democrática popular”, o importante era criar oportunidades para o debate a partir de um engajamento espontâneo. Mas havia o entendimento entre os estudantes de que sua teoria não alcançava sua prática, já que ele, completamente desconectado daquela realidade, parecia não entender o que estava em questão. O que fazia dele, portanto, um hipócrita (KERSTEN, p. 239, 2009). No movimento contra a participação do Japão na Guerra do Vietnã, por exemplo, os progressistas, seguindo a orientação pacifista do “intelectualismo esquerdista-liberal”, se engajaram em um movimento que ficou conhecido como *Beheiren*, cuja estrutura, não combativa, moldada pela noção de *shutaisei* defendida por Maruyama Masao e seus pares, reforçava nas diversas facções da *New Left* uma profunda dissonância política. Na perspectiva pacifista de Maruyama, no entanto, a

237 “Oguma suggests that this post-1960 refinement of Yoshimoto’s thought, whereby the collective within which individuals could regain their selfhood was the family instead of a radical movement or even society in general, was not picked up by radical students in 1968. Instead, the Bund stream had identified with Yoshimoto’s depiction of progressive intellectuals and the virtue of direct action as the most authentic expression of *shutaisei* (Oguma 2002:645–648)” (Apud KERSTEN, p. 240, 2009).

violência com que os membros do *Zenkyoto* o haviam tratado no tribunal inquisitório a que o submeteram dentro da Todai equivalia a um tipo de fascismo e militarismo. Na verdade, os correligionários da *New Left* viam os progressistas como “traidores de seu próprio mantra democrático do pós-guerra” porque “havia quebrado a cadeia normativa do *shutaisei* em 1960” (STEINHOFF, 2013).

Seus professores haviam fracassado totalmente em se engajar na autocrítica do rescaldo de 1960 e continuaram a falar de democracia enquanto todos à sua volta gemiam anestesiados pelo monopólio desenfreado do capitalismo. Ao se opor à elite universitária, os radicais estudantis estavam condenando o apoio irreflexivo dos pensadores progressistas ao capitalismo moderno e ao mundo de privilégios que desfrutavam como membros da Universidade de Tóquio (*sangaku kyodo*). Mas, no processo, eles também estavam se atacando (KERSTEN, p. 236, 2009)²³⁸.

O conservador Hayashi Kentaro, então decano da Faculdade de Literatura, da Universidade de Tóquio, considerava que a demonização do Estado era infundada; um efeito do “envenenamento” dos estudantes pelos marxistas e progressistas. Ele, como Maruyama, também havia sido constrangido pelos membros do *Zenkyoto*, ao ser tomado como refém durante oito dias. No período, ele teria sido submetido extenuantemente à inquisição do tribunal do grupo, que ele classificou como um abuso verbal. Kersten observa que, apesar dos esforços do grupo, a impassibilidade de “Hayashi conseguiu lançar um golpe contundente contra a tentativa dos alunos de reclamar o *shutaisei* para si”:

[Demonstrando indiferença] aos esforços dos estudantes [de induzi-lo a fazer uma] profunda autocrítica (chamando-a de “hipocrisia da autodifamação”) (Hayashi, 1968a, p. 59), ele até descartou o valor existencial do protesto deles: “Se eles estão realmente preocupados com os fundamentos da existência humana, então deveriam lançar um olhar mais intenso para o que chamamos de “eu”. Eles alegavam estar negando “o Todai de dentro de nós”, mas, segundo Hayashi, nenhum deles realmente havia abandonado o privilégio especial de ser um estudante da Todai (Hayashi, 1970, p. 138). No final, a complacência e ausência total de autocrítica de Hayashi devem ter enfurecido seus oponentes” (KERSTEN, p. 241, 2009)²³⁹.

238 “Their professors had failed utterly to engage in self-criticism in the aftermath of 1960 and continued to talk democracy while all around them society was groaning under the numbing anaesthetic of rampant monopoly capitalism. In opposing the university elite, student radicals were condemning progressive thinkers’ unreflective support for modern capitalism and the world of privilege that they enjoyed as members of the University of Tokyo (*sangaku kyodo*). But in the process they were also attacking themselves” (KERSTEN, p. 236, 2009).

239 “In his failure to respond to the intensity of emotion and danger that pervaded the University of Tokyo struggles, Hayashi managed to launch a telling blow against the students’ attempt to reclaim *shutaisei* for themselves. Having made snide references to the students’ efforts at soul-searching and self-criticism (calling it ‘the hypocrisy of self-denigration’) (Hayashi 1968a: 59), he even dismissed the existential value of their protest: ‘If they are really concerned with the fundamentals of human existence, then they should cast amuch fiercer gaze onto what we call the self’. They claimed to be denying ‘the Todai within us’, but in Hayashi’s view not one of them had

A “autocrítica” (“autoescrutínio”, “autocondenação”, “autocriminalização” ou “autodifamação”) seria o segundo aspecto identificado por Kersten nas premissas das facções da *New Left/ Zenkyoto* — que podem ter sido influenciadas pela crítica de Hayashi. Esse aspecto teria sobressaído a partir de 1968, e partia de um entendimento de que eles mesmos, enquanto estudantes que haviam sido aceitos naquela universidade prestigiada poderiam ser “cúmplices da desigualdade e da exploração”, servindo de sustentáculo para o rápido crescimento econômico do país. Tal entendimento, para Kersten, teria dado uma dimensão de “autonegação” ao movimento (KERSTEN, p. 235-237, 2009), o que teria relação com a apropriação seletiva das noções de Yoshimoto: ao “executar seletivamente a versão de Yoshimoto do *shutaisei*, os estudantes radicais de 1968-1969 levariam essa lógica de internalização a seu extremo destrutivo, dirigindo em última instância sua negação para dentro de si mesmos” (KERSTEN, p. 240, 2009). Inflamados de frustração diante da arrogância do corpo docente e da administração da universidade, em não ouvir o que consideravam queixas legítimas, os alunos corresponderam com radicalidade.

Em sua insistência militante anti-hierárquica, em termos organizacionais, e em seu niilismo destrutivo, os recém-constituídos radicais do *Zenkyoto* assumiram um objetivo impiedoso não apenas com seus ex-professores, mas também com o sentido do *eu* que sustentava a visão dos professores sobre a democracia do pós-guerra. Na tentativa de esmagar a universidade e tudo o que ela representava, os estudantes ativistas radicais também foram levados a destruir suas próprias velhas noções de *shutaisei* (KERSTEN, p. 234-235, 2009)²⁴⁰.

[Citando Inoue Kiyoshi:] Ao exigir que a universidade fosse esmagada, eles estavam envolvidos na negação suprema do eu: “ao elevar sua luta para dismantelar a universidade, eles reconheceram seu pecado original em estar no caminho do privilégio e do ganho pessoal, que era a lógica da *Todai*” (KERSTEN, p. 237, 2009).²⁴¹

Na sua radicalidade, a *New Left* somava-se ao movimento internacional, compartilhando do “desejo de restaurar a humanidade na sociedade industrial, de

really abandoned the special privilege of being a *Todai* student (Hayashi 1970: 138). In the end, Hayashi’s complacency and total lack of self-criticism must have infuriated his opponents” (KERSTEN, p. 241, 2009).

240 “In their militant insistence on anti-hierarchy in organisational terms and in their destructive nihilism, the newly constituted student radicals of Zenkyoto took merciless aim not only at their former teachers but also at the sense of self that underpinned their teachers’ view of postwar democracy. In attempting to smash the university and all that it stood for, radical activist students were also driven to obliterate their own old notions of *shutaisei*” (KERSTEN, p. 234-235, 2009).

241 “In calling for the university to be smashed, they were engaging in the ultimate negation of the self: ‘in elevating their struggle to dismantle the university, they recognised their original sin in being on the path of privilege and personal gain that was the *Todai* rationale’ (Inoue 1969: 370) (KERSTEN, p. 237, 2009).

exercer o controle sobre as estruturas de poder na vida cotidiana, e de se envolver na ação direta como forma de autoexpressão” (KERSTEN, p. 235, 2009). E falhando. A “negação de si”, que no caso dos alunos da Todai implicava abdicar seu *status* de elite, era o primeiro passo para construir uma nova subjetividade como base para transformar a sociedade japonesa a partir da universidade. Esse esforço, no entanto, teria resultado em um tipo de alienação que Eiji Oguma chama de *Gendai-teki Fuko*, como resposta à adaptação obrigatória às sociedades desenvolvidas e de alto capitalismo, que se expressaria por vias da “anorexia ou do niilismo, na sociedade contemporânea”²⁴².

242 Conforme resenha de seus livros OGUMA, Eiji. 1968 vol.1: the youth revolt and its background, Tokyo: Shinyo-sha, 2009; e OGUMA, Eiji. 1968 vol.2: the end of the youth revolts and its legacy, Tokyo: Shinyo-sha, 2009, por Kosugi Ryoko. Disponível em: <<https://www.harvard-yenching.org/features/resurgence-sixties-21st-century-japan>>. Acesso em 10 mar. 2017.

ENTRE BOMBAS, TEORIAS E PRÁTICAS: O CINEMA DE OSHIMA, WAKAMATSU E ADACHI

A temporada política, iniciada com os movimentos contra o ANPO, também é considerada por Furuhashi Yuriko²⁴³ como uma “temporada de imagens políticas” que abriram outras possibilidades de percepção daquele contexto a partir da interação entre as linguagens — do cinema, da fotografia, da televisão, da imprensa e outras mídias. No caso do cinema, os grandes protestos e atos públicos que transtornaram aquele momento foram avidamente absorvidos por cineastas que fizeram desses acontecimentos, e de suas repercussões na mídia, a base para sua linguagem. É o caso de Oshima Nagisa, Wakamatsu Koji e Adachi Masao, que se apropriaram da cobertura da mídia sensacionalista, transformando notícias veiculadas na televisão e na mídia impressa em material crítico e experimentações *intermedia*, o que entendemos como uso político de seus cinemas.

O cenário cultural e político, assim como a interação teórica e prática que consolidou a vanguarda japonesa, até aqui apresentados, têm profunda relevância, em nosso entendimento, para a compreensão da relação política que o cinema desses três cineastas estabeleceu com esse contexto, e de como ele influenciou na relação de cooperação entre os mesmos. Oshima, por exemplo, foi um dos primeiros a defender publicamente a originalidade da obra de Wakamatsu como expressão política que desafiava o *status quo*. Em contrapartida, o seu filme mundialmente famoso *Império dos Sentidos* foi coproduzido pela Wakamatsu Pro. Já Adachi, além de ter sido determinante na formação do caráter político da obra de Wakamatsu, também realizou parcerias com Oshima, como ator e roteirista. Oshima, por sua vez, foi influenciado pela *Teoria da Paisagem (Fûkei-ron)*, desenvolvida por Adachi e Matsuda Masao. Assim, além de relacionar suas interações, a análise, neste capítulo, será voltada à problematização das esquerdas revolucionárias por esses cineastas.

243 Em *Cinema of actuality: Japanese avant-garde filmmaking in the season of image politics*, Furuhashi relaciona a interseção do cinema de vanguarda com a história da mídia e, também, analisa como essa interseção rendeu sofisticados debates nas teorias do cinema, incluindo a análise do cinema de Wakamatsu Koji e Adachi Masao.

8.1

OSHIMA NAGISA

A greve geral de 1947 teria sido, para Oshima, o “ponto alto da luta de classes durante o período de ocupação” do país pelos EUA. Aquele também foi o ano que antecedeu o obscuro “Curso Reverso”, marcado pela “Guerra Fria”, pelo *Red Purge*, pela Guerra da Coreia, e também pelo início da articulação política social, ampliada pela capilaridade da *Zengakuren*, capitaneada pelo Partido Comunista Japonês (PCJ). Oshima tinha apenas 15 anos de vida e tinha, portanto, experimentado os últimos tempos da guerra. O que, não poderia ser diferente, referência em sua obra, que se confunde, por sua vez, com aquela catarse social que deu relevo ao que é considerado, ainda hoje, o maior e mais abrangente movimento de contestação política na história do país. Oshima se deu conta de que os grandes movimentos de protesto político e social no Japão, que ocorreram desde o imediato do pós-guerra até o final da década de 1950, eram tomados por um permanente “sentimento de vitimização coletivo”. Sobretudo nos protestos iniciados a partir do “Curso Reverso”, como as lutas contra as demissões em massa, contra a *caça às bruxas*, pela paz, contra a guerra e contra a bomba. Esse “sentimento de vitimização coletivo” remeteria, para ele, a uma reminiscência da “submissão feudal, de autocastração coletiva e a negação do indivíduo”, especialmente nas gerações que antecederam a sua: a geração de Oshima teria sido imunizada desse sentimento pelas circunstâncias da guerra (BURCH, 1979, p. 325).

Por essa razão é que ele ficou tão impressionado com o movimento anti ANPO, de 1960, que, para ele, colocava em cena a não-vitimização que ele atribuía à sua geração — o fracasso dos protestos anti ANPO foi atribuído, por Oshima, ao ranço do vitimismo que ainda definia o Partido Comunista Japonês naquele momento. Oshima vislumbrava na radicalidade da juventude da *New Left* o potencial para uma verdadeira “vontade subjetiva do povo”, ou o “verdadeiro estado de espírito” das massas, embora essa “subjetividade fosse ainda uma *pseudo subjetividade*, uma mera convicção de que a autoafirmação é desejável”, mas ela também “poderia, em última análise, ser cooptada pelo sentido milenar de vitimização” (BURCH, 1979, p. 325 e 326). Ainda que Oshima tenha rejeitado a ação política organizada posteriormente,

ele participou ativamente das manifestações do período, sobretudo nos protestos operários e estudantis contra a primeira renovação do ANPO, que seria o acontecimento que mais impactaria sua filmografia. Refletindo sua defesa por um posicionamento individual e autônomo (*shutaisei*), o entusiasmo de Oshima com os protestos contra o ANPO se deu, em primeiro lugar, porque, embora essa movimentação tenha sido estimulada pela militância universitária da *Zengakuren*, esta não estava mais submetida ao controle do Partido Comunista Japonês (PCJ), mas era liderada pelo *Bund*, a primeira organização autônoma da *New Left* japonesa. Em segundo lugar, seu entusiasmo se dava, sobretudo, porque esta condução conseguiu conciliar uma diversidade de movimentos contrários à renovação do ANPO.

Adversário contumaz do autoritarismo, Oshima entusiasmava-se com os pequenos movimentos paralelos que surgiram desde meados dos anos 1950. O fenômeno, para ele, se desdobrou não somente numa diversidade de organizações e participantes individuais, mas em diferentes frentes e formas de condução dos protestos que não apelavam para uma consciência de vitimização popular. Nagib coloca a complexidade desta questão em Oshima, que

era a favor dos movimentos de protesto, mas era contra poderes centralizadores em geral, porque estes encontravam-se em boa parte dominados pelo Partido Comunista, de orientação stalinista. Nisto consistia [para Oshima], precisamente, o ponto positivo da luta contra o Tratado: “A crítica a Stalin e as sublevações que estouraram em 1956 nos países comunistas da Europa oriental ofereceram a ocasião para que desmoronassem os mitos marxistas que havia no movimento e para reforçar a posição daqueles que tentavam desenvolver o novo movimento sobre a base de uma consciência subjetiva de massas. Foi nessas condições que se desenvolveu a luta contra o Tratado de Segurança Nipo-americano” (NAGIB, 1995, p. 89).

No entanto, Oshima mantinha ressalvas, que recairiam justamente no fato de entender que a “*vontade subjetiva* do povo”, contida em alguma medida nos protestos do pós-guerra, era ambígua e volátil. Essa vontade teria sido baseada no que ele chamou de “pequenas unidades de *consciências pseudo-subjetivas ilimitadas*” e por “pequenos *pseudomovimentos ilimitados*”. Por essa razão, seria mais acertado, para ele, que ela fosse entendida como uma vontade *pseudo-subjetiva*, em vez de uma vontade *subjetiva* do povo (NAGIB, 1995, p. 88, 177, 178 e 185). Por isso, um certo ceticismo no entusiasmo de Oshima fez com que ele se empenhasse em demonstrar as contradições que havia nesses protestos já em seus primeiros filmes, sobretudo no

que concerne ao vínculo de parte deles com o PCJ. Sobre a inclusão das manifestações contra o ANPO no filme *Conto cruel da juventude*, Oshima via os protestos como a primeira manifestação realmente motivada pela subjetividade dos manifestantes, ou seja, como uma expressão de suas individualidades:

“Eu estava completamente absorto na realização de meu segundo filme [*Conto Cruel da Juventude*], que visava desmascarar a aparência dessa pseudo-subjetividade para extrair dela a verdadeira consciência subjetiva. Sob este aspecto, estou convencido de que *Conto Cruel da Juventude* foi uma obra na qual pudemos confrontar o sujeito [*shutai*] do autor com a consciência do espectador” (Oshima Apud NAGIB, 1995, p. 88 e 89).

Embora tenha refutado um posicionamento marcadamente partidário e tenha se contraposto ao PCJ muitos dos anseios de Oshima dialogavam com as esquerdas revolucionárias. Tadao Sato comenta o envolvimento de Oshima com a *New Left*. Sato diz:

“Podemos dizer que a posição de Oshima estava muito próxima desse grupo. (...). Quando estudante, ele participava do movimento estudantil, mas não era do Partido Comunista. (...). Eu poderia dizer, talvez, que Oshima foi o líder do cinema de esquerda. Mas mesmo nesses filmes de esquerda eu sentia alguma coisa contra a doutrina autoritária da esquerda. Poderia dizer que também a *New Left* era autoritária, como qualquer partido. Mas na época o que eu escrevia era que as pessoas se sentiam seguras pertencendo aos grupos tradicionais de esquerda, quando na realidade tudo era muito mais complexo” (Tadao Sato Apud NAGIB, 1995, p. 281 e 282).

De todo modo, os fatos políticos que (res)suscitaram a reação da esquerda no final dos anos 1950, fazendo “a juventude japonesa erguer-se em bloco, num movimento de protesto único na história do país” contra o ANPO, não pareciam estar claros, nem mesmo para Oshima. No entendimento de Nagib, “não havia um inimigo único e definível, mas antes um desconforto geral” (1995, p. 89 e 185), que contrastava com o fenômeno da rápida adaptação dos japoneses ao cada vez mais difundido modo de vida norte-americano e seus ideais democráticos que, embora apontassem para um caráter transformador, encobriam uma estrutura de poder que permaneceria imutável (NAGIB, 1995, p. 89 e 173).

Ao que parece, essa ideia de adaptação rápida foi internalizada mais facilmente pela juventude, cujos pais, para Oshima, haviam sido cúmplices nos crimes do passado militarista do Japão para, posteriormente, negar suas responsabilidades e aderir à política do “Curso Reverso”. Uma juventude que Oshima chamava de “uma geração de órfãos de pai”, e que teria sido alienada pela experiência da guerra. No

geral, a compreensão Oshima tinha do movimento estudantil do pós-guerra era a de que ele foi formado por jovens intelectuais apátridas que ainda não estavam completamente integrados naquela nova estrutura social (OSHIMA, 1992, p. 34). E foi para essa juventude que Oshima direcionou seus primeiros filmes.

Esse estado de alienação transpareceria na maioria de seus personagens, para os quais a pátria e o pai, desmoralizados e desacreditados, seriam apenas o “símbolo de uma autoridade vazia, que escraviza sem nada oferecer em troca”, enquanto “a suposta independência individual, prometida pelas novas ideias democráticas, na verdade abandona o indivíduo à própria sorte” (NAGIB, 1995, p. 18, 42 e 43). Em referência aos personagens de *Noite e Névoa do Japão* — universitários e militantes da esquerda —, Nagib observa que “acreditando desenvolver suas próprias subjetividades, os estudantes acabaram por se submeter a mecanismos de controle tão rigorosos e eficazes quanto suas próprias famílias”. E, nesse sentido, o filme de Oshima chamava a atenção para o fato de que o “Partido Comunista de orientação stalinista se comportava, na época, em todos os países do mundo como um grande ‘pai’ (...). [E s]eus militantes deviam prestar contas não apenas de seus atos políticos mas também de sua vida privada” (NAGIB, 1995, p. 181 e 182). Um conflito que denunciaria, portanto, uma crise da autoridade paterna.

Segundo Nagib, demonstrar o colapso do princípio paterno, que já vinha sendo colocado em questão antes da guerra, foi uma tarefa assumida não só por Oshima como por seus contemporâneos, muitos deles assumidamente feministas, que exibiam em seus filmes personagens femininos complexos e fortes em detrimento da figura masculina, quase sempre “reduzidos a espécie de tolos, recobertos com uma capa ridícula de autoridade”. Para Oshima, essa crise da autoridade paterna estaria diretamente vinculada ao militarismo, que levou o país à desastrosa participação na II Guerra e fez do Japão uma “fonte de experiências dolorosas, uma entidade que mentiu e decepcionou e que deve ser combatida em todas as suas formas de representação” (NAGIB, 1995, p. 28 e 29).

É importante levar em conta, no entanto, para a qualificação desses movimentos do pós-guerra, o fato de que no Japão não seria comum nos grupos, de acordo com Tadao Sato, a abertura para discussões ou confrontos de ideias, que seriam

preferencialmente evitados em todas as esferas cotidianas. Haveria, portanto, uma tendência nos japoneses de reprimir a “vontade própria para se identificar com a vontade coletiva”²⁴⁴. Característica que, de acordo com Nagib, teria vindo a calhar para o sistema inquisitório das esquerdas, nos anos 1960, no julgamento da vida privada de seus militantes. Nessa estrutura,

confessar um crime ou um ato reprovável significa, tanto quanto submeter-se a uma condenação, dividir responsabilidades com seres que poderiam ter cometido atos iguais. Desse modo, assim como a sociedade conforma a constituição espiritual dos indivíduos, as questões individuais passam a ter validade geral (NAGIB, 1995, p. 190).

Esse ponto seria revelador do caráter de vitimização japonesa contestado por Oshima, já que

ver alguém que se abre por completo e publicamente, tornando-se ao mesmo tempo réu a ser punido e vítima digna de compaixão, representa uma reconfortante expiação de erros e culpas. A vitimização difere do sentido ocidental/ cristão comum da culpa, porque se refere a algo que está fora do sujeito. O fato de um ato ser condenável não significa que o sujeito não devesse cometê-lo, mas a punição, frequentemente auto-imposta, se torna necessária e inevitável a partir do momento em que a sociedade toma conhecimento dele. Assim, mesmo confessando o erro ou delito, o sujeito ainda mantém um certo caráter inocente. Sua imagem é a da vítima de uma moral tão cruel quanto inexplicável, sobre a qual parece não ter domínio (NAGIB, 1995, p. 191 e 192).

Seria, então, contra a vitimização, e contra esse sistema de concordância pelas vias do silêncio ou da expiação, que Oshima teria incitado a expressão da vontade individual e da subjetividade (*shutaisei*). Contrapondo-se a uma sociedade rigidamente coletivista, os filmes de Oshima refletiriam, então, suas próprias insatisfações, que o levaram a exaltar personagens que evocam o livre-arbítrio e assumem todos os riscos a que se expõem. Imersos na solidão e na marginalidade social, os personagens de Oshima alegorizariam, então, a sociedade japonesa entregando-se “à perversão sexual e à criminalidade, já não apenas como resposta à opressão social, mas como única via de prazer e realização individual” (NAGIB, 1995, p. 18). No entanto, essa solidão que reforça o individualismo prezado por Oshima vem caracterizada como “sinal de vida, enquanto o engajamento no seio de uma sociedade coletivista e uniforme como a japonesa se iguala à morte” (NAGIB, 1995, p. 18, 42 e 43).

Oshima criticava o sacrifício de milhares de indivíduos que, a serviço dessa coletividade, não conseguiam resgatar o que haviam perdido. Chamando a atenção

244 NAGIB, 1995, p. 186, 187, 190 e 281.

para destinos como o dos soldados coreanos que se juntaram ao exército japonês na guerra e que, no desfecho, não tinham direito a nada. O cineasta aborda essa situação como sintomática do lado obscuro do Japão, que costumava ser encoberto nas abordagens que reproduziam a vitimização do país e do seu povo. Oshima confrontaria, então, a própria ambiguidade da sociedade japonesa da época: vítima e opressora, humanista e militarista, pré-moderna e capitalista, democrática e autoritária. Binarismos implícitos na cinematografia dos grandes estúdios no pós-guerra, com suas grandes narrativas conformadas à nova ordem conservadora ditada pela política do “Curso Reverso”.

Como um dos críticos mais enfáticos às narrativas totalizantes que vieram com o “Curso Reverso”, que visavam dissimular o trauma do pós-guerra, Oshima queria mesmo era desvelar os traumas e interromper as tentativas de suprimi-los. Importava para ele evocar as memórias mal reprimidas do trauma da brutalidade da guerra e demonstrar as ambiguidades inerentes a esse projeto, suas implicações históricas e políticas. Com o objetivo de se contrapor à representação de vitimização do cinema “tradicional”, e para tentar despertar, a partir de seus filmes, “um verdadeiro subjetivismo, uma verdadeira afirmação do indivíduo como sujeito”, Oshima se colocou critérios que incluíam: a “recusa em apelar para a consciência coletiva da audiência; a recusa em fazer eco às formas já estabelecidas; insistência em estabelecer a individualidade subjetiva do autor”²⁴⁵ (BURCH, 1979, p. 326 e 327). Seu principal intuito foi, então, o de chamar a população japonesa à responsabilidade. Era necessário um debate profundo sobre a participação do Japão na II Guerra, questionando não só suas causas e consequências, mas também o pretense “caráter ‘democrático’ da nova orientação política, que estava levando o Japão a reassumir posições belicosas”, a exemplo do apoio aos EUA na guerra contra a Coreia, no início dos anos 1950 (NAGIB, 1995, p. 16 e 17). E, para isso, era necessário um posicionamento individual, que assegurasse uma discussão para além de uma

245 “[It was not until the appearance of Oshima himself and one or two others that the aspiration to] a true subjectivism, a true assertion of the individual as subject, [could find expression in film, and its presence was to be defined in terms of certain basic criteria, set forth by Oshima:] refusal to appeal to the collective consciousness of the audience; refusal to echo the established forms in any way; insistence upon establishing the subjective individuality of the author. To achieve these aims it was, in particular, essential to overthrow that postulate of traditional cinema” (BURCH, 1979, p. 326 e 327).

coletividade vitimizada.

O reconhecimento da arte, em particular do cinema, como uma entidade superestrutural intimamente conectada com a sociopolítica (OSHIMA, 1992, p. 31) foi a base do permanente conflito que Oshima estabeleceu entre suas intenções, como crítico e cineasta, e a indústria cinematográfica japonesa do pós-guerra. Tal posicionamento foi assumido por Oshima antes mesmo de ele ser contratado pelo estúdio Shochiku, em 1954, e reflete sua ativa participação no movimento intelectual de esquerda, experiência que teria ampliado sua percepção política para além de uma contraposição desdenhosa das práticas dos estúdios, e que lhe permitiria, também, uma avaliação crítica das implicações sociais e políticas decorrentes das posições que o Japão vinha assumindo na esfera internacional. Nesse sentido, a crítica e a obra de Oshima possibilitam a identificação dos conflitos internos do país, que então se afirmava na perspectiva capitalista global do pós-guerra, e os esforços políticos da contracultura para interferir nas decisões decorrentes desse processo.

8.2 WAKAMATSU KOJI E ADACHI MASAO

Enquanto o cinema de Oshima Nagisa retratou os protestos políticos da virada da década de 1950 para 1960, o cinema de Wakamatsu Koji e Adachi Masao registrou esse universo a partir de meados dos anos 1960. Os primeiros trabalhos de Wakamatsu e Adachi chamaram a atenção de Oshima, cuja importância no Japão dos anos 1960 já era equivalente à de Jean-Luc Godard na França. Embora fossem praticamente da mesma geração — Oshima, nascido em 1932, tinha quatro anos a mais que Wakamatsu, e sete a mais que Adachi —, tal interesse teve um significado mutuamente menos emocional e mais vinculado às suas diferentes perspectivas no interesse comum em confrontar o autoritarismo, e em suas críticas àquele contexto social e político. Adachi, além de ter sido coeditor do *trailer* de *O enforcamento* (*Koshikei*, 1968), de Oshima, também integrou o elenco do filme, contracenando com Matsuda Masao. Essa seria a primeira de três colaborações de Adachi sob direção e produção de Oshima: ele foi corroteirista (e também fez uma ponta como ator) em

Three Resurrected Drunkards (*Kaette kita yopparai*, 1968) e em *Diário de um ladrão de Shinjuku*²⁴⁶ (*Shinjuku dorobô nikki*, 1969). Politicamente, *O enforcamento* e *Three Resurrected Drunkards* colocaram em questão a desigualdade no Japão entre coreanos residentes e japoneses nativos, além de aquecer o debate sobre a pena de morte no país (SHARP, 2008, p. 104).

Foi a influência intelectual de Oshima, que enfatizava a necessidade de um maior rigor teórico, que estimulou a formulação da teoria da paisagem (*Fûkei-ron*), que Adachi desenvolveu em colaboração com Matsuda Masao e Sasaki Mamoru (também roteirista de Oshima) (SHARP, 2008, p. 104). Com elementos comuns à formulação dos *situacionistas* franceses, no Japão a teoria da paisagem remetia as dramáticas transformações do espaço nacional, nas décadas de 1960/1970, que passou a refletir ainda mais a desigualdade social no acesso à terra e à propriedade, com a “mercantilização maciça de terras e a instalação do poder do Estado, como figura dominante na paisagem”²⁴⁷. O *Fûkei-ron* atentava, então, para o caráter político que as paisagens podem assumir dentro de um filme, demonstrando a importância do ambiente na formação das identidades pessoais e políticas; de como o poder do Estado pode ser incorporado à paisagem e se impor cotidianamente sobre os indivíduos; e de como essas condições podem ser representadas no cinema²⁴⁸. A teoria acabaria influenciando o próprio Oshima, que explorou as técnicas em seu *O homem que deixou seu testamento no filme* (*Tôkyô sensô sengo hiwa*, 1970)²⁴⁹, que

246 Como está implícito no título, *Diário de um ladrão de Shinjuku*, este foi outro filme que teve como cenário a região boêmia e contraventora do *Shinjuku* — a exemplo dos filmes de Terayama Shuji e de *Shinjuku Mad*, que, vimos, teve direção de Wakamatsu e roteiro de Adachi —, e, aproximando-se ainda mais do cenário real, contou com uma pertinente performance de Kara Jurô entre suas sequências.

247 “As a theory of filmmaking, the appeal to landscape referred to a privileging of space over time, or their compression into the scene of contemporaneity and ultimately global synchronicity, which would reveal the traces of absent or nameless subjects. In its formulation in Japan, landscape theory reflected the new social situation (sharing a kinship with the situationists in France) and derived from the immense transformation of national space, the subsequent, massive commodification of land and the installation of State power as the dominant figure in the landscape that occurred from the 1970s”. Footnotes from HAROOTUNIAN, Harry, HIRASAWA, Gô and KOSO, Saburo. “Cinema / Revolution: An Interview Masao Adachi”. In *boundary 2*, Fall 2008. Durham, NC: Duke University Press (Apud JASPER, 2008, p. 104 e 105).

248 Ibid.

249 De acordo com Sharp, o título em inglês (*The Man Who Left His Will on Film*) foi retirado da legenda que antecede o título principal, que seria equivalente, em tradução literal, a *A história secreta do período após a Guerra de Tóquio*. E a expressão *Guerra de Tóquio*, nesse caso, corresponderia às

foi, por sua vez, corroteirizado por Sasaki Mamoru (SHARP, 2008, p. 104 e 105).

Em um projeto de coprodução, Sasaki, Adachi e Matsuda realizaram, em 1969, o experimental *AKA Serial Killer*, filme que pôs em prática sua teoria do *Fûkei-ron*²⁵⁰. Lançado seis anos depois, em 1975, o filme foi uma reação à prisão do adolescente de 19 anos Norio Nagayama, que ficou conhecido como “Serial Killer” (*renzoku shasatsu-ma*). Condenado à morte em 1979 e executado em 1997, Nagayama foi acusado pelo assassinato de quatro pessoas, dois taxistas e dois seguranças, entre 1968 e 1969, todos com a mesma arma, que teria sido roubada da base naval americana em Yokosuka. Durante o período em que ficou preso, Nagayama passou a estudar e produziu uma série de livros premiados, dos quais o primeiro foi o autobiográfico *Lágrimas da ignorância* (*Muchi no Namida*), publicado em 1971 (SHARP, 2008, p. 105). Refutando o rígido formato dos então correntes documentários, o trio procurou com o filme mostrar a possível trajetória de Nagayama, sem querer apelar para detalhes de sua vida que pudessem levar a uma narrativa dramática divorciada da realidade cotidiana. Um intuito que resultou no que Sharp considera “uma incrível peça de cinema experimental” — apesar de sua pouca repercussão —, descrita por ele da seguinte forma:

Ao longo dos 86 minutos de *AKA Serial Killer* não há vislumbre nem do assassino, nem de suas vítimas, nem, tampouco, de qualquer pessoa conectada com sua vida. Aqueles que são mostrados aparecem inadvertidamente, sem mesmo saber que estão sendo filmados. O cenário é o assunto. Não há drama. Trata-se simplesmente de uma sucessão de cenas cotidianas, tipo cartão-postal, do Japão do período, cada uma com um sentido independente em relação ao conjunto e acompanhada de uma narração monótona apresentando fatos básicos, como que extraídos de um diário da vida de Nagayama, relacionando a paisagem à data em que ele passou ou esteve por lá (SHARP, 2008, p. 105 e 106).²⁵¹

ações políticas violentas cometidas por estudantes radicais durante os anos 1960 (SHARP, 2008, p. 105).

250 “O que a Teoria da Paisagem conseguiu capturar — com incrível eficácia — foi a violenta realidade que se desdobrava nas ruas de Tóquio daquela época, nas cenas de protesto e de retaliações da polícia de choque, como as que são mostradas em *AKA Serial Killer*, [de Adachi, Matsuda e Sasaki,] e *The Man Who Left His Will on Film*, de Oshima” (SHARP, 2008, p. 106).

251 “Throughout *AKA Serial Killer*’s 86 minutes, we are afforded neither a glimpse of the murderer, nor his victims, nor indeed anyone connected with his life. Those who do appear onscreen do so only by coincidence and are not in any way performing for the camera, nor are they mostly even aware of its presence. The scenery is the subject. There is no drama. What remains instead is simply a succession of postcard-like still shots of everyday scenes across Japan, individually isolated from any meaning by those that succeed or follow them, accompanied by a narrator’s atonal account of the basic facts of Nagayama’s life, dates reeled off like diary entries of where he was and the time he was there” (SHARP, 2008, p. 105 e 106).

Ainda que de outra forma, a interferência do cotidiano está presente em vários dos filmes realizados pela Wakamatsu Pro²⁵², de 1965 ao início de 1970, que contêm apropriações de imagens sensacionalistas, e cujos roteiros eram adaptados ao “calor dos acontecimentos”. Como característica principal desses filmes, montagens partiam de imagens paradas (*stills*), apropriações de eventos midiáticos, reais ou fictícios, de material publicitário, pornografia, notícias (da televisão e da mídia impressa) citando personalidades e crimes famosos, além de cenas dos protestos nas ruas captadas pela dupla, e também suas repercussões. Para Furuata, esta prática citacional de eventos que ocorriam simultaneamente ao período de suas produções teria conferido uma conotação “realista” aos seus filmes e um senso de atualidade semelhante aos dos noticiários da televisão e dos tabloides da época. Uma característica que Furuata denomina de *artifactualidade* (FURUHATA, 2013, p. 89 e 90).

Apesar de serem ficcionais, os mundos diegéticos dos filmes de Wakamatsu são claramente contíguos ao mundo historicamente “real” fora da tela. Ao mesmo tempo, o suposto realismo do mundo histórico referenciado pelos filmes de Wakamatsu é, em si, fortemente mediado pelo jornalismo e notícias da mídia. O *status* referencial dos filmes de Wakamatsu deve, assim, ser chamado *artifactual* (FURUHATA, 2013, p. 89 e 90)²⁵³.

No entanto, para Furuata, embora essa apropriação — que trazia a noção de contiguidade entre ficção e realidade — tenha sido facilmente identificada pelo público do Japão na época, seu entendimento pode ser complicado sem o correspondente repertório real/midiático que, de fato, referenciou tais mediações²⁵⁴, o que pode levar a uma estranha impressão de abertura em seus filmes, a uma sensação de incompletude narrativa. Ao mesmo tempo, para a autora, esse sentido de atualidade, constatável na época, não seria possível se os filmes de Wakamatsu não estivessem completamente afinados com o ritmo dos filmes *pinku*: produções muito baratas, idealizadas e rodadas entre sete ou oito dias — um *timing* que se assemelha ao de revistas semanais. Essa rapidez também era garantida pelo fato de Wakamatsu

252 Nesse caso da parceria entre os dois, Wakamatsu como diretor e Adachi como roteirista, e também nos filmes dirigidos por Adachi e produzidos pela Wakamatsu Pro.

253 “Despite being fictional, the diegetic worlds of Wakamatsu's films are clearly contiguous with the historically ‘real’ world outside the screen. At the same time, the purported realness of the historical world referenced by Wakamatsu's films is itself heavily mediated by journalism and the news media. The referential status of Wakamatsu's films should thus be called *artifactual*.” (FURUHATA, 2013, p. 89 e 90).

254 Fotografias, *stills* de notícias televisivas e artigos de revistas.

privilegiar a imagem em detrimento do texto, com metragens que variavam entre 65 e 75 minutos de filme (FURUHATA, 2013, p. 89 e 90).

O surgimento dos filmes *pinku* ocorreu, por exemplo, no meio de uma profusão de discursos sobre sexualidade. Assim como os documentários de educação sexual/controlado de natalidade (*basukon eiga*), revistas semanais popularizaram os debates sobre esterilidade, fertilidade, DSTs, métodos contraceptivos, impotência e aborto, para citar alguns dos temas. Nesse contexto, a celebração da liberação sexual tinha, quase como regra, a exploração do corpo feminino como principal suporte para sua expressão. O interesse pela temática da sexualidade estava colado na pauta de democratização da participação das mulheres nos espaços de decisão e no debate sobre os novos papéis sexuais. Mas, também, vinculava-se ao debate sobre a definição de “família” e reprodução (planejamento familiar e controle populacional), e sobre o papel do amor e do sexo. Hayashi comenta a conexão desse cinema com aquele contexto de profusão de discursos sobre sexualidade:

Em diálogo com os debates populares sobre sexo, amor, reprodução, corpos femininos e prostituição, esses filmes apresentam uma muito complicada e, por vezes, comprometida crítica aos discursos sexuais da década de 1960, que, simultaneamente, explorava o corpo feminino, celebrando a liberação sexual, e usava o gênero do cinema *pink* como uma forma de alegoria política (HAYASHI, 2014, p. 269).²⁵⁵

O cinema de Adachi é caracterizado por parodiar esses discursos, seguindo uma tendência que já acontecia no meio impresso. As temáticas da fertilidade, esterilidade, reprodução e impotência, quase sempre mediadas por relações sadomasoquistas, têm uma relação direta com os interesses e a experiência prévia do roteirista, que realizou diversas pesquisas, influenciado pelos documentários de educação sexual. Adachi também foi influenciado pelas obras do escritor francês Marquês de Sade, traduzidas para o japonês no período. Pelo menos três de seus títulos tiveram protagonistas com o nome de Marukido Sadao — pronúncia japonesa para Marquês de Sade (1740-1814). Em *Abortion*, Marukido Sadao é o ginecologista que, no intuito de libertar a sexualidade humana, pretende separar a atividade de reprodução da do prazer com o uso de úteros artificiais — para a abertura do filme, Adachi usou uma cena de

255 “In dialogue with popular debates about sex, love, reproduction, women’s bodies, and sexual labor, these films present a very complicated and sometimes compromised critique of sexual discourses of the 1960s that simultaneously exploited women’s bodies, celebrated sexual liberation, and used the Pink Film genre as a form of political allegory” (HAYASHI, 2014, p. 269).

nascimento de um antigo filme japonês de educação sexual. Em *Birth Control Revolution*, ele é também um ginecologista que, defendendo uma teoria que prevê que uma mulher é incapaz de engravidar ao sentir dor intensa, passa a testar sua hipótese contraceptiva torturando mulheres durante o sexo.

Já no filme *O embrião caça em segredo* (*Taiji ga Mitsuryô Suru Toki*, 1966), que marca a primeira parceria de Adachi como roteirista de Wakamatsu²⁵⁶, Marukido Sadao é o gerente de uma loja de sapatos que seduz e tortura sua funcionária enquanto relembra seus traumas e sua infertilidade, conforme reafirma seu desejo de voltar para o útero materno. As imagens ultrassonográficas²⁵⁷ de fetos que abrem o filme foram sugestões de Adachi. Essas imagens são acompanhadas de versículos do Antigo Testamento — do capítulo 3 do *Livro de Jó*, em que é amaldiçoado o dia de seu nascimento — e da cantata coral de Johann Sebastian Bach BWV 111 *Was mein Gott will*, 6. Essa combinação na abertura do filme, embora sugira os temas que serão abordados, não antecipa o grau de violência que se seguirá.

Na trama, Yuka é uma mulher que exhibe uma sexualidade livre e resolve acompanhar Marukido Sadao até o seu apartamento — descobrimos mais adiante que ele é gerente na loja em que ela trabalha, mas que ele sequer sabe seu nome. Confiando que será um encontro amoroso qualquer, ao chegar ao quarto, Yuka é dopada sem saber. A transição entre o que se apresenta como sexo consentido até que ela seja amarrada, chicoteada e humilhada é praticamente inexistente. No dia seguinte, ela não se lembra de nada quando acorda e só se dá conta da situação quando vê as marcas deixadas no seu corpo. Marukido Sadao prossegue, então, com a sessão de tortura, agora com ela consciente (SHARP, 2008, p. 89). É na repetição dessas sessões durante dias, em alternância com as memórias do agressor, que a narrativa se desenvolve. Detendo-se nos *flashbacks*, essas cenas têm a óbvia função de “explicar” as raízes da misoginia do agressor.

De difícil “digestão”, *O embrião...* foi considerado controverso mesmo no Japão — de acordo com o próprio Wakamatsu, foi difícil convencer os japoneses de que seu filme não era um trabalho medíocre. O mesmo aconteceria com o filme em

256 O filme também é a primeira experiência de Adachi fora do circuito acadêmico. Nos créditos de *O embrião...*, Adachi é identificado com o pseudônimo Yoshiaki Ôtani (SHARP, 2008, p. 88 e 89).

257 Ultrassonografia era uma grande novidade tecnológica na época.

1968, quando integrou o 1967-68 *Exprmntl Film Festival*, mostra organizada por Jacques Ledoux, na Bélgica (HAYASHI, 2014, p. 270 e 271). Exibido em uma sessão com vários outros filmes experimentais japoneses — incluindo o curta *Bottoms*, de Yoko Ono, de 1966 —, *O embrião...* conseguiu impressionar alguns poucos e conquistar muitos avessos, que se alternaram, ruidosos, entre vaias e tentativas de interrupção da projeção. Ao mesmo tempo, Wakamatsu, no fundo da sala de exibição, dissimulava-se em sua própria aparência de “pessoa comum” enquanto observava um grupo de jornalistas dirigindo-se ao seu amigo Shigeomi Satô²⁵⁸.

Em 2007, a obra seria redescoberta na França. Wakamatsu, que foi promover pessoalmente o filme em Paris, teve que enfrentar, no entanto, uma resistência que considerava ter sido superada nas décadas de 1960 e 1970. Inesperadamente, o histórico do filme foi suficiente para mobilizar os censores franceses a impor restrições que afetaram sua distribuição, divulgação e veiculação por lá. Certamente, a exibição do filme provocou discussões muito mais inflamadas sobre violência e questões de gênero do que no seu país de origem. Naquela ocasião, em entrevista a Tom Mes, Wakamatsu fez uma retrospectiva de suas intenções e das reações ao filme desde o seu lançamento no Japão, em 1966. Em uma declaração que abre possibilidades para a compreensão de suas inclinações estéticas, morais e políticas, Wakamatsu justificou:

Eu não resolvo quaisquer questões políticas diretamente, mas tenho certeza de que a maioria dos espectadores vai entender o que o filme está tentando dizer. (...) [N]ão é um filme difícil ou complicado. Eu, principalmente, queria falar sobre política, mas sem julgar o que é certo e o que é errado²⁵⁹.

A despeito de uma maior tolerância para as cenas de violação do corpo no Japão, é curioso que a intenção de provocar o debate sobre relações de poder tenha sido a tônica dos interesses de Wakamatsu/Adachi. Na entrevista a Mes, Wakamatsu é enfático sobre esse ponto: “No filme eu falo sobre relações de poder. Só que eu faço isso através do relacionamento entre um homem e uma mulher”²⁶⁰. Uma ambiguidade

258 Para Wakamatsu, Shigeomi parecia corresponder mais adequadamente ao que os jornalistas esperavam como diretor de um filme tão estranho como aquele (SHARP, 2008, p. 90).

259 “I didn't address any political issues directly, but I'm sure most viewers will understand what the film is trying to say. (...) [It's] not a difficult or complicated film. I mostly wanted to talk about politics, but without judging what's right and what's wrong.” MES, 2007.

260 “In the movie I talk about the relationship between those in power and the people, but I do it through the relationship between a man and a woman”. MES, 2007.

que também podia ser observada em seu público. Enquanto uns viam em seus filmes nada mais do que produções baratas de *sex exploitation*, para outros, eles traziam um comentário social mordaz sobre a condição humana. E era nesse dissenso que Wakamatsu dizia encontrar estímulo para o seu cinema.

Dos filmes que Wakamatsu e Adachi realizaram juntos na década de 1960, dois seriam especialmente aclamados: *Anjos violados* (*Okasareta Hakui*, 1967) e *Vai, Vai Virgem pela Segunda Vez* (*Yuke, yuke nidome no shôjo*, 1969). Filmes que continuaram a explorar situações de tortura e estupro (embora mais “fáceis de se ver” do que *O embrião...*). *Anjos violados* é inspirado no famoso massacre das enfermeiras, em Chicago²⁶¹ — e teria sido lançado com um intervalo de apenas uma semana após o evento. O filme foi considerado pelo crítico Noël Burch como o “filme mais importante e mais bonito de Wakamatsu” e uma das obras-primas desse período (BURCH, 1979, p. 352 e 354). Já, *Vai, vai...* explora a violência para tratar da relação de empatia entre dois adolescentes, um garoto e uma garota. Na narrativa, a ação transcorre de um dia para o outro no terraço de um prédio. A garota é estuprada por quatro adolescentes (dois deles acompanhados de suas namoradas); o garoto executa todos os estupradores. Como em *O embrião...* *flashbacks* demonstram as razões que motivaram o garoto a assassinar os jovens estupradores (DESSER, p.104). Como o filme apresenta *flashes* de imagens paradas (*stills*) de notícias de crimes midiáticos reais, como as do assassinato de Sharon Tate²⁶², Desser sugere que Wakamatsu teria usado o cinema *pinqu* para criticar a exposição daquela geração à violência midiática:

Por outro lado, podemos entender que o herói [o garoto] foi brutalizado pelo mundo adulto e atormentado, a distância, por imagens violentas e sexualmente gráficas nos meios de comunicação. É possível que Wakamatsu fique ao lado daqueles que acham que a pornografia tem efeitos nocivos, que os dispositivos *brechtianos* que ele emprega impeçam o desfrute dessas imagens para que possamos entender as implicações sociais delas. Para que Wakamatsu não pareça hipócrita (explorando o filme *pink* para condenar a pornografia), devemos perceber que ele está condenando a hipocrisia

261 Em 14 de julho de 1966, o *serial killer* e estuprador norte-americano Richard Franklin Speck (1941-1991), de 24 anos, invadiu a casa de nove enfermeiras que moravam juntas em Chicago. Armado de faca e revólver, ele estrangulou e esfaqueou oito enfermeiras. A única sobrevivente foi Corazón Amurao, de 23 anos, que se arrastou para baixo de uma cama e ficou escondida durante o massacre.

262 A atriz e modelo, aos oito meses de gravidez, casada com Roman Polanski, foi assassinada brutalmente por seguidores de Charles Manson, em agosto de 1969.

oficial (adulto). Os adultos se envolvem em atividades ilícitas, revistas de sexo incentivam fantasias que não podem ser realizadas, revistas de crimes exploram impulsos violentos, tudo apoiado por um regime político que reprime a individualidade genuína. Os jovens são atormentados e confusos, encorajados a confundir sexo espetacular com envolvimento político genuíno (DESSER, p. 105)²⁶³.

Em junho de 1970, a partir do roteiro de Adachi, Wakamatsu começou a rodar *Sex Jack* (*Seizoku*, 1970), cujo enredo tratou das contradições e conflitos da juventude revolucionária quanto aos métodos e meios de organização, diante de hedonistas e contrastantes objetivos individuais. O filme faz alusão ao sequestro político do avião da *Japan Air Lines* por membros da *Red Army Faction*, ocorrido em março do mesmo ano. O sequestro, que recebeu grande cobertura da imprensa na época, foi o primeiro e mais pacífico da história do país e é tido como um divisor de águas para a esquerda, marcando o “começo do fim do idealismo dos anos 1960, cujos sonhos de revolução pacífica seriam frustrados pelo extremismo da *New Left*, que ampliaria sua violenta luta anti-imperialista para o cenário internacional”²⁶⁴ (SHARP, 2008, p. 107).

Sex Jack, que começou a ser rodado uma semana antes da segunda renovação do ANPO, também contou com algumas cenas de conflitos reais nas ruas: os protestos, que aconteceram mais ou menos dez dias após a renovação, foram acompanhados e filmados pela equipe de Wakamatsu, que usou o material na sequência inicial do filme, com imagens de manifestantes atirando coquetéis Molotov nas tropas de choque. Oshima já havia usado, com os protestos de 1960, esse recurso, que emprestava ao filme um estilo de reportagem. Integrando, no Festival de Cannes de 1971²⁶⁵, a *Quinzaine des Réalisateurs* — sessão iniciada dois anos antes, por Jean-

263 “On the other hand, we may understand that the hero has been brutalized by the adult world and tormented, in away, by violent and sexually graphic images in the media. It is possible that Wakamatsu sides with those who feel that pornography has harmful effects, that the Brechtian devices he employs prevent our enjoyment of these images so that we understand the social implications of them. Lest Wakamatsu appear hypocritical (exploiting the pink film to condemn pornography), we should realize that he is condemning official (adult) hypocrisy. Adults engage in illicit activities, sex magazines encourage fantasies that may not be realized, crime magazines exploit violent impulses, all supported by a political regime which represses genuine individuality. The young are tormented and confused, encouraged to mistake spectacular sex for genuine political involvement” (DESSER, p. 105).

264 “(...) it marked the beginning of the end of '60s idealism, with domestic dreams of peaceful revolution dashed as the New Left's extreme elements brought their anti-imperialistic struggle violently to the international stage” (SHARP, 2008, p. 107).

265 Dos filmes que Adachi e Wakamatsu realizaram juntos, teriam visibilidade fora do país *O embrião caça em segredo* (*Taiji ga Mitsuryô Suru Toki*, 1966) — que seria selecionado para o Festival de Cinema Independente de Bruxelas, em 1968 —, *Anjos violados* (*Okasareta Hakui*, 1967) e *Sex Jack* (*Seizoku: sekkusu jakku*, 1970) — ambos exibidos no Festival de Cannes de 1971. Também foram

Luc Godard —, *Sex Jack* foi exibido com a presença de Wakamatsu e Adachi. O diretor e o roteirista participaram do evento como parte da delegação liderada por Oshima, que teve seus filmes, *O homem que deixou seu testamento no filme* e o então mais recente *Cerimônia solene* (1971), também exibidos na *Quinzaine*. Durante o festival, a audiência de *Sex Jack* contou com ativistas do *Black Panther* e de John Lennon e Yoko Ono — que mais uma vez se apresentaria em um mesmo evento internacional com Wakamatsu, dessa vez com o filme *Apotheosis (Balloon)*, realizado pelo casal e vaiado durante a mostra, e *Fly*, solo de Yoko Ono, que, ao contrário, foi bastante aclamado pela plateia²⁶⁶ (SHARP, 2008, p. 107 e 108). *Sex Jack*, no entanto, teria problemas, mais tarde, na França: a cena final do filme de Wakamatsu e Adachi, em que o terrorista tenciona executar o primeiro-ministro, levaria ao banimento do filme no país.

Embora a participação de Adachi e Wakamatsu com Oshima em Cannes sinalizasse ser aquele um dos pontos altos de suas carreiras fora do Japão, Wakamatsu já demonstrava um certo cansaço do circuito *dokuritsu* (alternativo), querendo abordar outros temas que pudessem ser mais significativos e, eventualmente, mais rentáveis. Essa mudança já vinha ocorrendo, de certa forma, em seus últimos filmes, em que as cenas de sexo passaram a ser menos recorrentes e apelativas para o mercado do *pink*. Como ambos circulavam, de certa forma, entre os movimentos de esquerda e de extrema esquerda, Adachi chamou a atenção de Wakamatsu para o cenário de crescente descrédito dos movimentos, favorecido pela estabilidade financeira do país: no contexto da política internacional, aquela esquerda dirigia seu interesse político para a Guerra no Vietnã e para nenhuma outra causa. Adachi lembrou que, no ano anterior à participação deles em Cannes, Jean-Luc Godard e seu *Grupo Dziga Vertov*²⁶⁷ haviam sido convidados pelo *Al-Fatah*, a facção maior da

reverenciados no período, embora não tenham entrado em festivais, os filmes *Go, Go Second Time Virgin* (Yuke, Yuke, *Nidome No Shoji*, 1969) e *Êxtase dos anjos* (*Tenshi no kokotsu*, 1970).

266 BADMAN, Keith. *The Beatles Diary Volume 2: After The Break-Up 1970-2001*. London, Omnibus Press, 2009.

267 Estimulado pelos acontecimentos na França em maio de 1968, Godard reuniu-se com Jean-Pierre Gorin, Gérard Martin, Nathalie Billard e Armand Marco, cineastas politicamente engajados com o ideal comunista, fundando naquele ano o *Grupo Dziga Vertov*, assim denominado em homenagem ao diretor russo homônimo que, nos anos 1920, fundamentou e pôs em prática o *Kino-Pravda* (*Cinema-Verdade*) — conceito baseado no princípio da filmagem do cotidiano concreto com a mínima

Organização para a Libertação da Palestina (OLP), para a produção de um documentário sobre a guerrilha palestina. O projeto, que foi chamado *Jusqu'à la victoire* (*Até a Vitória*), acabaria sendo abandonado pela metade devido às mortes em combate de grande parte dos palestinos que já havia sido filmada pela equipe (SHARP, 2008, p. 110). Usando como argumento a descontinuidade do projeto pelo *Grupo Dziga Vertov*, Adachi convenceu Wakamatsu do desafio e da importância de serem eles os primeiros, no Japão, a dar visibilidade à questão palestina. Mas, como Wakamatsu diria mais tarde, ele nem sonhava que a necessidade de um ponto de virada em sua carreira traria tantos aborrecimentos. Nem mesmo Adachi imaginava como a solução transformaria seus destinos.



Figura 9: Fusako Shigenobu, Leila Khaled e Wakamatsu Koji, registrada durante filmagem de *Red Army/PFLP: Declaration of World War* (*Sekigun-PFLP: Sekai senso sengen*, 1971), autor desconhecido.

interferência, que previa um método de montagem que ignorasse qualquer artifício de ligação entre os planos que pudessem sugerir novos sentidos ao que foi realmente filmado (SHARP, 2008, p. 110).



Figura 108: George Habash e Wakamatsu Koji, 1971. Registrada durante filmagem de *"Red Army/PFLP: Declaration of World War"* (*Sekigun-PFLP: Sekai senso sengen*, 1971). Autor desconhecido.

Assim, ao final do Festival de Cannes, Wakamatsu e Adachi seguiram para Beirute determinados a documentar a luta territorial dos palestinos contra Israel. Em Beirute, Adachi tinha o contato da ativista japonesa Shigenobu Fusako²⁶⁸, braço internacional do *Japanese Red Army* (JRA ou *Nihon Sekigun*) no Líbano, que foi crucial na intermediação dos dois cineastas com os membros da *Frente Popular para a Libertação da Palestina* (FPLP), de orientação marxista-maoísta, que era a segunda maior facção da OLP. O *Japanese Red Army* foi um desdobramento da *Red Army Faction* (*Sekigun-ha*) — o grupo responsável pelo linchamento de seus integrantes no

268 A militante Shigenobu Fusako, do *Japanese Red Army* (JRA), estava prestes a se tornar a “Rainha Vermelha” por sua liderança em diversas ações “terroristas” internacionais, mas também por redirecionar o trajeto dos dois cineastas. Ela seria presa e condenada, em fevereiro de 2006, a uma pena de prisão de vinte anos. Antes de sua condenação, ela anunciou que o Exército Vermelho japonês tinha sido dissolvido (SHARP, 2008, p. 108 e 122). O documentário *Children of revolution, 2011*, do cineasta irlandês Shane O'Sullivan, inclui a história de Shigenobu, de sua filha, do ativismo no JRA e FPLP, assim como entrevistas com Wakamatsu e Adachi. Ver: <<http://www.imdb.com/title/tt1980056/>>.

Monte Asama — e iniciou suas atividades no Líbano, em 1971, como *Arab Red Army*. Liderados pela guerrilheira Shigenobu Fusako, seus membros compartilhavam da convicção de que o Japão poderia contribuir para a realização de uma revolução mundial²⁶⁹.

Visando um ataque às estruturas do imperialismo ocidental no Oriente Médio (personificadas pelos EUA e pela Grã-Bretanha, via Nações Unidas), o JRA estabeleceu, então, uma aliança com a *Frente Popular para a Libertação da Palestina* (FPLP)²⁷⁰, iniciando um treinamento de guerrilha para que, em conjunto, pudessem visibilizar a complexa e polarizada luta com Israel²⁷¹ pela reintegração do território palestino. A FPLP ficou conhecida pela tática de sequestrar e explodir

269 Eles também se espelhavam na experiência de guerrilha, como a dos tupamaros, sandinistas, zapatistas etc., que intercambiavam técnicas de combate não convencionais com outros importantes grupos armados contemporâneos.

270 A *Frente Popular para a Libertação da Palestina* (FPLP), criada em 1967 pelo Dr. George Habash e Abu All Mustafa, funcionou como uma facção marxista/maoísta da *Organização para a Libertação da Palestina* (OLP). A partir da década de 1970, com o aumento do poder da OLP, sob comando de Yasser Arafat, líder da facção Fatah, surgiram diversos conflitos que dividiram os povos árabes na causa palestina.

271 O Estado de Israel foi estabelecido no Oriente Médio em condições controversas, em 14 de maio de 1948. Como ação coordenada entre os EUA e a Grã-Bretanha, respaldada pelas Nações Unidas, sua criação atendia à reivindicação antiga do movimento sionista europeu em razão do antisemitismo crescente desde o início do século, que culminaria no horror do Holocausto (ou *Shoah*). Sua instituição, no entanto, não respeitou a situação dos árabes que viviam na região: calcula-se que perto de 750 mil palestinos fugiram ou foram expulsos das cidades e aldeias então convertidas no novo país, o que levou a diversos confrontos entre grupos paramilitares sionistas e nacionalistas árabes. Em 1964, visando unificar a oposição a Israel, grupos árabes (como o Fatah, de posição laica, liderado por Yasser Arafat) formaram a Organização para a Libertação da Palestina (OLP). O movimento nacionalista palestino passou, então, a operar ataques a partir da Jordânia e do Líbano, incluindo a Europa. Poucos anos depois, em junho de 1967, antecipando-se à estratégia liderada pela Síria, Egito e Jordânia de atacá-lo, Israel deu início, com o suporte bélico dos EUA, à Guerra dos Seis Dias. Vitorioso, Israel ampliou ainda mais seus domínios — anexando a Península do Sinai e a Faixa de Gaza (que pertenciam ao Egito), as Colinas de Golã (que pertenciam à Síria), a Cisjordânia (incluindo Jerusalém Oriental), que pertencia à Jordânia —, forçando o êxodo de mais de meio milhão de palestinos. Depois de vários acordos frustrados, os palestinos estão hoje precariamente reagrupados na Faixa de Gaza e na Cisjordânia — áreas que estão sob controle, respectivamente, do grupo islâmico Hamas e da Autoridade Nacional Palestina (esta, reconhecida pela ONU, tem no grupo *Fatah* sua principal representação) —, e em campos de refugiados assentados em outros países árabes. Embora as consequências da Guerra dos Seis Dias sejam em sua maioria trágicas, foram elas que deram visibilidade à causa palestina, que passou a contar com o suporte de vários grupos pró direitos humanos no mundo. Ela também chamou a atenção das guerrilhas que então se organizavam em diferentes lugares do mundo com o intuito comum de combater o imperialismo capitalista. É o caso da coalizão do *Japanese Red Army* com a Frente Popular para a Libertação da Palestina (FPLP). Em 1987, teve início o primeiro levante palestino contra a ocupação israelense. A violência se arrastou por anos e deixou centenas de mortos. Um dos efeitos da Intifada foi a assinatura, entre a OLP e Israel em 1993, dos acordos de paz de Oslo, nos quais a organização palestina renunciou à “violência e ao terrorismo” e reconheceu o “direito” de Israel “de existir em paz e segurança”, um reconhecimento que o Hamas nunca aceitou.

aviões (em geral, sem feridos) como forma de chamar a atenção para a causa palestina. No entanto, entre os atos terroristas atribuídos a essa parceria, está o atentado no aeroporto de Lod, em Israel, de 1972, que resultou em 26 mortes e mais de 80 feridos (SHARP, 2008, p. 108 e 110).

O projeto de Wakamatsu e Adachi, que terminaria sendo um documentário-manifesto, foi chamado de *Red Army/PFLP: Declaration of World War (Sekigun-PFLP: Sekai Sensô sengen, 1971)* e teve como entrevistados, além da própria Shigenobu, importantes membros da FPLP, incluindo: Leila Khaled — famosa pelo sequestro e explosão do avião da *Trans World Airlines* (TWA), que fazia a rota Roma-Atenas, em 1969; George Habash — membro fundador e então líder do grupo; e Abu Ali Mustafa — também membro fundador que dividia o comando do FPLP com Habash. Durante as primeiras duas semanas de filmagem, o grupo esteve em “campos de refugiados palestinos na Cisjordânia” e em “um campo de treinamento de guerrilha da FPLP nas Colinas de Golã, área de intenso conflito com os soldados israelenses”, para, em seguida, ir “para as montanhas de Jarash, na fronteira da Jordânia com Israel”²⁷² (SHARP, 2008, p. 110).

Wakamatsu participou ativamente das filmagens, mas apenas nas primeiras semanas, até voltar para o Japão e dar início aos preparativos para garantir uma ampla exibição do filme tão logo ele fosse finalizado. No entanto, Wakamatsu voltaria profundamente transformado pela experiência no Oriente-Médio. Pensar sobre isso implicou também pensar sobre o seu envolvimento com as esquerdas, sobre sua relação com o Japão (e a situação geopolítica do país). Também o ajudou a avaliar sua relação e suas diferenças com Adachi. Embora ambos tivessem concordado com a mudança na abordagem e na temática de seus filmes, suas motivações, ainda que convergentes, eram essencialmente ambivalentes. Condição que havia sido notada pelo crítico francês Hubert Niogret, quando *Sex Jack* foi exibido em Cannes — e cuja crítica não se mostra especialmente simpática a Wakamatsu:

Defensor dos movimentos de esquerda e da rebelião sexual japonesa, Koji Wakamatsu parece ser mais um cineasta oportunista disfarçado de esquerdista que se deleita em sonhos pseudorrevolucionários, desde que estes possam ser transformados em lucro.

272 “They filmed Palestinian refugee camps on the West Bank, and for about a fortnight they stayed at a PFLP guerrilla training camp in the Golan Heights, an area crawling with Israeli soldiers, then moved on to the mountains of Jarash on the Jordanian border with Israel (...)” (SHARP, 2008, p. 110).

Que Oshima Nagisa veja nesses filmes desobediência à autoridade e defesa de atos de “terrorismo e de destruição individual” é, no entanto, dar muito valor a um cineasta como Koji Wakamatsu. [O suporte à Wakamatsu deve ser mais] em razão de Oshima ter encontrado em Wakamatsu um elemento que teria sido central para *O homem que deixou seu testamento no filme*. Isto é, o problema dos movimentos de esquerda que se tornam conscientes de uma nova etapa e sentem a necessidade de intensificar a sua luta contra o poder.²⁷³

Aparentemente, Niogret estava correto, porque a experiência no Líbano foi profunda o suficiente para que Wakamatsu revisse, inclusive, um de seus objetivos iniciais com o filme, que era o de transformá-lo em algo lucrativo:

“Eu percebi quão pobre era o meu pensamento e senti o que desejavam os palestinos, um povo tão determinado e sem um lugar para chamar de seu. Os pensamentos de Adachi eram talvez mais teóricos. Eu acho que meus sentimentos eram mais físicos do que os dele. Quando eu penso sobre mim mesmo objetivamente, eu sempre me sinto extremamente feliz. Por exemplo, muitas vezes eu penso sobre como as coisas estão ruins no Japão, mas isso é porque é um país tão rico. E o Japão, também, não foi colonizado. Eu tenho sido vítima de discriminação, o tempo todo, por fazer *pinku eiga*, mas quando vi a resistência do povo palestino, eu sabia que não devia capitalizar sobre eles, torná-los lucrativos. De todo modo, eu queria que os japoneses conhecessem a situação dos palestinos. Eu queria, então, que vissem como eles vivem. Eu não me importava com qualquer movimento. Adachi era diferente, mas eu não estava interessado em movimentos.”²⁷⁴ (Wakamatsu Apud SHARP, 2008, p. 111).

Adachi continuou no Líbano por mais algumas semanas para finalizar as filmagens, com a ajuda de Shigenobu. Com carta branca de Wakamatsu para cuidar da versão final do filme e para conciliar o projeto com seus interesses teóricos e de

273 “Défenseur de l’action des gauchistes japonais et de l’amour-révolte, Koji Wakamatsu semble plutôt être un cinéaste opportuniste, déguisé en gauchiste, qui se complaît dans des rêves pseudo-révolutionnaires à partir du moment où ils se transforment en machines à sous. Que Nagisa Oshima voie dans ces films une désobéissance envers l’autorité, et la défense d’actes de ‘terrorisme et de destruction individuelle’ c’est peut-être accorder trop de valeur à un cinéaste comme Koji Wakamatsu, mais c’est, pour Oshima, retrouver chez Wakamatsu un élément qui est au couer de il est mort après la guerre, c’est-à-dire le problème des mouvements gauchistes qui prennent conscience d’une étape nouvelle et ressentent la nécessité de renforcer le combat contre le pouvoir.” NIOGRET, Hubert. Dernières nouvelles du cinéma japonais. Positif 130, Sept 1971 p. 48. Author’s translation.

274 “I realised how poor my own thinking was and I keenly felt the desire of the Palestinians, a driven people without a homeland. Adachi’s thoughts were perhaps more theoretical. I think my own feelings were more physical than his. When I think about myself objectively, I always feel extremely happy. For instance, I often think about how bad things are in Japan, but that is because it is such a rich country. Japan hasn’t been colonised either. I’ve been discriminated against for making *pinku eiga* all along, but when I saw the resistance of the Palestinian people I knew that I must not capitalise on them and make them the object of a desire for profits. In any case, I wanted to let the Japanese know about the situation of the Palestinians. I wanted them to see how they live. I didn’t care about any movement. Adachi was different, but I wasn’t interested in movements.” (Wakamatsu Apud SHARP, 2008, p. 111).

ativista, Adachi espelhou-se, como Godard²⁷⁵, nos princípios do *Kino-Pravda* (*cinema-verdade*), como também na própria teoria do *Fûkei-ron*, para tentar retratar mais fielmente a luta dos palestinos naquele cenário desolador, cheio de marcas de guerra. Assumindo com Matsuda Masao a montagem do filme, Adachi conseguiu, no entanto, diferenciá-lo de qualquer filme feito por este com Wakamatsu²⁷⁶, resultando no que se pode chamar de propaganda de convocação à luta armada.

Emolduradas pelas falas dos entrevistados em *off*, mal-editadas imagens do cotidiano da guerrilha palestina mostram desde a preparação coletiva da comida e os círculos de leitura do *Livro Vermelho* de Mao até sessões de treinamento armado de homens e mulheres. Às cenas dos palestinos em campo, mesclam-se detalhes da estrutura das casas, tetos e paredes perfuradas como cicatrizes de uma história que não acaba, alternados com longos planos gerais de estradas e paisagens, tomados a partir de um carro em movimento. Estas são revezadas com imagens de explosões, como a do avião da TWA, que havia sido sequestrado pela FPLP, em 1969, e também com as imagens do sequestro conhecido no Japão como *Yodogo*, em 1970, e cenas dos protestos do conflito *Sanrizuka*. O filme tem vários cortes, do início ao fim. Sharp comenta que as sequências, apresentadas como *newsreel*²⁷⁷, são um chamado para um projeto comum entre as esquerdas japonesas e as organizações de resistência armada de outros países para a formação de um só *Red Army* no mundo (anti-imperialista/anti EUA) (SHARP, 2008, p. 111).

275 “Godard however had the advantage of five years to reflect on his own position vis-à-vis the Palestinian situation, and, it should be added, a certain degree of autonomy over the finished product, because while the original film had been commissioned by the PLO, final production was completed under his own steam” (SHARP, 2008, p. 111).

276 “No individual credits appear on the film itself, and it was never ‘officially’ released, but alongside Matsuda and Adachi, the JMDB lists the names of Aoi Nakajima, Susumu Iwabuchi, Fusako Shigenobu and Mitsuhiro Taura (an actor whose association with Ôshima stretched back to his Shochiku days). Neither, incidentally, are any of those who appear in the film identified by their names. It received its first screening in Tokyo on 30 September, 1971, though as we shall see, under fairly unusual circumstances.” (SHARP, 2008, p. 111).

277 “There was also the Newsreel movement in America that had been inaugurated in New York City at the end of 1967 by Jonas Mekas, who gathered a group of young filmmakers — including the likes of Marvin Fishman, Robert Kramer, Jon Jost and Christine Choy — who made films about the Black Panthers, the anti-Vietnam demonstrations, rioting students at Columbia University, striking refuse collectors, the 1968 Miss America beauty pageant that saw a sheep placed on the catwalk by feminist protestors, and various other political hot potatoes. Ogawa Productions introduced a number of these works, in dubbed versions, to Japanese audiences, acting as part of a network involved in swapping and distributing the films with similar organisations in countries as diverse as France, Germany, and Cuba.” (SHARP, 2008, p. 112).

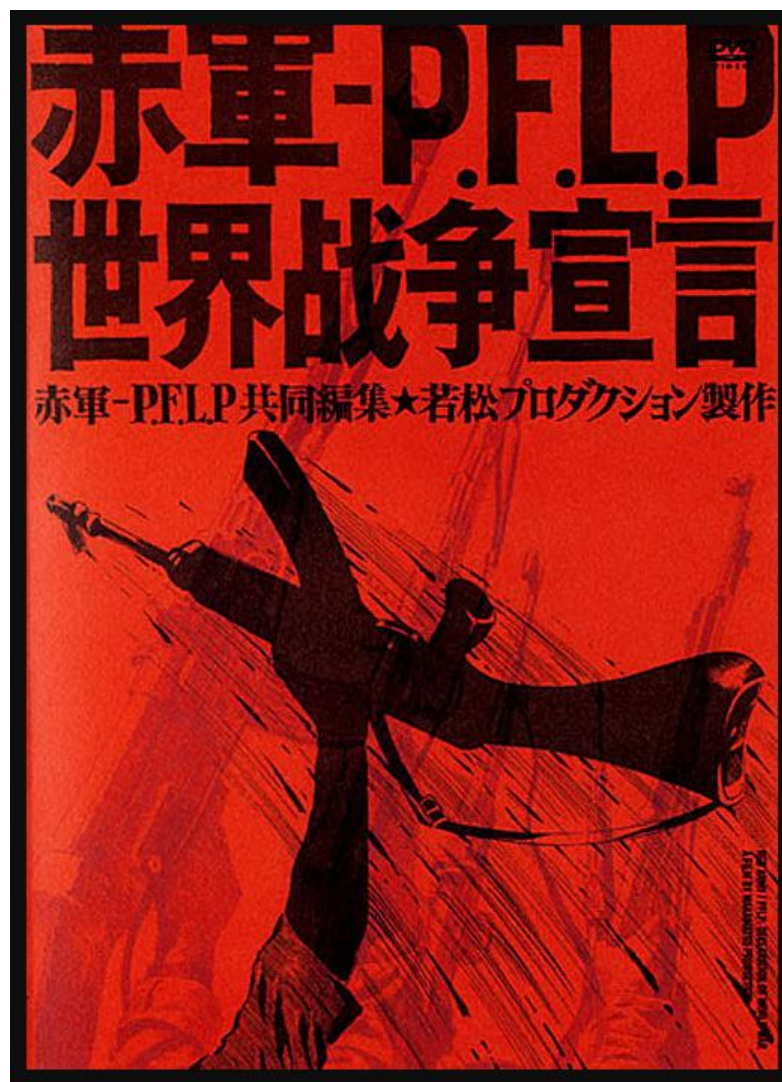


Figura 11: Poster do documentário-manifesto "Red Army/PFLP: Declaration of World War" (Sekigun-PFLP: Sekai senso sengen, 1971).

Considerando a complexidade da realidade palestina — sobretudo por seu caráter de “novidade” para o público japonês e pelo feitio panfletário que o material assumiu —, Sharp avalia que teria sido melhor “se Adachi tivesse deixado as imagens falarem por si”. Embora o título já deixe clara a sua intenção, *Declaration of World War* “é, essencialmente, um filme de propaganda, feito com a intenção expressa de recrutamento”²⁷⁸. Esperando um documentário, Wakamatsu ficou chocado com o

278 “[Adachi would have been well advised] to let just the images speak for themselves. [Instead of depicting the lives of people caught up in a complex political situation far removed from the experience of its viewers, *Declaration of World War*, if its title didn't already make plain,] is

resultado, mas não conseguiu se impor à época. Já para Adachi, tudo estava de acordo tanto com o seu interesse prévio quanto com o dos próprios ativistas japoneses e palestinos.

O objetivo inicial de Wakamatsu era o de formatar um documentário para a televisão, plano que saiu de cena tão logo o filme teve sua edição finalizada: estava muito claro que o filme não comportava uma audiência como a da TV. A primeira saída foi a de voltar ao processo de exibição no circuito alternativo pela ATG, que havia demonstrado predisposição para mostrar o filme, mas terminou por cancelar a sessão como reação à pressão policial, dado o vínculo do filme com o *Red Army*. Embora cancelada a sessão, um grande número de pessoas se amontoou do lado de fora do ATG até que se improvisasse, perto dali, um outro espaço para a projeção (SHARP, 2008, p. 112 e 113).

Depois disso, Adachi encontraria uma forma independente e ao mesmo tempo política de exibição para o filme: uma mostra itinerante. Sua intenção era não apenas a de mostrar o conteúdo, mas fazer com que a forma de exibição fosse entendida como um movimento; um evento que, no conjunto, funcionasse como uma genuína e completa expressão política. Para atingir esse objetivo, idealizou o projeto *Red Bus Screening Troop (Aka-basu jôeitai)*, um micro-ônibus vermelho que cruzou o país levando o filme diretamente para o seu público, como um *happening* de ampla repercussão. Wakamatsu, apesar de sua ambivalente acolhida ao resultado final do filme, e de sua franca e contrária posição a qualquer tipo de movimento político, continuou dando suporte às escolhas de Adachi, assumindo também os custos do ônibus, que garantiram a circulação do filme (SHARP, 2008, p. 112).

Embora o *Red Bus* estivesse rodando com Adachi pelo país, seus efeitos continuariam a repercutir nos projetos paralelos de Wakamatsu. Uma das razões foi a intermediação de Kozo Okamoto, um dos membros do *Japanese Red Army*, que indicou para Adachi a universidade de Kyushu, onde estudava, como uma possibilidade de espaço para exibição do *Red Bus* — o irmão de Kozo, Takeshi Okamoto, era um dos sequestradores do *Yodogo* que haviam se exilado na Coreia do

essentially a propaganda film, made with the express intention of recruiting hot-headed would-be revolutionaries to the cause.” (SHARP, 2008, p. 111).

Norte (SHARP, 2008, p. 118). Pouco tempo depois do contato com Adachi, Kozo seria identificado como um dos membros do JRA responsáveis pelo ataque terrorista, em 30 de maio de 1972, ao Aeroporto Internacional Ben Gurion, de Israel, em Lod, perto de Tel Aviv. Conduzido em nome da FPLP com um tiroteio que, como vimos, resultou em 26 mortos — incluindo dois dos companheiros/terroristas de Okamoto e 17 peregrinos católicos porto-riquenhos — e mais de 80 feridos, o incidente, conhecido como Massacre do Aeroporto de Lod, é considerado o mais cruel ato de terrorismo conduzido pelo JRA. O *Red Bus* teve uma curta temporada por conta da sua complicada repercussão nas instâncias do poder institucional.

Em seguida, Wakamatsu passou a se dedicar à direção de *Êxtase dos Anjos* (*Tenshi no kôkotsu*, 1972), também com roteiro de Adachi, que foi o primeiro filme de Wakamatsu financiado pelo ATG. Com o orçamento ultrapassando a marca dos ¥ 10 milhões (valor médio das produções então bancadas pela ATG), com a Wakamatsu Pro assumindo mais de 50% do valor, *Êxtase dos Anjos* foi o filme mais caro realizado pelo diretor até então. Ele narra os conflitos entre facções de uma mesma organização revolucionária, a partir do roubo de um arsenal de armas de uma base militar americana²⁷⁹ — embora fictício, o filme é baseado em um evento real, ocorrido no Japão em 22 de Agosto de 1971, quando membros da *Red Army Faction* invadiram a base militar Asaka, o que resultou na morte de um oficial das *Forças de Autodefesa*. No filme, apesar de os guerrilheiros conseguirem armas, a ação demonstra-se fracassada por conta da dispersão provocada pelos jogos sexuais entre os membros. Em seguida, é iniciada uma disputa entre facções rivais para disputar o arsenal roubado. O grupo que invadiu a base militar rompe com a organização principal e “desencadeia uma onda catastrófica de bombardeios nas ruas de *Shinjuku*” (SHARP, 2008, p. 113-116).

A estreia do filme, no *Shinjuku Bunka*, ocorreu em 11 de março de 1972, poucas semanas após a descoberta dos linchamentos das facções da *New Left*, no Monte Asama, e poucos meses após a mostra itinerante, via *Red Bus*, do

279 “In his article for *Film International*, ‘Masao Adachi: Portrait of a Radical in Cinema and Politics’, Schönherr suggests this fictional organisation is modelled on the Société des Saisons, headed by Louis Auguste Blanqui (1805-81), an infamous French left-wing revolutionary who promoted the toppling of the government which led to the Paris Commune of 1871” (SHARP, 2008, p. 115 e 116).

documentário-manifesto do FPLP e JRA — que, como vimos, era uma ramificação do *United Red Army* (URA, ou *Rengô Sekigun*). Sharp atribui as complicações que o diretor enfrentaria não apenas ao vínculo do *Red Bus* e do *Japanese Red Army* com a Wakamatsu Pro, mas à forte relação do filme com aquela atualidade. Sharp também sugere que o roteiro de Adachi para *Êxtase dos Anjos* tenha sido concebido no ano de 1969, influenciado pelos protestos do “Anti-War Day e os protestos do aeroporto de Narita em *Sanrizuka*, nos quais já era possível detectar cismas emergentes entre as várias facções dentro do movimento estudantil, cada uma com suas reviravoltas individuais da teoria marxista e ideias incompatíveis sobre como ela deve ser aplicada”, os quais levariam ao incidente do Monte Asama.

Com isso, no transcorrer da primeira metade dos anos 1970, especialmente após o incidente no *Monte Asama*, a Wakamatsu Pro ficou sob crescente vigilância policial, o que fez com que o produtor, acuado, seguindo as consequências do processo de descrédito e perseguição que acometeu os movimentos revolucionários, desse uma pausa nas atividades da produtora, passando, então, a se dedicar quase totalmente à produção de filmes adultos, sem conotação política, trabalhando para companhias como a Shintoho — ainda que, durante este período, ele tenha também coproduzido *O Império dos Sentidos* (*Ai no koriida*, 1976), de Oshima Nagisa, que, como vimos, foi outro escândalo relacionado à censura japonesa da época (SHARP, 2011, p. 273 e 274). Assim, durante uma fase de mais de vinte anos, desapareceriam quase totalmente da filmografia da Wakamatsu Pro os temas políticos que identificaram seus melhores projetos realizados durante os anos 1960 e 70²⁸⁰.

No mesmo ano de 1972, depois do fim da New Left no Japão e do incidente no aeroporto de Lod, seguiram-se o sequestro e assassinato de 11 atletas israelenses durante as Olimpíadas de Munique, desta vez sob autoria do grupo extremista palestino *Organização Setembro Negro* (*Black September Organisation*) (SHARP,

280 Esse interesse seria resgatado, no entanto, na produção que realizou no início do segundo milênio: Wakamatsu, preocupado com a amnésia social, política e histórica das últimas gerações no Japão, assumiu para si, na última década da sua vida, a tarefa do *flashback*, um esforço que se revelou extraordinário. A repercussão de filmes como *Cycling Chronicles: Landscapes the Boy Saw* (*17-sai no fûkei-Shônen wa nani o mita no ka*, 2004), *United Red Army* (*Jitsuroku Rengo Sekigun: Asama sanso e no michi*, 2007), *Caterpillar* (*Kyatapirâ*, 2010) e *11.25 The Day He Chose His Own Fate* (*11.25 jiketsu no hi: Mishima Yukio to wakamono-tachi*, 2012) — para citar os quatro mais comentados dos nove filmes que ele dirigiu de 2003 até 2012, e que provocaram uma reviravolta em sua carreira — são evidências desse grande esforço de resgate da história recente japonesa.

2008, p. 111). A crescente violência desses atos organizados pela pauta da libertação da Palestina, somada a outros incidentes envolvendo o JRA, dividiu as opiniões então favoráveis à causa — além de complicar ainda mais a situação política na região, assim como as já infernais condições a que os palestinos estavam (e continuam) submetidos nos territórios ocupados.



Figura 20: Adachi Masao, 1961.

O contraponto que a força desses eventos representaria para macular a imagem do PFLP não desanimou Adachi, que, em 1974 — dois anos mais tarde —, buscando conciliar ainda mais o seu cinema com o ativismo revolucionário, voltaria a Beirute com a intenção de ficar uma curta temporada, suficiente para editar uma nova série de *newsreel*. No Líbano, em contato com diversos contrerrôneos seus de esquerda, como Shigenobu, Adachi foi convidado para ajudar na criação de um espaço que funcionasse como estúdio de cinema e de propaganda para o FPLP. Embora esse convite tenha levado Adachi a ficar um tempo muito longo por lá — um período que duraria vinte e seis anos —, o material que conseguiu acumular, no entanto, foi apenas o que pode carregar em sua memória (SHARP, 2008, p. 119).

Também envolvido com a *Palestine Writer's Union* (*União dos Escritores Palestina*), Adachi passou a registrar em *newsreel* o ambiente cotidiano dos campos de refugiados, incluído o sangrento período da guerra civil no Líbano, iniciada no ano seguinte ao de sua chegada e que só terminaria quinze anos depois (1975-1990). Adachi teve que substituir a câmera por armas ao migrar com seus aliados para se refugiar no sul do Líbano, sob a mira do *Exército do Sul do Líbano* (ESL), milícia libanesa de predominância cristã que tinha o apoio de Israel. Com a invasão israelense, em 1982, os registros que Adachi fez do período foram totalmente destruídos (SHARP, 2008, p. 119 e 120).

Depois disso, Adachi só voltaria a suas atividades como cineasta em 2007, em circunstâncias absolutamente diferentes. Em 1997, Adachi foi preso no Líbano por porte de passaporte falso. Ele estava com outros quatro membros do Exército Vermelho: Haruo Wako, Mariko Yamamoto, Kazuo Tohira e Kozo Okamoto. Adachi ficou preso durante três anos, até ser extraditado para o Japão, onde foi julgado e condenado, em abril do ano 2000, pela tentativa de entrar, em setembro de 1989, na Checoslováquia ilegalmente, com documentação de imigração com nome falso. Não houve nenhuma implicação do fato de Adachi ter sido membro do JRA/FPLP. Ele cumpriu sua sentença e foi libertado em 2003. Em 2007, após trinta e três anos, finalizou seu primeiro filme, *Prisoner (Terrorist)*, baseado na vida de Kozo Okamoto, que dividiu a cela e uma boa parte da vida com Adachi na Palestina e que, como vimos, foi um dos sobreviventes do atentado no aeroporto de Lod (SHARP, 2008, p. 122).

Ao considerar a reviravolta que a vida e obra de Adachi sofreriam a partir da década de 1970, Sharp sugere que, embora ostente em seu currículo a pecha de “cineasta guerrilheiro”, Adachi manteve certa discrição ideológica ao transpor suas inquietações políticas de esquerda para seus filmes realizados na década anterior, sinalizando que há “um mundo de diferença entre o discurso político e a ação política direta”²⁸¹ (SHARP, 2008, p. 103).

Dado o curso subsequente que sua vida tomou, é muito tentador ver Adachi como o último “cineasta guerrilheiro”, um homem que não via distinção entre representar suas

281 “(...) that there is a world of difference between direct action politics, and merely talking the talk” (SHARP, 2008, p. 103).

convicções no cinema e em colocar suas fantasias em prática. Seus filmes do período, no entanto, simplesmente não confirmam isso. Se Adachi tinha uma agenda específica ou uma causa pela qual lutar, algo a mais do que apenas uma simpatia, um sentimento ou uma atitude em relação à esquerda, isso não está, definitivamente, explícito em seu trabalho. Em contraste, filmes como *High School Girl Guerrilla* mantêm uma marcada e irreverente distância crítica dos corpos revolucionários que retrata, provocando questionamentos sobre os fins e os meios dos atos da revolução, e o que justificaria para os revolucionários levar a cabo tantas lutas (SHARP, 2008, p. 101)²⁸².

Embora sua aproximação dos movimentos de esquerda tenha sido nitidamente intensa, com participação e registro cinematográfico das inúmeras manifestações que ocorreram no país durante os anos 1960 — e embora até tivesse demonstrado interesses pontuais em fazer parte de algum grupo político, dado seu alinhamento com as pautas da esquerda revolucionária —, Adachi não havia integrado nenhuma organização até sua experiência no Oriente Médio. Ainda assim, por sua participação, mesmo que indireta, o cineasta esteve na mira da polícia japonesa durante o início da década de 1970, sob a acusação de ter vandalizado um monumento público durante uma manifestação em Hokkaido. Em entrevista a Johannes Schönherr²⁸³, por exemplo, comentando sobre sua intenção com o filme *Sex Play*, Adachi fala sobre os extremismos que podem vir colados na ideologia dos movimentos revolucionários. Sharp resume o ponto de vista sentenciando: “a crença de Adachi era a de que, em qualquer revolução [que pretenda] ser significativa, tem que haver um equilíbrio entre coração e razão, entre convicção e ideologia”²⁸⁴ (SHARP, 2008, p. 103-104).

282 Given the subsequent course his life took, it is very tempting to view Adachi as the ultimate 'guerrilla filmmaker', a man who saw no distinction between representing his beliefs on film and putting his fantasies into practice. His films at this point however, simply don't bear this out. If Adachi did have a direct agenda or a cause to fight for, something more than just a left-wing sympathy, sentiment or stance, then it was never explicitly pushed in his work. In contrast, films like *High School Girl Guerrilla* maintain an irreverent and markedly critical distance from the revolutionary bodies he portrays, provoking debate as to the ends and means of the act of revolution, and what needs such struggles fulfil for the revolutionaries (SHARP, 2008, p. 101).

283 Schönherr, Johannes. Masao Adachi Portrait of a Radical in Cinema and Politics. Home / Film International, Volume 3, Number 2. Disponível em: <<https://goo.gl/G2nPqL>>. Acesso em Jan, 2017.

284 “In other words, Adachi's belief was that for any revolution to be meaningful, there has to be a balance between heart and head, between conviction and ideology” (SHARP, 2008, p. 103).

NIKUTAI: O CORPO VIOLADO E OS LIMITES DA MISOGINIA

Como o *nûberu bâgu* de Oshima, as narrativas perturbadoras dos filmes *pinku* de Adachi e Wakamatsu exaltaram a subjetividade e a marginalidade — elevando os párias, criminosos ou delinquentes ao papel de protagonistas. Ao mesmo tempo, ao explorar a relação entre corpo, política e violência como potencial instrumento de agressão à sociedade e ao próprio país, buscaram evidenciar a fragilidade dessas estruturas, colocando em discussão as relações de gênero, de raça e a posição das minorias étnicas no Japão (RICHELIEU, 2005, p. 215). Em ambos os casos, é como se a materialidade do corpo sexualizado e/ou violado, exposto à crueldade, ao crime e à violência punitiva, reverenciada pela “literatura carnal”, tivesse sido transposta para o cinema. Retomando a “literatura carnal”, no entanto, é importante revê-la a partir das críticas de Maruyama Masao sobre sua reivindicação do moderno, que também podem ser úteis para avaliar a retomada das representações do corpo violado pelo cinema de Oshima, Adachi e Wakamatsu.

Como vimos, dentro da cultura *kasutori*, a “literatura carnal” reverenciava a decadência e as representações do corpo carnal (*nikutai*), sexualizado e violado. Sobre esse aspecto, resgatamos a crítica de Maruyama Masao, defensor da autonomia (*shutaisei*) como condição para alcançar a modernidade e habilidade para pensar e decidir com independência. Em seu ensaio *From Carnal Literature to Carnal Politics*²⁸⁵, de 1949, Maruyama posiciona a literatura carnal na contramão de um Japão democrático e culto ao magnificar elementos sórdidos da

285 O ensaio (MARUYAMA, 1969, pp. 245-67), estruturado como um diálogo informal, compõe a obra *Thought and Behaviour in Modern Japanese Politics*, cuja tradução para o inglês foi revisada pelo autor. A obra, que cobre um período de aproximadamente dez anos (1946-1956), influenciou amplamente as discussões dentro do Japão sobre política e desenvolvimento intelectual do país. Conforme destacado pelo editor na introdução, as abordagens não convencionais de Maruyama privilegiam aspectos culturais e relações interpessoais e seus impactos nos posicionamentos e comportamentos políticos (MARUYAMA, 1969, p. vi). Sobre sua abordagem dos japoneses nesses ensaios, o próprio autor não nega seu interesse pelo lado “patológico” de seus contemporâneos, investigando na relação dos “homens” com suas instituições aquilo que os diferenciavam delas. Essa abordagem, no entanto, não seria uma exclusividade sua no contexto do imediato pós-guerra — quando as questões mais importantes eram descobrir os fatores internos que levaram o Japão à guerra e o que levou os intelectuais esclarecidos do pré-guerra a aceitarem e/ou apoiarem essa decisão (MARUYAMA, 1969, p. xii e xiv). A primeira edição traduzida para o inglês data de 1963.

experiência sensual. Relacionando natureza e mito²⁸⁶, para Maruyama, a conjugação de violência, desejo, corpo e sensualidade seriam facilitadores do fascismo e limitariam a liberdade criativa, que ele vincula à democracia.

A natureza, na ideologia política, indicava a supressão da liberdade, a continuidade cega da tradição e, muitas vezes, o “Oriente”. Pessoas que justificavam as estruturas de poder da sociedade ou limitavam as possibilidades abertas aos indivíduos por referência a alguma forma de natureza orgânica — ao darwinismo social, à sociobiologia, à raça ou ao gênero — pareciam revelar um arcaísmo perigoso, até mesmo malévol²⁸⁷ (THOMAS, 2002, p. 15).

Sakaguchi Ango e Tamura Taijuro foram ambos denunciados por incitar a violência via seus escritos. Descrições de tortura de uma prostituta em sua obra *Nikutai no Mon* tinham, na intenção de Tamura Taijuro, um sentido político. Ele, como vimos, relacionava, nesse caso, a vulnerabilidade do corpo feminino com a vulnerabilidade do Japão. Ao mesmo tempo, para Tamura, o *nikutai* simbolizava a “passagem” que faria dos japoneses não apenas sujeitos, mas sujeitos modernos, em consonância com a democratização do país. Essa abordagem, no entanto, teria

286 Sobre tudo porque Maruyama, como os modernistas europeus, também via na desnaturalização da tradição a condição para o desenvolvimento do racionalismo moderno, definido pela subjetividade dos indivíduos. Esta seria baseada na consciência crítica, no livre-arbítrio, na independência de forças físicas deterministas e na separação entre corpo e mente. Sua noção de *shutaisei* foi informada por essa interpretação, que reivindicava o excepcionalismo humano, que não apenas diferenciava-se enquanto antítese das outras espécies, como transformava o ambiente natural e a própria noção de liberdade. Essa concepção também refutava, com ceticismo, a possibilidade de vincular um caráter político a qualquer categoria conceitual de “natureza”. Dado como certo, o racionalismo moderno prevê uma natureza objetificada pelo controle tecnológico exercido pelo sujeito autônomo. Uma relação que, para a historiadora americana Julia Adeney Thomas, se fosse pensada em termos psicanalíticos, seria o mesmo que relegar essa natureza “reprimida” ao “inconsciente da modernidade” (THOMAS, 2002, p. 20-21).

Em 1944, os críticos da modernidade Max Horkheimer (1895-1973) e Theodor Adorno (1903-1969), da Escola de Frankfurt, escreviam *A dialética do esclarecimento*, autoexilados em Los Angeles, Califórnia, impactados pelos últimos eventos políticos do período, sobretudo na Alemanha, seu país de origem. No mesmo período, Maruyama também criticava a subordinação à natureza durante o período Tokugawa. Thomas chama a atenção para o fato de que ambos, saindo de um regime totalitário fracassado, tinham diferentes abordagens sobre o moderno e a relação com a natureza. Porém, ao contrário de Maruyama, Horkheimer e Adorno atribuem a subordinação plena da natureza aos regimes totalitários: visando com o racionalismo moderno dominar uma natureza aterradora, iluminaram a escravidão moderna com um poder “que reina sobre todos os aspectos da vida”. Para eles, “não mais um sujeito ativo, misterioso e além do controle humano, a natureza é feita objeto puro, um cadáver dissecado que muito tarde descobrimos ser o nosso”. No entanto, mesmo que de forma desencontrada, tanto Maruyama como os escritores da Escola de Frankfurt associavam o acesso ao moderno como a separação entre razão e natureza na consciência política, assim como defendiam a ideia da natureza como antítese da modernidade. Esta era exaltada como celebração de uma subjetividade desnaturada. Maruyama clama pela responsabilidade individual, entendendo que a autoridade seria incompatível com o moderno, que uma nação é independente e moderna quando é formada por indivíduos independentes (THOMAS, 2002, p. 21 e 22).

287 “Nature in political ideology indicated the suppression of freedom, the blind continuance of tradition, and, often, ‘the Orient’. People who justified society’s power structures or limited the possibilities open to individuals through reference to some form of nature, whether organic social order, social Darwinism, sociobiology, race, or gender, seemed to reveal a dangerous, even malevolent, archaism” (THOMAS, 2002, p. 15).

sido questionada por aclamar um tipo de violência que “não seria, fundamentalmente, diferente da brutalidade dos anos de guerra”, o que colocava em questão o tipo de superação que estaria sendo reivindicado por Tamura²⁸⁸ (assim como pelos demais “escritores da carne”) em sua obsessão pela violência (DOWER, 2000, p. 161).

É fato que representações envolvendo crueldade, tortura e estupro figuram como elementos recorrentes nas representações da contracultura japonesa no contexto de desintegração do pós-derrota. McRoy chama a atenção para o modo como são ritualizadas essas cenas brutais, que referenciaríamos as mais antigas tradições estéticas japonesas. O autor, no entanto, defende o sentido político dessas representações²⁸⁹ e considera que a evisceração — frequentemente deliberada, e quase sempre cerimonial — do corpo feminino (muitas vezes erotizado) seria uma reminiscência de rituais japoneses como o *harakiri* ou o *seppuku* (McROY, 2006, p. 8). Os temas da sexualidade e da “perversão” também são associados, por Isolde Standish, a uma sensibilidade “nativa” pré-moderna. No entanto, ela também chama atenção para o caráter político da temática ao vincular-se à noção de *shutaisei*, fundada nos debates da autonomia do indivíduo (*shutaiseiron*). Noção determinante na formação do sujeito político vinculado aos movimentos pró-democracia e às vanguardas artísticas das décadas de 1950 e 1960 (STANDISH, 2011, p. 12, 16, 17, 37, 146 e 147).

O mesmo tipo de violência abusiva exaltada pela “literatura carnal” é resgatado no cinema de Oshima, Adachi e Wakamatsu. Furuhashi entende que esses cineastas exploraram “cenas gratuitas de nudez e imagens pornográficas de mulheres e homens em êxtase”, e que também reproduziram, sem problematizar, a primazia “do herói masculino como o agente de resistência e da ação narrativa”. A autora cita as pesquisadoras de cinema e feministas Laura Mulvey e Saito Ayako. Relacionando o trabalho de Wakamatsu com as críticas de Mulvey sobre o cinema americano, Furuhashi avalia que o cineasta “compartilha da tendência narrativa no cinema clássico de Hollywood de punir sadicamente mulheres que reivindicam o

288 “Tamura, whose Gate of Flesh included graphic scenes of the slaughter of a bull and the torture of a prostitute, was similarly condemned for displaying an attraction to violence that was not fundamentally different from the brutality of the war years” (DOWER, 2000, p. 161).

289 Tal apropriação teria, para ele, o intuito de provocar questionamentos: “a *divisão de papéis* entre os gêneros” estaria relacionada, por exemplo, à problematização sobre a estabilidade do sexo tradicional e, por extensão, à das divisões de classe (McROY, 2006, p. 8).

seu desejo sexual e agência”²⁹⁰ (FURUHATA, 2013, p. 97 e 98). Furuhashi chama a atenção à crítica da pesquisadora feminista Saito Ayako, para quem

os corpos das mulheres no trabalho de Wakamatsu (bem como no de Adachi) frequentemente servem como uma tela em branco sobre a qual são impressas imagens vívidas das contradições sociais. [Ou seja, a]s mulheres ocupam a posição de objeto passivo, uma superfície inerte para a inscrição masculina. Representações recorrentes de mulheres violadas em filmes de Wakamatsu parecem corroborar essa leitura²⁹¹ (FURUHATA, 2013, p. 97 e 98).

Para Ian Buruma, por sua vez, não é necessário ser uma feminista ardorosa para argumentar que os filmes *pinku*, criados para uma plateia majoritariamente masculina, poderiam realizar um desejo masculino reprimido de estuprar e torturar mulheres — que, ironicamente, quase “sempre se apaixonam por seus estupradores” (BURUMA, 1985, p. 59). Bornoff aborda esse como um contrassenso não só da censura japonesa, mas dos próprios cineastas, que, embora tivessem um cuidado extremo para não mostrar imagens de genitais, mostravam mulheres sendo livremente humilhadas e violadas, e “as autoridades, que sempre estavam a postos para proteger a moral pública da visão de pelos pubianos, jamais se importaram com isso”²⁹² (BORNOFF, 2002, p. 59).

No caso de Wakamatsu, para quem “violência, corpo e sexo são parte integral da vida e performam a dinâmica da existência humana”²⁹³, são recorrentes nos enredos de seus filmes as personificações conflitantes da figura feminina, que

290 “The critical examination of gender politics is notably absent from Oshima's and Matsuda's otherwise astute analysis of *Sex Jack*, a film that presents gratuitous scenes of nudity and pornographic images of ecstatic women and men. Their appraisals of the film also do not question the taken-for-granted primacy of the male hero as the agent of resistance and narrative action. As the feminist film scholar Saito Ayako rightly points out, women's bodies in the work of Wakamatsu (as well as of Adachi) are frequently put on screen simply to provide a blank canvas on which to paint vivid pictures of social contradictions. The women thus occupy the position of the passive object, an inert surface for masculine inscription. Recurrent representations of violated women in Wakamatsu's films seem to corroborate this reading. From *The Embryo Hunts in Secret* (1966), which portrays a captive woman who gets constantly whipped by a middle-aged man (named Marukido Sadao, a pun on Marquis de Sade), to *Violated Angels* (1967), in which nurses are murdered by an adolescent boy, Wakamatsu's work shares the narrative tendency in classical Hollywood cinema to sadistically punish women who assert their sexual desire and agency, a disposition that has been roundly critiqued by feminist film scholars such as Laura Mulvey” (FURUHATA, 2013, p. 97 e 98).

291 “As the feminist film scholar Saito Ayako rightly points out, women's bodies in the work of Wakamatsu (as well as of Adachi) are frequently put on screen simply to provide a blank canvas on which to paint vivid pictures of social contradictions. The women thus occupy the position of the passive object, an inert surface for masculine inscription. Recurrent representations of violated women in Wakamatsu's films seem to corroborate this reading” (FURUHATA, 2013, p. 97 e 98).

292 Mesmo que legalmente não exista pornografia *hardcore* no Japão, que tem sua censura bastante ativa, estupro e tortura são componentes predominantes nos filmes *pinku*, *ero guro* e no *roman porno*, assim como em outras formas de erotismo japonês (revistas e gibis).

293 Entrevista de Wakamatsu para Michel Caen and Roland Lethem, em 1970.

surge ora como vítima, ora como mãe, ora como um ser vingativo, mas quase sempre com um viés misógino. Desser critica essa recorrência:

Na superfície, Wakamatsu não faz nada para inverter essas convenções. O homem em *O embrião caça em segredo* (*Taiji ga Mitsuryô suru toki*, 1966) obviamente deseja sua mãe e a substitui pela mulher de que abusa, em uma clara encenação de um ritual de amor e ódio. E, no ainda mais perturbador *Anjos Violados* (*Okasatareta Hakui*, 1967), o estuprador/assassino ataca estudantes de enfermagem mas, no final do filme, é visto se aconchegando no colo da última estudante sobrevivente. Em *Embrião...*, no entanto, a mulher mata o seu atacante e, em nenhum momento se entregou por vontade própria às perversões (DESSER, 1988, p. 101-102).

Wakamatsu defende-se quanto ao caráter misógino de seus filmes com o seguinte argumento:

No meu caso, se você falar sobre a violência, há aquela relacionada à invasão e há aquela relacionada à libertação. Se você olhar para o estupro, obviamente, é um ato de invasão. Se você olhar para os meus filmes, a natureza do meu próprio caráter, o que eu tenho dentro de mim se torna visível na tela por essas vias. Se uma mulher é estuprada, e isso ocorre muito em meus filmes, o estuprador frequentemente é assassinado no final. O estupro é a parte invasiva, e a morte [do estuprador] é a parte da libertação²⁹⁴ (Apud SHARP, 2008, p. 91).

Maureen Turim, que analisa a vida e obra de Oshima, defende a “teoria feminista como uma importante ferramenta na análise desta estruturação narrativa do inconsciente”. No entanto, esta análise também precisa ir além da “superfície da representação”, voltar-se, também para “a estrutura”, para uma análise da expressão fílmica que considere seu conteúdo também como uma possível alegoria (TURIM, 1998, p. 261). No exame que faz da representação das mulheres nos filmes de Oshima, Turim consegue perceber que indo “além da superfície da representação”, “Oshima levanta questões cruciais relativas à relação das mulheres ao poder, sexualidade e suas próprias identificações com o sexo feminino” (TURIM, 1998, p. 248).

No entanto, eu gostaria de sugerir que alguns dos meios através dos quais as mulheres são mobilizadas, dentro das estruturas simbólicas de Oshima, não reproduzem nem simplesmente exploram atitudes sexistas em relação às mulheres. Ao contrário, elas abrem uma investigação das mulheres como sujeitos dentro da cultura japonesa contemporânea. Isso não quer dizer que os filmes sejam consistentemente feministas (...), [mas que as m]ulheres nesses filmes complicam as noções masculinas de liberação sexual do desejo (...)²⁹⁵ (TURIM, 1998, p. 249).

294 “In my case, if you talk about violence, there is that which is related to invasion and that which is related to release. If you look at rape, this is obviously an act of invasion. If you look at my films, the nature of my own character, what I have inside of me becomes visible onscreen in these ways. If a woman gets raped, and a lot do in my films, the rapist often gets killed in the end. The rape is the invasion part and the killing is the release part.” (SHARP, 2008, p. 91).

295 “(...) Yet I want to suggest that some of the means through which women are mobilized within Oshima's symbolic structures do not simply reproduce and exploit sexist attitudes toward women,

Referindo-se aos filmes de Adachi e Wakamatsu, Furuhashi cita Hayashi que, na mesma perspectiva de Turim, também considera a necessidade de aprofundar as análises desses filmes a partir de seus contextos:

No entanto, concentrar-se exclusivamente sobre a representação de corpos femininos violados colocaria em risco as especificidades históricas desses filmes pornográficos. Por exemplo, como Hayashi perspicazmente argumenta, os filmes de Wakamatsu Production, produzidos desde a década de 1960, por tematizar um determinado conjunto de problemáticas (por exemplo, infertilidade, impotência, reprodução sexual e aborto), se engajaram em um diálogo estreito com os discursos emergentes sobre gênero e sexualidade no Japão. Além de seu envolvimento consciente com temas da atualidade, tais como reprodução sexual e aborto, os filmes de Wakamatsu muitas vezes diluíram a fronteira entre violência sexual e violência política. Apesar de seu aparente endosso da dominação masculina, seu trabalho muitas vezes oscila entre as representações do corpo violado feminino e entre as do corpo masculino, “perversamente erotizado por meio da exploração de sua fraqueza e de sua vulnerabilidade”. As imagens de corpos masculinos violados são predominantes, e o protagonista masculino assume frequentemente a posição vulnerável de portador da violência sexual. É precisamente o espetáculo do corpo masculino violado que complica a representação da violência política em filmes como *Vai, Vai Virgem pela Segunda Vez* e *Sex Jack*²⁹⁶ (FURUHATA, 2013, p. 98).

Para Standish, ao explorar situações de violência física e psicológica, quase sempre dirigida às mulheres, a produção desses cineastas oscilava, então, entre dois polos: o de uma subcultura pornográfica e o de uma expressão politizada de vanguarda. No entanto, enquanto nessas representações o corpo tendia a funcionar como uma potencial — e indiscreta — metáfora política, esta reafirmação do corpo e do desejo carnal como a essência da subjetividade pode ter sido dificultada por ter se constituído, sobretudo, por uma subjetividade definidamente masculina e, finalmente, misógina (STANDISH, 2006, p. 223). Ao mesmo tempo,

but rather open up an investigation of women as subjects within contemporary Japanese culture. This is not to say that the films are consistently feminist, but rather that (...) women in these films complicate the male notions of sexual liberation of desire that are assigned an energetic function of releasing the Japanese subject from the oppression of a group identity” (TURIM, 1998, p. 249).

²⁹⁶ “However, focusing solely on the on-screen representation of violated female bodies would risk overlooking the historical specificities of these pornographic films. For instance, as Hayashi insightfully argues, the films of Wakamatsu Production from the 1960s onward engage in a close dialogue with emergent discourses on gender and sexuality in Japan by foregrounding a particular set of problematics (e.g., infertility, impotence, sexual reproduction, and abortion) present in these discourses. In addition to their conscious engagement with topical issues such as sexual reproduction and abortion, Wakamatsu's films often blur the boundary between sexual violence and political violence. In spite of its apparent endorsement of male dominance, his work often oscillates between the representations of the violated female body and those of the male body that gets ‘perversely eroticized through exploration of its weakness and vulnerability.’ The images of violated male bodies are prevalent, and the male protagonist frequently takes on the vulnerable position of the bearer of sexual violence. It is precisely the spectacle of the violated male body that complicates the representation of political violence in films like *Go, Go, Second Time Virgin* and *Sex Jack*.” (FURUHATA, 2013, p. 98).

essa maleabilidade do corpo — metamorfoseado, violentado — além de perturbar as noções de identidade (cultural, nacional e de gênero), também revelaria um corpo social e nacional em conflito mortal consigo mesmo. Ou seja, representaria uma submissão, por um lado, e uma recusa, por outro, à exigência de um sacrifício, seja da identidade individual, seja da identidade nacional.

Nas décadas que se seguiram à II Guerra Mundial, a promessa da democratização do Japão apresentou-se, com o “Curso Reverso”, como mera retórica. Principalmente, porque o projeto dos EUA de tornar lucrativa a relação econômica com o país dependia da mudança radical das estruturas sociais e políticas japonesas nos próprios termos das forças da Ocupação. Os equívocos experimentais desse processo, somados aos esforços exigidos para o alcance do “desenvolvimento” esperado, teriam resultado, no entanto, na expressão de uma verdadeira cultura do trauma. Sobretudo porque sua implementação, que previa a reconfiguração simbólica da sociedade japonesa e, por extensão, dos corpos e de suas representações, foi ambivalente. Se, por um lado, a Ocupação deu impulso à expressão subjetiva, a exemplo das culturas marginais que emergiram nos primeiros anos após a derrota; por outro, submeteu esta sociedade a novos discursos e práticas visando a manutenção de corpos produtivos.

Na outra ponta, diante de um contexto que se abria cada vez mais para a multiplicidade, e em pleno “Curso Reverso”, houve um esforço entre os japoneses em articular contradições aparentemente irreconciliáveis no intuito de restabelecer — mesmo que em um nível abstrato — a tendência pré-moderna de uma comunidade unificada emocionalmente. Nas instituições, esse esforço foi orquestrado pelo Estado visando compensar os efeitos dos discursos que estimulavam a autonomia (*shutaisei*). Essa relação conflituosa entre a evocação de uma idealizada tradição pré-moderna e o impulso para alcançar a modernidade resultou em perspectivas igualmente contraditórias: ora progressistas, ora reacionárias, ora revolucionárias.

Um dos exemplos que ilustram esse conflito foi o suicídio ritual do escritor Mishima Yukio (1925-1970), um dos mais exultantes críticos japoneses da modernidade. Em sua urgência em restabelecer as tradições perdidas, e como parte de seus esforços contra o racionalismo ocidental, Mishima criou, em 1968, a *Tatenokai*, milícia de extrema direita que defendia a tradição e venerava o imperador. Dois anos depois, em 1970, mesmo ano da segunda renovação do ANPO e do fim da organização estudantil *Zenkyoto*, Mishima, acompanhado de três membros da *Tatenokai*, invadiu o quartel-general das Forças de Autodefesa,

em Tóquio, com o intuito de persuadir os soldados a executar um golpe de Estado para restituir os poderes do imperador. Depois de ler seu discurso patriótico, e de constatar a indiferença dos soldados, o escritor, seguindo os propósitos do grupo, suicidou-se por *seppuku* (MATSUI, 2002, p. 138).

De fato, a crise no pós-derrota repercutiu em todas as esferas da sociedade. O que parecia estar em questão era a própria manutenção da concepção de nação: o “corpo nacional” homogêneo (*kokutai*) parecia se debater contra o corpo do indivíduo moderno (*nikutai*). Um corpo que colapsava como sintoma da implosão traumática do ultranacionalismo que levou à Guerra e à acelerada industrialização do país. O radicalismo da *New Left* em seu último ato de “negação de si”, concretizado no massacre de seus próprios membros, poderia ser lido, assim como o suicídio ritual de Mishima, como uma metáfora daquele transtorno social. Com a diferença que, no caso das esquerdas, ao contrário do que era reivindicado pelo escritor, esse transtorno social refletia-se na própria deformação que estas fizeram do conceito de autonomia (*shutaisei*). Isso porque, embora defendesse a insubmissão aos preceitos capitalistas e à autoridade estatal, incluindo à dos EUA, a *New Left* demonstrou, com o linchamento no Monte Asama, defender a total submissão de seus membros à autoridade do grupo.

Analisar o aspecto da sujeição e da autonomia individual como resposta ao processo traumático da modernização do Japão deu condições, nesse sentido, para a compreensão das bases para a recorrência do corpo violado como expressão política nas representações da cultura japonesa. O que nos leva, novamente, à Mishima. Matsui, citando o livro do historiador literário Hideaki Mita (1933-)²⁹⁷, informa que, para Mishima, na formação do Japão como nação moderna, o princípio “feminino”, ou o “corpo da cultura”, teria sofrido uma violação metafórica e teria se constituído como um reservatório de memória que se reafirmaria na crise do racionalismo moderno. Ou seja, enquanto o racionalismo ocidental seria regido pelo princípio “masculino”, a “tradição” japonesa (ou o pré-moderno, ou mesmo antimoderno), seria regida pelo princípio “feminino”. Este, por sua quase indistinção entre os reinos humano e natural (ou sobrenatural),

297 MITA, Hideaki. *Hankindai no bungaku* (Literature of anti-modernity). Tokyo: ____, 1999, pp. 11-14. Tal posicionamento também teria sido partilhado por outros escritores modernistas japoneses como Izumi Kyoka (1873-1939), Kawabata Yasunari (1899-1972) e Tanizaki Junichiro (1886-1965), que também buscaram superar a influência da cultura patriarcal Ocidental moderna “ao reafirmar a sensibilidade ‘maternal’ japonesa pré-moderna” (MATSUI, 2002, p. 143-144).

representaria, para o escritor, a recusa da concepção linear da história e, portanto, suporia uma realidade na qual coexistiriam diferentes momentos históricos, resgatados pela memória coletiva ou individual²⁹⁸.

Nesse sentido, seguindo Mishima, a representação do corpo (sobretudo do feminino) — metamorfoseado, violado, mutilado, abjetado, subjugado —, assumido como “corpo da cultura”, seria o suporte preferencial para a inscrição do trauma histórico, funcionando como metáfora do conflito entre a exigência de uma identidade nacional, original — ou pré-moderna — e de uma identidade individual e global — ou (pós) moderna. Funcionando, portanto, como a expressão mais enfática da submissão e/ou da recusa à racionalidade moderna. O que sugere que essas representações teriam uma correlação metafórica com o próprio Japão, o corpo-nacional. Ou seja, a objetificação desse corpo comportaria um gesto político de desafio à autoridade, a despeito da ambiguidade quanto ao tipo de autonomia reivindicado por este gesto.

Podemos supor, portanto, que as manifestações da contracultura japonesa do pós-guerra também continham uma enfática crítica à racionalidade moderna, mesmo que, simultaneamente, parte delas a aceitasse como inerente ao “pacote” do moderno que reivindicavam. O que se expressava nas conflitivas acepções da ética da autonomia subjetiva (*shutaisei*).

As divergências quanto a esse entendimento podem ser sintetizadas a partir da apreensão do *shutaisei* por Maruyama Masao, que negava, veementemente, a reverência ao mito, à natureza, à violência e à lascívia como possibilidades para alcançar tanto a autonomia, quanto o moderno. Apreensão oposta à defendida pelos escritores “carnais”, que suplantavam com sua iconoclastia o corpo-nação (o *kokutai*) em favor do corpo carnal (o *nikutai*) como expressão do *shutaisei* e via de acesso ao moderno. De forma semelhante, a apreensão de Maruyama divergiu profundamente da autonomia defendida pela *New Left*, que adaptou a versão de *shutaisei* de Yoshimoto Takaaki e a testou até o esgarçamento de seus limites — resultantes tanto de suas ações políticas de confronto direto, como do extremismo de suas táticas inquisitórias.

298 Posições que podem ser lidas tanto em contraste com o crescente interesse, nacional e internacional, pela literatura, cinema e artes tradicionais japonesas — enquanto os novos valores ocidentais eram internalizados — como pelo “abalo que a derrota da II Guerra e a Ocupação americana provocaram na figura do homem e, por extensão, do pai, na sociedade japonesa” ao abolir os direitos paternos em favor da democracia (NAGIB, 1995, p. 29).

Ao final das batalhas, ao que parece, a versão de Maruyama saiu vencedora. A dissidência das esquerdas, logo no início dos anos 1970, demonstra o efeito bumerangue da reação dos movimentos à repressão do Estado que, com o suporte midiático, tornou superável não apenas todo o seu passado de luta, como diluiu o apelo das causas (incluindo as obviamente justas) defendidas por eles. Mas, essa dissidência também demonstra a força apaziguadora da estabilidade econômica para aquela emergente sociedade de consumo. Uma força tão determinante que conseguiu sufocar, e mesmo suprimir, a espontaneidade criativa das vanguardas artísticas. Seus registros daquele período, no entanto, embora sugiram, por seu desfecho, que certas rupturas podem parecer fatais, também demonstram, para o bem e para o mal, que contextos históricos são construções políticas que estão sempre em vias de ruir.

ADACHI, Masao. **Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi – Écrits sur le cinéma, la guérilla et l' avant-garde (1963-2010)**. Pertuis: Rouge Profond, 2012.

ALILUNAS, Peter. Afterword: Pink Film and Porn Studies. In: NORNES, Abé Mark (org.). **The Pink Book: The Japanese Eroducton and its Contexts**. Creative Commons, 2014.

AMORIM, Claudia; GREINER, Christine (org.) **Leituras do sexo**. São Paulo: Annablume, 2006.

AMORIM, Claudia; GREINER, Christine (org.). **Leituras da morte** (Leituras do corpo). São Paulo: Annablume, 2007.

ANDERSON, Joseph; RICHIE, Donald. **The Japanese film: art and industry** (expanded edition). Princeton: Princeton University Press, 1982.

ANDREWS, David. **Theorizing art cinemas: foreign, cult, avant-garde, and beyond**. Austin: University of Texas Press, 2014.

APTER, David Ernest; SAWA, Nagayo. **Against the State: Politics and Social Protest in Japan**. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

ARNOLD, Michael. On Location. In: NORNES, Abé Mark (org.). **The Pink Book: The Japanese Eroducton and its Contexts**. Creative Commons, 2014.

ATKINS, E. Taylor. **Blue Nippon: Authenticating Jazz in Japan**. Durham: Duke University Press, 2001.

BARBER, Stephen. **Performance projections: Film and the body in action**. London: Reaktion Books, 2002.

BARBER, Stephen. Tokyo's urban and sexual transformations: performance art and digital cultures. In: LLOYD, Fran (org.). **Consuming bodies: sex and contemporary Japanese art**. Hong Kong: Reaktion Books, 2002.

BARSHAY, Andrew E. Imagining Democracy in Postwar Japan: Maruyama Masao as a Political Thinker. In: **The Social Sciences in Modern Japan: The Marxian and Modernist Traditions**. Univ. of California Press, 2004.

BARTHES, Roland. **O império dos signos**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BENEDICT, Ruth. **O crisântemo e a espada**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

BERRA, John (ed.). *Nûberu bâgu: the Japanese New Wave*. In: **Directory of world cinema: Japan**. Chicago: Intellect Books, 2010, p. 226-247.

BERRA, John (ed.). Pinku Eiga/ Pink Films. In: **Directory of world cinema: Japan**. Chicago: Intellect Books, 2010, p. 248-265.

BLACK, Joel. **The Reality Effect: Film Culture and the Graphic Imperative**. New York: Routledge, 2002.

BOCK, Audie. **Japanese film directors**. Tóquio: Kodansha, 1978.

BORNOFF, Nicholas. **Pink Samurai: Love, Marriage, and Sex in Contemporary Japan**. Nova Iorque: Pocket Books, 1991.

BORNOFF, Nicholas. Sex and consumerism: the Japanese state of the arts. In: LLOYD, Fran (org.). **Consuming bodies: sex and contemporary Japanese art**. Hong Kong: Reaktion Books, 2002.

BRENEZ, Nicole. Koji Wakamatsu: Pages from Cultural History. In: ADAMIDIS, Lefteris (ed.). **Pinku Eiga: Beyond Pink**, 24-30. Thessaloniki International Film Festival, 2009. University Park: Pennsylvania State University Press, 1988.

BRINK, Joram Ten; OPPENHEIMER, Joshua (org.). **Killer images: documentary film, memory and the performance of violence**. New York: Columbia University Press, 2012.

BROMWELL, Davis; GNOJEWSKI, Carol. **Decadence: Japanese Fetish Art**. Seattle: Fantagraphics Books, 2004.

BRYSON, Norman; GRAYBILL, Maribeth; MOSTOW, Joshua S. (org.). **Gender and power in the Japanese visual field**. _____: Hawaii Press, 2003.

BUISSON, Dominique. **Le corps japonais**. Paris: Hazan, 2001.

BURCH, Noël. **To the distant observer: form and meaning in the Japanese cinema**. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1979.

BURUMA, Ian. **A Japanese mirror: heroes and villains of Japanese culture**. _____: Penguin, 1985.

CATHER, Kirsten. Policing the Pinks. In: NORNES, Abé Mark (org.). **The Pink Book: The Japanese Eroducton and its Contexts**. Creative Commons, 2014.

CHANCER, Lynn S. **Reconcilable differences: confronting beauty, pornography, and the future of feminism**. California: University of California Press, 1998.

CHONG, Doryun (org.). **Tokyo 1955-1970: A new Avant-Garde**. New York: Museum of Modern Art, 2012.

DENOON, Donald (ed). **Multicultural Japan: palaeolithic to postmodern**. Cambridge University Press, 2001.

DESJARDINS, Chris. Koji Wakamatsu. P. 166-188. In: **Outlaw Masters of Japanese Film**. London, GBR: I.B. Tauris, 2005.

DESSER, David. **Eros Plus Massacre: an introduction to the Japanese New Wave cinema**. Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

DOANE, Mary Ann. **Information, Crisis, Catastrophe**. In New Media, Old Media: A History and Theory Reader, eds. Wendy Hui Kyong Chun & Thomas Keenan, 251-264. New York: Routledge, 2006.

DOMENIG, Roland; UNGERBÖCK, Andreas (ed). **Art Theatre Guild: Unabhingiges Japanisches Kino 1962-1984**. Vienna: Vienna International Film Festival, 2003.

DOMENIG, Roland. The Market of Flesh and the Rise of the “Pink Film”. In: NORNES, Abé Mark (org.). **The Pink Book: The Japanese Eroducton and its Contexts**. Creative Commons, 2014.

DOWER, John W. **Embracing defeat: Japan in the wake of World War II**. New York: WW Norton & Company, 2000.

FIGAL, Gerald. **Civilization and monsters: spirits of modernity in Meiji Japan**. Durham: Duke University Press, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Org. Manoel Barros da Motta (Coleção Ditos & Escritos, vol. 3). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política**. Org. Manoel Barros da Motta (Coleção Ditos & Escritos, vol. 5). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FRÉDÉRIC, Louis. **O Japão: dicionário e civilização**. São Paulo: Globo, 2008.

FRÜHSTÜCK, Sabine. **Colonizing sex: sexology and social control in modern Japan**. California: University of California Press, 2003.

FURUHATA, Yuriko. **Cinema of actuality: Japanese avant-garde filmmaking in the season of image politics**. Durham and London: Duke University Press, 2013.

FURUHATA, Yuriko. The Actuality of Wakamatsu: Repetition, Citation, Media Event. In: NORNES, Abé Mark (org.). **The Pink Book: The Japanese Eroduction and its Contexts**. Creative Commons, 2014.

GALT, Rosalind; SCHOONOVER, Karl. **Global art cinema: new theories and histories**. New York: Oxford University Press, 2010.

GARDNER, William O. **Advertising Tower: Japanese Modernism and Modernity in the 1920s**. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

GEROW, Aaron. **Visions of Japanese modernity: articulations of cinema, nation, and spectatorship, 1895-1925**. Berkeley/ Los Angeles/ Londres: University of California Press, 2010.

GORDON, Andrew. **Postwar Japan as History**. Los Angeles/ London: University of California Press, 1993.

GREINER, Christine. **Leituras do corpo no Japão e suas diásporas cognitivas**. 2015.

GREINER, Christine. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações** (Coleção Leituras do Corpo). São Paulo: Annablume, 2010.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2008.

GROSSMAN, Andrew. All Jargon and No Authenticity? In: NORNES, Abé Mark (org.). **The Pink Book: The Japanese Eroduction and its Contexts**. Creative Commons, 2014

HAMMER, Joshua. **Yokohama Burning: the deadly 1923 earthquake and fire that helped forge the path to World War II**. New York, Free Pass, 2006.

HANE, Mikiso. **Modern Japan: a historical survey**. 2 ed. Colorado: Westview Press, 1992.

HAROOTUNIAN, H. D. **Overcome by modernity: history, culture, and community in interwar Japan**. Princeton: Princeton University Press, 2000.

HAROOTUNIAN, H. D.; KOSHO, Sabu; YODA, Tomiko. **Japan after Japan: Social and cultural life from the recessionary 1990s to the present**. Durham/ London: Duke University Press, 2006.

HAROOTUNIAN, H. D.; MIYOSHI, Masao. Introduction. In: HAROOTUNIAN, H. D.; MIYOSHI, Masao (ed.). **Postmodernism and Japan**. Durham/ London: Duke University Press, 2003.

HAROOTUNIAN, H. D.; MIYOSHI, Masao (ed.). **Postmodernism and Japan**. Durham/ London: Duke University Press, 2003.

HARPER, Jim. **Flowers from hell**. _____: Noir Publishing, 2008.

HAYASHI, Sharon. The Fantastic Trajectory of Pink Art Cinema From Stalin to Bush. In: GALT, Rosalind; SCHOONOVER, Karl (ed.). **Global Art Cinema: New Theories and Histories**. New York: Oxford University Press, 2010.

HAYASHI, Sharon. Marquis de Sade Goes to Tokyo. In: NORNES, Abé Mark (org.). **The Pink Book: The Japanese Eroducton and its Contexts**. Creative Commons, 2014.

HILLENBRAND, Margaret. **Literature, modernity, and the practice of resistance: Japanese and Taiwanese fiction, 1960-1990**. Netherlands: Brill, 2007.

HILLIER, Jim (org.). **Cahiers du Cinéma: the 1960's: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood**. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

HIRASAWA, Go (org.). **Masao Adachi**. México, UNAM-Centro Universitario de Estudios Cinematográficos/Festival Internacional de Cine Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

HIRASAWA, Gô. The Rise of Underground Cinema and the Early Years of ATG. In: DOMENIG, Roland; UNGERBÖCK, Andreas (ed.). **Art Theatre Guild: Unabhingiges Japanisches Kino 1962-1984**. Vienna: Vienna International Film Festival, 2003.

HUBER, Christoph. **Welcome to the Wasteland: Koji Wakamatsu's Radical Resistance**. Cinema Scope 34 (April 2008): 13-17.

HUNT, Lynn (org.). **A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800**. São Paulo: Editora Hedra, 1999.

HUNTER, Jack. **Eros in hell: sex, blood and madness in Japanese cinema**. —: Creation Books, 1999.

HYDE, Montgomery. **A history of pornography**. New York: A Dell Book, 1966.

ICHIRO, Tsuda. Pink Pictures. In: NORNES, Abé Mark (org.). **The Pink Book: The Japanese Eroducton and its Contexts**. Creative Commons, 2014.

IGARASHI, Yoshikuni. **Bodies of memory, narratives of war in postwar Japanese cultures, 1945-1970**. Princeton University Press, 2000.

ISHIGAHARA, Shintaro. **O Japão que sabe dizer não**. 5. ed. São Paulo: Siciliano, 1992.

IWAO, Sumiko. **The Japanese Woman: Traditional Image and Changing Reality**. New York: Free Press, 1993.

JORDAN, Brenda G. Potentially disruptive: censorship and the painter Kawanabe Kyosai. In: NARA, Hiroshi (ed.). **Inexorable Modernity: Japan's grappling with modernity in the arts**. Lanham: Lexington Books, 2007.

KIMIHIKO, Kimata. Thoughts on the Extremely Private Pink Film of the 1970s. In: NORNES, Abé Mark (org.). **The Pink Book: The Japanese Eroproduction and its Contexts**. Creative Commons, 2014.

KLEINHANS, Chuck. The Change from Film to Video Pornography: Implications for Analysis. LEHMAN, Peter (Ed.). **Pornography: Film and Culture**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2006.

KOSCHMANN, J. Victor. **Revolution and subjectivity in postwar Japan**. Chicago/ London: University of Chicago Press, 1996.

KOSCHMANN, J. Victor. Intellectuals and politics. In: GORDON, Andrew. **Postwar Japan as History**. Los Angeles/ London: University of California Press, 1993.

LEHMANN, Jean-Pierre. **The Roots of Modern Japan**. London: Macmillan, 1982.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A outra face da lua: escritos sobre o Japão**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2012.

LIBERTSON, Herbert; NEUER, Roni; YOSHIDA, Susugu. **Ukiyo-e: 250 years of Japanese art**. New York: Mayflower Books, 1981.

LLOYD, Fran (Org.). **Consuming bodies: sex and contemporary Japanese art**. Reaktion Books, 2002.

MACKIE, Vera. **Feminism in Modern Japan: Citizenship, Embodiment and Sexuality**. Cambridge University Press, 2006.

MARGULIES, Ivone (org.). **Rites of realism: essays on corporeal cinema**. Durham/ Londres: Durke University Press, 2003.

MAROTTI, William. **Money, Trains, and Guillotines: Art and Revolution in 1960's Japan**. Durham: Duke University Press, 2013.

MARRAN, Christine L. **Poison woman: figuring female transgression in modern Japanese culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

MARTINEZ, Dolores (Ed.). **The worlds of Japanese popular culture: gender, shifting boundaries and global cultures** (Contemporary Japanese Society). ____: ____, 1998.

MASON, Penelope. **History of Japanese Art**. New York: Prentice Hall, 1993.

MATSUI, Midori. The place of marginal positionality: legacies of Japanese antimodernity. In: LLOYD, Fran (org.): **Consuming bodies: sex and contemporary Japanese art**. Hong Kong: Reaktion Books, 2002.

McROY, Jay (org.). **Japanese horror cinema**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

McROY, Jay (org.). **Nightmare Japan: contemporary Japanese horror cinema**. Amsterdam: Editions Rodopi, 2008.

NAGIB, Lúcia. **Em torno da Nouvelle Vague japonesa**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993.

NAGIB, Lúcia. **Nascido das cinzas: autor e sujeito nos filmes de Oshima**. São Paulo: Edusp, 1995.

NAOKI, Sakai. Modernity and its critique: the problem of universalism and particularism. In: HAROOTUNIAN, H. D.; MIYOSHI, Masao (ed.). **Postmodernism and Japan**. Durham/ London: Duke University Press, 2003.

NAPIER, Susan J. **The fantastic in modern Japanese literature: the subversion of modernity**. New York: Routledge, 2006.

NARA, Hiroshi (ed.). **Inexorable Modernity: Japan's grappling with modernity in the arts**. Lanham: Lexington Books, 2007.

NORNES, Abé Mark (org.). **The Pink Book: The Japanese Eroducton and its Contexts**. Creative Commons, 2014.

NORNES, Abé Mark. Introduction. In: NORNES, Abé Mark (org.). **The Pink Book: The Japanese Eroducton and its Contexts**. Creative Commons, 2014.

NOVIELLI, Maria Roberta. **História do cinema japonês**. Brasília: Ed. UnB, 2007.

ORTIZ, Renato. **O próximo e o distante: Japão e modernidade-mundo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

OSHIMA, Nagisa. **Cinema, censorship, and the state: the writings of Nagisa Oshima**. MICHELSON, Annette (ed). Boston: MIT Press, 1993.

PHILLIPS, Alastair; STRINGER, Julian (org.). **Japanese cinema: texts and contexts**. Londres/ New York: Routledge, 2007.

RAJCHMAN, John (org.). **The identity in question**. New York and London: Routledge, 1995.

RICHIE, Donald. Sex and Sexism in the Eroducton. Film Comment 9, no. 1 (January-February 1973): 12-17. Reprinted with minor edits as “The Japanese Eroducton. “ In: RICHIE, Donald. **A Lateral View: Essays on Culture and Style in Contemporary Japan**. Berkeley: Stone Bridge Press, 1992.

RICHIE, Donald. **A hundred years of Japanese film: a concise history**, with a selective guide to DVDs and videos. Tóquio: Kodansha, 2005.

RICHIE, Donald. **Japanese cinema: an introduction**. Nova Iorque: Oxford, 1990.

RICHIE, Donald. The Japanese Eroducton—Inside out. In: NORNES, Abé Mark (org.). **The Pink Book: The Japanese Eroducton and its Contexts**. Creative Commons, 2014.

SAMSON, George. **A history of Japan**. Tóquio: Tuttle, 1990.

SAS, Miryam. **Fault lines: cultural memory and Japanese surrealism**. Stanford: Stanford University Press, 2001.

SAS, Miryam. Intermedia 1955–1970. In: CHONG, Doryun (org.). **Tokyo 1955-1970: A new Avant-Garde**. New York: Museum of Modern Art, 2012.

SAS, Miryam. Pink Feminism? The Program Pictures of Hamano Sachi. In: NORNES, Abé Mark (org.). **The Pink Book: The Japanese Eroducton and its Contexts**. Creative Commons, 2014.

SASAKI, Fumiko. **Nationalism, political realism and democracy in Japan: the thought of Masao Maruyama**. London/New York: Routledge, 2012

SATO, Tadao. **Currents in Japanese cinema**. Tóquio: Kodansha, 1982.

SHARP, Jasper. **Behind the Pink Curtain: The Complete History of Japanese Sex Cinema**. Surrey: FAB Press, 2008.

SHARP, Jasper. **Historical Dictionary of Japanese Cinema**. Scarecrow Press, 2011.

SILVERBERG, Miriam. **Erotic grotesque nonsense: the mass culture of Japanese modern times**. Los Angeles: University of California Press, 2006.

STANDISH, Isolde. **A new history of Japanese cinema: a century of narrative film**. New York: Continuum, 2006.

STANDISH, Isolde. **Politics, porn and protest: Japanese avant-garde cinema in the 1960s and 1970s**. New York/London: Continuum, 2011.

STEINHOFF, Patricia G. Japan: Student activism in an emerging democracy. In: WEISS, Meredith Leigh; ASPINALL, Edward (Ed.). **Student activism in Asia: Between protest and powerlessness**. University of Minnesota Press, 2012.

STRINGER, Julian. Shall We F****?: Notes on parody in the pink film. In: NORNES, Abé Mark (org.). **The Pink Book: The Japanese Eroducton and its Contexts**. Creative Commons, 2014.

TAKAHASHI, Katsuhiko (ed.). Bloody Ukiyo-e: in 1866 & 1988 (edo shōwa kyōsaku muzan-e eimei nijūhasshūku) – painted by S. Maruo, K. Hanawa, Yoshitoshi, Yoshiiku. Tóquio:____,____.

TESSIER, Max (org.). **Le cinéma japonais au présent: 1959-1979**. Cinema D'aujourd'hui n° 15. Paris: Pierre Lherminier Editeur, 1980.

THOMAS, Julia Adeney. **Reconfiguring modernity: Concepts of nature in Japanese political ideology**. Univ of California Press, 2002.

TREAT, John Whittier (Ed.). **Contemporary Japan and popular culture**. ____: University of Hawaii Press, 1996.

TURIM, Maureen. **The films of Oshima Nagisa: images of a Japanese iconoclast**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1998.

UEDA, Makoto. **Literary and art theories in Japan**. Cleveland: Western Reserve University Press, 1967.

UENO, Chizuko. Modern patriarchy and the formation of the Japanese nation state. In: DENOON, Donald (ed). **Multicultural Japan: palaeolithic to postmodern**. Cambridge University Press, 2001.

UNGERBÖCK, Andreas (Ed.). **Art theatre guild: unabhängiges japanisches Kino 1962-1984: eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums**, 4. bis 30. Oktober 2003 Österreichisches Filmmuseum, Augustinerstrasse 1, 1010 Wien. Viennale Vienna International Film Festival, 2003.

WAKAMATSU, Koji. **Koji Wakamatsu: cinéaste de la révolte / avec des textes de Jean-Baptiste Thoret, Nagisa Oshima, Koji Wakamatsu, Go Hirasawa**. Paris: Imho, 2010.

WEISS, Meredith Leigh; ASPINALL, Edward (Ed.). **Student activism in Asia: Between protest and powerlessness**. U of Minnesota Press, 2012.

YOSHIAKI, Yoshimi. **Comfort women: sexual slavery in the Japanese military during World War II**. New York: Columbia University Press, 2000.

ARTIGOS E ENTREVISTAS

IMPRESSOS

AZALBERT, Nicolas. **Berlin, au présent**. Cahiers du cinéma, n. 654, 2010.

AZOURY, Philippe. **Wakamatsu l'ecchymosé**. Cahiers du cinéma, n. 528, 1998.

DELORME, Stéphane. **Go, go second time virgin de Koji Wakamatsu**. Cahiers du cinéma, Hors Série 28, p. 36-38, 2001.

DU MESNILDOT, Stéphane. **Cinéma pink et guérilla**. Cahiers du cinéma, n. 662, 2010.

DU MESNILDOT, Stéphane. **Koji Wakamatsu, adieu aux armes**. Cahiers du cinéma, n. 684, p. 59, 2012.

DU MESNILDOT, Stéphane. **Le sang est plus rouge que le soleil**. Cinéma, n. 11, 2006.

DU MESNILDOT, Stéphane. **Se battre avec les images**. Cahiers du cinéma, n. 662, 2010.

DU MESNILDOT, Stéphane. **Tokyo, années 60: l'esprit de Shinjuku**. Cahiers du cinéma, n. 662, 2010.

HAROOTUNIAN, Harry; KOHSO, Sabu. **Messages in a bottle: an interview with filmmaker Masao Adachi**. Boundary 2, v. 35, n. 3, p. 63-97, 2008.

HIDALGO, Cora Requena. **La Creacion del mundo japonés: representaciones mitológicas y literarias en Kojiki**. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2007. Disponível em <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/mjapones.html>>. Acesso em 5 mai 2014.

HIRASAWA, Go. **The 1960s and the Possibility of Radical Underground Film in Japan**. Vertigo, 3. no. 4 (Winter 2007).

HIRASAWA, Go; TOSCANO, Alberto. **Walls of flesh: the films of Koji Wakamatsu (1965-1972)**. Film Quarterly, v. 66, n. 4 (Summer 2013), p. 41-49. University of California Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2013.66.4.41> Page Count: 9>. Acesso em 15 nov 2016.

KERSTEN, Rikki. **The intellectual culture of postwar Japan and the 1968-1969 University of Tokyo Struggles: Repositioning the Self in Postwar Thought**. Social Science Japan Journal, v. 12, n. 2, p. 227-245, 2009.

KRÄMER, Hans Martin. **Just who reversed the course? The Red Purge in higher education during the occupation of Japan**. Social Science Japan Journal, v. 8, n. 1, p. 1-18, 2005.

- LARCHER, Jérôme. **L' étrange Wakamatsu**. Cahiers du cinéma, n. 527, 1998.
- MAROTTI, William. **Japan 1968: the performance of violence and the Theater of Protest**. In: The American Historical Review 114.1 (2009): 97-135.
- STEINHOFF, Patricia G. **Memories of New Left protest**. Journal of the German Institute for Japanese Studies. Tokyo, v. 25, n. 2, p. 127-165, 2013.
- TESSIER, Max. **The power of the imaginary in the New Wave of the 60's and early 70's**. s/l: s/d.
- TEZUKA, Miwako. **Experimentation and tradition: the avant-garde play Pierrot Lunaire by Jikken Kobo and Takechi Tetsuji**. Art Journal 70.3 (2011): 64+. Academic OneFile. Web. 25 May 2012.
- THOMAS, Julia Adeney. **The cage of nature: modernity's history in Japan**. History & Theory. 40, 1, 16, Feb. 2001. ISSN: 00182656.

WEB

- ADACHI, Masao; HIRASAWA, Go. **For the present of Cinema=Movement: on the publication of Oshima Nagisa 1968**. Trad. Mio Matsumoto. In: Cinema & Revolution: A screening of Masao Adachi's Work. Bordersphere. Disponível em: <<http://www.bordersphere.com/events/adachi5.htm>>. Acesso em 20 dez 2013.
- ADACHI, Masao; SAKAI, Takashi. **Empire and revolution**. Trad. Mio Matsumoto. In: Cinema & Revolution: A screening of Masao Adachi's Work. Bordersphere. Disponível em: <<http://www.bordersphere.com/events/adachi4.htm>>. Acesso em 20 dez. 2013.
- AMIT, Rea. **Midnight Eye interview: Inuhiko Yomota**. Midnight Eye, fev.2009. Disponível em: <<http://www.midnighteye.com/interviews/inuhiko-yomota/>>. Acesso em 30 jun. 2015.
- AMIT, Rea. Review: **United Red Army — Koji Wakamatsu**. Midnight Eye, 2008. Disponível em: <<http://www.midnighteye.com/reviews/united-red-army/>>. Acesso em 30 jun. 2015.
- BAUDELAIRE, E. **The anabasis of May and Fusako Shigenobu, Masao Adachi, and 27 years without images** (libretto). Kadist Art Foundation, 2011. Disponível em: <http://issuu.com/ebaudelaire/docs/the_anabasis_libretto_eng_hd>. Acesso em 17 set. 2014.
- BLAIR, Gavin J. **Koji Wakamatsu hospitalized after car accident**. The Hollywood Reporter, out. 2012. Disponível em: <<http://www.hollywoodreporter.com/news/koji-wakamatsu-hospitalized-car-accident-379563>>. Acesso em 26 fev. 2014.
- BLAIR, Gavin J. **Koji Wakamatsu named Asian filmmaker of the year by Busan Festival**. The Hollywood Reporter, ago. 2012. Disponível em: <<http://www.hollywoodreporter.com/news/koji-wakamatsu-named-asian-filmmaker-366812>>. Acesso em 26 fev. 2014.
- BLAIR, Gavin J.. **Koji Wakamatsu reflects on his career in final interview before his death**. The Hollywood Reporter, out. 2012. Disponível em:

<<http://www.hollywoodreporter.com/news/koji-wakamatsu-reflects-his-career-379858>>. Acesso em 26 fev. 2014.

BLAIR, Gavin J.. **Koji Wakamatsu: Asian filmmaker of the year — An auteur finally gets his due**. The Hollywood Reporter, Busan Daily n. 1, out. 2012, p. 4-5. Disponível em: <http://www.hollywoodreporter.com/sites/default/files/custom/Festival_Dailies/Busan/busan_day1.pdf>. Acesso em 26 fev. 2014.

BOARI, Nicola. **Wakamatsu Koji. Il piacere della distruzione: La filmografia unica e sorprendente di un grande maestro del cinema giapponese**. Alessandria: Falsopiano Cinema, 2012. Disponível parcialmente em: <<http://issuu.com/falsopiano/docs/wakamatsupre>>. Acesso em out. 2014.

BURUMA, Ian. **Humor in Japanese cinema**. East-West, Volume 2, Number 1, p. 26-31, 1987. Disponível em: <<http://scholarspace.manoa.hawaii.edu/handle/10125/30691?show=full>>. Acesso em 30 mai. 2015.

BURUMA, Ian. **Sexo depois da guerra: a sujeição das mulheres e a emancipação feminina no Japão e na Europa em ruínas**. Revista Piauí, Anais da História, Edição 101, fev. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/2nXnIz>>. Acesso em 30 abr. 2015.

CAEN, Michel; LETHEM, Roland. **Interview with Koji Wakamatsu – 1970**. Traduzida para o inglês por W.F. Shen a partir do original, em francês, publicada por Midi-Minuit Fantastique, 1970. Disponível em: <<http://audiovisualsalvage.blogspot.ie/2011/05/interview-with-koji-wakamatsu-first.html>>. Acesso em 26 fev. 2014.

DARGIS, Manohla. **Circular firing squad, run by Young Radicals**. The New York Times, 27 mai. 2011: C8 (L). Disponível em: <<http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA257403055&v=2.1&u=cap&it=r&p=AONE&sw=w&asid=e040d7131cc6105a9c62146ba3d5678d>>. Acesso em 15 mai. 2015.

DOMENIG, Roland. **A brief history of independent cinema in Japan and the role of the Art Theatre Guild**. Minikomi 70. Vienna: Akademischer Arbeitskreis Japan, 2003.

DOMENIG, Roland. **A history of sex education films in Japan Part 1: The pre-war years**. Midnight Eye, dec. 2006. Disponível em: <<http://www.midnighteye.com/features/a-history-of-sex-education-films-in-japan-part-1-the-pre-war-years/>>. Acesso em 14 out. 2014.

DOMENIG, Roland. **A history of sex education films in Japan Part 2: The post-war years and the Basukon Eiga**. Midnight Eye, mar. 2007. Disponível em: <<http://www.midnighteye.com/features/a-history-of-sex-education-films-in-japan-part-2-the-post-war-years-and-the-basukon-eiga/>>. Acesso em 9 out. 2014.

DOMENIG, Roland. **A history of sex education films in Japan Part 3: The Seiten Films**. Midnight Eye, ago. 2009. Disponível em: <<http://www.midnighteye.com/features/a-history-of-sex-education-films-in-japan-part-3-the-seiten-films/>>. Acesso em 18 jun. 2014.

DOMENIG, Roland. **The anticipation of freedom: Art Theatre Guild and Japanese independent cinema**. Midnight Eye, jun. 2004. Disponível em:

<<http://www.midnighteye.com/features/the-anticipation-of-freedom-art-theatre-guild-and-japanese-independent-cinema/>>. Acesso em 9 out. 2014.

DOMENIG, Roland. **Vital Flesh: the mysterious world of Pink Eiga**. Udine Far East Film, IV Edition, abr. 2001. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20041118094603/http://194.21.179.166/cecudine/fe_2002/eng/PinkEiga2002.htm>. Midnight Eye, jun. 2004.

GRAY, Jason. **Remembering Donald Richie (1924-2013)**. Midnight Eye, mar. 2013. Disponível em: <<http://www.midnighteye.com/features/remembering-donald-richie-1924-2013/>>. Acesso em 15 fev. 2014.

GREINER, Christine. **O colapso do corpo a partir do ankoku butô de Hijikata Tatsumi**. Disponível em: <www.japonartescenicas.org/estudiosjaponeses/articulos/ankokubutoh.pdf>. Acesso em 9 mai. 2011.

GROSSMAN, Andrew. **“Beautiful Mystery” and “I Like You . . . I Like You Very Much”** on DVD. Bright Lights Film, Jan. 2002. Disponível em: <<http://brightlightsfilm.com/35/pinkfilms.php>>. Acesso em 15 jun. 2014.

GROSSMAN, Andrew. **The Japanese Pink Film: “Tandem, The Bedroom”, and “The Dream of Garuda”** on DVD. Bright Lights Film Journal, vol 36, abr. 2002. Disponível em: <<http://brightlightsfilm.com/Japanese-pink-film-tandem-bedroom-dream-garuda-dvd/#.VYMIb0bO29s>>. Acesso em 15 jun. 2014.

HAROOTUNIAN, Harry; KOHSO, Sabu. **Messages in a bottle: an interview with filmmaker Masao Adachi**. Boundary 2 fall, v. 35, n. 3, p. 63-97, 2008.

HARRITZ, Pia. **Consuming the female body: Pinku Eiga and the case of Sagawa Issei**. In Medias Res, n. 2/05. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20080312220457/http://www.medievidenskab-odense.dk/index.php?id=57>>. Acesso em 18 mai. 2015.

HARTZHEIM, Bryan. **Remembering Donald Richie (1924 – 2013)**. Midnight Eye, mar. 2013. Disponível em: <<http://www.midnighteye.com/features/remembering-donald-richie-1924-2013/>>. Acesso em 15 fev. 2014.

HIRASAWA, Go; SAKAI, Takashi; YABU, Shiro. **Attaining vertical thinking: Masao Adachi as possibility**. Translated by Yuzo Sakuramoto. In: Cinema & Revolution: a screening of Masao Adachi's work. Bordersphere. Disponível em: <<http://www.bordersphere.com/events/adachi6.htm>>. Acesso em 20 dez. 2013.

HIRASAWA, Go. **The Rise of Underground Cinema and the Early Years of ATG**. In: UNGERBÖCK, Andreas (Ed.). **Art theatre guild: unabhängiges japanisches Kino 1962-1984: eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums**, 4. bis 30. Oktober 2003 Österreichisches Filmmuseum, Augustinerstrasse 1, 1010 Wien. Viennale Vienna International Film Festival, 2003. Disponível em: <https://ia601009.us.archive.org/27/items/The_Rise_Of_Underground_Cinema_and_The_Early_Years_Of_ATG_Hirasawa_Go/The_Rise_Of_Underground_Cinema_and_The_Early_Years_Of_ATG_Hirasawa_Go.pdf>. Acesso em 12 out. 2016.

HIRASAWA, Go. **Underground cinema and the Art Theatre Guild**. Midnight Eye, ago. 2005. Disponível em:

<<http://www.midnighteye.com/features/underground-cinema-and-the-art-theatre-guild/>>. Acesso em 15 fev. 2014.

IANNI, Dimitri. **Koji Wakamatsu: Cinéma Asiatique**, Cinémas d'Asie et d'ailleurs. Sancho does Asia, fev. 2006. Disponível em: <<http://www.sancho-asia.com/articles/koji-wakamatsu>>. Acesso em 15 nov. 2014.

JACOBY, Alexander. **Remembering Donald Richie (1924 – 2013)**. Midnight Eye, mar. 2013. Disponível em: <<http://www.midnighteye.com/features/remembering-donald-richie-1924-2013/>>. Acesso em 15 fev. 2014.

JAHN, Pamela. **Interview with Koji Wakamatsu: 11.25, The day he chose his own fate**. In: Electric Sheep/ Issue 70: Koji Wakamatsu, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2012/12/29/interview-with-koji-wakamatsu/>>. Acesso em 13 set. 2014.

MAGEE, Chris. **Remembering Donald Richie (1924-2013)**. Midnight Eye, mar. 2013. Disponível em: <<http://www.midnighteye.com/features/remembering-donald-richie-1924-2013/>>. Acesso em 15 fev. 2014.

MATSUDA, Masao. **An excerpt from “City as Landscape”**. In: Cinema & Revolution: a screening of Masao Adachi's Work. Bordersphere. Disponível em: <<http://www.bordersphere.com/events/adachi9.htm>>. Acesso em 20 dez. 2013.

MATSUMOTO, Mio (ed., translate). **Red Army-PFLP: World War Declaration: Abbreviated scenario**. In: Cinema & Revolution: a screening of Masao Adachi's Work. Bordersphere. Disponível em: <<http://www.bordersphere.com/events/adachi7.htm>>. Acesso em 20 dez 2013.

McKNIGHT, Anne. **The wages of affluence-the high-rise housewife in Japanese sex films**. In: Camera obscura: feminism, culture and media studies 27:1. Durham: Duke University Press, 2012 p. 1-29. Disponível em: <http://cameraobscura.dukejournals.org/content/27/1_79/1.full.pdf+html>. Acesso em 18 nov. 2016.

MES, Tom. **Midnight Eye book review: Art Theatre Guild: Unabhängiges Japanisches Kino 1962-1984** (editor: Roland Domenig, publisher: Vienna International Film Festival). Midnight Eye, jun. 2004. Disponível em: <<http://www.midnighteye.com/books/art-theatre-guild-unabhangiges-japanisches-kino-1962-1984/>>. Acesso em 26 jun. 2014

MES, Tom. **Midnight Eye feature: behind the pink curtain**. Midnight Eye, ago. 2008. Disponível em: <<http://www.midnighteye.com/features/behind-the-pink-curtain/>>. Acesso em 26 jun. 2015.

MES, Tom. **Midnight Eye interview: Koji Wakamatsu**. Midnight Eye, dez. 2007. Disponível em: <<http://www.midnighteye.com/interviews/koji-wakamatsu/>>. Acesso em 26 jun. 2015.

MES, Tom. **Remembering Donald Richie (1924 – 2013)**. Midnight Eye, mar. 2013. Disponível em: <<http://www.midnighteye.com/features/remembering-donald-richie-1924-2013/>>. Acesso em 15 fev.2014.

NOYS, Benjamin. **Excess and austerity: the films of Kōji Wakamatsu**. One+One, Issue 11, p.13-18, jul. 2013. Disponível em:

<http://oneplusonejournal.co.uk/wp-content/uploads/2013/07/FMJ_Issue-11_Screen.pdf>. Acesso em 9 out. 2014.

ROSS, Julian. **Remembering Donald Richie (1924 – 2013)**. Midnight Eye, mar. 2013. Disponível em: <<http://www.midnighteye.com/features/remembering-donald-richie-1924-2013/>>. Acesso em 15 fev. 2014.

ROSS, Julian. **Shinjuku in London: ATG and Experimental Films from 1960-70s Japan**. Electric Sheep, jul. 2011. Disponível em: <<http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2011/07/11/shinjuku-in-london/>>. Acesso em 9 out. 2014.

RUCKA, Nicholas. **Remembering Donald Richie (1924-2013)**. Midnight Eye, mar. 2013. Disponível em: <<http://www.midnighteye.com/features/remembering-donald-richie-1924-2013/>>. Acesso em 15 fev. 2014.

SÉLAVY, Virginie. **Wild Japan: Sex in Japanese cinema of the 60s and 70s**. Electric Sheep, dez. 2008 (primeira veiculação em: Resonance FM 104.4, em 21 dez. 2012). Disponível em: <<http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2008/12/01/wild-japan/>>. Acesso em 9 out. 2014.

SHARP, Jasper; TOM, Mes. **Interview with Takahisa Zeze**. Midnight Eye, 2003. Disponível em: <http://www.midnighteye.com/interviews/takahisa_zeze.shtml>. Acesso em 9 out. 2014.

SHARP, Jasper. **Inside Pink**. In: film out of bounds: essays and interviews on non-mainstream cinema worldwide, ed. Matthew Edwards, 50-60. Jefferson: McFarland & Company, 2007.

SHARP, Jasper. **Koji Wakamatsu: from yakuza to pornographer**. Electric Sheep, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2012/12/14/koji-wakamatsu-from-yakuza-to-pornographer/>>. Acesso em 9 out. 2014.

SHARP, Jasper. **Midnight Eye interview: Donald Richie**. Midnight Eye, dez. 2003. Disponível em: <<http://www.midnighteye.com/interviews/donald-richie/>>. Acesso em 15 fev. 2014.

SHARP, Jasper. **Midnight Eye interview: Masao Adachi**. Midnight Eye, ago. 2007. Disponível em: <<http://www.midnighteye.com/interviews/masao-adachi/>>. Acesso em 15 fev. 2014.

SHARP, Jasper. **Midnight Eye Round-Up: Pink Films Special**. Midnight Eye, ago. 2004. Disponível em: <http://www.midnighteye.com/reviews/round-up_012.shtml>. Acesso em 9 out. 2014.

SHARP, Jasper. **Remembering Donald Richie (1924-2013)**. Midnight Eye, mar. 2013. Disponível em: <<http://www.midnighteye.com/features/remembering-donald-richie-1924-2013/>>. Acesso em 15 fev. 2014.

SHARP, Jasper. **Remembering Koji Wakamatsu (1 April 1936-17 October 2012)**. Midnight Eye, out. 2012. Disponível em: <<http://www.midnighteye.com/features/remembering-koji-wakamatsu-1-april-1936-17-october-2012/>>. Acesso em 9 out. 2014.

SHARP, Jasper. **Tetsuji Takechi: Erotic Nightmares**. Midnight Eye, mar. 2001. Disponível em: <<http://www.midnighteye.com/features/tetsuji-takechi-erotic-nightmares/>>. Acesso em 9 out. 2014.

SPIGLAND, Ethan. **Shinjuku ecstasy: independent films from the Art Theatre Guild Of Japan**. Brooklyn Rail, abr. 2009. Disponível em: <<http://www.brooklynrail.org/2009/04/film/shinjuku-ecstasy-independent-films-from-the-art-theatre-guild-of-japan>>. Acesso em 15 jun. 2014.55

THIRION, Antoine. **Entretien avec Koji Wakamatsu**. Cahiers du cinéma, n. 645, 2009.

YOMOTA, Inuhiko. **Deux ou trois choses que je sais d'ATG**. Nihon Cine Art, ago. 2011. Disponível em: <<http://eigageijutsu.blogspot.ie/2011/08/deux-ou-trois-choses-que-je-sais-datg.html>>. Acesso em 15 jun. 2014.

TESES E DISSERTAÇÕES

CASTURINO, Marcia. **Suehiro Maruo: o sublime e o abjeto como estética da existência**. Dissertação de mestrado. Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Cristina Volpi Nacif; co-orientador: Prof. Dr. Carlos Terra. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes/ Instituto de Letras e Artes/ Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

FURUHATA, Yuriko. **Refiguring Actuality: Japan's Film Theory and Avant-Garde Documentary Movement, 1950s-1960s**. Ph.D. Dissertation, Brown University, 2009.

MAROTTI, William. **Politics and Culture in Postwar Japan: Akasegawa Genpei and the Artistic Avant-garde, 1958-1970**. Ph.D. Dissertation, University of Chicago, Department of East Asian Languages and Civilizations, 2001.

SARUYA, Hiroe. **Protests and Democracy in Japan: The Development of Movement Fields and the 1960 ANPO Protests**. Ph.D. Dissertation. Brown University, 2012.