UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

PEDRO DE ARAUJO NOGUEIRA TINEN

ESPAÇOS E MASCULINIDADES EM NAGISA OSHIMA: *TABU* E *FURYO*

SPACES AND MASCULINITIES IN NAGISA OSHIMA: TABOO AND MERRY CHRISTMAS MR. LAWRENCE

CAMPINAS

2018

PEDRO DE ARAUJO NOGUEIRA TINEN

ESPAÇOS E MASCULINIDADES EM NAGISA OSHIMA: *TABU* E *FURYO*

SPACES AND MASCULINITIES IN NAGISA OSHIMA: TABOO AND MERRY CHRISTMAS MR. LAWRENCE

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Multimeios.

Dissertation presented to the Institute of Arts of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Multimedia.

Orientador/Superviser: Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO PEDRO DE ARAUJO NOGUEIRA TINEN, E ORIENTADO PELO PROF. DR. GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO.

CAMPINAS

2018

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

T493e

Tinen, Pedro, 1991-
Espaços e masculinidades em Nagisa Oshima : Tabu e Furyo / Pedro de Araujo Nogueira Tinen. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Gilberto Alexandre Sobrinho.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Oshima, Nagisa, 1932-2013. 2. Cinema - Japão. 3. Cinema - Estética. 4. Arte narrativa. 5. Filme cinematográfico. I. Sobrinho, Gilberto Alexandre, 1973-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Spaces and masculinities in Nagisa Oshima : Taboo and Merry Christmas Mr. Lawrence
Palavras-chave em inglês:
Oshima, Nagisa, 1932-2013
Motion Pictures - Japan
Motion Pictures - Aesthetics
Narrative art
Motion picture film
Área de concentração: Multimeios
Titulação: Mestre em Multimeios
Banca examinadora:
Gilberto Alexandre Sobrinho [Orientador]
Cecília Antakly de Mello
Pedro Maciel Guimarães Junior
Data de defesa: 28-08-2018
Programa de Pós-Graduação: Multimeios

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

PEDRO DE ARAUJO NOGUEIRA TINEN

ORIENTADOR: PROF. DR. GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

MEMBROS:

1. PROF. DR. GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO
2. PROFA. DRA. CECÍLIA ANTAKLY DE MELLO
3. PROF. DR. PEDRO MACIEL GUIMARÃES JÚNIOR

Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros da Comissão Examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade

Campinas, 28 de agosto de 2018.

AGRADECIMENTOS

Quem quer seja que tenha dito que o trabalho da pesquisa acadêmica é um trabalho solitário não poderia estar mais enganado. Evidentemente que a concentração exigida pelo processo de escrita demanda algum nível de isolamento em determinados momentos, mas, ao mesmo tempo, são muitos os indivíduos que contribuem com uma dissertação de mestrado como a minha, uma dissertação que sem a colaboração dos amigos, dos professores e dos colegas, jamais viria a existir.

Em primeiro lugar, devo um agradecimento especial ao professor Gilberto Alexandre Sobrinho por ter acreditado neste projeto, pelo apoio indispensável e pela orientação valiosa durante a escrita deste trabalho; foram inúmeros os ensinamentos, encorajamentos e estímulos que permitiram e possibilitaram o desenvolvimento desta pesquisa. Igualmente, devo uma gratidão enorme às profundas contribuições de Mariana Duccini e Karla Bessa não apenas do exame de qualificação, mas durante todo o processo de pesquisa.

Agradeço à CAPES, pela bolsa fornecida durante o mestrado, que permitiu o desenvolvimento deste trabalho e aos professores e amigos do Programa de Pós-Graduação em Multimeios, especialmente a Pedro Maciel Guimarães, por ter me proporcionado uma dos minhas primeiras experiências em docência pelo programa PED, pelos encorajamentos essenciais, pela amizade e pelo sempre frutífero retorno nos trabalhos. Igualmente, agradeço aos professores Alfredo Suppia e Marcius Freire pelas trocas e pelos aprendizados nas disciplinas. A todos os funcionários do Instituto de Artes, especialmente à secretaria de pós-graduação e à biblioteca do instituto.

A Mateus Araújo e à Maria Chiaretti, pela amizade, pelos ensinamentos e pelo acesso valioso aos arquivos de sua biblioteca. A Cristian Borges e Denílson Lopes, pelas conversas e pelo apoio quando este trabalho ainda ganhava a forma de um projeto. A Tiago de Luca e a Albert Elduque, pelo apoio bibliográfico. À Carolina Canteli e à Patrícia Sayuri, pelos ouvidos e pela paciência que me forneceram nos momentos que mais precisei.

Às amizades preciosas de Gabriel Tolgyesi, Regiane Ishii, Natália Barrenha, Beth Sá Freire, Cássio Starling Carlos, William Hinestrosa, Patrícia Mourão, Fernanda Fava, Letizia Nicoli, Janaína Welle, Felipe Bonfim, Renan Paiva, Jennifer Serra, Teresa Noll, Bella Tozini, Coraci Ruiz, Lívia Perez, Gabriel Tonelo, Priscila Oliveira, Rodrigo Faustini, Mateus Nagime, Luiza Zaidan, Rafael Taino, Juliana de Bonis, Iara Gueller, Ana Cecília Araki, Natasha Rodrigues e tantas outras pessoas queridas cujas trocas e compartilhamentos foram tão

estimulantes quanto necessárias para esta pesquisa.

À minha família, pelo eterno apoio e encorajamento na minha jornada dos estudos, especialmente para minha irmã e meu cunhado.

RESUMO

Em dois de seus últimos filmes – *Furyo* (Merry Christmas Mr. Lawrence, 1983) e *Tabu* (Gohatto, 1999) – Nagisa Oshima tornou a explorar as intersecções entre sexualidade e a história do Japão. Neles, as espacialidades se tornam um lugar privilegiado da figuração do tempo histórico e de masculinidades em crise. Este estudo analisou ambos os filmes, observando como o militarismo de suas prisões e quartéis produz um espaço enclausurado e teatralizado, lócus de uma sexualidade reprimida, onde a homossocialização, a violência e a atração sexual são encenadas, onde o olhar se torna tanto um veículo de desejo quanto de controle sobre o outro.

Palavras-chave: Cinema - Japão; Cinema - Estética; Artes Dramáticas; Narração.

ABSTRACT

In his last two films – Taboo (Gohatto, 1999) and Merry Christmas Mr. Lawrence – Nagisa Oshima explored once more the intersection between sexuality and the history of Japan. In both of them, its spacial configurations become a privileged place for the figuration of time and of masculinities in crisis. This study analyses both films, observing how the militarism of its prisons and barracks produces an enclosed and theatrical space, locus of a repressed sexuality, where violence, sexual attraction and a homosocialization are staged, where the gaze becomes a vehicle for sexual desire and for the desire of control.

Keywords: Motion Pictures - Japan; Motion Pictures - Aesthetics; Dramatic Arts; Narration.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Ryuichi Sakamoto como o Capitão Yonoi em Furyo 46

Figura 2 – Yukio Mishima em Patriotismo (Yukoku, 1966) 47

Figura 3 – Celliers e seu irmão na estação de trem 54

Figura 4 – Ritual de iniciação do irmão de Celliers 56

Figura 5 – Ritual pantomímico interpretado por Bowie 58

Figura 6 – O enquadramento dos planos através dos arames farpados 61

Figura 7 – Os corpos doentes como topografias da masculinidade derrotada 62

Figura 8 – Intertítulo inicial do filme “Java 1942” 64

Figura 9 – O enquadramento teatralizado de Furyo 65

Figura 10 – Os olhos e olhar de Hara 71

Figura 11 – Os olhos e olhar de Celliers 71

Figura 12 – Os olhos de Sozaburo Kano em Tabu 81

Figura 13 – O olhar de Takeshi Kitano 81

Figura 14 – O destaque do figurino de Kano 82

Figura 15 – A iconografia de Kano 83

Figura 16 – O ator Tadanobu Asano como Tashiro em Tabu 84

Figura 17 – ‘Elegante e excitado Maneemon’, gravura de Harunobu Suzuki (1768-70) 85

Figura 18 – Uma das poucas cenas de sexo em Tabu 86

Figura 19 – O sexo sendo olhado 86

Figura 20 – Intertítulo: "Quioto, 1865" 93

Figura 21 – As fortificações feudais de da arquitetura japonesa 96

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....11

1 NAGISA OSHIMA: UM PANORAMA TEÓRICO E CRÍTICO.....17
1.1 Cinema, Nação e Política.....26
1.2 Gozar e morrer no cinema: *O Império dos Sentidos*.....34
1.3 Repetição e criminalidade.....39

2 FURYO: DO AMOR À MORTE.....42
2.1 O Livro e o Filme.....47
2.2 Homossociabilidade e teatralidade: os espaços da encenação.....57
2.3 Sobre ver e ser visto.....68

3 TABU: AS FEIÇÕES SERENAS DA VIOLÊNCIA.....72
3.1 O olhar como veículo do desejo e do medo.....79
3.2 Quioto, 1865: o espaço como figuração da história;.....87

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....96

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 99

INTRODUÇÃO

Para Nagisa Oshima, a carreira cinematográfica aconteceu por uma questão de oportunidade e necessidade: "Eu aceitei um emprego em um estúdio, não porque eu gostava de fotografia, mas por que eu precisava de um emprego – eu aceitei um emprego em um estúdio apenas para poder comer." [1] (OSHIMA, 1992, p. 7). Mas, o que começou como apenas um trabalho, tornou-se uma das mais importantes trajetórias do cinema mundial no século XX. Oshima começou a trabalhar nos estúdios Shochiku Ofuna em 1954 como assistente de direção e em apenas cinco anos[2] seria promovido para diretor; nesse período se transformou de alguém que "não era um amante de filmes"[3] (OSHIMA, 1992, p. 7) para um dos mais engajados cineastas da história do cinema no Japão.

Oshima tinha apenas 27 anos de idade quando foi promovido para dirigir seu primeiro longa-metragem, *Uma Cidade do Amor e da Esperança* (*Ai to kibo no machi*, 1959), um filme que, de acordo com o crítico David Desser (1988, p. 4), inaugura a *Nouvelle Vague* japonesa, a *nuberu bagu*, um movimento cinematográfico diversificado que corresponde ao cinema moderno japonês. Se, de um lado, o aspecto paradigmático que Desser confere à presença de Oshima na definição na *nuberu bagu* faz parecer que esse momento do cinema japonês fosse mais unificado do que realmente foi, de outro, Lúcia Nagib chama a atenção para a pluralidade de cineastas e estilos que a convenção da '*Nouvelle Vague'* pode, por sua vez, esconder (NAGIB, 1993, p. 15). Incluindo uma diversidade de diretores como Susumu Hani, Masahiro Shinoda, Hiroshi Teshigahara, Shohei Imamura, entre outros, a *nuberu bagu* começou dentro dos grandes estúdios do cinema (NAGIB, 1993, p. 13) em um momento de grande pujança econômica no país e é marcada pelo experimentalismo estético e por uma forte crítica política ao consumismo e ao coletivismo da cultura japonesa da época.

Tabu (*Gohatto*, 1999) encerrou a carreira de Oshima como cineasta, mas a produção desse filme pela Shochiku também marca o retorno do diretor para o estúdio onde havia iniciado sua carreira, uma parceria que já havia amargado nas duas tentativas anteriores: no lançamento *Noite e Névoa no Japão* (*Nihon no yoru to kiri*, 1960) – quando o filme foi retirado abruptamente de cartaz – e na distribuição de *O Prazer* (*Esturaku*, 1964). Quando

[1] "I took a job in a studio not because I liked photography but because I needed a job – I took a job in a studio only as a way to eat" (OSHIMA, 1992, p. 7).
[2] A hierarquia e progressão de carreira eram bastante rígidas nos estúdios japoneses dos anos de 1950; a rápida ascensão de Oshima foi devida à estratégia comercial da Shochiku de competir com os filmes "jovens" da Tribo do Sol (*taiyozoku*), produzidos pela Nikkatsu (NOVIELLI, 2007, p. 215).
[3] "I wasn't a film lover" (OSHIMA, 1992, p. 7).

Tabu estreou nas salas de cinema, quarenta anos haviam se passado desde o lançamento de seu primeiro filme, *A Cidade do Amor e Esperança*, e a diferença entre os dois filmes revela mudanças significativas no modo de filmar de Oshima, principalmente no que tangencia o público ao qual os filmes se direcionam, uma vez que *A Cidade* foi realizado para o público japonês e *Tabu* já é direcionado para o público internacional. Marco crucial para essa mudança foi o lançamento, na Europa, do filme *O Enforcamento* (*Koshikei*, 1968), que deveria ter estreado fora de competição no Festival de Cannes de 1968, mas foi impedido devido ao cancelamento do festival em apoio aos protestos estudantis da época.

Considerado como "a descoberta" de Oshima pela crítica europeia, *O Enforcamento* também marca o descobrimento da *nuberu bagu* pelo continente em um momento em que o diretor já era considerado como um dos mais importantes e experientes cineastas do Japão, tendo realizado, até então, mais de 10 filmes. Mas, a chegada de seus filmes ao estrangeiro também coincide com a fuga de Oshima de seu país, isso por que o Japão, ao mesmo tempo em que vivia um momento de um crescimento econômico nunca antes visto, sua indústria cinematográfica vivia uma crise aguda. Longe de ser uma crise artística, o período é palco de obras absolutamente singulares; a crise do cinema japonês se deu no campo econômico devido a uma queda profunda na venda de ingressos durante a década de 1960 (NOVIELLI, 2007, p. 271-276). Como resultado, é curioso notar como a partir dos anos 1970, no momento de maior poder econômico do Japão, o cinema desse país vê seus realizadores buscando exílio ao redor do mundo, como de Akira Kurosawa a Susumu Hani, Koji Wakamatsu e Kiju Yoshida vão ao exterior para realizar seus filmes (CAPEL, 2016, p. 195-196). Os motivos que provocaram tal debandada podem até variar em cada caso específico, mas, em retrospecto, o que podemos notar desse período da história do cinema japonês é mais que um movimento de internacionalização (nessa altura, os filmes japoneses já ocupavam um lugar consagrado nos festivais internacionais), uma verdadeira transnacionalização das produções desse país, impulsionada por seus realizadores.

Assim, a busca de Oshima pelo estrangeiro, tanto pelo público quanto pelo financiamento, revela-se como uma experiência pioneira para a cinematografia de seu país. À revelia do cancelamento do festival de Cannes de 68, Oshima exibe *O Enforcamento* no circuito universitário francês com grande sucesso e os direitos de distribuição do filme são, em seguida, adquiridos pelo produtor Anatole Dauman, iniciando uma colaboração que culminaria na produção de uma das obras-primas do cinema mundial, e talvez o filme mais conhecido do diretor: *O Império dos Sentidos* (*Ai no corrida*, 1976).

A importância que *Império,* na história do cinema, conflagra a centralidade inevitável que esse filme detém na obra de Oshima e na produção de conhecimento sobre a mesma. A experiência ousada do filme, inclusive, não seria possível se não fosse a organização estabelecida com os produtores franceses, pois, para driblar a dura censura antipornografia japonesa, as cenas eram rodadas em estúdio e, em seguida, os rolos de filme eram imediatamente enviados para França para serem revelados. A maneira como o filme foi realizado revela que, mais do que um filme japonês financiado por mecenas europeus, *Império dos Sentidos*, tal como conhecemos, só existe devido as suas condições transnacionais de produção. Os trabalhos que sucedem o filme seguem essa tendência e demonstram um deslocamento significativo na carreira do cineasta, de um diretor preocupado com questões especificamente nacionais do cinema para um diretor que realiza seus filmes para um público inteiramente internacional. Nem por isso o Japão desaparece de seus filmes, pelo contrário, com exceção de *Max Mon Amour* (1986), são as imagens de um Japão em crise e seus sujeitos que emergem de maneira mais distinta dessas obras. Neles, os espaços ganham uma configuração privilegiada na representação fílmica, tornam-se experiências eróticas e coletivas, tão materiais quanto visuais, são quartos, quartéis, corredores e prisões que se exibem como alegorias dessa nação em crise.

Sempre um diretor eminentemente político, Oshima fez, de seus filmes, verdadeiras reflexões sobre a própria forma fílmica, assim como reflexões sobre a história das injustiças cometidas por seu país de origem. A filmografia dirigida pelo cineasta ao longo desses quarenta anos de atividade é notoriamente diversa, afinal, foi a variação de estilos, não sua repetição, que se tornou uma marca de sua autoria. A radicalidade com que tal princípio foi empregado foi tanta que o crítico Peter Lehman chegou a afirmar que, na comparação entre *Noite e Névoa no Japão* e *Túmulo do Sol* (*Taiyo no hakaba*, 1960), seria "quase inconcebível que o espectador fosse capaz de adivinhar que o mesmo cineasta realizou ambos os filmes, muito menos que foram produzidos sucessivamente no mesmo ano." (LEHMAN, 1987, p. 28).

Contudo, este trabalho não se dedica a analisar os filmes de Oshima dessa fase radical dos anos 1960, obras monumentais que foram incansavelmente estudadas e sobre as quais já existe uma vasta literatura. O objeto desta dissertação são dois filmes que pertencem à fase menos explorada da carreira do diretor pelos estudiosos do cinema: *Furyo: Em Nome da Honra* (*Merry Christmas Mr.* Lawrence, 1983) e *Tabu* (*Gohatto,* 1999). Se, de um lado, reconhecemos que a importância das contribuições de Oshima para o cinema é indiscutível,

de outro, reconhecemos lacunas inevitáveis nos estudos de sua obra, lacunas que este trabalho busca, ainda que modestamente, preencher.

Quanto a isso, em um artigo retrospectivo escrito para a revista *Cahiers du Cinéma*, Stéphane du Mesnildot caracteriza Nagisa Oshima como "um dos cineastas mais importantes de seu tempo e, paradoxalmente, um dos mais elusivos" (DU MESNILDOT, 2015, p. 52), destacando esse lugar contraditório que Oshima ocupa perante a crítica internacional, que reconhece a grandeza de sua obra, mas, ao mesmo tempo, desconhece a sua totalidade. Da mesma maneira, Tony Rayns (2008), em artigo publicado na *Film Comment*, aponta para o paradoxo da potência radical atingida por seus filmes e a indefinição do lugar ocupado pelo diretor junto a espectadores contemporâneos.

No Brasil, a obra do diretor manteve grande proeminência graças ao trabalho de Lúcia Nagib, uma das principais estudiosas e pesquisadoras no mundo sobre o cinema de Oshima. Nagib publicou dois livros em que conversa diretamente com Oshima sobre sua carreira e suas obras: *Em Torno da Nouvelle Vague Japonesa* (1993), no qual traça um panorama desse movimento cinematográfico, e *Nascido das Cinzas: Autor e Sujeito nos Filmes de Oshima* (1995), no qual organiza a filmografia do cineasta por meio dessas categorias de "autor" e "sujeito", frequentemente exploradas em meio aos debates sobre seus filmes, observando a posição de Oshima como um autor diante do "cinema nacional" japonês. Em ambos os trabalhos, Nagib reconhece a posição politicamente afirmativa de Oshima em suas críticas à sociedade japonesa: "Ao atacar o sistema social do Japão, Oshima procurava resgatar o indivíduo, sempre sacrificado em prol da coletividade" (NAGIB, 1993, p. 34). Esta pesquisa parte desse princípio, observando Oshima como um diretor intensamente preocupado com a posição dos indivíduos – principalmente os indivíduos historicamente oprimidos, como os *okinawanos*[4] e imigrantes coreanos[5] – diante do coletivismo da sociedade japonesa.

Nesse sentido, abordamos, aqui, a escolha do diretor de explorar a temática da homossexualidade nos dois objetos de análise desta dissertação – *Tabu* e *Furyo* – como pertencendo a um pensamento político amplo que o acompanhou por toda sua carreira. Dessa forma, a pesquisa busca inserir as análises de ambos os filmes no contexto da fortuna crítica já produzida sobre o cineasta e seus filmes e, igualmente os contextualiza no âmbito da trajetória cinematográfica do cineasta. Para isso, o primeiro capítulo se debruça sobre essa fortuna crítica, observando os principais temas, abordagens e recortes metodológicos da produção

[4] Em particular, no filme *Irmãzinha de Verão* (*Natsu no imoto*, 1972)
[5] Tema central de filmes como *O Enforcamento* (*Koshikei,* 1968), *Canções Lascivas do Japão* (*Nihon shunka-ko*, 1967), *Diário de Yunbogi* (*Yunbogi no nikki*, 1965) e *Os Ébrios Voltaram* (*Kaettekita yopparai*, 1968).

intelectual elaborada em cima dessa cinematografia. São analisados os textos escritos pelos principais autores e pesquisadores da obra de Oshima (inclusive os escritos pelo próprio diretor), incluindo tanto os trabalhos dedicados ao estudo de toda sua filmografia disponível quanto os textos e críticas destinados à análise de filmes específicos. Traça-se um panorama dessa fortuna, destacando a variação de estilos na trajetória cinematográfica de Oshima, assim como o modo como os discursos sobre a noção de autoria no cinema do diretor foram produzidos em relação ao recorte biográfico presente em vários dos textos analisados; igualmente, destaca-se a importância dessa categoria para o estabelecimento da ideia de cinema político na sua obra. Na mesma medida, reconhecem-se as recorrências temáticas e metodológicas dos trabalhos, em especial, nota-se a importância do debate acerca da qualidade brechtiana dos filmes de Oshima, dos temas da teatralidade, da criminalidade e da sexualidade. Nota-se, ainda, a centralidade de *O Império dos Sentidos*, em sua intersecção política e sexual, nessa produção de conhecimento.

Partindo desse panorama crítico e teórico, os capítulos subsequentes analisam os filmes *Furyo* e *Tabu*, os únicos filmes em que foi abordado abertamente a temática da homossexualidade no Japão, observando como o diretor se apropria dessa questão para propor uma revisão histórica acerca de sexualidades reprimidas na cultura do país. Destaca-se o modo como a fábula de ambos os filmes são situadas em espaços que são exclusivamente masculinos, homossociais, decorridos de uma política identitária nacionalista que buscava regular a sexualidade. O conceito de "desejo homossocial" foi elaborado por Eve Kosofsky Sedgwick em seu livro *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (1985), no qual analisa os vínculos masculinos das personagens da literatura britânica do século XIX, suas estruturas proibitivas e sua presença imanente nas narrativas dos romances heterossexuais (SEDGWICK, 1985, p. 1-5); Sedgwick observa a presença da atração homossocial nos triângulos amorosos dessa literatura, apontando para o modo como essas relações masculinas são operativas para o controle social sobre as mulheres. Em seu livro seguinte, *Epistemology of the Closet* (1990), Sedgwick desenvolve o conceito, examinando como o desejo "homossocial" existe em um *continuum* ao "homossexual" ao mesmo tempo em que rejeita a atração homoerótica (1990, p. 13-17), de modo que a homossociabilidade parece ser tanto uma estrutura da heterossexualidade compulsória quanto um signo de sua fragilidade.

Assim, a apropriação do conceito se torna crucial para às análises dos filmes, na medida em que se reconhece a importância que esse *continuum* entre o homossocial e o

homossexual detém nas narrativas dos filmes de Oshima aqui explorados. O segundo capítulo, dedicado a *Furyo: Em Nome da Honra*, contextualiza o filme na carreira do diretor e observa a maneira como o filme aponta para as novas estratégias de experimentação fílmica de Oshima, ressaltando o modo como o estilo composicional teatral e pictórico revela um olhar particular sobre amor e desejo na esfera homoerótica da narrativa fílmica e ressaltando a maneira como teatralidade e homossociabilidade são articuladas espacialmente pela *mise en scène*. O capítulo apresenta os contextos de produção do filme, notando a importância do *casting* do filme e as camadas intertextuais de sentidos que o texto midiático inerente aos corpos dos atores adiciona ao texto fílmico. Na mesma medida, a análise compara o filme, adaptado do livro escrito por Laurens van der Post, com o texto original, destacando tanto as aproximações quanto os distanciamentos entre as obras. Para a análise de *Furyo*, assim como a de *Tabu*, ganha destaque a reflexão de Giuliana Bruno (2002) acerca das figurações das espacialidades fílmicas e das relações de gênero, o qual se dedica, majoritariamente, a analisar as relações entre os espaços – fílmicos e arquiteturais – e as construções sobre o corpo feminino e o imaginário sobre a feminilidade. Esta pesquisa parte dessa reflexão para inferir como os espaços militarizados das prisões e quartéis figuram e configuram o imaginário sobre uma masculinidade guerreira e em crise com suas próprias pulsões.

O terceiro e último capítulo se debruça na análise de *Tabu*, o último filme do cineasta. Novamente, o estudo contextualiza o filme na carreira de Oshima, observando como seu estilo demonstra um distanciamento profundo das formas que haviam o consagrado no cinema moderno japonês dos anos 1960. Assim como na análise de *Furyo*, destaca-se as articulações espaciais como veículos de produção de hierarquias, atrações e repulsas, sendo que, desta vez, notamos como a espacialidade também opera como a moldura imaginária da representação histórica. Analisa-se como o homoerotismo serve de dispositivo para uma rearticulação da identidade nacional em *Tabu,* desenvolvendo a análise em torno dos processos de articulação das noções de masculinidade e de sexualidade, notando a importância narrativa da intersecção entre sexualidade (homossexualidade, mais especificamente) e a história do Japão. Igualmente, contextualiza-se o contexto histórico ao qual a fábula do filme está posicionada: na iminência da modernidade.

1. NAGISA OSHIMA: UM PANORAMA TEÓRICO E CRÍTICO

Este capítulo tem o objetivo de organizar a recepção crítica dos filmes do diretor, observando os recortes mais pertinentes da obra e as abordagens metodológicas que permearam as análises de seus filmes. Com uma carreira que se estendeu de 1959 até 1999, Nagisa Oshima dirigiu vinte e duas ficções e vinte e três documentários, um eclético conjunto de filmes – com temas e estilos notoriamente diversos – que atraiu o interesse de pesquisadores e críticos de cinema do mundo todo, os quais se debruçaram sobre essa filmografia que atravessa 40 anos da história do cinema mundial. Muito já foi publicado sobre a obra de Oshima; foram escritos textos que alimentaram o nosso interesse e guiaram nosso conhecimento sobre o diretor , de modo que analisar seus filmes implica na retrospectiva não apenas de sua obra, mas da fortuna crítica produzida sobre ela.

Os escritos do próprio diretor podem ser contabilizados dentre os textos que investigaram seus filmes; tendo começado sua carreira como assistente de direção na Shochiku, um dos mais tradicionais estúdios de cinema japonês, Oshima também atuou como crítico de cinema e escreveu ensaios que ponderaram sobre diversos aspectos da teoria e da práxis cinematográfica: autoria, gênero, censura e política. Do mesmo modo, Oshima nunca deixou de expressar e de registrar suas opiniões sobre os assuntos mais urgentes da sociedade japonesa de seu tempo, tornando-se um importante comentarista político nos meios de comunicação japoneses (BURCH, 1979, p. 327; TURIM, 1998, p. 270). O diretor se consagrou como um cineasta interessado nas questões do presente, e os seus filmes – mesmo quando narrativas históricas – tangenciam o imediatismo de sua contemporaneidade, política e esteticamente.

Quando foi promovido pela Shochiku para dirigir o filme *Uma Cidade do Amor e Esperança*, em 1959, Oshima já era conhecido por suas opiniões publicadas na revista *Eiga hihyo* (*Crítica de Cinema*) (NAGIB, 1993, p. 33). Em 1992, um conjunto de seus textos foi traduzido para o inglês e publicado no livro *Cinema, Censorship and the State: The Writings of Nagisa Oshima*, editado por Annette Michaelson; esses mesmos textos, selecionados pelo próprio diretor, já haviam sido traduzidos para o francês no livro *Écrits – 1956-1978 – Dissolution et jaillissement,* em 1980. Com exceção dos escritos publicados em ambos os livros, alguns de seus artigos foram pontualmente traduzidos e publicados em revistas e catálogos de cinema, como o artigo *Situation et Sujet du Cinéma Japonais*, escrito em 1963 e publicado na revista francesa *Positif* em 1972.

Nesses textos, assim como em suas entrevistas, Oshima discorre sobre os temas basilares de sua carreira e é importante notar que, em sua trajetória como crítico, há uma construção não somente de sua persona, mas de um conceito de autoria que perdura até os dias de hoje no cinema japonês; de fato, o diretor foi um dos responsáveis pela introdução do conceito na cinematografia japonesa (BERRA, 2010, p. 229; NAGIB, 1995, p. 15). Torna-se inegável, assim, o reconhecimento de que, para além de seu trabalho como diretor, a atividade de crítica teve uma importância muito evidente na demarcação do trabalho de Oshima como um trabalho de um verdadeiro autor do cinema mundial. "Autor" foi um *status* construído pela crítica cinematográfica japonesa dos anos 1960 nos periódicos especializados da época, em revistas como *Shinema 69*, *Eiga hihyo* e *Kikan firumu*, em uma abordagem que se aproximava da política dos autores da *Cahiers du Cinéma* (GEROW, 2014, p. 73). O nascimento desse conceito de autoria é indissociável do surgimento de outra construção produzida pela crítica cinematográfica da época: a *nuberu bagu*[6], ou *Nouvelle Vague* Japonesa.

David Desser (1988) definiu a *nuberu bagu* como o conjunto de filmes:

> [...] produzidos e/ou lançados na esteira de *Uma Cidade do Amor* e *Esperança* de Oshima, filmes que adotam uma posição manifestamente política de maneira geral ou em direção a uma questão específica, deliberadamente, utilizando formas disjuntivas comparadas com as normas fílmicas prévias no Japão.[7] (DESSER, 1988, p. 4).

O empréstimo do termo francês é devido, pelo menos em parte, ao impacto da estreia de *Os Incompreendidos* (1959), de François Truffaut e de *Acossado* (1960), de Jean-Luc Godard nas salas de cinema no Japão da época. A princípio chamada de *Shochiku Nuberu Bagu* (*Nouvelle Vague* da Shochiku), a crítica japonesa espelhava os diretores Masahiro Shinoda, Kiju Yoshida e Oshima com seus contemporâneos franceses. Mais tarde, diretores como Susumu Hani, Shohei Imamura, Seijun Suzuki, Hiroshi Teshigahara, Koji Wakamatsu passaram a ser contabilizados e o grupo ficou conhecido apenas como *nuberu bagu*.

De tal modo, Oshima ficou conhecido como uma das principais vozes da modernidade cinematográfica do pós-guerra e exatamente por sua notoriedade no chamado "cinema moderno mundial" que se evidencia a importância das questões sobre autoria e sua

[6] É a transliteração em *katakana*, alfabeto fonético utilizado para neologismos e palavras estrangeiras no Japão, do termo francês *Nouvelle Vague*.

[7] "produced and/or released in the wake of Oshima's A Town of Love And Hope, films which take an overtly political stance in a general way or toward a specific issue, utilizing a deliberately disjunctive form compared to previous filmic norms in Japan." (DESSER, 1988, p. 4)

obra, pois, nesse momento, a demarcação do autor e a valorização da subjetividade do diretor também é a demarcação de um cinema político que é antitético ao cinema industrial. Falar de Nagisa Oshima explorando sua fortuna crítica em conjunto à análise de seus filmes implica no reconhecimento do recorte teórico (e metodológico) da autoria. Essa é uma questão que emerge ao longo de toda produção crítica sobre a obra do diretor, ocorrendo tanto em trabalhos que almejaram examinar a totalidade de seus filmes sob a viseira explícita da perspectiva do autor, como os livros de Lúcia Nagib (1995), Maureen Turim (1998) e Louis Danvers e Charles Tatum (1986) (três dos mais importantes trabalhos escritos sobre o diretor), quanto em trabalhos, especialmente artigos e críticas, que se dedicaram a analisar um conjunto menor de filmes, ou mesmo de um único filme, como os textos de Catherine Russell (1995), Stephen Heath (1981), Lúcia Nagib (2011), Jacques Aumont (1970), entre outros.

Em se falando de autoria, reconhece-se a amplitude, mobilidade e vicissitudes que são subentendidas por esse recorte; igualmente se reconhece a importância especificamente histórica e cultural da aplicação dessa abordagem ao contexto da emergência da filmografia de Oshima na virada da década de 1950 para 1960. A particularidade do cinema produzido nesse período – como manifesta pela citação de David Desser reproduzida anteriormente – demonstra a influência de Oshima para a ratificação desse movimento na história do cinema, assim como a relevância da atividade crítica do cineasta na introdução e consolidação do conceito de autoria para o cinema japonês. São condições como essas que nos impossibilitam de negligenciar a disposição autoral dessas análises.

Mesmo dentro do contexto da perspectiva autoral, as abordagens específicas de cada texto podem variar significativamente entre si; o livro de Danvers e Tatum, *Nagisa Oshima* (1986), publicado dentro da coleção "*Auteurs*" dos *Cahiers du Cinèma*, por exemplo, não discute a noção de autoria como um problema teórico e a categoria "autor" opera como um fio condutor que agrupa um variado conjunto de filmes, de modo que essa categoria é amplificada pelas anedotas biográficas e pelas citações de entrevistas e declarações proferidas por Oshima que permeiam essas análises. O livro de Lúcia Nagib, *Nascido das Cinzas* (1995), também é organizado dentro de uma perspectiva personalista e é igualmente alimentado por entrevistas feitas com o realizador e com seus colaboradores, mas a sua configuração biográfica (três dos capítulos do livro são divididos em termos da progressão da vida: "Infância", "Juventude" e "Maturidade") não compreende uma reiteração dos valores de personificação conotados pela autoria, pois a sequência das análises não segue uma ordem cronológica e sim uma estrutura crítica observada e proposta pela própria autora, que não

deixa de contextualizar as significâncias e particularidades culturais do cinema de Oshima, oferecendo leituras que potencializam os filmes para além do regime de intencionalidade conotado pelas ideias de autoria.

Outro importante livro que se dedicou a examinar a totalidade da carreira do diretor é *The Films of Nagisa Oshima* (1998), escrito por Maureen Turim, o qual mais se alonga no esforço de delimitar um campo teórico que explique e delineie o lugar de Oshima como o autor de seus filmes. Para isso, empreende-se a produção intelectual derivada dos debates sobre a autoria no cinema, partindo da política dos autores e seguindo pelo estruturalismo autoral; Turim se apropria dos conceitos estabelecidos dentro desse campo para justificar a aplicação da autoria como recorte analítico, de modo que a estratégia metodológica parte da noção de função autoral, de Michel Foucault, em conjunção à noção de *le sujet Bresson*[8], escrita por Jean-Pierre Oudart, em seu texto *Le hors-champ de l'auteur* (1971), para conceber a categoria *le sujet Oshima* (TURIM, 1998, p. 17). A investigação de Turim (1998, p. 103-104) dá ênfase aos temas da psicanálise e da teatralidade; sua análise é pautada por Lacan e Freud, mas, ao mesmo tempo, é formalista e dá atenção especial à constituição das imagens, em um estudo no qual o processo semiótico de significação visual evidencia o inconsciente da subjetividade autoral:

> Oshima enquanto tema é um emblema pelo qual podemos ver uma resposta às tradições iconográficas do Japão, às influências visuais dos Estados Unidos e da Europa, às teorias sociais e da psicanálise, às mulheres e homens em suas interações sociais e sexuais. Então, emblematicamente, eu chamarei a função autoral de Oshima de "iconoclasta".[9] (TURIM, 1998, p. 18).

Todavia, não seria possível afirmar que o recorte biográfico não tenha produzido análises ricas ao mesmo tempo em que tais análises sedimentaram nosso entendimento sobre quem é Oshima e como compreender seus filmes. Por exemplo, a citação de Shohei Imamura (apud BOCK, 1978, p. 309) – cineasta contemporâneo a Oshima – "Eu sou um fazendeiro; Nagisa Oshima é um samurai", demonstra tanto a centralidade de Oshima na definição da *nuberu bagu* quanto a influência de sua biografia na perspectiva de sua carreira, ao fazer referência à herança nobre do diretor. É importante não subestimar a relevância que a

[8] O objetivo desse conceito era oferecer subjetividade ao autor que, na tentativa de evitar o culto à personalidade, havia se limitado a uma mera função textual; *le sujet Bresson* tornaria a ocupar um lugar social de onde ele se expressa, voltando a falar de e para um grupo social (OUDART, 1971, p. 86-89).

[9] "Oshima as a subject is an emblem in which we can see a response to the iconographic traditions of Japan, to the visual influences of the United States and Europe, to theories of the social and of psychoanalysis, to women and to men in their social and sexual interactions. So emblematically, I will call the author-function of Oshima "iconoclast"." (TURIM, 1998, p. 18)

produção textual de Oshima teve na elaboração dos discursos sobre o seu lugar como um autor de cinema; é evidente o quanto sua produção intelectual ajudou a moldar a visão da crítica sobre sua personalidade. O diretor, em alguma medida, pôde delimitar o escopo de como seus filmes foram debatidos e esse é um dos motivos pelos quais o paralelismo biográfico é tão presente nos estudos sobre sua carreira; se as análises de *Uma Cidade de Amor e Esperança* frequentemente retomam sua experiência na militância estudantil dos anos 1950, se as de *O Garoto* (*Shonen,* 1969) abordam histórias da sua infância e se as análises de *O Enforcamento* mencionam seu reportório no teatro popular japonês, é porque o próprio diretor destacou determinados aspectos da sua vida nos seus textos e entrevistas. Justamente por defender o engajamento do diretor em seus filmes (OSHIMA, 1992, p. 46) e por privilegiar a explicitação do processo de enunciação que, no exercício da análise, a consciência biográfica se torna praticamente incontornável.

Assim, a expressiva presença de sua biografia nas críticas, retrospectivas e análises de seus filmes se deve principalmente a motivos correlacionados: I - pelo fato de Oshima desenvolver sua prática cinematográfica por meio de suas experiências pessoais, em um processo que almeja tanto a exposição da subjetividade quanto a sua transformação, em um processo que politiza o pessoal e II – pelo referente sucesso do diretor em poder orientar os discursos produzidos sobre seus filmes em seus próprios termos. Desse modo, vale a pena explorar brevemente a história da origem social de Oshima e a importância do desenvolvimento de seus filmes, uma história que todos os livros referidos acima citam.

Nagisa Oshima nasceu em 31 de março de 1932 na cidade de Quioto, antiga capital japonesa, em uma família de origem nobre e com ligações a uma dinastia samurai. O período de seu nascimento até o fim da Segunda Guerra Mundial, anos formativos da sua infância e juventude, revelaria-se como crucial para o desenvolvimento de sua carreira cinematográfica, sendo uma forte influência na profunda desconfiança às figuras de autoridade que é elaborada em seus filmes. Oshima pertenceu à geração de japoneses que cresceu sob a tutela da propaganda nacionalista do país, propaganda essa que guiou o Japão para a guerra; é justamente essa mesma geração que chega à juventude no fim dos anos 1940, que chega à adolescência no momento em que tudo que lhes havia sido ensinado era destruído, desmontado e dessacralizado. Como expõe Tadao Sato:

> Oshima dentro da nossa geração tinha um orgulho muito grande. Há o fato de descender de família nobre e, além disso, era um estudante muito inteligente, devia orgulhar-se disso também. Quanto maior o orgulho, maior deve ter sido o choque com a mentira de que o Japão seria um país maravilhoso. (SATO apud NAGIB,

1995, p. 281)

Além dessa experiência política, outro evento importante que marcou a infância de Oshima foi a morte de seu pai, quando o futuro cineasta tinha apenas seis anos de idade. De acordo com o próprio diretor, foi a não existência paterna (ao invés da existência da mãe) que definiu o seu modo de existência em meio a uma sociedade tão patriarcal quanto a japonesa (OSHIMA, 1992, p. 201). Discorrendo sobre esse tema em entrevista, o cineasta relacionou a ausência paterna com seu posicionamento político:

> Se meu pai tivesse existido, é claro que eu teria sido amado, mas também teria sido oprimido por ele. Sem um pai, eu não tinha uma pessoa contra quem lutar. Acho que é por isso que sempre lutei contra todos os tipos de autoridade, porque não tinha uma autoridade direta contra quem lutar. (OSHIMA apud NAGIB, 1995, p. 277)

É a partir dessa experiência fundamental que Oshima reconhece a própria vida e a costura com seus próprios filmes, manifestando a sua carreira como uma batalha edipiana movida por um impulso de rebeldia adolescente[10], por um impulso de questionar, destruir e substituir tradições e projetando sua frustração paterna em qualquer figuração autoritária que possa surgir na cultura de seu país. É dessa conjunção entre pai e pátria que nascem os seus filmes, movidos pelo mesmo tipo de indignação e por uma vontade iconoclasta de promover a destruição do autoritarismo para promover, em seu lugar, a liberdade. É nesse contexto que a morte do pai se confunde com o fim da nação, não o fim do Japão propriamente dito, mas o fim de uma ideia de país, de um imaginário coletivo pelo qual era possível compreender a si próprio como um cidadão japonês. Reconhecido traço da filmografia do diretor, o questionamento à autoridade é também um questionamento da moralidade e do moralismo, dos códigos sociais de conduta impostos sobre os japoneses, ou, como Lúcia Nagib explica:

> Não é difícil entender a transposição automática que faz Oshima da autoridade paterna para a autoridade social. Na estrutura social paternalista japonesa, o indivíduo, via de regra, tem boa parte de suas funções e responsabilidades públicas determinadas de antemão pelos agrupamentos a que pertence (a escola, o trabalho, a família), o que por um lado lhe tolhe a liberdade de uma determinação pessoal do próprio destino, mas por outro garante uma vida segura e coletivamente controlada nos mínimos detalhes. (NAGIB, 1995, p. 27)

Além dessa discussão sobre a autoria de Oshima, há textos que observam a sua

[10] Adolescente, aqui, não se refere a uma expressão de imaturidade *per se*, mas como estágio da vida que é marcado pela vontade de se afirmar. O diretor desenvolve a ideia de que toda sua carreira seria uma fase adolescente no texto *My Adolescence Began with Defeat* (1992).

filmografia no âmbito de suas constituições temáticas e estilísticas, de modo que a questão da autoria nem sempre surge como um problema teórico explícito, mas, geralmente, como uma questão subjacente ao esforço de se identificar as repetições de temas e estilos. Provavelmente, o mais seminal desses trabalhos é a crítica de *O Garoto* (*Shonen*, 1969), de Jacques Aumont, publicada em 1970, nos *Cahiers*, e intitulada *A propos du Petit garçon*, no qual Oshima é comparado com diretores classificados, por Aumont, como "monotemáticos", tais como Glauber Rocha e Miklós Jancsó. Aumont (1970, p. 37) afirma que Oshima é "o homem dos filmes-experiências", sendo que cada um de seus filmes pode ser visto como uma experiência particular em oposição ao filme anterior, comentando, de tal modo, sobre a suposta ausência de estilo formal de Oshima, ou, colocando de outra forma, sobre a maneira como o cineasta reinventava suas abordagens a cada filme. Em um gesto de reinvenção a cada realização, Oshima efetivamente se marcava como um autor, ao mesmo tempo em que se afastava das expetativas tradicionais da autoria, em que "A marca autoral exige que o espectador veja esse filme como parte de um corpus"[11] (BORDWELL, 1985, p. 211).

Peter Lehman (1987, p. 27) observou a variação entre os filmes de Oshima no contexto do que ele chama de "pluralismo artístico", e, para tanto, retoma a permanente comparação com Jean-Luc Godard. Como "líder incontestável" da *nuberu bagu* (NAGIB, 2011, p. 177), Oshima foi e é recorrentemente comparado com o diretor francês e as razões para tal fenômeno são diversas: pelo fato de ambos terem iniciado suas carreiras como críticos que pertenciam à esquerda do espectro político, por Oshima ter reverenciado o estilo do diretor em seus textos (OSHIMA, 1992, p. 46), pelas similaridades de seus primeiros longas-metragens (*Uma Cidade de Amor e Esperança* e *Acossado*, lançados em 1959 e 1960, respectivamente) e, principalmente, pelo fato da Shochiku ter promovido Oshima como o "Godard japonês" no início dos anos 60 (TURIM, 1998, p. 14). É uma comparação que, apesar de ser retomada ainda hoje nas retrospectivas e mostras do diretor japonês, apenas ofusca nossas leituras, visto que :

> Tais invocações de Godard podem apenas obscurecer nosso entendimento sobre o trabalho de Oshima, não porque o vemos como copiando Godard, mas porque o vemos como um realizador político e vanguardista trabalhando na mesma tradição. Nada poderia ser mais longe da verdade. (LEHMAN, 1987, p. 27).

Seguindo esse pensamento, Lehman (1987, p. 28) afirma que o trabalho de Godard é, em alguma medida, tradicional, pois segue uma progressão clara de experimentação que

[11] "The authorial trademark requires that the spectator see this film as fitting into a body of work." (BORDWELL, 1985, p. 211)

promove o distanciamento e a fragmentação como afrontas à transparência da narrativa clássica, investindo um estilo pessoal e singular que se desenvolve a cada filme, almejando um caminho único como oposição ao cinema narrativo. Em contrapartida, Oshima seria um "pluralista radical" (LEHMAN, 1987, p. 27), cujo estilo pessoal não progride de filme a filme e cujas operações vanguardistas residem na variação de estilos, na combinação e na experimentação de diferentes formas. Essa reflexão nos permite um afastamento da comparação atrofiada entre os dois diretores, que apesar de suas similaridades em um momento específico da história do cinema, com o passar do tempo, foram se distanciando progressivamente no que tange a estética do filme; é por esse motivo que Lehman (1987, p. 31) chama Oshima de um "diretor vanguardista sem estilo vanguardista".

Evidentemente, o mais importante dos trabalhos escritos acerca dessa questão foi o feito pelo próprio diretor quando, ainda no começo de sua carreira[12], escreveu sobre a noção de "negação de si" (OSHIMA, 1992, p. 48). Essa ideia é um dos princípios mais marcantes da filmografia de Oshima, visto que, para ele, a repetição de um estilo já efetivado significaria a perda do envolvimento de um autor com a sua obra e apenas por meio da manutenção de um constante estado de tensão, gerado pela perpétua busca de novos modos expressivos, que um realizador poderia "fazer trabalhos que sejam uma verdadeira expressão de si próprio"[13] (OSHIMA, 1992, p. 48). Posto em prática, o conceito formou um dos aspectos mais reconhecíveis de sua filmografia: a variação estilística entre cada filme. A ideia defendida pelo diretor tem um sentido amplo e serve como um princípio de afirmação autoral contra a estagnação da repetição de estilos, ao mesmo tempo em que opera como um meio de demarcar seu próprio lugar como o autor de seus filmes. Desse modo, a inscrição da autoria tinha a função de explicitar um processo de enunciação, procedimento supostamente apagado pela transparência cinematográfica. Oshima, em 1960, articulou a ideia dessa autoria que almejava superar essa alienação, no sentido marxista do termo, entre produto (filme) e sujeito (espectador), quando publicou uma crítica em que defendia o "envolvimento ativo" do diretor no filme e se referiu a *Acossado,* de Godard, como um exemplo bem sucedido nesse empreendimento autoral (OSHIMA, 1992, p. 46). A palavra que é traduzida como "envolvimento ativo" é, em japonês, *shutaiteki*, que significa "a exteriorização direta da

[12] Em dois textos em particular: Oshima articulou a noção de negação de si pela primeira vez em um texto publicado em 1960. Em "The Laws of Self-Negation", ele afirma: "Constant self-negation and transformation are necessary if one is to avoid that debilitation and continue to confront circumstances as a filmmaker. Naturally, that means preparing a new methodology. Moreover, those transformations and that methodology must not themselves be made into goals of the ego, but, as weapons to change reality, must always follow through with their objective of revolutionizing consciousness." (OSHIMA, 1992, p. 53).

[13] "make works that are a true expression of himself." (OSHIMA, 1992, p. 48).

subjetividade interior, uma nuance combinada com uma suspeita de qualquer noção que reifica uma intencionalidade singular e sacrossanta." (TURIM, 1998, p. 6). O procedimento tinha o objetivo de estabelecer um diálogo entre espectador e cineasta por meio da inscrição da subjetividade na realização do filme; o diretor deveria investir sua filosofia em todos os planos e todas as cenas (OSHIMA, 1992, p. 45) e para atingir esse efeito, deveria praticar uma infinita "negação de si", conceito que Turim (1998, p. 6) aptamente define como: "a negação de si não é a negação da subjetividade, mas é a dialética do 'eu' interior e anterior com o social e artístico.".

Enquanto Lehman aponta para o pluralismo da obra de Oshima, Max Tessier (1992, p. 47) opta por chamar esse fenômeno de "ecletismo". Já Maureen Turim (1998, p. 18-26), opta pela aplicação do conceito de iconoclastia, que implica não apenas na destruição das imagens, mas nas suas substituições, destacando, assim, o trabalho de Oshima pelas possibilidades que ele traz consigo por meio de novas formas cinematográficas. O emprego do termo revela que, o pluralismo apontado por Lehman não é apenas uma operação vanguardista de estilos, mas um desejo de substituir as tradições e, sobretudo, de não reduzir a si próprio em um conjunto de técnicas repetidas, sendo que o uso da palavra iconoclastia remete, aqui, ao ímpeto da destruição como modo de reinvenção, de si próprio e das tradições que nos circundam, ou, partindo da imagem elaborada por Nagib (1995), como o nascer das cinzas. Nesse sentido, iconoclastia passa a representar um espírito de rebeldia, de substituir imagens cristalizadas pelo *studio-system* da indústria cinematográfica japonesa, as imagens dos jardins bem cuidados e das famílias sentadas em torno da mesa de jantar. Nesse contexto, o objetivo de Oshima é não somente o de reinventar a si próprio em cada filme, mas de reinventar o Japão por meio da reinvenção do cinema, da produção de imagens que fossem pautadas pelos princípios de liberdade, de juventude e do prazer, em contraste às imagens e às narrativas que valorizavam a assepsia, a abnegação e a resignação no cinema clássico japonês.

Nos anos 1960, Oshima (1972, p. 36) defendeu que "a história do cinema que ainda não foi escrita, deverá sê-la precisamente como uma história da descoberta da subjetividade do autor."[14], visto que, para ele, a inscrição de autoria é uma categoria valorativa do cinema que aponta para o futuro do desenvolvimento do meio. A visão sobre autoria desenvolvida por Oshima é um produto de seu tempo que compartilha alguns aspectos das teorias em vigor na época, mas é também um conceito aberto, especialmente particular à suas experiências pessoais, de modo que, para analisá-la, é preciso levar em conta a especificidade do momento

[14] "En conséquence, l'histoire du cinéma qui n'as pas encore été ecrit, doit l'être précisément comme une histoire de la découverte subjective de l'auteur." (OSHIMA, 1972, p. 36).

cultural do período para compreender a radicalidade do que foi proposto pelo diretor.

Assim, mencionada a suposta ausência de estilo formal e destacando a maneira como Oshima reinventava suas abordagens a cada filme, esse trabalho opta por se referir aos estilos do diretor no plural. Ao longo de sua vasta carreira, o diretor escolheu abordar cada roteiro e cada projeto de modo singular, ao invés de aprimorar e repetir um estilo único de direção e de montagem atribuível a sua persona, como predicado pelas expectativas tradicionais intrínsecas à autoria no cinema. Com isso em mente, é imprescindível não deixar de ponderar que, mesmo não se conformando aos discursos clássicos acerca da autoria, é justamente a renovação de estilos e de técnicas que se tornou uma marca do diretor.

1.1 – Cinema, Nação e Política

A afirmação do diretor, em oposição ao apagamento dos sujeitos dentro do cinema industrial, também serve como analogia à afirmação dos indivíduos, suprimidos e oprimidos pelo coletivismo da cultura japonesa, de tal forma que a valorização do cineasta pudesse desafiar não somente o modo industrial de produção fílmica, mas um princípio ainda mais profundo da cultura coletivista japonesa. O conflito indivíduo versus sociedade também se configura como autor versus sociedade, autor que conscientiza seu público e transforma o cinema em um espelho que expõe a nação nas piores de suas configurações. Oshima (1992, p. 46-48) rejeitava a forma industrial que apagava a subjetividade do autor e a valorização da autoria servia como estratégia política diante da massificação dos filmes de gênero estabelecidos pelos estúdios. Se uma das principais críticas elaboradas por Edward Buscombe (2004, p. 293) ao recorte da autoria foi a de que ela apaga o processo ideológico de um filme, o caso de Oshima revela uma simbiose entre a expressão subjetiva de um diretor em seus filmes em conjunto com a politização dos jogos de representação elaborados nos mesmos. Quanto a essa crítica, Maureen Turim (1998, p. 3) lembra que Oshima nunca deixou de trazer os aspectos sociais e ideológicos ao primeiro plano de seus filmes. Reciprocamente, Nagib nota como a noção de “negação de si” é também um posicionamento político do diretor:

> Um requisito primário para um cineasta socialmente responsável era a abolição total das fronteiras entre as esferas públicas e privadas, na medida em que o questionamento de si próprio, sendo esse ‘si’ japonês, foi traduzido nos filmes de

> Oshima como uma negação da nação japonesa.[15] (NAGIB, 2011, p. 188).

O debate aqui exposto sobre o tópico da autoria no cinema de Oshima faz-se necessário porque, de um lado, é um aspecto metodológico marcante e presente em quase toda fortuna-crítica produzida sobre essa obra, de outro, é articulado pelo próprio cineasta para discutir a práxis do cinema e suas finalidades políticas. Para o diretor, a afirmação da autoria também é a afirmação de um tipo de cinema, possibilitado pela interlocução entre a figura do diretor e o espectador, que se opõe ideologicamente ao cinema produzido dentro do *studio-system*. Nesse sentido, é importante também reiterar que essa articulação entre cinema independente e a valorização do diretor é circunscrita ao momento histórico do qual emergiu a obra de Oshima (os anos 1960), mas, ao mesmo tempo, expõe o que é provavelmente o maior consenso entre os analistas que estudaram Oshima: o ímpeto político expresso em cada um de seus filmes.

No filme *História Secreta do Pós-Guerra de Tóquio: o homem que deixou um filme como testamento* (*Tokyo-senso sengo hiwa: eiga de hisho o nokoshite shinda otoko no monogatari*, 1970) surge a questão: "como transformar um filme em uma arma?". Se a variação de estilos e a afirmação da autoria são parte da estratégia de escritura política nos seus filmes, a busca da politização do cinema é um objetivo múltiplo, que almeja reformular tanto as narrativas quanto suas representações. Essa questão tenta ser respondida em cada um de seus filmes; de fato, a sua experimentação estética sempre esteve ligada com a tentativa de se realizar um filme efetivamente político, ora mais ou menos realista, ora mais ou menos humanista e ora mais ou menos explícito, mas sempre político.

Mesmo se tomada em sua acepção mais ampla, como uma expressão múltipla atribuível a uma variedade grande de questões, a palavra "política" ainda é um termo adequado para discutir essa obra. Seria muito improvável encontrar um único crítico que discorde da afirmação que Oshima foi um cineasta político, ainda que em sua conotação mais vaga. Mas o que se pretende aqui com essa afirmação é explicitar a maneira como Oshima buscou, em seus filmes, refletir sobre as relações entre os sujeitos, tanto em níveis individuais quanto em níveis (inter)nacionais, algo que é articulado por meio de uma profunda reflexão sobre as propriedades políticas da representação cinematográfica. Novamente, se essa colocação pode parecer demasiadamente vaga, é porque, devido às variedades de estilos e estratégias políticas empregadas por Oshima em seus filmes, não há possibilidade de sintetizar

[15] "A primary requirement for a socially responsible filmmaker was the abolition of all boundaries between public and private spheres, to the extent that questioning oneself, and this 'self' being Japanese, translated in Oshima's films into negation of the nation Japan." (NAGIB, 2011, p. 188)

essa obra em termos resumidos. Para isso, faz-se necessário a organização do debate realizado pela recepção crítica dos filmes acerca desse ponto.

Oshima foi um diretor particularmente preocupado com o cinema como uma ferramenta de construção de subjetividade política e esse é um dos motivos pelo qual suas críticas mais agudas foram direcionadas para as diferentes tradições do cinema japonês, em especial, à Era de Ouro dos anos 1950, ou, como coloca Russell: "Em seus escritos sobre cinema, Oshima insiste na expressão subjetiva como uma estratégia estilística de desafiar o cinema tradicional japonês."[16] (RUSSELL, 1995, p. 106). Para ele, os filmes que tentaram justificar ou compreender os acontecimentos que levaram o país à guerra (em particular os filmes de Masaki Kobayashi[17]) apelavam para um falso sentimento de "vitimização" – ideia de que a sociedade japonesa tenha sido manipulada por seus líderes para ser engajada durante a ascensão do totalitarismo – criando uma "pseudo-subjetividade" que apenas atendia aos anseios da população em geral e isentava os indivíduos de sua participação nos horrores cometidos pelos japoneses durante a Segunda Guerra Mundial (OSHIMA, 1972, p. 37). Para o diretor, a verdadeira subjetividade só poderia ser alcançada no cinema por meio do confronto visceral consigo próprio[18], acreditando que a formação de uma "verdadeira subjetividade"[19] só poderia ser alcançada por meio de uma consciência aguçada do indivíduo em relação ao lugar social que ocupa. Como Dana Polan expõe:

> O cinema de Oshima pode exemplificar a procura por um novo tipo de cinema político, um cinema comprometido, não simplesmente com a representação da política na tela, mas ao engajamento da política como um processo entre tela e espectador.[20] (POLAN, 1983, p. 34)

O que é exposto, então, é a ideia de que um cinema político não é apenas uma

[16] "In his writing on cinema, Oshima insists on subjective expression as a stylistic strategy of challenging traditional Japanese cinema." (RUSSELL, 1995, p. 106)

[17] A trilogia *Guerra e Humanidade* é considerada o principal marco do cinema humanista japonês após a II Guerra Mundial, sendo os filmes: *Guerra e Humanidade: não há amor maior* (*Ningen no joken,* 1959), *Guerra e Humanidade: estrada para a eternidade* (*Ningen no joken,* 1959) e *Guerra e Humanidade: uma prece de soldado* (*Ningen no joken,* 1961).

[18] Traduzido e publicado pela revista francesa de cinema *Positif*, Oshima defende o confronto (por meio do cinema) do país com seu próprio passado (OSHIMA, 1972, p.35), mas o mesmo princípio de auto-enfretamento pode ser identificado na sua defesa do "envolvimento ativo" do diretor (OSHIMA, 1992, p. 46) e da "negação de si" (OSHIMA, 1992, p. 48).

[19] No texto traduzido pela revista francesa, Oshima frequentemente emprega o termo "subjetividade" e sua relação com o cinema. É importante marcar que esse artigo é um texto de opinião e Oshima não se estende em explicar o que ele define como "subjetividade" ou "pseudo-subjetividade" (OSHIMA, 1972, p. 37), mas seria compreensível interpretar essas expressões como análogas a ideia de "consciência política".

[20] "Oshima's cinema can exemplify the search for a new kind of political cinema, one committed not simply to the representation of politics on screen but to the enactment of politics as a process between screen and spectator." (POLAN, 1983, p. 34)

questão de conteúdo, ou mesmo de forma, mas do lugar do espectador em meio a esse processo sendo que há uma preocupação com as formas de ver, não apenas com o que se vê. Essa é de fato uma questão para essa filmografia, em especial, no contexto que Dana Polan analisa (em seu texto ele examina apenas três filmes do diretor), mas a ideia de que Oshima foi um diretor que explorou a teatralidade em sua condição 'brechtiana', no sentido de que o efeito de alienação sirva como um bloqueio intelectual à identificação do espectador em relação ao filme, é a ideia que vai consagrar o diretor como o "Godard japonês". Para Dana Polan, um filme como *Noite e Névoa no Japão* é teatral "precisamente no sentido da estética de Brecht" (POLAN, 1983, p. 36). Semelhantemente, Noel Burch afirma que *O Enforcamento* seria o primeiro filme japonês que articula as afinidades entre as tendências do cinema no Japão com o conceito marxista da representação reflexiva (BURCH, 1979, p. 333-334). Para Lúcia Nagib, essa recepção se deve ao fato de que:

> 'Anti-realismo' era a ordem do dia naquele momento e uma teoria correspondente estava sendo desenvolvida no final dos anos 1960, particularmente na França e no Reino Unido, com reflexões no mundo todo, na forma um programa prescritivo direcionado a desconstruir a identificação subjetiva produzida pelo estilo narrativo 'realista' do chamado cinema clássico Hollywoodiano. A filmagem 'anti-realista' havia sido epitomizada por Jean-Luc Godard, um paradigma contracinemático, não-narrativo, pelo qual todos os outros cineastas eram medidos. [21] (NAGIB, 2011, p. 198)

Na sequência, Nagib (2011, p. 199) observa que o primeiro grande sucesso de Oshima na Europa, *O Enforcamento,* serviu como uma luva para esse enquadramento do diretor perante a crítica internacional, pois o filme "é uma abordagem brechtiana maestral sobre a discriminação racial no Japão"[22]. Dentro dessa perspectiva, além de Noel Burch, Stephen Heath foi um dos entusiastas do filme:

> *O Enforcamento* é um filme político, sua preocupação é com as políticas da 'realidade'. Portanto, um deslocamento inicial: seu alvo é precisamente a realidade como 'realidade', é diretamente sobre representação, identidade, sujeito; por isso sua teatralidade.[23] (HEATH, 1976, p. 56-7)

[21] "'Anti-realism' was the order of the day at that time, and a corresponding theory had been evolving from the late 1960s, particularly in France and the UK, with reflections all over the world, in the form of a prescriptive programme aimed at deconstructing subjective identification as produced by the 'realist' narrative style of the so-called classical Hollywood cinema. 'Anti-realist' filmmaking was epitomized by Jean-Luc Godard, a countercinematic, non-narrative paradigm against which all other filmmakers were measured." (NAGIB, 2011, p. 198)

[22] "The film is a masterly Brechtian take on racial discrimination in Japan" (NABIG, 2011, p. 199).

[23] "Death by Hanging is a political film, its concern is with the politics of ' reality'. Thus, an initial shift: it aims precisely at reality as 'reality', it is directly about representation, identity, subject; hence its theatricality." (HEATH, 1976, p. 56-7).

Justamente por essa recepção de *O Enforcamento* que Oshima ficou conhecido, no começo de sua carreira, como um diretor brechtiano, como um cineasta adepto da experimentação radical das formas cinematográficas pela interrupção dos processos de identificação do espectador, pelo uso do anti-sentimentalismo e da fragmentação narrativa. Foi a estreia de *O Garoto* que ampliou a maneiro que Oshima era visto até então, como coloca Maureen Turim:

> Se *O Enforcamento* foi visto como o filme mais brechtiano de Oshima e *Diário de um Ladrão de Shinjuku* atinge a situação de uma fragmentação vanguardista, *O Garoto*, em contraste, foi visto como o mais "humanista", particularmente em comparação aos filmes do período. Alguns críticos depreciaram o filme como um passo para trás, mas outros, e aparentemente muito do público, acharam-no mais palatável, precisamente por conta de seu foco em um protagonista jovem e por conta de que a linearidade narrativa o fez mais compreensível e mais envolvente emocionalmente.[24] (TURIM, 1998, p. 89)

Evidentemente que a opção pelo não uso do anti-ilusionismo não significa *a priori* uma despolitização do filme; *O Garoto* é uma apropriação do melodrama familiar e oferece uma visão dura e desoladora sobre os filmes de família (*kazokumono*), uma abordagem muito distante da melancolia contemplativa característica desse gênero. Dentro desse contexto, o filme é um marco importante tanto para Oshima quanto para os debates intelectuais elaborados sobre seus filmes, visto que foi nesse contexto que Aumont (1972) escreveu sua defesa ao filme, reconhecendo a variedade de estilos e temas da obra de Oshima. Para Nagib, quando Oshima começou a rodar o filme, ele "já não tinha aquela necessidade premente de prestar contas à vanguarda […] Sobretudo, parecia querer provar que os temas sexuais escandalosos, marca de sua obra como um todo, não eram obrigatórios." (NAGIB, 1995, p. 40).

Diante dessa exposição, é preciso levar em conta que o distanciamento político de Oshima do Japão também operou como uma inserção de seus filmes em uma herança internacional, cosmopolita, de um cinema conscientemente mundial e avesso às constrições da noção de um cinema nacional japonês. Maureen Turim (1998, p. 18) afirma, por exemplo, que Oshima não é simplesmente um cineasta japonês, mas uma voz internacional formada pelo contexto japonês e, seguindo seu argumento acerca da iconoclastia, o empréstimo de títulos

[24] "If Death by Hanging was seen as Oshima's most Brechtian film and Diary of a Shinjuku Thief reaches toward a Japanese avant-garde situationist fragmentation, Boy, in contrast, was seen as the most "humanist", particularly among the films of the period. Some critics decried the film as a step backward, but others, and apparently much of the public, found it more palatable, precisely because its focus on a youthful protagonist and its linear narrative construction made it easier to understand and more emotionally involving" (TURIM, 1998, p.89).

franceses (*Noite e Névoa no Japão* (*Nihon no yoru to kiri*, 1960), emprestado de *Noite e Neblina* (*Nuit et Bruillard*, 1956), de Alain Resnais e *Diário de um Ladrão de Shinjiku* (*Shinjuku dorobo nikki*, 1968), cujo titulo é emprestado da obra de Jean Genet) é visto como exemplares de um tipo de iconoclastia transnacional (1998, p. 83). É nesse mesmo sentido que Noel Burch (1979, p. 327) afirma que Oshima se inseriu em um movimento cinematográfico altamente consciente de si e influenciado por tendências internacionais, algo que chamou de "modernismo cosmopolita", de tal modo que o questionamento do Japão é também um questionamento ao cinema japonês.

Com isso, essa filmografia parece ser devidamente inserida em um debate sobre as conceptualizações acerca do cinema mundial, ou *world cinema*, do que em um exame sobre o cinema japonês enquanto um cinema nacional hermético, no qual as influências e aderências estéticas estejam fechadas dentro de uma única tradição cultural. Lúcia Nagib volta a analisar a obra de Oshima dentro desse contexto – especialmente o filme *Império dos Sentidos* (*ai no corrida*, 1976) – em seu livro *World Cinema and the Ethics of Realism* (2011), assim como Catherine Russell que, em seu livro *Narrative Mortality: Death, Closure, and New Wave Cinemas* (1995), analisa a representação da morte produzida por três diretores do cinema moderno mundial[25]. Alternativamente, os trabalhos de Noel Burch (1979) e Max Tessier (1992) oferecem um olhar sobre Oshima dentro da perspectiva da cinematografia japonesa.

Dentro desse contexto, fica evidente o porquê Oshima ficou conhecido como um cineasta japonês acidamente crítico ao seu país natal, pois o desejo de produzir um cinema político é o mesmo de destruir e de substituir a tradição de qualidade do cinema japonês, sendo que, consequentemente, revela-se também um desejo de mudar o próprio Japão; não é à toa a forma como a crítica vai destacar o olhar distanciado que o diretor oferecia sobre seu país, ou como Tony Rayns (2008) expressa, "ele se vê no Japão, mas não do Japão; ele sempre escolhe se distanciar do consenso nacional, seja ele qual for"[26]. Quanto a essa questão, o próprio diretor afirmou o seguinte quando foi questionado pelo retrato cruel da família japonesa exibido em *O Garoto*:

> Muitos japoneses criticaram o retrato que faço do terrível fenômeno japonês que é infligido no garoto […] Mas o amor por um país é uma coisa estranha. Apenas estufar o peito com orgulho nacional e dizer para as pessoas o quanto você ama seu país para mim não constitui amor pelo país. Deve-se dizer a verdade sobre seu país,

[25] A obra de Oshima é estudada, assim como da de Godard e Wim Wenders.
[26] Tradução livre do texto original em inglês (RAYNS, 2008): "He sees himself as being in Japan but not of it; he always chooses to distance himself from the national consensus, whatever it is".

> seja ela qual for. (OSHIMA apud PULVERS, 2016)[27]

Ao considerar essa citação como referência, seria difícil argumentar que o pessimismo expresso por Oshima em direção ao Japão é algum tipo de desgosto fechado em si mesmo; o que se revela é um posicionamento político contrário às opressões sociais articuladas dentro do país. Já Paul Coates reconhece que as críticas à cultura japonesa vão se tornando cada vez mais externas ao país com o progredir dos anos: "A visão de dentro do Japão é substituída por um de fora e a crítica não é mais contra a ideologia social, mas à ideologia nacional"[28] (COATES, 1990, p. 67). Igualmente, Turim (1998, p. 185) afirma que o diretor acreditava que a cultura japonesa reprime os desejos mais íntimos de seus indivíduos e, desse modo, podemos compreender como a cinematografia de Oshima foi realizada com o objetivo de expor e explodir as amarras que a cultura japonesa impunha a seus indivíduos. Na mesma linha de pensamento, o diretor também afirma que:

> Eu me sinto essencialmente oprimido (aqui no Japão) […] e sinto empatia por outros que são similarmente oprimidos e querem fazer filmes sobre isso ou sobre outras pessoas que são oprimidas aqui, como os coreanos e okinawanos. (OSHIMA apud PULVERS, 2016)[29]

O tema da opressão dos indivíduos é algo que é retomado em todos os filmes do diretor, mesmo que seja reconfigurado de diferentes maneiras. A questão do preconceito contra os coreanos é expressa em filmes como *O Enforcamento*, considerado o filme mais brechtiano de Oshima por conta do seu anti-ilusionismo (NAGIB, 2011, p. 199; BURCH, 1979, p. 328; POLAN, 1983, p. 35; TURIM, 1998, p. 61-68), e *Diário de Yunbogi* (*Yunbogi no nikki*, 1965), um documentário de compilação inspirado por *La Jetée* (1962), de Chris Marker; o tema das relações entre japoneses e okinawanos foi retratado no filme *Irmãzinha de Verão* (*Natsu no imouto*, 1972). Ao dar visibilidade a esses assuntos, Oshima põe em questão o próprio Japão e sua sociedade, expondo as idiossincrasias do país, os preconceitos e suposição da homogeneidade cultural e étnica da nação.

Mas, ao retomar a exposição anterior sobre a relação simbólica entre a morte do pai

[27] "Many Japanese people have been critical of my depicting such an awful Japanese phenomenon as that perpetrated on the boy […] But love of country is a strange thing. Just puffing out your chest with national pride and telling people how wonderful your country is does not constitute love of country as I see it. You have to tell the truth about your country, whatever it is." (OSHIMA apud PULVERS, 2016)

[28] "The view from within Japan is replaced by one from without, and the critique is no longer social ideology but of national ideology" (COATES, 1990, p. 67)

[29] "I have felt that I myself am being essentially oppressed (here in Japan) […] and so I feel sympathy for others who are similarly oppressed and want to make films about that and about others who are oppressed here, such as resident Koreans and Okinawans." (OSHIMA apud PULVERS, 2016)

de Oshima e sua decepção com o Japão, nota-se que, do ponto de vista narrativo, os elementos da biografia do diretor se confundem com o viés ideológico antinacionalista dentro da obra, visto que, para o diretor, o pessoal também pertence à esfera política, pois, o esfacelamento das fronteiras entre as esferas do público e do privado é um dos temas mais recorrentes da sua carreia. Oshima afirmou que "Uma relação sexual com outra pessoa provoca uma conexão com toda a humanidade: ao se envolver com uma pessoa, você é capaz de se envolver com toda a humanidade."[30] (OSHIMA, 1992, p. 247). Para Oshima, o relacionamento entre dois indivíduos é o espelhamento de toda uma cultura, incluindo suas complexidades e contradições, sendo assim, o regime erótico que rege as relações interpessoais também rege uma nação. Em seus filmes, há um apagamento das fronteiras entre o público e o privado e as relações entre sujeitos se tornam relações entre toda a sociedade.

A compreensão desse aspecto temático das narrativas de Oshima permite o reconhecimento de como a "alegoria nacional" (JAMESON, 1986, p. 69), a alegoria do destino do indivíduo costurado com a situação pública da cultura e sociedade de uma nação, é mobilizada em seus filmes. Para Nagib, a alegoria visual do Japão em *O Império dos Sentidos* é explorada pela presença da cor vermelha e de sua relação simbólica com a bandeira japonesa, o *hinomaru* (NAGIB, 2011, 193); essa imagem já havia sido explorada nos filmes anteriores do diretor, mas no caso de *Império dos Sentidos*, a figura ganha contornos eróticos: "Como nos filmes anteriores de Oshima, a literalização e objetificação do *motif* do hinomaru está em operação aqui novamente, mas, dessa vez com o objetivo de realçar a atmosfera sensual."[31] (NAGIB, 2011, p. 194). Similarmente, Catherine Russell (1995) traça o argumento de que o uso da iconografia nacionalista da bandeira japonesa nas narrativas de Oshima serve para delinear os problemas dos sujeitos como problemas do Japão:

> O redondo e vermelho Sol se torna circunscritivo, circular e ocluso e o corpo é inscrito dentro dessa dimensão singular, uma estratégia que é mais explícita no mapeamento do rosto da criança envolta do Sol e da bandeira em *O Garoto* (1969). Por do Sois alegóricos figuram proeminentemente em *O Enforcamento* (1968) e em *Túmulo do Sol* (1960); e bandeiras drapeiam os cenários de muitos filmes. Nas últimas cenas de *Conto Cruel da Juventude* (1960), Mako veste um brilhante vestido vermelho com um Sol branco estampado e morre usando esse vestido.[32] (RUSSELL,

[30] "A sexual relationship wtih another brings about a connection with all of humanity: by embracing one person you are able to embrace all humanity." (OSHIMA, 1992, p. 247)

[31] "As in Oshima's previous films, literalization and objectification of the hinomaru motif are again at work here, but this time with the aim of enhancing the sensual atmosphere." (NAGIB, 2011, p. 194)

[32] "The round, red sun becomes circumscriptive, circular and closed, and the body is inscribed within its singular dimension, a strategy that is most explicit in the mapping of the child's round head onto the round sun of the flag in Shonen (Boy) (1969). Allegorical sunsets figure prominently in Death by Hanging (1968) and The Sun's

1995, p. 107).

Contudo, enquanto nos filmes de ambientação contemporânea do diretor, o individual é mobilizado para pensar sobre o nacional, em seus filmes históricos, o passado é mobilizado para pensar sobre o presente. O anacronismo temporal que é inerente à representação histórica no cinema é o mesmo anacronismo presente no próprio processo da escrita histórica: fabular ou produzir discursos sobre o passado é sempre um exercício do tempo presente. De acordo com Ismail Xavier (2004, p. 345), alegoria, no sentido clássico, é um tipo de enunciação que diz algo ao mesmo tempo em que alude a outra coisa e, sendo assim, é um processo de comunicação que evidencia a mediação entre enunciação e interpretação alegórica. Se, de acordo com Benedict Anderson (2006, p. 5), o nacionalismo é construído por meio da apropriação do passado, os filmes históricos de Oshima buscam reescrever uma história que possa se contrapor a oficial, trata-se da formulação de um imaginário nacional alternativo e crítico a si próprio. Desse modo, Oshima constrói alegorias nacionais e históricas como método para desenvolver uma contra narrativa histórica ou uma história alternativa às produzidas pelos discursos nacionalistas que se apropriaram de determinadas narrativas.

1.2 – Gozar e morrer no cinema: *O Império dos Sentidos*

A estreia de *O Império dos Sentidos* em Cannes em 1976 chacoalhou o cenário do festival e do cinema da época. Como lembra Linda Williams, o filme foi o "primeiro exemplo de um longa-metragem narrativo de qualquer parte do mundo a ter êxito tanto na arte como na pornografia"[33] (WILLIAMS, 2008, p. 182); foi também a primeira realização da produtora independente do diretor, a Oshima Productions Ltda, em meio a uma profunda recessão da indústria cinematográfica japonesa[34], no qual teve a oportunidade de produzir esse filme graças ao patrocínio de Anatole Dauman, o produtor francês que havia distribuído *O Enforcamento, A Cerimônia* (*gishiki*, 1969) e *Noite e Névoa no Japão* na Europa e que trabalhou com outros grandes mestres do cinema mundial como o próprio Godard, Alain

Burial (I960); and flags drape the sets of many of the films. In the last scenes of Cruel Story of Youth (I960) Mako wears a bright red dress with white sun on it, and dies wearing this dress." (RUSSELL, 1995, p. 107)

[33] "as the first example of feature-length narrative cinema anywhere in the world to succeed as both art and pornography" (WILLIAMS, 2008, p. 182)

[34] Do ponto de vista econômico, a recessão foi brutal, passando de mais de 1 bilhão de ingressos vendidos no Japão em 1959 para 216 milhões em 1972 (DANVERS; TATUM, 1986, p. 173).

Resnais, Wim Wenders e Agnès Varda. O financiamento francês ajudou Oshima a driblar o sistema japonês, pois o permitiu filmar em meio à crise da indústria e, ao mesmo tempo, ajudou-o a evitar a censura anti-pornografia[35] do país, sendo que, para isso, as cenas eram rodadas no Japão e o material era enviado para a França para ser revelado e editado (NAGIB, 2011, p. 187).

O filme, baseado em fatos reais (igualmente como em *O Enforcamento* e *O Garoto*), narra a famosa história de Sada Abe, uma geisha que ficara conhecida por matar e mutilar seu amante nos anos 1930, como descreve Tadao Sato:

> Os excessos sexuais de Kichizo e sua amante, Sada Abe, culminaram nela o estrangulando até a morte no ápice da ecstasy sexual e o castrando depois. Os japoneses da época estavam interessados nesse incidente por causa de Sada Abe, uma mulher com um impressionante apetite sexual, e com o amante assassinado que extraia pena pelo sacrifício cômico. Oshima, no entanto, retrata Kichizo como um homem que não se importava em ser assassinado se ele pudesse excitar e satisfazer a mulher que ele amava.[36] (SATO, 1982, p. 245)

Império é uma experimentação ousada e sem cortes da representação do ato sexual que tensiona as relações entre a pulsão de morte e a pulsão sexual, mas sua recepção pela crítica também retoma vários dos temas aqui discutidos sobre Oshima: nação, política, cinema e sexualidade. Por exemplo, Russell observa a relação do filme com os movimentos temáticos da *nuberu bagu*:

> A Nouvelle Vague japonesa, um momento radical em um cinema nacional altamente distinto, empregou a violência e sexualidade com fins claramente políticos. Nos filmes de Oshima, a representação da morte é estilisticamente e narrativamente ligadas à concepção histórica da nação: o desejo por um novo Japão.[37] (RUSSELL, 1995, p. 106)

A questão da sexualidade japonesa e sua relação com aspectos mais amplos da

[35] A produção do filme evitou a censura durante as suas filmagens, uma vez que a lei japonesa permitia que as autoridades confiscassem qualquer material considerado obsceno em qualquer momento da produção (incluindo durante a revelação do negativo) (DANVERS; TATUM, 1988, p. 178). Porém, isso não impediu a proibição da distribuição do filme, que até o final dos anos 1990, nunca havia sido exibido integralmente no Japão (TURIM, 1998, p. 128).

[36] "The sexual excesses of Kichizo and his sweetheart, Sada Abe, culminate in her strangling him to death at the height of sexual ecstasy and castrating him afterward. Contemporary Japanese were interested in this incident because of Sada Abe, a woman with an amazing appetite for sex, and her murdered lover elicited only pity as a comical sacrifice. Oshima, however, portrays Kichizo as a man who did not mind being killed if he could sexually excite and please the woman he loved." (SATO, 1982, p. 245)

[37] "The Japanese New Wave, a radical moment in a highly distinctive national cinema, deployed violence and sexuality for overtly political ends. In Oshima's films, the representation of death is stylistically and narratively linked to a historical conception of nationhood: the desire for a new Japan" (RUSSELL, 1995, p. 106)

cultura e da política do país já havia sido comentado por Oshima em seu texto *Sexual Poverty*, publicado originalmente em 1971 (OSHIMA, 1992, p. 240-8), no qual descreve as suas impressões sobre a cultura sexual do país, explicitando que, ao mesmo tempo em que havia uma abundância de imagens e discursos produzidos sobre o sexo nas revistas populares, o país vivia um período marcado pela pobreza sexual dos indivíduos:

> É claro, como eu insinuei quando disse "aparente" abundância sexual, a maior parte dessas imagens é falsa. Talvez possamos chamar a principal moda dessas falsas imagens de "PIBismo sexual" ou "carreirismo sexual". A questão do sexo tem sido reduzida exclusivamente à questão dos órgãos sexuais e do prazer sexual […] Elogios são dados para aqueles que acumulam o maior número de encontros sexuais, aumentam sua sensibilidade sexual e tem os maiores órgãos sexuais; esforços para atingir esses objetivos são aplaudidos. Esse é exatamente o mesmo fenômeno manifestado no pós-guerra do Japão, quando o país virou de forma inquestionável em direção à prosperidade econômica, seguindo cegamente em direção a uma prosperidade baseada exclusivamente em números.[38] (OSHIMA, 1992, p. 242)

O argumento de Oshima é de que a cultura do sexo estabelecida nos anos da recuperação do país após a guerra estava intrinsicamente ligada ao pensamento econômico do mesmo período, atrelada a um produtivismo quantitativo, competitivo e comercial. Para o diretor, essa era apenas uma substituição da moral do "militarismo sexual" que havia guiado o país nos anos que seguiram a Restauração Meiji até a Segunda Guerra Mundial. Oshima assume que esse mesmo pensamento havia o contaminado durante a infância: "Foi assim que eu tive a ideia de que todas as pessoas envolvidas com sexo são sujas e ele só é permitido pelo bem do país – quando é feito para avançar o objetivo de procriar sujeitos, particularmente soldados para servir o país."[39] (OSHIMA, 1992, p. 242).

Nesse sentido, *O Império dos Sentidos* parece também ser uma resposta a essas questões mais amplas da intersecção entre a sexualidade dos indivíduos e a cultura sexual de um país. Não seria possível, por exemplo, deixar de notar o quão importante é o contexto histórico da diegese foi importante para a recepção crítica do filme: "isso aconteceu em 1936", como afirma a narração de Oshima ao final do filme, explicitando a importância do

[38] "Of course, as I implied when I said "apparent" sexual abundance, most of those images are false. Perhaps we can call the main current of those false images "sexual GNPism" or "sexual careerism". The issue of sex has been narrowed down exclusively to a matter of sexual organs and sexual pleasure […] Praise is given to those who can accumulate the greatest number of sexual encounters, increase their sexual sensitivity, and have the largest sexual organs; efforts to achieve these goals are applauded. This is exactly the same phenomenon manifested in post-war Japan when it turned unquestioningly toward economic prosperity, proceeding blindly toward a prosperity based exclusively on numbers." (OSHIMA, 1992, p. 242)

[39] "That I how I got the idea that all people involved in sex are dirty and that it is only permissible when it is for the sake of the country – when it is carried out to further the goal of procreating subjects, particularly soldiers, to serve the country." (OSHIMA, 1992, p. 242)

momento. A data de fevereiro de 1936 é conhecida pelo evento da tentativa de um golpe[40] militar nacionalista no país; a sombra desse acontecimento se sobrepõe ao longo do filme, mesmo que sua presença narrativa e visual seja restringida apenas a algumas cenas. Quanto a isso, Stephen Heath afirma,

> O político é insistente no filme, a pontuação de um externo, de fora do quarto: crianças com bandeiras – o hinomaru, 'o sol redondo', emblema do militarismo do pré-guerra – cutucando o velho homem [...] soldados marchando pelas ruas e assistidos por multidões de crianças novamente com as bandeira [...][41] (HEATH, 1981, p. 158).

Lúcia Nagib oferece uma perspectiva diametralmente oposta dessa exposta por Heath; observando as mesmas cenas, ela pontua:

> Reconhece-se que o Japão odiado dos filmes anteriores de Oshima ainda é um fantasma que espreita os cantos, mas agora é reduzido para proporções mínimas de pequenas bandeiras *hinomaru* nas mãos de crianças, também vestidas de vermelho, com as quais importunam o pênis flácido de um bêbado dormindo na neve. A bandeira de miniatura reaparece na celebrada cena em que Kichizo, totalmente absorvido em seu mundo de paixão sexual, caminha na direção contrária dos soldados que marcham em direção à guerra, enquanto a multidão acena suas pequenas bandeiras. O objetivo aqui é claramente o de dispensar todo discurso político como irrelevante dentro desse universo de liberdade sexual e de beleza, governado por nenhuma outra política que a do prazer.[42] (NAGIB, 2011, p. 194-195).

De fato, são as leituras do filme que tendem a dar mais destaque à relação entre o casal e o momento histórico dos anos 1930, enquanto o material pró-fílmico privilegia as imagens do sexo e da obsessão entre o casal. O que Nagib observa é o aspecto positivo pelo qual Oshima enquadra a paixão devastadora entre Kichizo e Sada, como uma homenagem à "cultura sexual comunal" (OSHIMA, 1992, p. 243) do período Edo. De fato, o microcosmo de paixão construído pelo casal, em meio ao avanço do fascismo, assemelha-se mais a uma

[40] O evento ficou conhecido como *Ni Ni Roku* e ocorreu quando parte do exército imperial assassinou ministros do governo e ocupou partes da cidade de Tóquio (COATES, 1990, p. 66).

[41] "The political is insistent in the film, the punctuation of an outside, elsewhere in the room: children with flags – the hinomaru, 'the round sun', emblem of pre-war militarism – jabbing at an old man […] soldiers marching through the streets watched by crowds of children again with flags " (HEATH, 1981, p. 158)

[42] "Granted, that loathed Japan of Oshima's previous films is still a ghost lurking in the corners, but now reduced to minimal proportions of small hinomaru banners in the hands of children, also dressed in red, who tease with it the flaccid penis of a drunkard sleeping in the snow. The miniature flags reappear in the celebrated scene in which Kichizo, entirely absorbed in his world of sexual passion, walks against the flow of soldiers marching to war, while the crowds wave their little banners at them. The purpose here is clearly to dismiss all political discourse as irrelevant within this universe of sexual freedom and beauty, governed by no politics other than pleasure" (NAGIB, 2011, p. 194-195)

utopia do prazer do que a uma "distopia trágica", como analisado por Joan Mellen (2004, p. 84). Se há um Japão que é tratado com desgosto e pessimismo por Oshima, esse é o Japão moderno, nacionalista e autoritário; as liberdades das tradições pré-modernas do Japão folclórico do período Edo são compreendidas de maneira nostálgica. Assim, o atavismo de Sada e Kichi em *Império dos Sentidos* é tratado com um otimismo surpreendente e a liberdade sexual do casal, mesmo em sua busca catastrófica da satisfação, é a contramão da ascensão fascista japonesa da década; esse aspecto do filme é ainda intensificado pela crescente clausura do casal em relação ao resto do mundo, pois a estrutura *huis-clos* é progressivamente intensificada ao desenrolar da trama.

No entanto, essa é apenas uma das faces dos debates sobre política suscitados pelo filme e, no que tangencia as políticas do sexo e do prazer visual no cinema, as análises de Nagib e Heath novamente oferecem dois contrapontos. O filme foi visto como uma das principais obras a representar o ato sexual em sua integralidade, por posicionar a pornografia em meio a um debate mais amplo sobre os próprios modos de ver no cinema, pois, em *Império dos Sentidos,* o gozo é apenas uma das manifestações do prazer, que é precedido, antes de tudo, pelo olhar, tanto em suas configurações diegéticas quando extra diegéticas. Mas a questão da escopofilia e do voyeurismo no filme não escapam a discussão acerca das políticas de representação no cinema de Oshima; Heath afirma quanto à ordem do olhar empregada no filme:

> Seu registro não é o do "fora de quadro", o "*hors-champ"* que será recapturado no filme pelo processo espacial de sutura da 'dobra', do qual campo/contra-campo é o recurso mais óbvio, mas pelo deslocamento de cada quadro, de cada cena, na direção do problema de 'ver' para o espectador.[43] (HEATH, 1981, p. 150).

O argumento de Heath é o de que a intensa reiteração do voyeurismo no filme expõe os processos de identificação entre os olhares intra e extra diegéticos e acaba efetivamente sabotando o envolvimento erótico do espectador com as cenas de sexo, erodindo, assim, o próprio gênero da pornografia e descolando a função de suas imagens de produzir prazer. Por trás dessa ideia, reconhece-se a retomada do debate sobre o emprego da reflexividade brechtiana nos filmes de Oshima, no sentido da exposição dos recursos discursivos do cinema com o objetivo de atingir o distanciamento intelectual do espectador com a obra; essa mesma

[43] "Its register is not that of the the 'out of frame', the 'hors-champ' to be recaptured in the film by the spatially suturing process of 'folding over' of which field/reverse- field is the most obvious device, but that of the edging of every frame, of every shot, towards a problem of 'seeing' for the spectator." (HEATH, 1981, p. 150)

alegação é igualmente realizada por outras análises do filme, como a de Dana Polan (1983, p. 34) e de Paul Coates (1990, p. 66). O que Nagib observa nesse argumento é de que a rejeição do contágio sexual pelo filme é pautada pelo pressuposto do dualismo entre corpo e mente de Brecht (NAGIB, 2011, p. 205):

> *Império* substitui o voyeurismo com o exibicionismo, de modo a encorajar a escopofilia e identificação ao ponto de empurrar o voyeur passivo, tanto dentro da fábula fílmica quando no nível da espectatorialidade, para participar fisicamente e ativamente do jogo erótico.[44] (NAGIB, 2011, p. 203).

1.3 – Repetição e criminalidade

Seja por meio da pornografia ou do distanciamento brechtiano, o que podemos observar é que a politização do cinema de Oshima se consagra, em grande parte, por meio do emprego da repetição narrativa que se estrutura pela circularidade de eventos e ações que são constantemente retomados. Para Coates, o gesto da repetição nos filmes do diretor é uma resposta à frustração da impossibilidade de transcendência social e política do regime de opressão vigente: "Para Oshima, as contradições da sociedade constituem um impasse; elas não podem ser resolvidas através do aperto de mãos dos representantes de classes opostas, como ocorre ao final de *Metrópolis*, nem podem gerar uma revolução"[45] (COATES, 1990, p. 65). Assim, se as contradições internas da sociedade são irreconciliáveis, e com as possibilidades de mudanças sociais sendo nulas, as tentativas de empreendê-las se tornam furtivamente repetitivas.

Nesse sentido, a repetição é um fenômeno que ocorre da contradição inescapável estabelecida por Oshima para suas personagens, da contradição entre a busca de algo e a impossibilidade de consegui-lo, e é esse entrave que constrói o estado da circularidade narrativa de seus filmes. Essa estratégia é evidenciada no primeiro filme do diretor, *Uma Cidade do Amor e Esperança*, no qual um garoto pobre se sustenta por meiode um golpe: ele vende pombos para seus colegas de classe mais ricos, mas essas aves são treinadas para sempre voltar para ele, que, em seguida, vende-as novamente. A lógica do retorno é também a lógica do crime, que, como Adam Knee infere, é resultado das marginalizações sociais do

[44] "The Realm replaces voyeurism with exhibitionism, so as to encourage scopophilia and identification to the point of pushing the passive voyeur, both within the film fable and on the level of spectatorship, into physically and actively joining the erotic play." (NAGIB, 2011, p. 203)

[45] "For Oshima, the contradictions within society constitute a deadlock; they cannot be resolved by representatives of the opposed classes shaking hands, as occurs at the end of Metropolis, nor can they generate a revolution." (COATES, 1990, p. 65)

Japão; a criminalidade nos filmes de Oshima é justamente a tentativa de transgressão política (KNEE, 1987, p. 28). Tadao Sato segue na mesma linha de pensamento ao afirmar que o diretor:

> parece estar experimentando com a ideia da ânsia humana por liberdade que não pode ser satisfeita através da revolução social e ele quase sempre repete a visão desesperadora de que, se pessoas buscam a liberdade, elas podem apenas se tornarem criminosas. O corolário disso, no entanto, é a esperança de que pessoas, no fim das contas, não podem ser domesticadas e, se esse é o caso, seres humanos têm o potencial de se tornarem qualquer coisa.[46] (SATO, 1982, p. 177).

Desse modo, o interesse pela repetição e a sua relação com a criminalidade é um interesse político, e a politização do crime aqui é a sua compreensão como a manifestação da inadequação diante das normas e das moralidades impostas pela sociedade japonesa. Assim, a noção de criminalidade está intimamente ligada à expressão sexual das personagens nesses filmes e essa é justamente a relação construída por Oshima em seu texto *Between Custom and Sex: Crime as a Mediator* (OSHIMA, 1992, p. 233-239). Se, na filmografia de Oshima, o paradigma da criminalidade é efeito da procura pela liberdade das condições políticas e econômicas, a busca pela liberdade do prazer sexual é igualmente o enfrentamento das normas e condutas que governam as expressões sexuais dos indivíduos. Justamente nessa conjunção entre sexualidade e criminalidade que o pessimismo inerente às repetições narrativas de Oshima começa a ganhar contornos mais otimistas, pois começa a ser concebida como um princípio de resistência, *e.g.*, o casal de *Império dos Sentidos*.

Para Dana Polan, a política da repetição é uma questão do próprio cinema político de Oshima, da tentativa de "retornar ao zero" e de substituir as tradições (POLAN, 1983, p. 41); já para Coates, o interesse de Oshima na repetição o levou, inevitavelmente, para o gênero repetitivo por natureza, a pornografia (COATES, 1990, p. 66). Contudo, de acordo com Heath, o filme não emprega a repetitividade tradicional do gênero, pois, o cinema clássico "é onde a narrativa é de fato a ordem de uma repetição tolerável"[47] (HEATH, 1981, p. 154), mas, no caso de *Império,* "a repetição é crua em que cada uma das vezes ela não traz nenhuma nova informação, traz apenas – precisamente – morte: finalmente a morte de Kichi, e o

[46] "he seems to be experimenting with the idea of a human craving for freedom that cannot be satisfied through social revolution, and he almost always repeats the despairing view that if people seek freedom, they can only become criminals. The corollary of this, however, is the hope that people ultimately cannot be domesticated, and if this is so, human beings have the potential to become anything at all." (SATO, 1982, p. 177)

[47] "where narrative is in fact the order of a bearable repetition." (HEATH, 1981, p. 154)

apagamento do sujeito"[48] (HEATH, 1981, p. 156). Nesse sentido, a repetição no filme é vista como um esvaziamento do sentido e da própria função clássica da narrativa da repetição.

Se, na narrativa clássica, a repetição é empregada de modo que a trama possa progredir, nos filmes de Oshima a repetição é empregada de modo a evidenciar a estagnação da trama, já que, em seu universo fílmico, as possibilidades de mudança e progresso estão atrofiadas, o que faz que a narrativa adote um padrão circular até o momento da morte das personagens (o único evento que seria capaz de solucionar esse movimento circular). O que Catherine Russell observa a respeito da morte no cinema de Oshima é que a sua função simbólica é deslocada de sua função ideológica de produzir resolução; a morte, nesse contexto, torna-se mais um recurso para desestabilizar a representação:

> Mortalidade nesses filmes não providencia um meio de finalizar as coisas, mas providencia, frequentemente, um meio violento de condenar a "resolução" como um evento narrativo e histórico. As convenções da narrativa cinematográfica, como foram desenvolvidas da tradição bildungsroman da narrativa literária, codificam o desejo por significado como o desejo por uma morte significativa, e o desejo pela resolução foi formalizado como o desejo da morte.[49] (RUSSELL, 1995, p. 3)

Oshima expressou seu desejo em filmar a morte de uma pessoa (OSHIMA, 1992, p. 257) e, em *Império dos Sentidos*, chegou o mais próximo disso ao representar a morte e reproduzir o orgasmo e o sexo explícito. A representação da mortalidade e da realidade tem, aqui, a função de por em questão os próprios princípios da representação, ao mesmo em que "As políticas de representação de Oshima envolvem uma releitura de Tânatos como Eros, uma interpretação discursiva do desejo de morrer (*e.g.*, sacrifício) como o desejo por uma alteração radical da realidade." (RUSSELL, 1992, p. 109)

[48] "the repetition is crude in that each time brings no new information, brings only-precisely- death: the death finally of Kichi, and the fading of the subject" (HEATH, 1981, p. 154)

[49] "Mortality in these films does not provide a means of wrapping things up, but more often, a violent means of condemning "closure" as a narrative and historical event. The conventions of cinematic narrative, as they were developed out of the bildungsroman tradition of literary narrative, codified the desire for meaning as a desire for meaningful death, and the desire for ending was formalized as a desire for death." (RUSSELL, 1995, p. 3)

2. *FURYO*: DO AMOR À MORTE

Furyo: Em Nome da Honra é o primeiro filme de Oshima realizado fora do Japão, após dois projetos realizados em coproduções internacionais (*O Império dos Sentidos* e *O Império da Paixão*); o filme é um marco decisivo na movimentação do cineasta em levar suas produções para fora do país, movimento que havia se iniciado em 1968, após as exibições de *O Enforcamento* no circuito francês. As filmagens de *Furyo* começaram em 1982, no mesmo ano em que Oshima foi declarado inocentado pela Corte de apelação do país (OSHIMA apud DANVERS; TATUM, 1986, p. 220), após um longo e litigioso processo a respeito da alegada indecência e obscenidade da publicação do roteiro e contendo alguns *stills* de *O Império dos Sentidos*.

Furyo é realizado após um autodeclarado "silêncio" do diretor (OSHIMA apud DANVERS; TATUM, 1986, p. 220), entre a estreia de *O Império da Paixão* em 1978 e o início das filmagens no começo dos anos 1980, o que é um período longo quando comparado a quão prolífico o diretor havia sido em outros momentos de sua carreira[50]. Para Oshima, o tempo longo de pré-produção de *Furyo* se deve, ao menos em parte, em decorrência dos desafios de produção desse filme, devido ao grande orçamento necessário para sua realização e às dificuldades que teve para coordenar uma produção estrangeira com atores e técnicos não-japoneses (OSHIMA apud DANVERS; TATUM, 1986, p. 220).

O interesse pelo projeto começou quando o diretor descobriu uma tradução em japonês do livro *The Seed and the Sower* (1966), do sul-africano Laurens van der Post e, de acordo com Oshima, o que inicialmente o atraiu à história foi a maneira inédita, por meio do livro, que teve contato com a temática da vida dos prisioneiros de guerra, especificamente dos presos em campos de concentração à mercê de carrascos japoneses, contado pelo ponto de vista ocidental, pela profundidade da observação dos japoneses presente no texto (OSHIMA apud DANVERS; TATUM, 1986, p. 196).

Como Maureen Turim observa, Oshima sempre foi uma figura incisiva e crítica às tradições japonesas, fossem elas sócio-políticas ou cinematográficas, logo, não causa nenhum espanto que o diretor tenha, em mais um gesto de distanciamento do Japão, buscado retratar o seu país natal pela perspectiva estrangeira (em face da escolha a adaptação de um texto de autoria sul-africana) (TURIM, 1998, p. 170), principalmente diante da crise econômica da

[50] Apenas entre 1959 e 1960, o diretor estreou cerca de 4 filmes e entre 1967 e 1969 foram realizados 9 filmes, contando seus documentários produzidos para televisão japonesa.

indústria cinematográfica japonesa[51] e após o sucesso da exibição de seus filmes no circuito internacional. De fato, o próprio diretor afirma que foi a experiência do processo de coprodução com a França em seus dois filmes anteriores que o incentiva a desenvolver o texto de van der Post (OSHIMA apud DANVERS; TATUM, 1986, p. 196-197). Sendo assim, a temática das relações interculturais da fábula de *Furyo* é reverberada nos próprios movimentos da produção do filme; igualmente, a questão do "ponto de vista" se torna uma das questões mais pungentes da forma do filme. Em suma, *Furyo* é uma adaptação de um texto ocidental, que expõe o seu olhar sobre os japoneses, realizada por um diretor japonês em um esforço de olhar para si próprio como japonês e, como abordaremos adiante, a questão dos pontos de vista dessa teia de relações interculturais entre os produtores e os personagens atravessa todo o filme, sendo impressa em sua narrativa e na *mise en scène*.

Os dois principais parceiros de Oshima foram os britânicos, na época iniciantes, Jeremy Thomas e Paul Mayersberg. Thomas, naquele momento, fora creditado como produtor em apenas três projetos, entre eles, o filme *Estranho Poder de Matar* (*The Shout,* 1978), realizado pelo diretor expoente do Cinema Novo Polonês Jerzy Skolimowski. Apesar de novato, o produtor já demonstrava uma habilidade em encontrar e viabilizar projetos de cineastas talentosos do mundo todo. Já Mayersberg, um crítico de cinema conhecedor dos filmes de Oshima, também tinha pouca experiência como roteirista, com créditos em apenas dois filmes, entre eles, a estreia de David Bowie como ator: *O Homem Que Caiu na Terra* (*The Man Who Fell to Earth,* 1976). Mayersberg fez contribuições pontuais ao roteiro, adicionando certo didatismo sobre costumes japoneses estranhos aos ocidentais e fazendo que o texto de Oshima se tornasse mais comercial no contexto global; a parceria teve ter sido frutífera, uma vez que Oshima o convidou para participar da roteirização do futuro projeto *Hollywood Zen* (NAGIB, 1995, p. 229-230).

Durante a pré-produção, Oshima tentou escalar dois atores veteranos para o papel de Celliers. Em 1980, foi até Nova Iorque para se encontrar com Robert Redford, escolha favorita de van der Post para o papel (DANVERS; TATUM, 1986, pg. 197), que recusou a oferta. O diretor também desejou, inicialmente, o ator britânico Peter O'Toole, mas a busca pelo protagonista só terminou efetivamente quando, em uma televisão de um bar em Tóquio, Oshima descobre a figura de David Bowie; o diretor foi em seguida para os EUA conhecer

[51] Entre o final dos anos 1960 e 1970, o Japão registrou uma profunda queda na venda de ingressos de cinema. Como consequência, tornou-se significativamente mais difícil para cineastas independentes, como Oshima, de viabilizarem seus projetos, até mesmo diretores com Akira Kurosawa tiveram que buscar o financiamento de seus filmes no exterior. Ver em: NOVIELLI, 2007, p. 271-276.

Bowie, que aceitou a oferta de interpretar Celliers no cinema (DANVERS; TATUM, 1986, p. 197-198).

Do lado japonês, Oshima escalou dois atores que, na época, não eram profissionais para os papéis do Capitão Yonoi e do Sargento Gengo Hara: Ryuichi Sakamoto e Takeshi Kitano, respectivamente. Kitano, entre os anos 1970 e 1980, era uma personalidade famosa da televisão japonesa, sendo uma celebridade entre os comediantes do país. Oshima e Kitano, ambos frequentadores assíduos de programas de auditório japoneses, conheceram-se nos bastidores de um *talk-show* e se entenderam bem devido a uma afinidade política e ideológica (KITANO apud NAGIB, 1995, p. 311); Sakamoto, que também assina a composição da célebre trilha sonora do filme, era um *pop-star* e uma figura famosa do meio musical japonês, membro da banda *Yellow Magic Orchestra* (YMO), um grupo de música eletrônica formado no final dos anos 1970.

Em termos bastante concretos, *Furyo* efetivamente elevou a carreira cinematográfica daqueles estavam ali como iniciantes. Kitano se tornaria um dos cineastas mais importantes, se não o mais importante, do cinema japonês dos anos 1990. Já Sakamoto, que ficou mais famoso pela composição da música tema do filme – *Merry Christmas Mr. Lawrence* – do que por sua atuação, tornou-se um importante compositor de trilhas sonoras, trabalhando em filmes como *O Último Imperador* (*The Last Emperor*, 1987), pelo qual ganhou o Oscar (filme que também foi produzido por Jeremy Thomas) e, mais recentemente, em *O Regresso* (*The Revenant*, 2017).

Oshima afirmou que a escolha de atores não profissionais, como Sakamoto e Kitano, deu-se, em parte, devido ao fato de que atores japoneses frequentemente se intimidavam com a experiência e formação técnica de atores veteranos como Tom Conti e Jack Thompson (NAGIB, 1995, p. 227). Independentemente das variadas motivações, as escolhas do *casting* – potencialmente inusitadas – provaram-se cruciais para a efetivação de um elemento de estranhamento presente em *Furyo*, em que a escolha dos atores acaba compondo um conjunto de sujeitos que trazem para a imagem da tela as suas personas públicas, além das personagens que ali interpretam. Se, para Jacqueline Nacache, "a encarnação é de fato tudo que existe entre ator e personagem"[52] (NACACHE, 2004, p. 86), *Furyo* produz um tipo particular de corpos coabitados pelas personagens da fábula e pelas estrelas que existem fora do filme, criando um jogo de representação que leva o ilusionismo do cinema aos limites de suas convenções, sem – rompê-las totalmente. Esse limite pode até ser uma condição do *star-*

[52] " L'incarnation est en effet le tout de ce qui lie acteur et personnage. " (NACACHE, 2004, p. 86)

system, como demonstrado por Edgar Morin:

> Aqui retornamos a dialética da qual se nasce uma estrela, procedendo da personagem real para a personagem da tela e reciprocamente. Vamos apenas lembrar que se a estrela atua seu mito (sua personagem da tela) na vida, esse mito já está inscrito com seu tipo – seu rosto e seu corpo. Pois esses rostos, esses corpos e essas vocês que o cinema seleciona já são, na vida, portadores de um tipo de mistério sagrado. Esses rostos são máscaras que imediatamente expressam força ou ternura, inocência ou experiência, virilidade ou gentileza e geralmente uma qualidade super-humana, uma harmonia divina, que chamamos de beleza.[53] (MORIN, 1961, p. 159)

Mas no caso de *Furyo*, esse regime é ligeiramente deslocado, pois, para Morin, a estrela é um corpo belo manipulado e fetichizado para economia do cinema Hollywoodiano, entretanto, não estamos falando aqui de atores profissionais dos quais o público está acostumado a assistir em diferentes papéis, são celebridades famosas por seus trabalhos fora do campo cinematográfico e que trazem, para o filme, não somente sua beleza, mas um forte elemento de intertextualidade, uma vez que Celliers de *Furyo* não é apenas uma personagem, é Celliers encarnado por David Bowie, uma celebridade *pop* cuja imagem remete à androgenia e à ambiguidade sexual, como afirma Derfoufi: "Ainda, Oshima está menos interessado no talento de Bowie como ator do que em David Bowie como uma imagem, e como a incorporação dessa imagem mediada, abstrata e artificial"[54] (DERFOUFI, 2015, p. 172). Na mesma, Richard Dyer, em *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (2004), observa como as estrelas do cinema operam como textos midáticos dentro do texto fílmico (DYER, 2004, p. 2). É justamente esse texto midiático, intertextual de Bowie que Oshima traz para o centro das aparências e da encarnação de Celliers.

Em relação à caracterização de Yonoi, nota-se uma importante aproximação da personagem de Ryuichi Sakamoto com o célebre escritor Yukio Mishima, uma comparação expressa pelo próprio cineasta: "Acho que se Mishima ainda estivesse vivo quando rodei *Furyo*, certamente iria querer representar Yonoi, Tenho certeza que o Capitão Yonoi faz o tipo de ídolo de Mishima" (OSHIMA apud NAGIB, 1995, p. 242-243). Contudo, a comparação de Yonoi com Mishima parece ser mais do que apenas uma um simples semelhança, mesmo que

[53] "We here rejoin the dialectic from which a star is born, proceeding from the real character to the screen character and reciprocally. Let us only remember that if the star acts out her myth (her screen character) in life, this myth is already inscribed in her type—her face and her body. For these faces, these bodies, these voices that the cinema selects are already, in life, bearers of a kind of sacred mystery. These faces are the masks which immediately express strength or tenderness, innocence or experience, virility or kindness, and more generally a superhuman quality, a divine harmony, which we call beauty." (MORIN, 1961, p. 159)

[54] "And yet, Oshima is less interested in Bowie's talent as an actor than in David Bowie himself as an image; and as the embodiment of this abstract, mediated and artificial image." (DERFOUFI, 2015, p. 172)

intencional, ela parece ser também uma citação explícita. Yonoi é caracterizado de forma muito semelhando ao protagonista do filme de Mishima, *Patriotismo* (*Kokutai,* 1966) (ver figuras 1 e 2); esse curta-metragem, dirigido e estrelado pelo próprio escritor, faz referência ao mesmo episódio aludido em *O Império dos Sentidos*: a tentativa de golpe militar em fevereiro de 1936, promovida por uma facção ultranacionalista do exército japonês, no qual Mishima interpreta um soldado envolvido com o episódio que escapa a punição destinada aos sem companheiros e, por esse motivo, decide praticar o ritual de suicídio para honrar suas convicções. A história desse filme – sombriamente semelhante à história da própria morte do escritor que, inspirado nos eventos de 1936, suicida após a sua própria tentativa fracassada de promover um levante nacionalista em 1970 – parece ser diretamente referenciada a Yonoi que, em diálogo com Lawrence, compartilha sua participação na tentativa de golpe e conta como escapou do mesmo destino de seus companheiros. A caracterização de Sakamoto à imagem de Mishima é particularmente relevante, principalmente quando se leva em conta que Oshima e Mishima representaram dois lados politicamente antagônicos na geração de artistas vanguardistas japoneses dos anos 1960; enquanto Oshima era um dos mais celebrados cineastas da esquerda do país, Mishima, conhecido por sua homossexualidade e pela sua simpatia ao fascismo, foi um dos mais importantes escritores da literatura japonesa do século XX.

Figura 1 - Ryuichi Sakamoto como o Capitão Yonoi em Furyo

Figura 2 - Yukio Mishima em Patriotismo (Yukoku, 1966)

Com isso, os corpos dos atores, suas encarnações e suas intertextualidades parecem adicionar camadas importantes de sentido e significado ao filme. Esse ponto traz a tona a questão da recepção crítica do filme, que, como aponta Turim (1998, p. 168-9) e Knee (1987, p. 30), foi visto como um empreendimento comercial da parte do diretor (com sua rodagem em 70 mm e seus acordos de distribuição internacionais) e um abandono de sua veia "brechtiana". Se os limites da relação entre Oshima e Brecht já foram debatidos, vale lembrar que o diretor estava mais comprometido com a variação de estilos do que com a repetição de técnicas e abordagens. Com isso em vista, este capítulo busca observar como *Furyo* aponta para novas estratégias da experimentação fílmica no cinema de Oshima, em que pesa, na forma, o estilo composicional teatral e pictórico e, no conteúdo, um olhar particular sobre amor e desejo na esfera homoerótica.

2.1 – O Livro e o Filme

Furyo é apenas a segunda adaptação literária de Oshima; a primeira foi o filme *A Presa* (*Shiiku***,** 1961), um dos filmes menos conhecidos do diretor. Baseado no texto *Shiiku*, um conto de Kenzaburō Ōe, vencedor do prêmio Nobel de literatura de 1994, *A Presa* antecede muito dos temas e questões que estão latentes em *Furyo*. O filme retrata a captura de um soldado negro norte-americano por civis japoneses, habitantes de uma pequena vila durante a Segunda Guerra Mundial; a história do filme instiga as relações de alteridade entre os habitantes da vila e o soldado negro, expondo a natureza racista e xenófoba das convivências étnico-raciais entre as personagens. Aos poucos, as personagens japonesas,

alimentadas pelo poder e pela soberba que detêm sobre o prisioneiro, começam a revelar a sua crueldade, seu racismo, seus preconceitos e o soldado negro é tratado de maneira animalesca pelos camponeses.

Dessa forma, esse filme configura um ataque frontal ao que Oshima chamou da "consciência de vítima" dos japoneses, a "consciência que muita gente tinha de ter sido vítima da guerra" (OSHIMA, 1972, p. 31), alimentada pelo cinema nos anos que sucederam a guerra. De acordo com o diretor, o efeito dessa consciência funcionava como um deslocamento da culpa sobre os crimes e horrores cometidos durante o conflito, no qual, por meio dela, os japoneses poderiam se isentar, creditando toda culpa ao regime militar e às autoridades do país. Para o diretor, o cinema do pós-guerra foi um dos motores desse pensamento, pois, ao mesmo tempo em que "O principal mérito do primeiro movimento de produção independente japonesa no pós-guerra é de ter focado de maneira implacável sobre o tema da miséria."[55] (OSHIMA, 1972, p. 38), o efeito dessa política seria a estagnação da reflexão subjetiva, pois"nada saiu dessa tentativa de mudar os meios de expressão ou de mitigar esse recurso à consciência de vítima"[56] (OSHIMA, 1972, p. 39).

Assim, em *A Presa*, Oshima evita qualquer tipo de condescendência em direção aos personagens japoneses, optando por um estilo de narrativa que instiga o reconhecimento da participação dos indivíduos nos esforços da guerra e nas suas atrocidades, desvelando as máscaras da participação civil nos crimes cometidos. Nenhuma das personagens japonesas ali é militar, são apenas camponeses, homens e mulheres, idosos e crianças, em uma estratégia que revela a difusão do militarismo como uma ideologia que provoca o ódio ao outro (o soldado negro americano) na sociedade e cultura em geral, de modo que, o que se evidencia ali é a banalização da crueldade.

O livro de Ōe narra essa trama a partir do ponto de vista de uma única personagem. Maureen Turim (1998, p. 158-163) nota que a principal diferença entre o texto e o filme reside nessa mudança da voz narrativa que guia o desenrolar dos acontecimentos para o espectador/leitor, pois desloca a focalização psicológica da protagonista do livro – que expõe uma mistura de repulsa pelo outro (o soldado negro) com um sentimento de atração sexual, homossexual – para uma multiplicação de vozes, enfatizando a dimensão da psicologia coletiva do grupo, sendo que essa mesma dimensão de coletividade é intensificada pela

[55] "Le plus grand mérite de ce premier mouvement de production indépendente japonaise dans l'après-guerre, est d'avoir mis l'accent de manière impitoyable sur ce thème de la misère." (OSHIMA, 1972, p. 38)

[56] "rien n'est sorti de cette tentative visant à changer les moyens d'expressions ou d'atténouer ce recours à la conscience de victime" (OSHIMA, 1972, p. 39)

aplicação da claustrofobia do espaço *hui-clos*. Enquanto o filme privilegia o enquadramento do coletivo sobre a dos indivíduos, as referências homoeróticas do texto desaparecem por completo, foca-se apenas nos temas do sadismo, do racismo e da xenofobia. Para Lúcia Nagib, Oshima afirmou que:

> No Japão há uma larga história de homossexualismo, especialmente na sociedade dos samurais, dos monges. Muitos romances falaram sobre homossexualismo, mas a partir da era Meiji, quando o Japão se militarizou, esse lado da sexualidade foi muito reprimido. Na nossa juventude, não se comentava sobre essa tendência – embora, quando entrei na Shochiku, as pessoas tenham murmurado que eu devia ser homossexual [...] Mas era muito difícil introduzir essa ideia nos filmes daquele tempo. No romance que deu origem a *Furyo*, não há qualquer referência a homossexualismo, mas percebi que a relação entre os personagens era de fundo homossexual, e então enfatizei esse aspecto (OSHIMA apud NAGIB, 1993, p. 276).

Desse modo, seria possível ponderar que o diretor se referia à produção de *A Presa* nesse momento da entrevista, de forma que é significativo que *Furyo* – o segundo filme do diretor sobre a Segunda Guerra Mundial e também sua segunda adaptação literária – retorne aos principais temas de *A Presa* (a xenofobia e a crueldade dos japoneses em direção ao inimigo), ao mesmo tempo em que o tema da atração homossexual se torna o eixo central da narrativa. Ainda mais significativo, pode-se observar que a exploração explícita da homossexualidade, juntamente à atenuação das referências cristãs do livro, são as principais maneiras como o filme se distancia da obra original. A fonte de *Furyo*, de origem menos prestigiosa que o texto de Ōe – o livro *The Seed and the Sower* – é uma ficção na qual seu autor (Laurens van der Post) imprime muito da sua própria experiência enquanto um ex-prisioneiro de guerra capturado pelos japoneses; sua narrativa é organizada pela descrição de três episódios que ocorrem em torno do natal:

I. A Bar of Shadows (situada na véspera de natal);
II. The Seed and The Sower (dia de natal);
III. The Sword and The Doll (noite de natal).

A primeira parte se dedica a explorar a relação entre Lawrence e o Sargento Hara, uma história que é narrada por meio do diálogo entre Lawrence e o personagem-narrador do livro (que é eliminado por completo do filme). Nessa conversa – ambientada durante a véspera do natal em Londres, anos após a guerra – ambos compartilham suas memórias traumáticas do campo de concentração em Java, na Indonésia, lembrando suas experiências com Hara. Nesse capítulo, Hara é caracterizado como um homem sádico, vil e impulsivo; não

há nenhuma contenção na descrição sobre a intensa violência com que ele tratava seus prisioneiros, mas, ao mesmo tempo, esses gestos são mediados pela narração ponderada de Lawrence, que parece sempre tentar compreendê-lo:

> Ele nasceu em uma gaiola, um prisioneiro de uma mitologia esquecida, acorrentado à barras de ferro soldadas pelo grande ferreiro dos deuses antigos. E eu sentia uma imensa pena por ele. (VAN DER POST, 1966, p. 29).

Lawrence, em uma característica que será repetida no filme, é o único entre os prisioneiros que é capaz de compreender o povo japonês para além da experiência da guerra, dado o seu conhecimento prévio da língua e da cultura do Japão, o que acaba o colocando em desacordo com seus pares. Em contraste a crueldade dos japoneses retratados no livro, destaca-se o olhar benevolente e sereno de Lawrence em direção aos seus captores, sempre tentando compreender e justificar o comportamento de Hara sob a ótica das diferenças culturais entre os dois. De fato, esse capítulo é completamente imbuído de uma indagação sobre a diferença entre japoneses e britânicos, uma diferença que ali era mediada pela guerra. Mas, a diferença entre as culturas é igualmente manifestada no livro por meio da fisicalidade e a crueldade japonesa é também representada como um traço fisiognomônico dessas personagens, não apenas como um dado de suas subjetividades:

> Mesmo que eles fossem caracteristicamente perversos, revestidos ao avesso, para a maioria das raças, no passado, o Sol era uma brilhante deidade masculina, mas para eles era apenas uma grande mãe, sombriamente reluzente. Enquanto a Lua, tão amada e eternamente feminina para o resto da humanidade, era masculina para eles. Talvez seja essa subjetivação do passado reversa, de baixo para cima, que tenha lhes conferido esse amor à morte. (VAN DER POST, 1966, p. 27).

O segundo episódio, *The Seed and The Sower*, o mais longo dos três, narra a vida e a morte de Jack Celliers (Jacques Celliers no livro), contrapondo a relação dessa personagem com seu irmão mais novo e também com o Capitão Yonoi. Assim como no primeiro capítulo, essa história é também narrada de forma retrospectiva (em *flashback*, por assim dizer), mas, dessa vez, a voz narrativa é a do próprio Celliers, reproduzida por meio de um pedaço de papel preservado por Lawrence, onde, durante seu cárcere, preservou as lembranças de sua infância e juventude.

O capítulo oferece um olhar alternativo à profundidade psicológica da personagem que é exibida no filme: primeiramente porque o texto enfoca, quase que em sua totalidade, na memória de Celliers e na sua relação com seu irmão, um elemento da trama que no filme é muito mais breve e enigmática; em segundo lugar porque o texto também oferece – por ser

uma narração em primeira pessoa – um olhar introspectivo aos sentimentos e às sensações de Celliers, dando ênfase à maneira como essa personagem interpretava o mundo ao seu redor e os sujeitos com quem interagia. Essas informações narrativas, que são particulares ao livro, oferecem uma camada adicional de sentido para a nossa compreensão da interação posterior entre Celiers e Yonoi. Sendo assim, um dos aspectos mais importantes da personalidade da personagem no texto é revelado por esse investimento na sua psicologia: o narcisismo de Celliers, a maneira como ele próprio compreende a sua beleza e o modo como acredita que ela funcione, como uma mediadora de suas relações com outras pessoas.

As informações fornecidas pelo livro produzem a circunstância de um homem que reconhece a própria beleza na medida em que seu irmão mais novo não a detém; é justamente pelo reconhecimento do que falta ao outro que ele toma conhecimento do que possui e é o sentimento de diferença que constitui sua identidade. Logo, para Celliers, a consciência de sua beleza produz um sentimento de culpa, uma vez que a admiração e o deslumbre que ela causa em outros indivíduos é sempre contraposta à aversão e ao desgosto que a corcunda de seu irmão igualmente produz para essas mesmas pessoas. Assim, Celliers e seu irmão possuem uma relação fundada na diferença física e a beleza do primeiro se torna um signo da falta do segundo, o que produz, em Celliers, um sentimento de inadequação que impede a aproximação dos dois; ele não é capaz de ignorar sua própria aparência física, muito menos de deixar de reconhecer a sua atratividade. Beleza, para ele, é um fardo, um sentimento de culpa, uma vez que ela sempre aumentará a sensação de inferioridade de seu irmão, ou mesmo, ela sempre lembra a Celliers como ele próprio vê seu irmão como inferior. Nessa medida, se a culpa o consome, a guerra se revela como uma oportunidade de redenção. Celliers se alista no exército na busca de um propósito para sua vida, que até então havia sido atormentada por um sucesso vazio, provocador de uma existência apática e niilista, ou como Nagib coloca: “no romance, toda a construção do personagem de Jack Celliers se baseia no conceito cristão de culpa introjetada” (NAGIB, 1995, p. 234).

Esse segundo capítulo do livro concentra-se na construção dessa dimensão psicológica dessa personagem, traçando uma relação causal entre seus gestos e suas ações no campo de prisioneiros com suas motivações íntimas (expostas em suas memórias sobre sua infância e sobre seu irmão), no qual Celliers é descrito como uma pessoa astuta e soberba, um líder nato e destemido cuja imponência intimidava os soldados japoneses, principalmente pela influência que detinha sobre o líder do campo, o Capitão Yonoi, uma influência que Celliers parece ter plena consciência de possuir.

O terceiro capítulo, *The Sword and The Doll,* por sua vez, é completamente suprimida do filme. O episódio aborda as reflexões (internas) do narrador-personagem após sua longa conversa com Lawrence, na qual ambos compartilharam o mar de lembranças da guerra, assim como suas lembranças e impressões sobre Celliers, Hara e Yonoi. Na noite de natal, em sua casa em Londres, o narrador visita o quarto de seus dois filhos; ambos estão dormindo com os brinquedos que ganharam de presente naquele dia: a menina dorme abraçada com a boneca enquanto o menino segura sua espada. A imagem das duas crianças, cada uma com um brinquedo escolhido de acordo com seus gêneros, provoca um monólogo interior da parte do narrador que se alonga na metáfora da espada de brinquedo e a guerra como o destino dos garotos. Esse capítulo sintetiza e torna explícitos os diversos temas subjacentes à história do livro: a socialização dos meninos, a relação entre homens e a guerra e a violência como reguladora da masculinidade.

Furyo reestrutura e sintetiza a narrativa de van der Post em níveis profundos, mas ainda preservando suas temáticas fundamentais, de modo que são criadas duas obras que, mesmo conectadas por uma narrativa em comum, são criativamente independentes e não detêm nenhuma relação hierárquica de valor entre o texto original e o adaptado; em outras palavras, o filme não é adaptado como uma tradução fiel do livro para o cinema, mas como uma obra autônoma. Dentre as transformações mais significativas da narrativa original, estão: a supressão completa do terceiro capítulo, a eliminação da figura do narrador e da ambientação do campo de concentração como um *flashback*, a suavização das referências ao cristianismo – com exceção à simbologia do natal, que permanece, ainda que esvaziada de sua dimensão litúrgica. O processo de adaptação ainda preserva a organização das relações polarizadas entre as personagens, estruturadas em torno de dois eixos principais: Lawrence/Hara e Celliers/Yonoi; na obra fílmica, essas histórias são condensadas em uma mesma espacialidade e temporalidade, ou seja, estão menos segmentadas do que no livro, de modo que as tramas dessas personagens acabam se atravessando; também são desenvolvidas relações que ultrapassam os limites estabelecidos na obra original, como, por exemplo, expõe-se uma amizade entre Lawrence e Celliers que é apenas sugerida no livro, e cria-se uma aderência entre o conflito de Hara com Lawrence com o conflito entre Celliers e Yonoi, modificando a estrutura episódica do livro e a transformando em uma narrativa mais fluída.

Outra mudança importante é o modo da narração das lembranças de Celliers; no filme, é um relato direto contado por ele próprio em uma conversa com Lawrence, em um momento em que ambos acreditam que serão executados no dia seguinte; esse é o único

momento de *flashback* do filme e suas imagens têm uma qualidade um tanto onírica, produzindo um certo tipo de estranhamento para essa figuração desse passado. Apesar das diferenças formais entre as duas obras, o que mais se destaca na comparação entre essas duas cenas do passado de Celliers é a mudança da função dessa história; em *The Seed and The Sower,* a cena é pragmática, tem o objetivo de constituir a interioridade psicológica de Celliers e, por meio dela, podemos compreender, de forma quase que cristalina, os traumas e experiências pessoais que proporcionam as motivações internas de Celliers: seu narcisismo, seu sentimento de culpa e a autoconsciência que a personagem tem sobre a sua beleza e o poder e o efeito que ela causa nos outros.

Já em *Furyo*, essas constatações são mais opacas; a sequência do *flashback*, em particular, emprega um regime de representação que desestabiliza a experiência espectatorial que vinha sendo desenvolvida no filme até então; é sem dúvida um elemento que se destaca no que poderia ser considerado como o filme mais comercial do diretor. Na primeira cena dessa sequência, a história é transposta da prisão em Java para as memórias da infância de Celliers na África do Sul; inicialmente, ambos os personagens são interpretados por atores mirins, contudo, na cena seguinte (que é ambientada poucos anos após a anterior), David Bowie – com mais de 30 anos e vestindo um uniforme escolar – volta a representar a personagem, enquanto o irmão segue representado pela mesma criança. O modo como Bowie é mostrado pela primeira vez, na versão adolescente da personagem aumenta o estranhamento da cena; vemos Celliers e seu irmão conversando em uma estação, envoltos pela fumaça do trem, mas apenas os vemos falando, pois o ruído do trem se sobrepõe aos diálogos (fig. 3). A escolha de utilizar Bowie para representar a versão mirim de Celliers intensifica o caráter onírico da cena, quase ao ponto do fantástico, mas, ao mesmo tempo, marca a condição da cena como memória, é uma lembrança que Celliers compartilha a Lawrence enquanto ambos estão presos em uma cela na Indonésia, o que faz que a escolha de preservar o mesmo ator para representar a personagem em suas próprias lembranças nos finca no presente diegético do filme e nos faz crer que aquelas imagens são frutos da própria imaginação de Celliers, como ele vê a si próprio, de forma que a opacidade da cena remete à própria condição opaca da memória.

Figura 3 – Celliers e seu irmão na estação de trem

Do ponto de vista puramente informativo, da cena do filme não é possível constituir a densidade psicológica de Celliers com a mesma clareza causal exposta no livro, de forma que o filme esvazia o *flashback* da sua função narrativa clássica: a de sublinhar a formação subjetiva; como descreve Maureen Turim em seu outro livro, *Flashback in Film* (1989), o esvaziamento do *flashback* de sua função narrativa ainda é desatacado pelo uso de outro recurso potente e provocador de estranhamento, a representação desdramatizada dos atores, que perturba o investimento emocional e afetivo do espectador em algo que é, ao menos tradicionalmente, um recurso retórico melodramático. David Bordwell nota o quanto a construção da psicologia clara de uma personagem é importante para o cinema narrativo clássico (BORWELL, 1985, p. 207), pois ela é o que produz as motivações, os objetivos e os desejos que vão colocar a trama em movimento, criando uma rede de causalidades que avançam a história; igualmente, Bordwell observa como o recurso do *flashback* é importante na narração clássica para a constituição desse tipo de psicologia, mas, no caso do "cinema de arte", ele afirma que a estratégia pode ser justamente o contrário, o de se produzir uma indefinição psicológica com o objetivo de constituir e maximizar a ambiguidade, de maneira que "O filme de arte é não-clássico no sentido em que cria vácuos narrativos permanentes e chama atenção para os processos da fábula."[57] (BORDWELL, 1985, p. 212).

A cena do *flashback* em *Furyo* funciona precisamente nesse sentido, ela maximiza a

[57] "The art film is nonclassical in that it creates permanent narrational gaps and calls attention to processes of fabula." (BORDWELL, 1985, p. 212)

ambiguidade e a sensação de estranhamento pela maneira como ela destoa de todo o resto do filme; ela causa certa incerteza sobre o que estamos vendo e sobre o passado de Celliers e, ao mesmo tempo, ela põe em evidência os próprios recursos da representação opaca com que é construída. Principalmente quando comparado ao livro, que se debruça na função informativa da construção da interioridade psicológica de Celliers, os elementos do *flashback* do filme parecem ter sido escolhidos deliberadamente para causar dúvida sobre quem é Celliers e porque assistimos a essa cena.

Contudo, esses elementos de estranhamento são particulares a essa experiência de *Furyo* e não compartilham a mesma radicalidade empregada em filmes como *O Enforcamento* (*Koshikei*, 1968) e *Cerimônias* (*Gishiki*, 1969). Esses filmes são marcos de um período em que o cinema de autor foi fortemente influenciado pelas estratégias da alienação brechtiana, um momento em que as desconfianças sobre os discursos produzidos se torna uma estratégia, a da representação reflexiva enquanto uma escolha estética e política. Ao contrário da ideia de que *Furyo* é também um filme com elementos brechtianos, como coloca Adam Knee (KNEE, 1987, p. 32), o que interessa, aqui, é analisar o filme à medida que suas experimentações são singulares a ele próprio, menos como atualizações de regimes representacionais construídos em filmes anteriores.

Ainda sobre o *flashback*, mesmo que ele não compartilhe a função de orientar uma introspecção sobre as pulsões de Celliers, como no livro, ele ainda destaca elementos da memória dessa personagem que são importantes. A primeira lembrança se refere a um episódio em que Celliers é atacado por um grupo de jovens enquanto tentava defender seu irmão; a segunda reconta quando, em um ritual de iniciação da escola – exclusiva para meninos – Celliers permite que seu irmão seja humilhado pelo grupo de estudantes. Nessa segunda cena, apesar da inação de Celliers, ele permanece presente no ritual, ainda que de forma distanciada, criando uma imagem (fig. 4) de seu isolamento em relação ao seu irmão (essa mesma imagem também aguça a diferença de idade entre Bowie e os atores mais jovens). O enquadramento intensifica o sentimento de solidão; Celliers acompanha tudo de longe e, sozinho, preenche um terço do quadro, enquanto a massa de jovens ao redor de seu irmão ocupa o resto da imagem; sua distância silenciosa igualmente representa seu consentimento com o ritual de iniciação, uma experiência humilhante pela qual seu irmão deve passar para adquirir o direito de se tornar parte do grupo de meninos daquele colégio, para pertencer a essa coletividade masculina.

Figura 4 – Ritual de iniciação do irmão de Celliers

Justapostas, essas duas cenas indicam uma mudança de comportamento de Celliers em relação ao seu irmão mais novo, mudança essa que é justamente reiterada pela escolha do *casting*. O irmão não envelhece, continua sendo interpretado pelo mesmo ator, o qual preserva uma aura inocente, frágil e angelical (demonstrada por sua voz, infantil e feminina[58]); ele permanece como uma personagem que demanda proteção contra a hostilidade masculina. Já a mudança de atitude de Celliers, sua recusa em defender seu irmão, é figurada pela troca dos atores, demonstrando uma passagem dura da infância para a vida adulta, uma passagem que é justamente marcada pelos rituais violentos das relações entre homens e é aí que se revela a expressividade da cena no contexto do filme: a exploração da temática sobre as construções da subjetividade masculina dentro dos espaços homossociais. Assim, evidencia-se a continuidade do comportamento dos garotos na escola ou na vida social ao comportamento dos homens na guerra e, em outras palavras, evidencia-se como a guerra é um evento inevitável para garotos como Celliers. O filme, nessas condições, termina por esvaziar o teor mítico, presente no livro, da relação entre Celliers e seu irmão, privilegiando a ambiguidade ao invés da explicação, mas os estranhamentos produzidos são também os elementos mais provocativos da obra, que oferece um olhar para o aspecto formativo das interações masculinas para além do evento da guerra.

Em outro momento do filme, a ambiguidade das motivações de Celliers também

[58] Nota-se também que há certa ironia no fato de que seja o irmão mais novo que possui o dom do canto e uma qualidade andrógina, enquanto Celliers, encarnado por David Bowie, seja o irmão militar desafinado.

provoca um estranhamento instigante; na cena que antecede a falsa tentativa de execução de Celliers, Bowie encena um ritual pantomímico de pré-execução para os soldados japoneses, no qual finge se barbear e finge fazer a sua última refeição; não é claro se sua ação é resultado de algum momento de insanidade temporária causada pelas condições do cárcere ou se são gestos de provocação deliberada, talvez por ambos, mas a iluminação dura adiciona um caráter lúdico à cena, pontuando ainda mais a sua teatralidade e ambiguidade (fig. 5). As motivações do Celliers de van der Post são descritas objetivamente; suas provocações aos oficiais japoneses o revelam uma personagem consumida pela culpa, que sem medo de morrer, e que almeja o martírio. Já o Celliers de Bowie e Oshima é muito mais ambíguo e enigmático, o que resulta em uma personagem menos romantizada, mas muito mais intrigante.

2.2 – Homossociabilidade e teatralidade: os espaços da encenação.

A teórica queer Eve Kosofsky Sedgwick definiu o conceito de homossociabilidade, em seu livro *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (1985), como a estrutura das relações entre homens, as quais se estabelecem pela afirmação da masculinidade, pelo controle social das mulheres e pela rejeição da homossexualidade. A partir dessa conceptualização, Richard Miskolci observa a forma como a homossociabilidade é também condicionada pela proximidade do desejo homossexual:

> Um desejo eminentemente viril e dominador dependia de um alto grau de homossociabilidade, frequentemente vivida em instituições como internatos e quartéis, nas quais o culto e a formação a partir da virilidade se aproximava, perigosamente, de um desejo por ela. (MISKOLCI, 2012, p. 19)

O militarismo presente em *Furyo* é organizado justamente nesses termos; o campo de concentração e sua estrutura militarizada constituem um espaço exclusivamente masculino, onde a ausência das mulheres é total e onde a homossexualidade é punida publicamente; assim, o conflito do filme se configura justamente na construção dessa espacialidade militar, onde a manutenção da homossociabilidade se aproxima da homossexualidade. Essa é, efetivamente, a principal diferença entre a fábula do filme e a do livro, uma vez que o texto de van der Post apenas tangencia a possibilidade dessa intersecção, enquanto Oshima desvela a atração erótica e a organização sexual subjacente ao militarismo homossocial.

Figura 5 - Ritual pantomímico interpretado por Bowie

Se, para Michel Foucault (1991, p. 218), a instituição militar é descrita como um dispositivo localizado nos limites da sociedade, na mesma medida, interessa observar como a homossociabilidade é constituída no filme, não apenas em termos das relações de poder estabelecidas entre as personagens, mas também como um espaço socialmente forjado, construído para a encenação de uma masculinidade viril e guerreira, e como um espaço que possui seus próprios regimes de visibilidade. Ainda, a condição do campo de prisioneiros proporciona um estado de clausura que favorece um aumento das tensões sexuais e dramáticas entre essas personagens que estão isoladas do resto do mundo. Nesse sentido, Giuliana Bruno relaciona os corpos com os espaços para afirmar que tanto o cinema quanto a arquitetura são práticas que possuem gêneros:

> O corpo-no-espaço é o território narrativo no qual arquitetura e cinema se encontram em territórios públicos-privados. Logo, falar do corpo apenas como um objeto da iconografia arquitetural-fílmica, como Eisenstein, é redutivo, pois o problema é muito mais amplo que iconografia. Deve-se avançar do império das "visões sexuais" para o da espacialidade. É a história do espaço cinematográfico que é ligada à história do corpo. A questão, então, concerne o modo com o qual o gênero molda a nossa imaginação espacial enquanto sujeitos.[59] (BRUNO, 2002, p. 64)

Desse modo, é igualmente importante se atentar à construção do militarismo em

[59] "The body-in-space is the narrative territory in which architecture and film meet on public-private grounds. Thus to speak of the body in only as an object of architectural-filmic iconography, as Eisenstein, is reductive, for the issue is much broader than iconography. It must advance from the realm of "sexual visions" to that of spatiality. It is the history of cinematic space that is linked to the history of the body. The question, then, concerns the way in which gender shapes our spatial imagining as subjects." (BRUNO, 2002, p. 64)

Furyo pela configuração espacial do campo de prisioneiros, que, por sua vez, é a própria figuração espacial da masculinidade. Com isso, observamos a maneira como esse espaço da instituição militar, confinado aos limites da sociedade, constitui a espacialidade do filme, e como essa espacialidade, por sua vez, alimenta a qualidade teatral na obra.

Como referido anteriormente, em três de seus primeiros filmes exibidos fora do Japão, *O Enforcamento* (o primeiro), *Cerimônias*, e *Diário de um Ladrão de Shinjuku* (*Shinjuku dorobô nikki*, 1969), Oshima foi celebrado pela maneira revigorante que utilizou as estratégias do distanciamento brechtiano para produzir novos modos de representação que revelassem a encenação como um processo fabricado, criado e organizado pelo dispositivo cinematográfico. Nesse sentido, a noção de teatralidade na filmografia do diretor foi compreendida enquanto integrante a uma política de reflexividade do cinema, cujo objetivo seria revelar não somente o processo da escrita fílmica, como a arbitrariedade e a teatralidade de determinadas convenções sociais japonesas. A reflexividade de *O Enforcamento* expõe o sistema judiciário que, apesar de sua suposta objetividade, é dotado de uma arquitetura teatralizada, predisposta a condenar sujeitos politicamente desfavorecidos no país; em *Cerimônias*, há uma exibição da ritualização e da teatralização que existe por de trás das convenções sociais da família japonesa, mas, em ambos os filmes, a teatralidade está profundamente ligada ao procedimento da reflexividade cinematográfica.

Em seu ensaio *Film and Theatre* (1966), Susan Sontag examina o modo como as noções de "teatral" e de "cinematográfico", no âmbito da crítica de cinema, foram estabelecidas como conceitos adversativos e que, quando empregadas, tendem a conotar a ideia de artificialidade ou de realismo no cinema, na medida em que a história do cinema foi escrita como uma "história da emancipação dos modelos teatrais" (SONTAG, 1966, p. 24), mas, para ela:

> Se uma distinção irredutível entre teatro e cinema existe, pode ser isto. Teatro é confinado a um uso lógico ou contínuo do espaço. Cinema (através da edição, ou seja, pela mudança de planos – que é a unidade básica da construção do filme) tem acesso a um uso ilógico ou descontínuo do espaço.[60] (SONTAG, 1966, p. 29)

Ao definir a diferença entre o teatral e o cinematográfico por suas condições espaciais, Sontag desloca o debate sobre as comparações entre os dois modos para os regimes de espacialidade. Dessa maneira, o que interessa, aqui, é observar como a teatralidade de

[60] "If an irreducible distinction between theatre and cinema does exist, it may be this. Theatre is confined to a logical or continuous use of space. Cinema (through editing, that is, through the change of shot-which is the basic unit of film construction) has access to an alogical or discontinuous use of space". (SONTAG, 1966, p. 29)

Furyo é composta em termos das figurações espaciais desse filme, ao invés de focalizar no teatral como um signo do artifício do cinema, ainda que lhe possa conferir algum grau de inverossimilhança, evidenciando como essa teatralidade é ressaltada na cenografia e no enquadramento.

Em praticamente todos os planos de *Furyo*, há elementos visuais que demonstram a condição de encarceramento daquelas personagens; na espacialidade construída nessa primeira sequência, é a própria natureza que configura a sensação de confinamento. De acordo com Bruno:

> [...] uma paisagem é, de muitas formas, um traço das memórias e imaginações daqueles que passaram por ela, mesmo cinematograficamente. Um terreno intertextual de passagem, contém sua própria representação nos fios de sua tessitura, fixando o que lhe foi atribuído em cada passagem, incluindo emoções.[61] (BRUNO, 2002, p. 11)

Na paisagem de *Furyo*, Lawrence e Hara caminham pelo campo de prisioneiros e caminhamos junto com eles, enquanto a câmera acompanha a movimentação dessas personagens através do espaço, um espaço carregado; o movimento de panorâmica da câmera mapeia a paisagem, cujos limites são sempre identificáveis pela natureza e pela topografia do local; as montanhas, as árvores e o mar produzem – em conjunto com as cercas e arames farpados da prisão (fig. 6) – a sensação aprisionamento e confinamento do campo. Similarmente, os corpos-no-espaço também ganham contornos topográficos que figuram uma masculinidade derrotada, da mesma maneira como representam a violência das batalhas que estão ausentes do filme; coletivamente, os soldados anônimos do filme formam um corpo coletivo que não só ocupa um espaço, mas que se torna um espaço por meio da imagem (fig. 7).

Retornando à primeira sequência, o movimento da panorâmica é acompanhado pela música tema do filme, *Forbidden Colors* (uma alusão ao livro de Yukio Mishima), com uma sonoridade que se destaca por seus arranjos sintéticos e sua composição melódica; desse modo, mesmo quando a imagem congela sobre o texto que informa a contextualização histórica da narrativa ("Java, 1942", fig. 8), a instrumentalização eletrônica da trilha sonora situa o espectador no contexto da produção: os anos 1980. Assim, Oshima traz o anacronismo da repre-

[61] "a landscape is, in many ways, a trace of the memories and imaginations of those who pass through it, even filmically. An intertextual terrain of passage, it contains its own representation in the tread of its fabric, holding what has been assigned to it with every passage, including emotions." (BRUNO, 2002, p. 11)

sentação histórica para a superfície das camadas plásticas e sonoras do filme, produzindo uma composição ambígua, que mistura presente e passado, teatral e cinematográfico.

Figura 6 - O enquadramento dos planos através dos arames farpados

O verde cobre quase todos os planos do filme, cor que Oshima havia banido de seus primeiros filmes coloridos; em seu texto *Banishing Green*, ele afirma: "Na época, o verde dos arbustos era, para mim, a raiz de muitos maus. Não importa o quão severo era o confronto humano que você estava retratando, imediatamente ele se tornava morno no instante que mesmo um pouco de verde entrava"[62] (OSHIMA, 1992, p. 209), mas o verde ao qual o diretor se refere nessa citação é o verde da natureza domada dos jardins japoneses, produzido pelo paisagismo e arquitetura, enquanto o verde de *Furyo* é a cor de uma natureza selvagem e aprisionadora; dessa vez, a cor não só não está banida como predomina na imagem do filme, mas, ainda assim, o verde opera como um índice de maldade, na medida em que figura o isolamento das personagens do resto do mundo.

[62] "At that time, the green of shrubberry was, for me, the root of many evils. No matter how severe a human confrontation you are portraying, it immediately becomes mild the instant that even a little green enters into it." (OSHIMA, 1992, p. 209)

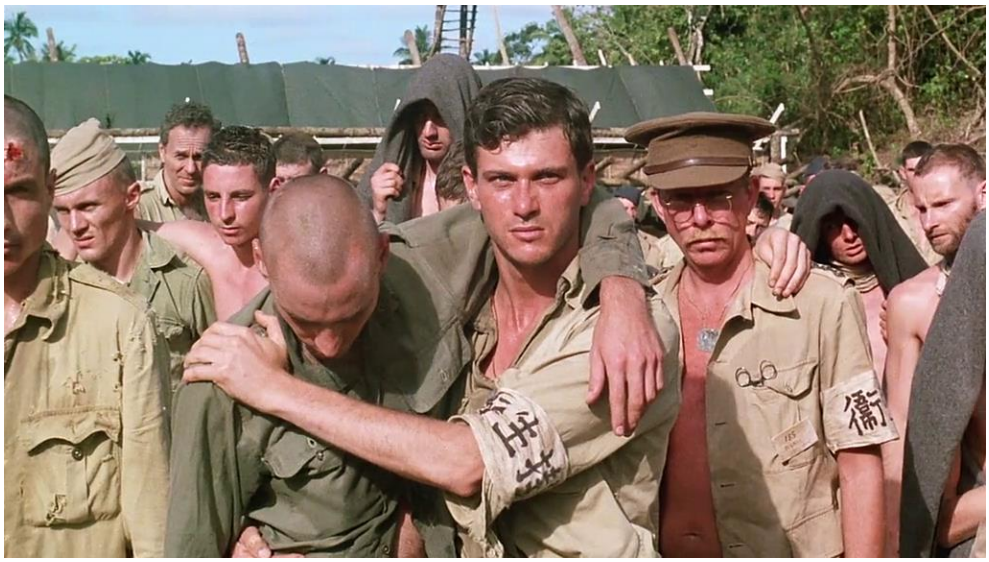

Figura 7 – Os corpos doentes como topografias da masculinidade derrotada

Conjuntamente aos espaços emoldurados do aquartelamento dos soldados – onde os limites da cena são delimitados visualmente pela natureza e pelos arames farpados – o enquadramento geométrico (fig. 9) e a gestualidade coreografada dos atores confluem para construir os signos de teatralidade do filme. A limitação espacial do cárcere opera como um palco de teatro tradicional, de modo que a construção da espacialidade do filme remonta à experiência visual do teatro, onde o lugar da cena está fisicamente separado do lugar do espectador, uma separação de terrenos mediada pela "moldura" (XAVIER, 2003, p. 12). Quando se refere aqui sobre as relações entre homossociabilidade e teatralidade enquanto conjugadas pela espacialidade, estamos refletindo sobre as metáforas que podem ser elaboradas entre ambos, especialmente no que tange os "espaços sociais de significação" (LANDOWSKI, 1992, p. 14), que são constituídos por meio de um sistema de representações e interpelações, representações essas que dependem, em algum nível, de uma codificação que garanta a inteligibilidade dos discursos entre os sujeitos; a masculinidade, nesse sentido, é um desses discursos codificados e que se torna parte do esquema narrativo do nacionalismo. Igualmente, Ismail Xavier observa o modo como a sociedade também opera como um espaço da encenação:

> Para existir em sociedade, em especial no império do marketing e da competição, precisamos criar a cena, estar disponíveis diante de um olhar que nos toma como objeto, nos oferece como espetáculo, cumprindo os protocolos de sua geometria e de seu desempenho. Há variadas formas dessa geometria e de seus componentes, lugares específicos de manifestação que se mesclam ao mundo prático e se expandem sem fronteiras claras no dia-a-dia, no núcleo familiar, nos confrontos em sociedade, em tudo o que a crítica da cultura já observou sobre o poder, o erotismo, e a sedução, na esfera pública e na vida privada. (XAVIER, 2003, p. 12-13)

A teatralidade de *Furyo* coloca, então, duas questões em evidência. A primeira diz respeito aos aspectos sintáticos da obra, a forma do filme, que cria um diálogo entre os regimes de visualidade do cinematográfico e do cênico, uma vez que a violência praticada pelas personagens no filme é constituída de modo eminentemente teatral, encenada para um público cujos espectadores virtuais (as personagens do filme, público alvo da violência praticada) se confundem com os espectadores reais[63] (público do filme). A segunda questão diz respeito aos aspectos semânticos do filme, a narrativa e seus temas, que expõem a encenação como algo inerente às construções sociais que regem a masculinidade militarista, colocando em evidência as relações de gênero (*gender*) como parte de um jogo que é teatralizável. O filme expõe a gestualidade, o confinamento (e aquartelamento) e a espetacularização da violência como propriedades propriamente cênicas da instituição militar.

O exibicionismo teatral da punição e da violência é já evidenciado na primeira sequencia do filme, na qual Hara leva Lawrence para testemunhar a punição de um guarda coreano acusado de abusar sexualmente de um prisioneiro holandês; a punição do coreano é exemplar, pública e é arquitetada espacialmente de forma cênica, tendo os espaços da cena e do visionamento devidamente separados. Contudo, a questão da violação nunca é esclarecida de maneira irrefutável e mesmo a ambiguidade dos olhares compartilhados entre as duas personagens pode dar a entender que a relação entre ambos era de cunho consensual, ao contrário da declaração de Hara, cujo próprio comportamento evidencia que o que está sendo punido é a homossexualidade, não a suposta violência. Ambos as personagens, ao centro da imagem e do julgamento, são, por conta de suas nacionalidades, os sujeitos mais isolados do campo, deslocados de suas comunidades, um guarda coreano em meio aos soldados japoneses e um holandês em meio aos prisioneiros britânicos. A relação entre os dois, por sua vez, acaba nos introduzindo ao imaginário da temática da homossexualidade, explicitando algo que, entre Yonoi e Celliers, por exemplo, é apenas subentendido por meio dos olhares.

Mas é na cena do suicídio do guarda coreano em que essas relações são exibidas de modo ainda mais pujante. Condenado a cometer o *harakiri*, essa cerimônia é, no contexto militar japonês, mais que um ritual da morte, é um ritual de celebração da honra, pois a morte seria "um pilar da ideologia militarista japonesa" (NAGIB, 1995, p. 234). Tirar a própria vida, sob a óptica da honra japonesa, é um dos gestos mais nobres que um soldado japonês poderia realizar, pois apenas desse modo que ele seria capaz de demonstrar a impossibilidade de viver

[63] O binômio de espectadores 'reais' ou 'virtuais' é utilizado em referência à separação realizada por Ismail Xavier em *O Olhar e a Cena* (XAVIER, 2003, p. 12-17).

uma vida maculada pela derrota e humilhação, um princípio que é inclusive verbalizado por Hara, ao explicar para Lawrence a sua incompreensão do apego a vida dos prisioneiros britânicos. Sob essa perspectiva, é importante compreender que o *harakiri* é não somente um princípio ideológico, mas uma experiência estética, cuja ritualização na forma da cerimônia tem, como efeito, a transformação da experiência da morte, de um momento singular, pessoal e íntimo, para uma *performance* – tétrica e pública – da honra.

Figura 8 – Intertítulo inicial do filme "Java 1942"

Determinados elementos da escrita fílmica realçam a qualidade teatral dessa encenação que, de imediato, repete-se a *mise-en-scène* da primeira sequência do filme, o momento em que somos apresentados ao conflito, quando o guarda tentou suicidar pela primeira vez, mas foi impedido pela chegada de Yonoi, que apenas adia sua punição; somos levados de volta ao mesmo espaço, cercado pelas árvores e pelo mar. A personagem coreana, foco da ação, ocupa o centro do espaço e do quadro, de costas para a água, enquanto os soldados britânicos e japoneses se situam em seu entorno, devidamente posicionados como o público do ato. O enquadramento e a *mise-en-scène* explicitam a condição voyeurística da cerimônia, que é configurada pela dinâmica colocada entre o espaço da cena (o *harakiri*) e o posicionamento dos soldados (japoneses e britânicos), os quais estão presentes no local de forma compulsória, uma exigência de Yonoi. O visionamento da morte é imposto pelo japonês, mas também é uma questão de honra para os britânicos, como expresso pelo Capitão Hicksley: "não damos

as costas para nossos inimigos". Todos os aspectos da cerimônia são cuidadosamente preparados para aumentar a sua visibilidade; a punição é, por si só, um evento público, e a morte, assim como o castigo físico, tem a função de produzir medo e disciplina entre os homens.

Figura 9 – O enquadramento teatralizado de Furyo

Como apresentado no início do filme, todo o teatro dessa punição é decorrente da suposta violação sexual do soldado holandês (De Jong), cometida pelo guarda coreano, mas se a veracidade da situação era, desde o princípio, dúbia, ela se torna ainda mais questionável após a reação do holandês. Em um gesto brutal de automutilação, De Jong se desespera com a decapitação do coreano e morde sua própria língua, arrancando-a e engasgando com seu próprio sangue, como se engasgasse com seu próprio silêncio, engolindo a verdade sobre a relação entre os dois, que seria possivelmente de afeto e não de violência. O sofrimento de De Jong se torna mais um indício de que a punição do coreano não foi aplicada em resposta ao suposto abuso sexual, do qual o próprio Sargento Hara vocaliza a sua desconfiança, mas, sim, como punição a homossexualidade dos dois.

Se toda essa espetacularização do suicídio poderia ser considerada, em determinados contextos, como uma referência à singularidade da morte, o respeito à morte do guarda é claramente atenuado na cerimônia representada no filme. Dentro da ética do *Bushido*[64], permitir

[64] Código de conduta dos samurais, significa literalmente "a caminho do guerreiro".

que seu inimigo possa realizar o *harakiri* seria um sinal de respeito ao mesmo[65], mas o que acontece no evento representado é que essa intenção não é compartilhada claramente pelos sujeitos em questão, principalmente devido à nacionalidade do guarda: um homem coreano. Nada indica que ele partilha dos mesmos códigos culturais que os soldados japoneses que lhe condenam ao suicídio. A nacionalidade da personagem é também mais uma referência feita por Oshima a relações entre coreanos e japoneses; em *Furyo* ela pode até ser uma referência breve, mas, no contexto da obra do diretor, ela se torna mais uma crítica à colonização japonesa da Coréia e da opressão do povo coreano pelos japoneses.

Se, como descrito por Eve Sedgwick (1985) e Richard Miskolci (2012), os espaços homossociais implicam na governabilidade das condutas pelo meio da regulação dos desejos (com o objetivo da preservação da heterossexualidade compulsória), o exibicionismo do castigo físico é, então, parte de um projeto do disciplinamento dos corpos, em que qualquer comportamento desviante é punido exemplarmente. Dentro do contexto militarista e nacionalista japonês do começo do século XX, a disciplina dos corpos implica em sujeitos treinados para a batalha e é alcançada pelo controle das relações sociais, sexuais e amorosas, cujo principal objetivo é a eficiência máxima dos corpos na guerra, o que, por sua vez, resulta da subjugação das mulheres – relegadas à tarefa de procriar soldados para a nação. Igualmente, o cinema era parte desse projeto, como afirma Isolde Standish quando nota o desaparecimento das mulheres das telas japonesas durante o período, sendo que, para a autora, a presença – simbólica ou física – das mulheres nos filmes do período só existia em função do masculino (STANDISH, 2000, p. 59).

Com a ascensão do nacionalismo japonês nos anos de 1930, houve um endurecimento do controle do Estado sobre a produção cinematográfica no país, ao ponto de que, em 1941, o regime detinha total domínio sobre os estúdios de cinema, controlando todos os aspectos da produção, distribuição e exibição. A lei de censura, *eigaho*, foi publicada em 1939 e endureceu progressivamente o comando estatal sobre a produção (NOVIELLI, 2007, p. 106-107). O controle sobre a produção cinematográfica fez que a temática da abnegação, por exemplo, fosse empregada pedagogicamente, com o objetivo de formar e instruir a consciência coletiva em direção à devoção popular pela nação, corporificada na figura do Imperador. Os *jidaigeki* produzidos durante esse período enfatizam o aspecto sedutor dos homens que lutam incansavelmente por causas perdidas, pela devoção total ao bem maior da nação (NOVIELLI, 2007, p. 132). É por esse motivo que a produção do gênero é

[65] Como é frequentemente representado nos filmes samurais, como *Harakiri* (1962), de Masaki Kobayashi.

categoricamente proibida pela censura imposta durante a ocupação norte-americana no Japão[66]. De fato, o controle do Estado japonês sobre a produção cinematográfica entre os anos de 1939 e 1945 significou a determinação de quais histórias podiam ser reproduzidas e como seriam retratadas. Como consequência, há um direcionamento da ideologia subjacente à "morte heroica" nos filmes do gênero para o engrandecimento da morte em prol do "bem maior" nacional; a função das narrativas da mortalidade nesses filmes é atribuir um sentido moral ao sacrifício[67].

Assim como Standish observa o desaparecimento das mulheres nos filmes japoneses durante o pré-guerra e a guerra, ela igualmente observa que, inerente às imagens de masculinidade presentes no cinema japonês dos anos 30 e 40, havia um discurso de repressão sexual promulgado pelo controle estatal, o que resultou em um desaparecimento progressivo não apenas das mulheres nas telas de cinema japonesas, mas também do romance heterossexual (STANDISH, 2000, p. 51-54), uma vez que qualquer representação de sentimentalismo era visto como frívola, e, sendo assim, incompatível com a masculinidade heroica necessária para o esforço de guerra. Desse modo, no lugar dos melodramas românticos, gênero no qual a Shochiku havia se especializado (NOVIELLI, 2007, p. 116), surge os filmes que enfatizam o *sen'yuai*, que significa o amor entre companheiros, de forma que, apesar do discurso da política nacional ser oficialmente heterossexual, o resultado é uma sociedade com papéis de gêneros cada vez mais polarizados e marcadamente homossociais. Em seu livro *Images du cinéma japonais*, Max Tessier (1981, p. 106-108) argumenta que nos anos 1970 e 1980 houve um aumento no número de produções de filmes de guerra japoneses que adotavam um caráter revisionista, simpáticos aos generais e líderes militares que haviam conduzido o país durante a Guerra do Pacífico. *Furyo* vai à contramão dessa tendência sem esconder, maquiar ou diminuir as críticas ao regime autoritário do Japão. O filme se descola das representações arquetípicas sobre os conflitos, eventos e batalhas da guerra, favorecendo uma narrativa mais introspectiva sobre as relações pessoais, subjetivas e mesmo eróticas dessas personagens que, juntas, são obrigadas a conviver no mesmo espaço, nas condições de prisioneiros e carrascos.

Nesse sentido, Oshima produz, em *Furyo,* uma homossociabilidade que se aproxima da homossexualidade, mas também uma homossociabilidade violenta. Uma violência resultante de uma repressão profunda, de uma vida de privações eróticas, de interdições e frustrações impostas pela convivência masculina compulsória. Não é a toa que o gesto mais cruel de

[66] A censura foi concebida pelo Civil Information and Education Section (CIE) (NOVIELLI, 2007, p. 126).
[67] O que os norte-americanos identificavam como um tipo de incentivo aos *kamikaze*.

violência seja uma resposta ao beijo que Celliers dá em Yonoi. A violência do campo de concentração não tem a função apenas de disciplinar o corpo apenas pela punição do indivíduo, ela também é um espetáculo público, elaborado para ser visto e temido; esse fenômeno é evidente na cena do *harakiri*, mas é mais evidente na tortura final de Celliers.

A personagem de David Bowie é enterrada até o pescoço; o local da tortura é o que melhor configura a ordem espacial do palco italiano, onde há uma separação clara entre o lugar do espectador e o lugar da representação (XAVIER, 2003, pg. 62). São as grades e o arame farpado que dividem o espaço da cena e o espaço do olhar, operando como a "quarta parede" de Diderot. Se, de acordo com Ismail Xavier:

> Diderot quer a ação no palco, reprodução eficaz da vida em todas as dimensões, especialmente aquelas que se dão para o olhar. O teatro é um *tableau* em movimento e a ação que acompanhamos no palco deve envolver-nos pela sua capacidade de tornar presentes, ao alcance dos sentidos, os lances do mundo imaginário da peça (XAVIER, 2003, p. 63).

O que temos aqui, na tortura e execução de Celliers, é o emprego da dimensão teatral justamente para alcançar os sentidos, para envolver os espectadores, não com a vida da cena, mas com a reprodução dilatada da morte, igualmente preparada para atingir os sentidos de quem a vê.

2.3 – Sobre ver e ser visto

De acordo com Giuliana Bruno, as relações entre o conjunto arquitetural dos espaços e dos filmes se estabelecem pelos gestos dos olhares; é na multiplicidade de olhares que se produz um objeto espacial, assim como a dimensão háptica – sensorial e tátil (BRUNO, 2002, p. 55-58); desse modo, a geografia espacial de *Furyo*, em sua configuração homossocial e teatral, é também produzida a partir de uma rede de olhares intra e extra digéticos. Como mencionado anteriormente, a questão do "ponto de vista" ultrapassa os sujeitos em tela e se expande para o contexto da produção e da adaptação do roteiro, mas, à medida que o desenvolvimento dramático do filme se estrutura em cima de uma complexa rede de quem observa e quem é observado, faz que, em *Furyo,* o voyeurismo seja também uma experiência formal, como colocado por Lúcia Nagib: "As frequentes menções aos olhos e ao olhar dos personagens, que no livro lhes conferem espiritualidade, constituíram um prato cheio para Oshima explorar, de forma mais pragmática e maliciosa, seu tema dileto do voyeurismo e

espionagem" (NAGIB, 1995, p. 232).

Essa experiência é alimentada pelos conflitos estabelecidos na narrativa. O roteiro de *Furyo* é sedimentado em cima de três binômios que sustentam a história: a relação de Lawrence com Hara, a de Celliers com Yonoi e a relação de De Jong, o soldado holandês, com o guarda coreano. Cada um desses binômios opera como uma estrutura dramática que possui conflitos e tramas relativamente autônomos, mas que, ao mesmo tempo, são indissociáveis um do outro e, juntos, formam as grandes questões do filme: a alteridade, o reconhecimento do outro como sujeito em oposição ao imaginário do inimigo fabricado pelos mecanismos da guerra, a confusão entre o desejo de aniquilar esse inimigo e o de possuí-lo. Cada uma dessas três relações constrói um dos eixos de sentido do filme e o evento histórico da guerra é o que proporciona as condições que permitem (ou obrigam) esses homens a se encontrarem. Os conflitos entre essas personagens, em diferentes camadas, representam o choque de cultura provido pela guerra.

Se, de acordo com Ismail Xavier (2004, p. 343), "a nação é produzida pela narração e outras formas de representação", o que Oshima produz em *Furyo* é uma crítica sobre o Japão e os japoneses, além de uma narração sobre o encontro, ainda que violento, entre sujeitos, nações e culturas. Tal encontro é atualizado pelos sujeitos do filme e, assim, o conflito entre as personagens se revela como um conflito entre culturas no qual a dialética entre alteridade e identidade opera como a dialética entre o interno (o 'eu', a cena, o espaço) e o externo (o 'outro', o espectador, o tempo). Seguindo esse pensamento, Oshima afirmou sobre *Furyo* em seu documentário *100 Years of Japanese Cinema*:

> Eu pensei extensivamente sobre a natureza única do filme de guerra japonês, esse gênero que apenas retrata personagens japoneses, mas nunca seus inimigos, eu pensei que isso era indispensável, uma vez que guerras apenas são possíveis quando há alguém com quem lutar, em *Furyo*, eu retratei pela primeira vez os japoneses e seus inimigos em pé de igualdade. (100 YEARS, 1995)

A narrativa da descoberta do outro é patente em cada um dos eixos dramáticos da obra, em especial nas duas relações principais. Entre Lawrence e Hara se estabelece uma afinidade de olhares que remete a uma ordem antropológica e, em alguma medida, fraterna, uma vez que o comportamento de Lawrence "reproduz, na prática da guerra, o olhar benevolente que Ruth Benedict, em sua teoria, lançou sobre os japoneses." (NAGIB, 1995, p. 231). Lawrence é a voz afável dentre os prisioneiros, é a figura cuja autoridade é conferida por seu conhecimento sobre o inimigo, é ele quem fala japonês e traduz as ordens dos oficiais para os prisioneiros, é ele também quem compreende a cultura de seus captores e tenta

justificar seus comportamentos mesmo quando isso o isola de seus pares. Nesse sentido, a hierarquia pressuposta entre os dois parece se inverter, pois, mesmo sendo Hara o captor de Lawrence, é este último que detém o poder de observar e de narrar o outro e, dessa forma, tem o poder de desestabilizá-lo. Dentro dessa perspectiva, Nagib nota que a questão do olhar é também um ponto sensível para o contexto da cultura japonesa, no sentido em que a exposição ao olhar estrangeiro tem o efeito de interferência à autoimagem do povo japonês:

> O impulso uniformizante da sociedade japonesa tem como uma de suas metas essenciais a conformação de uma aparência geral harmônica e sem falhas. Sendo cada um dos indivíduos parcialmente responsável pela manutenção da boa apresentação do todo, a preocupação dos japoneses com a aparência chega a parecer obsessiva ao olhar ocidental. (NAGIB, 1995, p. 219).

Assim, se, em *O Império dos Sentidos,* o olhar é a manifestação primária do desejo entre sujeitos, assim como um procedimento de reflexão sobre os processos de identificação, em *Furyo*, o jogo de olhares exibe uma luta entre as forças internas de atração com as de repulsa, assim como revela as tensões estabelecidas entre identificação e o reconhecimento do outro. Talvez o momento em que essas relações são mais bem sintetizadas seja quando Celliers olha para Hara e diz: “Que rosto engraçado, mas que olhos bonitos.”. Pela montagem dessa cena, é absolutamente dúbia a distinção de quem é o “dono” do olhar, pois do plano dos olhos de Hara, corta-se para o plano dos olhos de Celliers (Fig. 10 e 11), ambos olham e ambos são objetos do olhar, ambos compartilham a mesma intriga e estranhamento ao outro.

Dessa forma, a divisão de quem vê e de quem é visto é constantemente alternada; a disputa pelo poder de ver o outro é também uma disputa para poder dominá-lo, e, enquanto a isso, relações escópicas entre Celliers e Yonoi revelam uma complexa relação voyeurística, um jogo de atração e poder conjugado pelas condições de ver e ser visto. O que é marcante nas cenas entre essas personagens é que em nenhum momento os dois compartilham um encontro privado, o que faz que a tensão sexual entre ambos (produzida pelo fascínio de Yonoi e pelo reconhecimento, mas não correspondência, desse gesto por parte de Celliers) ocorra sempre de forma pública, a vista de todos os soldados, japoneses e britânicos. O primeiro encontro entre ambos ocorre em um tribunal público, onde Celliers está em julgamento; de imediato, a câmera pontua, através da aproximação, a maneira como a sua presença desestabiliza Yonoi. A partir de então, a imagem de Celliers será um obsessão para o capitão japonês, tornando-se o objeto de desejo de Yonoi, contudo, Celliers não é apenas um objeto “passivo” do olhar, usando a terminologia de Laura Mulvey (1989), mas, ao se

reconhecer desejado, a personagem de Bowie ganha o poder de manipular aquele que vê.

Figura 10 – Os olhos e olhar de Hara

Figura 11 – os olhos e o olhar de Celliers

3. TABU: AS FEIÇÕES SERENAS DA VIOLÊNCIA

A movimentação de Oshima em direção ao Ocidente atinge seu ápice com a produção seguinte à *Furyo*, a comédia escrita pelo francês Jean-Claude Carrière (colaborador de Luis Bunuel), *Max Mon Amour* (1986). A relação de Oshima com o projeto começou quando o diretor conheceu o produtor polonês Serge Silberman, que estava em Tóquio para a produção de *Ran* (1985), de Akira Kurosawa; Silberman lhe ofereceu a direção do roteiro de Carrière, viabilizando, assim, a primeira e única produção do diretor realizada inteiramente fora do Japão e apenas com atores ocidentais. Contudo, o filme, protagonizado por Charlotte Rampling, não obteve o sucesso de crítica e de bilheteria necessários para garantir o lugar de Oshima no *hall* dos diretores de cinema expatriados na França (TURIM, 1998, p. 208), encerrando ali, ao menos em parte, o seu autoexílio do Japão.

O motivo pelo qual podemos falar de *Furyo* como um marco decisivo na busca de Oshima pela internacionalização é porque esse filme também se revelou como uma experiência prévia para a produção globalizada de *Max Mon Amour*, um filme em que o Japão desaparece completamente da tela, o único filme da carreira do diretor em que isso ocorre. Até então, todos os seus filmes, coproduzidos com outros países ou não, haviam abordado algum aspecto significativo da identidade cultural japonesa. Nesse sentido, *Max Mon Amour* é o filme que mais destoa da sua obra e, de fato, reconhecemos, com mais facilidade, as marcas do roteirista do que as do diretor, o que não significa que elas sejam invisíveis, são vários os temas que podemos reconhecer que possam ter atraído Oshima ao projeto, como: a bestialidade e a configuração da sexualidade interditada, a entrega da protagonista às suas perversões e o ostracismo social decorrente dessa ação.

Seu próximo projeto seria uma retomada da parceria com Jeremy Thomas. As preparações de *Hollywood Zen* começaram em 1990 e teria sido a primeira produção do cineasta rodada nos EUA, porém, sua realização foi interrompida quando um dos parceiros norte-americanos se retirou do projeto (TURIM, 1998, p. 270). Se tivesse sido realizado, o filme teria se tornado a segunda investida do diretor sobre a temática homossexual, narrando a história do ator japonês radicado em Los Angeles, Sessue Hayakawa, e abordando seu suposto relacionamento amoroso com o astro do cinema silencioso Rudolph Valentino. Oshima falou sobre o projeto com Lúcia Nagib em 1995 (em um momento que ele ainda estava em pré-produção):

> No romance que deu origem a Furyo, não há qualquer referência a homossexualismo, mas percebi que a relação entre os personagens era de fundo

> homossexual, e então enfatizei esse aspecto. Em meu novo filme Hollywood Zen, vou comentar um pouco sobre o homossexualismo ou pelo menos bissexualismo de Valentino. (OSHIMA apud NAGIB, 1995, p. 276)

Apesar das dificuldades econômicas na viabilização de seus projetos, Oshima manteve-se, nesse período, uma figura política importante na mídia japonesa, trazendo o seu olhar para os mais urgentes aspectos da organização social de seu país, como as questões sobre os direitos das mulheres, as condições políticas das minorias sociais no Japão (como os descendentes de coreanos e okinawanos, por exemplo). Nessa mesma época, realizou dois importantes documentários comissionados pelo British Film Institute (BFI), o autobiográfico *Kyoto, My Mother's Place* (1991) e o *100 Years of Japanese Cinema* (1995), parte do projeto *The Century of Cinema*, em que renomados diretores realizaram documentários sobre as cinematografias de seus respectivos países.

Seu último filme, *Tabu* (*Gohatto*, 1999), representa – quarenta anos após a estreia de seu primeiro longa-metragem – não somente um retorno do diretor ao Japão, mas também ao estúdio onde tudo havia começado, a Shochiku. A relação problemática de Oshima com a empresaé substituída, dessa vez, pela liberdade criativa dada ao diretor pelo produtor japonês Kazuyoshi Okuyama. Contudo, tendo sofrido um derrame em 1996, a produção do filme teve que ser atrasada por mais alguns anos. Após alguns problemas de saúde (NAGIB, 2011, p. 184), o diretor não pode mais filmar posteriormente à *Tabu* e, em um cenário em que a realização de seus projetos se tornava progressivamente mais difícil, o filme efetivamente encerrou a carreira de Nagisa Oshima.

No entanto, a volta à Shochiku não é apenas simbólica, uma vez que ela também implica na escolha de uma equipe técnica cujas contribuições são significativas para a concretização de *Tabu* tal como o conhecemos. De um lado, temos a repetição das parcerias com Ryuichi Sakamoto, que assina a trilha sonora do filme, e com Jeremy Thomas, produtor associado, de outro, temos parcerias inéditas (e até mesmo improváveis), como o diretor de arte Yoshinobu Nishioka, conhecido por seus trabalhos em grandes obras dos estúdios japoneses, como *O Portal do Inferno* (*Jigokumon*, 1953), de Teinosuke Kinugasa, *A Vingança do Ator* (*Yukinojo Henge*, 1963), de Kon Ichikawa; a figurinista Emi Wada, cujo currículo inclui obras como *Ran* (1985) e *Sonhos* (*Dreams*, 1990), de Akira Kurosawa e *A Última Tempestade* (*Prospero's Book*, 1991), de Peter Greenaway; ou mesmo o diretor de fotografia Toyomichi Kurita, conhecido por seu trabalho em *Mishima: Uma Vida em Quatro Tempos* (*Mishima: A Life in Four Chapters*, 1985), de Paul Schrader. Filmado quase que inteiramente dentro de estúdios e com uma equipe cujo repertório envolve grandes obras do cinema

clássico, *Tabu* é o filme que mais se distancia dos estilos do cinema independente que Oshima havia empregado em suas realizações anteriores, o que, por sua vez, causou mais um estranhamento na recepção do filme, como escreveu o crítico Jonathan Rosenbaum: "Uma qualidade importante distingue esse filme de seus muitos outros: geralmente não associamos seu trabalho com estilo e poesia, contudo, *Tabu* é, acima de tudo, um triunfo do estilo poético"[68] (ROSENBAUM, 2001, p. 32).

Inspirado nos textos de Ryotaro Shiba (um popular escritor japonês), o filme é uma apropriação da narrativa monumentalizada da Shinsengumi, a milícia Shinsen, um grupo paramilitar criado em 1863 cujo objetivo era a proteção do Shogunato Tokugawa, o último governo do Japão feudal. O diretor afirmou em entrevista (NEW YORKER FILMS, 2000) que escolheu a história justamente por ser conhecida por todos os japoneses. As narrativas desse grupo paramilitar foram reproduzidas a exaustão pela mídia japonesa, em livros, quadrinhos, filmes e séries televisivas, em um grau de repetição que se assemelha a de outra narrativa heroica: a do *Chushingura*, ou os 47 Ronins[69]. Entretanto, mesmo escolhendo adaptar uma história já cristalizada no imaginário nacional e audiovisual do Japão, Oshima propositalmente descola a sua versão daquelas já realizadas até então, de tal modo que, à primeira vista, as comparações com outras representações famosas do grupo – como em *O Último Samurai* (*Shinsengumi,*1969), filme protagonizado por Toshiro Mifune, por exemplo – pareçam exíguas.

O que consiste nas escolhas dramáticas e narrativas que afastam *Tabu* de outras adaptações importantes é um gesto premeditado, politizado, de se afastar da heroicização tradicional da Shinsengumi, com o objetivo de apropriar e ressignificar a simbologia da milícia no contexto histórico e romantizado que lhe foi conferida; de três maneiras significativas, o filme produz esse distanciamento. Primeiramente, pela escolha da situação histórica da trama; no ano de 1865, alguns meses após o Incidente Ikedaya, uma batalha épica entre a Shinsengumi e os clãs Chosu e Higo, que se rebelavam contra o Shogunato, na qual a milícia saíra vitoriosa. Esse evento histórico geralmente é escolhido para retratar a qualidade guerreira e perseverante do grupo nas representações da milícia, no entanto, em *Tabu*, o evento é apenas mencionado em breves diálogos que dão poucos indícios sobre a importância da batalha, de modo que não há alguma referência à monumentalização do evento nas

[68] "A more important quality distinguishes this film from many of his others: one doesn't ordinarily associate his work with poetry and style, yet Taboo is above all a triumph of poetic style." (ROSENBAUM, 2001, p. 32)
[69] A ficcionalização desse grupo realça a lealdade e abnegação dos ex-samurais, reproduzidos em 91 filmes realizados entre 1908 e 1994 (STANDISH, 2000, p. 9).

narrativas populares acerca do grupo; igualmente, Oshima também escolhe não retratar o fim da milícia, que, por sua vez, simboliza o fim do Japão feudal e o fim dos samurais. Em segundo lugar, a escolha do protagonista igualmente distancia o filme das histórias conhecidas pelo público; a predileção de Oshima por Sozaburo Kano, uma figura obscura e historicamente desconhecida, de quem muito pouco ou quase nada sabemos a seu respeito além dos contos de Shiba que inspiraram o filme; de fato, essa é uma escolha expressiva dada a fama e a importância de outras personagens do filme, como Soji Okita, o capitão Toshizo Hijikata (interpretado por Takeshi Kitano em *Tabu*) e o comandante Isami Kondo (interpretado por Toshiro Mifune na versão de 1969). Já a terceira e mais importante mudança foi a escolha de trazer a temática da homossexualidade para a superfície da trama, fazendo, dela, a base dos conflitos e das relações entre as personagens. Na realidade, mais do que uma estratégia para distanciar o filme das representações tradicionais do grupo, essa escolha se revela como o principal motivo que propulsiona e proporciona todas as outras escolhas estéticas e dramáticas: a apropriação da história monumental da Shinsengumi, tão reconhecível no contexto japonês, mas de forma recontextualizada, com o objetivo de promover uma reflexão sobre as diferentes manifestações sexuais que haviam sido suprimidas durante a emergência da modernidade japonesa. Como afirmou o diretor em entrevista: "Quando há um grupo de homens, sempre existe algum aspecto de homossexualidade."[70] (OSHIMA apud NEW YORKER FILMS, 2000)

Desse modo, opta-se, no campo da fábula, em concentrar-se nos aspectos aparentemente mais banais da vida aquartelada dos integrantes do grupo, privilegiando as implicações de como os princípios da honra regiam a milícia na vida comum, ao invés de privilegiar as mesmas implicações nas batalhas e nas guerras, geralmente representadas nos *jidaigeki* (filmes de época) clássicos. O que Oshima produz em *Tabu* a partir dessas mudanças é verdadeiramente uma desmonumentalização da Shinsengumi, uma dessacralização (no que tange o nacionalismo japonês) de seu caráter mítico e heroico pelo qual figuras como Okita, Hikijata e Kondo foram celebradas. Ainda assim, Oshima decide por reconfigurar o gênero de dentro, optando por estranhamentos sutis, mas estratégicos, da narrativa e da forma, do uso quase expressionista da iluminação dos estúdios ao *casting* dos atores.

Da mesma forma que em *Furyo*, Oshima escolhe atores jovens e não profissionais de modo expressivo, como, por exemplo, no *casting* do papel de Isami Kondo, o comandante da Shinsengumi. Em um dos diálogos entre Kano e Okita, é afirmado que o comandante teria

[70] "When you have a group of men, there always exists some aspect of homosexuality." (OSHIMA apud NEW YORKER FILMS, 2000)

apenas por volta de seus trinta anos (de fato, Kondo morreu em 1868, com 34 anos de idade), entretanto, é interpretado por Yoichi Sai (assistente de Oshima em *O Império dos Sentidos*), que, na época no lançamento do filme, já tinha 50 anos de idade. Sobre a escolha de Sai para o papel de Kondo, Oshima afirmou:

> Eu escolhi vários jovens atores e atores não-profissionais como Yoichi Sai, meu antigo assistente que também é cineasta. Eu perguntei a outro antigo assistente se ele estava disposto a matar por esse papel. De todos os atores profissionais, nenhum deles parecia certo para a personagem. É muito difícil encontrar atores que possam representar o papel de um samurai. Eu sentia a necessidade de transmitir "a atmosfera de homicídio" na tela e Sai e Kitano pareciam se adequar... Geralmente, eu não gosto de atores que são muito profissionais e aprecio a inocência de jovens atores. É por isso que eu dei um papel tão importante para Beat Takeshi em *Furyo*, quando ele era apenas um "manzai" (comediante de stand-up). E é outro motivo pelo qual eu o escolhi para o papel do tenente Hijikata neste filme.[71] (OSHIMA apud NEW YORKER FILMS, 2000)

Igualmente ao papel de Kondo, Hijikata também é uma personagem por volta de seus 30 anos, mas que é interpretado por Kitano, que na época tinha 53 anos de idade. Assim, o *casting* dessas personagens parece privilegiar a imponência dos atores, a presença deles na tela, ao invés da precisão histórica. Ainda, a maturidade de Sai e Kitano, em relação aos outros atores, auxilia na criação de uma divisão entre os líderes do grupo e seus membros mais jovens, produzindo uma distinção hierárquica visível e desmobilizando o princípio da igualdade entre todos. No caso da escolha de Kitano, se *Furyo* foi sua estreia no cinema, em *Tabu,* ele é o mais famoso e o mais celebrado dentre os atores do filme, de modo que o crítico de cinema Chuck Stephens afirma:

> Contrário à opinião popular, contudo, *Gohatto* não é realmente sobre Kano, ou sobre a sexualidade proibida ou mesmo fatal, ou sobre a paixão de homens por homens. *Gohatto* – assim como *Furyo* – é sobre as feições no rosto de Takeshi Kitano."[72] (STEPHENS, 2000)

Tabu é filmado no ano final dos anos 1990, após o sucesso de *Hana-Bi - Fogos de*

[71] "I chose several young actors and also non-professional like Yoichi Sai, my old assistant who is also a filmmaker. I asked another old assistant if he felt up to killing someone for this role. Of all the professional actors, none of them seemed right for the part. It is very difficult to find actors who can play the role of a samurai. I felt the need to transmit "the scent of murder" to the screen and Sai and Kitano seemed to fit the bill… Generally speaking, I don't like actors that are too professional and I enjoy the innocence of the younger actors. That's why I gave such an important role to Beat Takeshi in Merry Christmas Mr. Lawrence, when he was simply a "manzai" (stand-up comedian) at the time. And it's another reason why I chose him for the role of Lieutenant Hijikata in this film." (OSHIMA apud NEW YORKER FILMS, 2000)

[72] "Contrary to popular opinion, though, Gohatto isn't really about Kano, or forbidden and perhaps fatal sexuality, or the passion of men for men. Gohatto—like Merry Christmas, Mr. Lawrence —is about the looks on Takeshi Kitano's face." (STEPHENS, 2000)

Artifício (*Hana-bi*, 1997), dirigido e estrelado por Kitano, e após o acidente de motocicleta que deixara metade de seu rosto paralisado. O Kitano de *Tabu* já não é o mesmo de *Furyo*; o comediante desconhecido em um filme é o mais importante cineasta japonês da década no outro filme, de forma que a presença do ator em *Tabu* seja similar a de David Bowie em *Furyo*. Hijikata é uma personagem observadora, calma, e que não emite grandes acessos de raiva, sua aparente serenidade se opõe às imagens de agressividade pelas quais Kitano ficara conhecido, de tal modo que é a própria presença do ator que produz a sensação de violência latente da personagem. Justamente, o binômio Hijikata/Kitano dá corpo ao que Oshima chamou de "a atmosfera de homicídio" no filme, essa contraposição entre a aparente calma da vida comum da Shinsengumi e a sensação do perigo iminente.

A recepção de *Tabu* foi controversa, principalmente em comparação aos outros filmes do diretor; elogiado por sua atmosfera poética – como em Rosenbaum (2001), por exemplo – e criticado justamente pela suposta opção ao conservadorismo das convenções do cinema clássico japonês e do gênero do *jidaigeki* – como na crítica de Andrew Grossman (2001), que se refere ao filme como um retrocesso do diretor. Como descrito anteriormente, essa não foi a primeira vez que Oshima seria acusado de optar por um estilo clássico em detrimento à radicalidade formal empregada em seus outros filmes, como *História Secreta do Pós-Guerra de Tóquio: o homem que deixou um filme como testamento* (*Tokyo sensu sengo hiwa: Eiga de isho o nokoshite shinda otoko no monogatari*, 1970), *Noite e Névoa no Japão* e *Os Ébrios Voltaram* (*Kaette kita yopparai*, 1968). Contudo, quando analisado apenas sob esses aspectos, há uma reiteração inevitável do emprego de autoria como um valor qualitativo de uma obra cinematográfica; ainda se repete a expectativa da constante radicalidade formal de um diretor que nunca havia se comprometido com a repetição de formas e estilos. Quando questionado sobre a escolha de realizar um filme histórico (o *jidaigeki*[73]), Oshima afirmou que não via diferença entre esse gênero e qualquer outro (OSHIMA apud NEW YORKER FILMS, 2000), e quando perguntado sobre o estilo "clássico" da direção de *Tabu*, não recuou:

> Sim, é um filme histórico que é um tanto "clássico" de fato. Eu tentei realmente acentuar a beleza e "a atmosfera de homicídio" que era palpável entre os homens da Shinsengumi. Mas, a beleza de Kano é ligada ao erotismo e à morte e é isso que é tão traiçoeiro...[74] (OSHIMA apud NEW YORKER FILMS, 2000)

[73] O jidaigeki, ou drama de época, é um gênero do cinema japonês que se estabeleceu no começo do século XX e se refere aos filmes históricos que se passam no período Tokugawa, ou Edo. (RICHIE, 1990, p. 89).

[74] "Yes, it is an historical film that is rather "classical" in fact. I tried to really accentuate de beauty and the "scent of muder" that was palpable among the Shinsengumi men. But Kano's beauty is linked to eroticism and death and that is what so deceptive…" (OSHIMA apud NEW YORKER FILMS, 2000)

No entanto, a noção de "clássico", aqui, precisa ser ponderada, na medida em que ela pode ser mobilizada em diferentes perspectivas. Em relação a isso, o debate acerca do classicismo de *Tabu* também deve considerar as especificidades do cinema japonês, como Catherine Russell argumenta em seu livro *Classical Japanese Cinema Revisited* (2011) que, na mesma medida em que:

> O cinema americano clássico não é meramente um estilo, uma forma de arte ou um modo de entretenimento. Ele está profundamente enraizado na construção de sujeitos nacionais americanos – e veio a representar a América para outras nações (e para os próprios americanos). O mesmo pode ser dito sobre o cinema japonês.[75] (RUSSELL, 2011, p. 2)

Tendo em vista que o gênero do *jidaigeki* tem um lugar privilegiado na história do cinema japonês, o filme histórico serviu como um importante veículo no desenho da identidade do cinema nacional japonês, assim como na construção dos sujeitos nacionais japoneses; usando o argumento de Russell, nota-se como a noção de classicismo no cinema também está intimamente ligada a um fenômeno ideológico e discursivo, não apenas como "uma categoria formal, mas como um discurso da modernidade" (RUSSELL, 2011, p. 13). Se, de imediato, causa estranheza *Tabu* se assemelhar a um filme clássico japonês, é porque Oshima foi justamente um dos percussores da modernidade cinematográfica japonesa, mas, sob a óptica apresentada por Russell, o filme parece ser mais uma apropriação do que uma aderência irrestrita ao "clássico". Nesse sentido, a questão da aparente guinada de Oshima ao classicismo em *Tabu* se atém mais ao *status* do diretor como um cineasta expoente da *nuberu bagu* do que às maneiras como o filme reescreve, não apenas a história do Japão, mas o gênero do *jidaigeki*.

No entanto, é inegável a escassez de textos e artigos acadêmicos sobre esse filme em particular, principalmente quando comparado a outros tantos trabalhos do diretor que foram, e continuam sendo, minuciosamente analisados (dos quais *O Império dos Sentidos* permanece sendo a obra mais analisada). Mas, se pouco foi escrito sobre *Tabu* é por conta, ao menos em parte, de um acontecimento de ordem cronológica: entre os principais livros escritos sobre a carreira do diretor, os três trabalhos definitivos que se propuseram a indagá-la em sua

[75] "American classical cinema is not merely a style, an art form or a mode of entertainment. It is deeply embedded in the construction of American national subjects – and has come to represent America to other nations (and to Americans themselves). The same can be said of classical Japanese cinema." (RUSSELL, 2011, p. 2)

totalidade – *Nagisa Oshima* (1986), de Louis Danvers e Charles Tatum, *The Films of Nagisa Oshima: images of a Japanese iconoclast* (1998), de Maureen Turim e *Nascido das Cinzas: autor e sujeito nos filmes de Oshima* (1995), de Lúcia Nagib – foram todos escritos e lançados anteriormente à estreia de *Tabu* no Festival de Cannes de 1999. O texto de Turim é o que mais se aproxima da data de lançamento e a autora ainda escreve, mesmo que brevemente, alguns comentários sobre os preparativos das filmagens (TURIM, 1998, p. 271). No livro de Nagib, a autora e o cineasta conversam em uma entrevista sobre os preparativos de *Hollywood Zen,* que, no momento, ainda estava em fase de pré-produção. Desse cenário que se apresenta da fortuna crítica do cineasta, reconhece-se, então, que *Tabu* se tornou um filme injustamente negligenciado, mesmo que isso seja por um acontecimento de ordem cronológica.

3. 1 O olhar como veículo do desejo e do medo

Desde o primeiro momento em que somos apresentados a Kano, não resta dúvidas acerca da importância dessa personagem para o filme. Do figurino ao corte de cabelo, da aparência juvenil à pontuação sombria da trilha sonora de Ryuichi Sakamoto, o filme, em sua primeira cena, parece apontar ferozmente para Sozaburo Kano. É a sua aparência misteriosa que direciona nosso olhar para essa figura; Kano atrai nosso olhar através da fascinação que ele nos provoca, fascinação por uma beleza intrigante e misteriosa, um sentimento que parece ser compartilhado entre nós espectadores e as outras personagens do filme.

Para Bingham, "Homens vendo, olhando para homens se torna a referência central da narrativa, ao ponto que *Tabu* se torna um filme sobre ver."[76] (BINGHAM, 2015, p. 24). Dessa forma, a afirmação de Chuck Stephens que o filme seria sobre "as feições do rosto de Takeshi Kitano" (2000) parece absolutamente pertinente, mas precisaria ser reformulada para: *Tabu* é um filme sobre as feições do rosto de Takeshi Kitano *olhando* para Sozaburo Kano. Contudo, as imagens incisivas de seu rosto, de sua feição plácida e intrigada, são mais do que apenas planos de reação de sua personagem, Hijikata, são imagens da nossa própria curiosidade, pois não vemos apenas Hijikata olhando para Kano, mas nos vemos em Hijikata olhando para Kano.

Como argumentado por Steven Neale em *Masculinity as Spectacle: reflections on men and mainstream cinema* (1993), os códigos convencionais do cinema clássico não

[76] "Men looking, gazing, at men becomes a central referent in the narrative to the extent that Gohatto becomes a film about watching" (BINGHAM, 2015, p. 24)

permitem que o corpo masculino se torne o objeto erótico de seu próprio olhar – igualmente masculino (NEALE, 1993, p. 14). Dessa forma, *Tabu* utiliza a pontuação incisiva dos olhares para reinventar esses mesmos códigos, comentando e explicitando o fascínio erótico que Kano provoca em seus pares. Se o rosto de Kitano, paralisado por seu acidente de motocicleta, exibe uma ambiguidade e dubiedade, ele o exibe em relação a algo, em relação à presença de Kano, como uma máscara que tenta esconder uma violência latente, assim como uma atração evidente. Igualmente, o espectador observa a aparência física de Kano por meio dos olhares dos membros da milícia. Em uma das cenas iniciais do filme, observamos os detalhes e a delicadeza do rosto de Kano pelo olhar intra diegético de Hijikata (ver fig. 12 e 13). Contudo, na mesma medida em que essa montagem de plano/contraplano exibe Kano como o objeto dos olhares, ela também exibe aquele que olha, de modo que o rosto de Kitano também se torna um objeto da nossa visão.

Ainda, a aparência física de Kitano também opera como discurso pré-filmico, como observa Isolde Standish:

> No nível psicológico do prazer do espectador, eu argumentei que, em filmes baseados no padrão narrativo do "herói trágico", um investimento libidinal é feito no subtexto homossocial e nas exibições relacionadas de violência. Em filmes mais recentes, como os de Kitano (Beat) Takeshi, a divisão ideológica entre o subtexto homossocial e as exibições de violência não existem mais no discurso fílmico, na medida em que personagens homossexuais dominantes existem abertamente dentro das narrativas dos filmes (*Violent Cop* e *Boiling Point*). Esse engajamento libidinal é encorajado não apenas nas preocupações temáticas dos filmes, mas talvez de forma ainda mais potente, no "imperativo sensual" da estética da construção das imagens.[77] (STANDISH, 2000, p. 198-199).

Ao início do filme, Kano parece ser um puro objeto dos olhares, os nossos e o das personagens, ele é o objeto dos olhares obsessivos dos membros da Shinsengumi, mas, com o desenrolar da narrativa, vamos percebendo como ele não apenas se vê como esse objeto, mas como ele alimenta essa condição. Em um gesto que o aproxima da personagem Jack Celliers em *Furyo*, Kano reconhece a própria beleza e faz dela a sua força.

[77] "At the psychological level of spectator pleasure, I have argued that, in films based on the 'tragic hero' narrative pattern, a libidinal investment is made in the homosocial sub-text and the related displays of violence. In more recent films, such as those of Kitano (Beat) Takeshi, the ideological division between the homosocial sub-text and displays of violence no longer exist within the filmic discourse, as dominant homosexual characters exist openly within the films' narratives (Violent Cop and Boiling Point). This libidinal engagement is encouraged not only in the thematic concerns of the films, but perhaps more powerfully, in the 'sensual imperative' of the aesthetic construction of images." (STANDISH, 2000, p. 198-199)

Figura 12 - Os olhos de Sozaburo Kano em Tabu

Figura 13 - O olhar de Takeshi Kitano

O desejo e a negação do desejo, provocados pela beleza de Kano, configuram o conflito central da história de *Tabu*; essa beleza irresistível, andrógena interrompe a fraternidade (*doshi*) estabelecida dentro da milícia. A primeira vez que Kano aparece no filme é em uma cena do recrutamento de novos membros à Shinsengumi, sentado em meio a outros homens; ele se destaca dos outros por sua roupa e por seu estilo de cabelo, ainda mantendo suas juvenis franjas (fig. 14 e 15). De acordo com S.A. Thornton,

> Para se compreender um filme histórico japonês, é necessário poder "lê-lo" e a principal habilidade de leitura é um conhecimento sobre a iconografia, a habilidade de identificar e interpretar os signos carregados pelas personagens nos filmes: o que vestem, os seus estilos de cabelo.[78] (THORNTON, 2007, p. 15)

Isso porque a sociedade japonesa do período Tokugawa era altamente codificada; a forma de se vestir, falar e andar indicam a classe social que um sujeito deve pertencer, de modo que a iconografia social tinha a função de "indicar a diferença entre os insiders e os outsiders"[79] (THORNTON, 2007, p. 17). A maneira como Kano se veste, como se porta, destaca-o dos demais, assim como o posiciona como alguém "de fora"; ele se torna membro do grupo por mérito de suas habilidades de luta, mas, pela maneira de suas roupas e de seu cabelo, signos da diferença, ele sempre mantém uma distância dos outros membros.

Figura 14 - O destaque do figurino de Kano

[78] "In order to understand a Japanese period film, it is necessary to be able to "read it", and the principal reading skill is a grasp of the iconography, the ability to identify and to interpret the signs carried by the characters in the films: what they wear, how they style their hair." (THORNTON, 2007, p. 15)

[79] "indicate the difference between insider and outsider." (THORNTON, 2007, p. 17)

Figura 15 - A iconografia de Kano

A iconografia social de Kano é altamente significativa, principalmente no que se refere a suas franjas, marcas da juventude. No Japão do período Tokugawa, uma das expressões que se referiam à "sexualidade entre homens" era o *wakashudo*, o "caminho da juventude", geralmente abreviado simplesmente como *shudo*; era uma prática, um campo de conhecimento, assim como o *bushido*, ou o "caminho do guerreiro". Como Pflugfelder escreve, o *shudo* "não era tanto o 'caminho da juventude', como o 'caminho dos jovens amantes', um caminho erótico que homens jovens trilhavam apenas em sua capacidade de se tornarem objetos sexuais"[80] (PFLUGFELDER, 1999, p. 27). Dessa maneira, a insistência de Kano em manter suas franjas é uma escolha não apenas de preservar sua juventude, mas de continuar sendo desejado, de ser o objeto dos olhares:

> Meninos e jovens, reciprocamente, poderiam ser reconhecidos por suas franjas (*maegami*), uma característica pela qual o *shudo* teceu um erotismo altamente fetichista [...] A transição para a maturidade era elaborada não apenas tonsorialmente, mas sartorialmente. Uma cerimônia conhecida como *genbuku* anunciava o devir adulto do jovem, nesse momento, era esperado que ele trocasse seus robes de mangas largas por uma vestimenta adulta. Nesse momento, também, que as franjas, que restavam intocadas desde o meio da adolescência, eram raspadas completamente.[81] (PFLUGFELDER, 1999, p. 36-37).

[80] "was not so much "the way of youths" as the "way of *loving* youths", an erotic path that younger men traveled only in their capacity as sexual objects" (PFLUGFELDER, 1999, p. 27)

[81] "Boys and youths, conversely, could be recognized by unshorn forelocks (maegami), a feature around which shudo esthetics wove a highly fetishistic erotic. [...] The transition to manhood was elaborated not only tonsorially but sartorially. A ceremony known as genbuku announced the youth's coming of age, at which point

Hijikata pede para Kano cortar suas franjas, mas este último decide por mantê-las; de início, Kano pede para preservá-las por "um pouco mais", como se, não somente reconhecesse o lugar social que ocupava com sua iconografia social, mas como se deleitasse nesse lugar. Seu suposto amante, Tashiro, por sua vez, representa o lado oposto nesse espectro da masculinidade (fig. 16); impulsivo, áspero e grosseiro, é o contraponto da delicadeza, graça e sensibilidade de Kano; Tashiro é o primeiro membro do grupo a se apaixonar por Kano. Um a um, todos os seus pares parecem se render à beleza do jovem *wakashu*; essa mesma submissão é, igualmente, a ruína de cada um deles, articulando o que Oshima chamou de "a atmosfera de homicídio"; redenção à beleza de Kano é também uma submissão à morte.

Figura 16 - O ator Tadanobu Asano como Tashiro em Tabu

À sua própria maneira, *Tabu* reprisa os temas do voyeurismo e da confluência de Eros e Tânatos inaugurados por *O Império dos Sentidos* e presente em *Furyo*. Ao seu próprio modo porque, em *Tabu*, o pictorialismo parece sobrepor-se à teatralidade, presente de forma tão aguda em seus filmes anteriores. Lúcia Nagib, em sua análise de *Império dos Sentidos,* no livro *World Cinema and the Ethics of Realism* (2011), chama a atenção para as referências pictóricas do filme em relação à arte erótica japonesa, o *shunga*. Nagib nota a importância que

---

he was expected to exchange his wide-sleeved robes (furisode) for adult male garb. It was this time too, that the forelocks, which a preliminary modification of hairstyle (sumimaegami) around the mid-teens had left untouched, were shaven of completely." (PFLUGFELDER, 1999, p. 36-37)

o "aparato erotizado" (NAGIB, 2011, p. 212) das gravuras *shunga* tiveram na articulação do erotismo presente nos enquadramentos do filme; em *Tabu*, muito dessas relações se preservam, contudo, sem a presença das imagens do sexo explícito. Analisando o quadro de Harunobu Suzuki (fig. 17), a autora afirma: "Aqui o homem faz amor com um adolescente, que por sua vez se masturba. O olhar do rapaz está virado em direção à manga do kimono, que tem uma estampa masculina, a íris, cujas folhas são associadas à lâmina das espadas."[82] (NAGIB, 2011, p. 212). Os *motifs* da gravura, por sua vez, parecem ser igualmente citados em *Tabu* (fig. 18 e 19).

Figura 17 - 'Elegante e excitado Maneemon', gravura de Harunobu Suzuki (1768-70)

A última cena do filme parece destacar essa qualidade pictórica de suas imagens, ao ponto do onirismo, na qual a personagem de Kitano decide por fim às seduções de Kano, envoltos por uma névoa fantasmagórica, quase mizoguchiana. Hijikata força o confronto final entre Kano e Tashiro, um teste de forças assim como um teste de lealdade, um confronto final ao qual nenhum sobreviverá; os diálogos entre Hijikata e Okita põe em evidência o clima de paranoia e medo da atração por Kano que havia contaminado o grupo. Precisamente, o que as feições de Kitano exibem é a angústia entre a atração homossexual e o medo dela, e daí que

[82] "Here, a man makes love to an adolescent, who in turn masturbates. The boy's gaze is turned toward the sleeve of his kimono, which has a masculine pattern, the iris, whose leaves are associated with the blade of a sword." (NAGIB, 2011, p. 212)

surge a violência latente da sua personagem. Dessa maneira, os jogos de olhares e as configurações espaciais de *Tabu* se revelam tanto como veículos de controle e de disciplina como de paixão e de desejo. As dimensões da paixão e da disciplina coexistem em um permanente estado de tensão dentro da Shinsengumi e é quando a paixão tenta sobrepor-se ao controle que ela é eliminada, assassinada. Após a morte de Kano, que ocorre fora do quadro, Hijikata decepa uma cerejeira com sua espada após falar: "Sozaburo era belo demais. Homens se aproveitavam dele. Ele era possuído pelo Mal." A simbologia das flores aqui inscreve o Japão simbolicamente na morte da personagem, indicando o fechamento da história e o nascimento de uma nova nação.

Figura 18 - Uma das poucas cenas de sexo em Tabu

Figura 19 - O sexo sendo olhado

3.2 Quioto, 1865: o espaço como figuração da história

Tabu é a obra que encerra não apenas a carreira de Oshima, mas um período da filmografia do diretor que o especialista em cinema japonês Scott Nygren (2004) chamou de o "vasto projeto histórico de Oshima", um período que inclui o conjunto de filmes iniciados após *O Império dos Sentidos* e abordaram a história do Japão como uma "complexa intersecção entre sexualidades conflitantes e instituições e discursos políticos"[83] (NYGREN, 2004, p. 540). Mesmo que o diretor tenha realizado outros filmes históricos ainda na década de 1960 – *A Presa* e *Amakusa Shirô Tokisada* (1964) – esse agrupamento de quatro filmes (*O Império dos Sentidos, O Império da Paixão, Furyo: Em Nome da Honra* e *Tabu*) compartilha um pensamento sobre a história de um país e sua cultura sexual, intensificando as relações entre a história do Japão e os temas prediletos de Oshima: o crime, a paixão, o sexo e a violência.

São filmes históricos na medida em que a diegese é localizada no passado, ambientados em momentos marcantes e significativos da história japonesa (a tentativa de golpe militar de 1936, a Guerra Sino-Japonesa, a Segunda Guerra Mundial e a Restauração Meiji, respectivamente). Dessa forma, a história do país, em termos narrativos, torna-se a moldura dos conflitos desses filmes, mas não se encontra no centro da fábula. Os filmes não almejam a representação dos eventos históricos que enquadram o contexto de suas personagens, as narrativas concentram-se em sujeitos que vivem à margem da História, enclausurados pelas suas próprias obsessões e por suas pulsões eróticas. Nas bordas da narrativa, a História como moldura metafórica da fábula fílmica também opera como a moldura literal de um quadro, uma janela que delimita o tempo e o espaço da narração, de modo que esses filmes não estão investidos exclusivamente na alienação e no hedonismo erótico-sexual de suas personagens, pelo contrário, os sujeitos dos filmes se aproximam da História justamente por estarem isoladas de seu centro político e social. Desde *O Império dos Sentidos,* os filmes de Oshima reelaboram a história do Japão pela perspectiva do conflito sexual, do erotismo e da fragilidade das instituições políticas, desarticulando os princípios nacionalistas que protagonizaram o chamado "passado maldito" do Japão.[84] Nesse sentido, o

[83] "a complex intersection of conflicted sexualities and political institutions and discourses." (NYGREN, 2004, p. 540)

[84] "Dans la plupart des films de Nagisa Oshima, les rituels et cérémonies permettent au Japon de se ressourcer à son passé maudit: celui de l'empire, de l'endoctrinement, des suicides rituels et des clans sanguinaires. Dans d'autres films plus rares, l'amour fou, l'érotisme et l'art ont le pouvoir de conjurer le mal historique et d'affronter la mort elle-même." (DU MESNILDOT, 2015, p. 52)

que se articula nesse conjunto de filmes é precisamente a complexa intersecção entre política e sexualidade, descrita por Nygren, na mesma medida que Oshima afirma que:

> 'Maior o labor do amor, mais esmagador é o seu desejo pela revolução. Quanto mais você se revolta, mais esmagador é o seu desejo de se engajar no labor do amor.' Essa pichação, escrita em uma parede da Sorbonne durante a revolução de Maio, é uma expressão extremamente concreta disso. Em momentos como esse, a sexualidade de uma pessoa se conecta com toda a humanidade. Uma relação sexual com outro, elícita uma conexão com toda a humanidade: ao se abraçar com uma pessoa, você é capaz de abraçar toda a humanidade.[85] (OSHIMA, 1992, p. 247)

O diretor escreve o trecho acima em um texto em que comenta sobre a importância do sexo (e da cultura sexual) nos protestos estudantis japoneses do final da década de 1960; uma frase tautológica, de fato, mas, assim como em seus filmes, os textos escritos por Oshima também utilizam a repetição e a reiteração de afirmações para construir seu argumento: a necessidade de pensar o sexo em termos políticos, assim como a política em termos sexuais. O que se constitui nesses filmes é uma reconstituição histórica, em que a História toma a forma de moldura que enquadra os acontecimentos, produzindo uma sombra, uma penumbra opaca que se sobrepõem sobre as imagens, sobre os sujeitos e sobre os conflitos da narrativa, de modo que o comportamento das personagens é intimamente relacionado ao ambiente político e histórico em que estão situadas.

O Império dos Sentidos, por exemplo, situa-se durante o avanço do fascismo, em meio a mesma tentativa de golpe que Yonoi faz referência em *Furyo*, de modo que o isolamento de Sada e Kichizo, assim como a progressão do comportamento obsessivo do casal é emoldurado pela arruinação da democracia japonesa e pelo levante nacionalista. Assim, a política não está apenas reduzida às bordas da fábula, ela produz as bordas do romance entre Sada e Kichizo, que, juntos, criam seu próprio oásis sexual, um espaço do hedonismo puro, regido "por nenhuma outra política que a do prazer" (NAGIB, 2011, p. 195), que protege o casal do caos externo, mas, que, ao mesmo tempo, é igualmente destrutivo; a iminência da devastação é compartilhada pelo casal e pela nação. Os espaços da vida pública e privada estão devidamente delimitados, mas se contaminam, produzindo uma ambiguidade que Maureen Turim sintetiza com a pergunta: "A imersão no desejo sexual é apresentada como uma alternativa ao engajamento nas ambições da política nacional ou como um

[85] "The greater the labor of love, the more overwhelming your desire for revolution. The more you revolt, the more overwhelming your desire to engage in a labor of love." This graffiti, written on a wall at the Sorbonne during France's May Revolution, is an extremely concrete expression of this. At such times, one person's sexuality becomes linked to all humanity. A sexual relationship with another brings about a connection with all humanity: by embracing one person, you are able to embrace all humanity". (OSHIMA, 1992, p. 247)

suplemento, um sub-produto, dela?"[86] (TURIM, 1998, p. 149). Na mesma medida, essa divisão binária dos espaços, em conjunto com a estrutura episódica do roteiro, produz um filme em que sexualidade e teatralidade se confundem, como escrito por Turim:

> Ao contrário da maior parte das pornografias, *Império dos Sentidos* não *reproduz* tabus, mas os viola; não apresenta o sexo como "perverso" ou como uma fantasia escapista. Ao invés, apela para a estética e para uma noção de teatralidade na qual o privado, o tabu, não pode existir; as pousadas japonesas se tornam, metaforicamente, um "teatro mágico", um espaço separado do mundo "real" e próximo ao sonho. Os sentidos, visão e audição, são engajados na percepção de um ritual que coloca o sujeito em um império de dores e prazeres projetados; a "peça real" é performada na psique do espectador.[87] (TURIM, 1998, p. 131)

A teatralidade do sexo produz um erotismo pulsante que remete imediatamente ao conceito formulado por Georges Bataille em seu livro *Death and Sensuality: a study of eroticism and the taboo* (1962), que elabora a noção de erotismo como uma pulsão, uma obsessão fundamental que almeja um sentimento de continuidade em um mundo descontínuo e fragmentado, algo que "assenta a vida até o momento da morte"[88] (BATAILLE, 1962, p. 11). As análises de *O Império dos Sentidos*, em especial a de Nagib (2011) e de Turim (1998), dão destaque para as relações entre o imaginário erótico de *A História do Olho* e as imagens do filme, observando como "Bataille conta uma história do olho como um órgão sexual, usando a comida como suplemento para uma cenografia onde tabus são quebrados 'inocentemente', como brincadeira de criança."[89] (TURIM, 1998, p. 133). O que comparações como essas revelam é o modo como o olhar toma o lugar simbólico do sexo nos filmes de Oshima, precisamente pela exploração do erotismo inerente às condições de voyeurismo e de exibicionismo do dispositivo cinematográfico. Interessa, aqui, observar o conceito de erotismo de Bataille, em especial, na sua correspondência com a transgressão e o tabu, se relaciona com o cinema de Oshima, sobre essa tríptico, ele afirma:

> A verdade dos tabus é chave para a nossa atitude humana. Nós devemos saber, nós podemos saber que proibições não são impostas de fora. Isso é claro para nós na

[86] "Is immersion in sexual desire presented as an alternative to engagement in national political conquest or as a supplement, or a by-product, of it?" (TURIM, 1998, p. 149)
[87] "Unlike most other pornography, Realm of the Senses does not reproduce taboos as it violates them; it does not present sex as "naughty" or as an escape fantasy. Instead, it appeals to aesthetics and to a notion of theatricality in which the private, the taboo, cannot exist; the Japanese inns become, metaphorically, a "magic theater", a space separate from the "real" world and closely linked to the dream. The senses, sight and hearing, become engaged in perception of a ritual that places the subject in a realm of projected pain and pleasure; the "real play" is staged in the viewer's psyche." (TURIM, 1998, p. 131)
[88] "is assenting in life up to the point of death." (BATAILLE, 1962, p. 11)
[89] "Bataille tells a story of the eye as a sexual organ, using food as a suplement to a scenography in which taboos are broken "innocently" as a child's play." (TURIM, 1998, p. 133)

> agonia que sentimos quando estamos violando um tabu, especialmente naquele momento quando nossos sentimentos estão em jogo, quando o tabu se mantém e nós ainda estamos nos rendendo ao impulso proibido por ele. Se nós observarmos o tabu, se nos submetemos a ele, não estamos mais conscientes dele. Mas no ato de violá-lo sentimos a angústia da mente sem a qual o tabu não poderia existir: essa é a experiência do pecado. Essa experiência leva a transgressão completa, a transgressão bem sucedida que, ao manter a proibição, a mantém em ordem para se beneficiar dela. A experiência interna do erotismo demanda do sujeito uma sensibilidade à angústia no coração do tabu, não menor do que o desejo que o leva a infringi-lo.[90] (BATAILLE, 1962, p. 38-39)

Desse modo, a experiência do tabu, para Bataille, implica na sua transgressão, na medida em que a transgressão da interdição implica no reconhecimento do tabu; é sob essa perspectiva que Turim afirma que "*Império dos Sentidos* não *reproduz* tabus" (TURIM, 1998, p. 131), uma vez que, sem encontrar a proibição, a profanação do casal leva Sada e Kichizo aos limites do prazer e da vida. Contudo, ao contrário de *Império dos Sentidos*, em *Tabu* o erotismo se constitui precisamente na cumplicidade entre a lei e sua violação, o qual repete, ao menos tematicamente, a formulação espacial do confinamento homossocial governado pela hierarquia militar de *Furyo*, dramatizando, ou melhor, desdramatizando a narrativa da Shinsengumi diante da iminência da Restauração Meiji e do advento da modernidade japonesa. Mas, diferentemente de *Furyo*, cujo espaço do campo de concentração é o que constrói a própria dinâmica de isolamento homossocial das personagens (e que afasta a História para às margens daquela prisão), em *Tabu*, esse espaço se constitui pelo aquartelamento dos membros da milícia em um templo de Quioto. Em ambos os espaços, o tempo está suspenso pela clausura de seus personagens, que ali aguardam os próximos eventos da história: o fim da guerra ou a próxima batalha, tornando-se um lugar da guerra onde a violência é latente, não constante. Nesse sentido, o espaço da Shinsengumi é um espaço da rigidez e do convívio militar, da lei e da ordem aplicadas com o objetivo da preservação da harmonia coletiva, mas, retomando a citação de Bataille acima, essas mesmas proibições também carregam o desejo de transgredi-las.

O filme transmite o rigor e o excesso de regramento das condutas dos membros da milícia com ajuda dos intertítulos, que exibem a rigidez das normas que regem o coletivo. Em

[90] "The truth of taboos is the key to our human attitude. We must know, we can know that prohibitions are not imposed from without. This is clear to us in the anguish we feel when we are violating the taboo, especially at that moment when our feelings hang in the balance, when the taboo still holds good and yet we are yielding to the impulsion it forbids. If we observe the taboo, if we submit to it, we are no longer conscious of it. But in the act of violating it we feel the anguish of mind without which the taboo could not exist: that is the experience of sin. That experience leads to the completed transgression, the successful transgression which, in maintaining the prohibition, maintains it in order to benefit by it. The inner experience of eroticism demands from the subject a sensitiveness to the anguish at the heart of the taboo no less great than the desire which leads him to infringe it." (BATAILLE, 1962, p. 38-39)

uma cena, Kano e Tashiro, sentados no dormitório comum, leem o código de conduta do grupo, exposto no alto do quarto; o texto permanece sobre os guerreiros mesmo durante o sono; sua visibilidade é constantemente exposta, de modo que o objetivo é o controle e a regulação dos indivíduos em meio a uma guerra que produz um clima de paranoia. Observa-se que a proibição do relacionamento entre homens não é uma lei do grupo, como é o empréstimo de dinheiro, por exemplo. De fato, como explica Gregory Pflugfelder, "Antes de 1600, a sexualidade entre homens raramente aparecia como um objeto explícito de legislação no Japão"[91] (PFLUGFELDER, 1999, p. 10); mesmo no início do século XIX, a regulação das relações sexuais e afetivas entre homens não almejava a proibição; essa interdição aconteceria apenas a partir da Restauração Meiji:

> Com a chamada restauração do poder imperial em 1868, o Japão começou uma rápida transformação em um estado-nação centralizado ao estilo dos poderes imperialistas ocidentais que, através da crescente intrusão na região do leste asiático no início do século dezenove, ameaçavam a sua soberania. A mudança política envolveu não apenas novas instituições governamentais e civis, mas também um regime reconfigurado de regulação sexual para auxiliar a sustentação de uma nova ordem nacional.[92] (PFLUGFELDER, 1999, p. 11)

Dessa forma, tendo a narrativa de *Tabu* localizada na iminência da modernidade japonesa, ela também se localiza na iminência da proibição da "sexualidade entre homens"[93], de modo que os rumores da sexualidade de Kano causam um clima de estranhamento entre os membros da milícia, mas não levam a sua punição, como é o caso de Tashiro, que passa cinco dias preso por insubordinação; em meio à tantas regras, não há nenhuma que proíba o relacionamento entre homens, o que nos leva a crer que o verdadeiro tabu de *Tabu* não é a proibição da homossexualidade, mas é fruto da dialética interna entre interdição e violação, entre o reconhecimento do desejo pelo outro e a negação do mesmo.

[91] "Before 1600, male-male sexuality seldom appeared as an explicit object of legislation in Japan." (PFLUGFELDER, 1999, p. 11)

[92] "With the so-called restoration of the imperial rule in 1868, Japan began its rapid transformation into a centralized nation-state along the lines of the Western imperialist powers who, through their growing intrusion into the region of East Asia since the early nineteenth century, had come to threaten its sovereignty. The political change involved not only new governmental and civic institutions, but also a reconfigured regime of sexual regulation to help sustain a newly national order." (PFLUGFELDER, 1999, p. 11)

[93] Pflugfelder utiliza a expressão "*male-male sexuality*" para se referir aos discursos e práticas sexuais entre homens que são anteriores a introdução do conceito de "homossexualidade" no Japão, que chega ao país em conjunto com a sua modernização, por meio dos discursos legais e médico-científicos; a partir da década de 1920, o termo *doeisai* (amor entre pessoas do mesmo sexo) surge como o mais popular para se referir ao desejo de pessoas do mesmo sexo, seja entre homens ou mulheres, e é o que mais se aproxima de uma tradução de "homossexualidade" (McLELLAND; SUGANUMA; WELKER, 2007, p. 7). No período que antecede a Restauração Meiji, as terminologias são mais difusas, mas, em geral, referem-se exclusivamente às relações entre homens, como: *nanshoku* (erotismo masculino) ou *shudo* (o caminho da juventude) (PFLUGFELDER, 1999, p. 23-29).

Ao trazer a questão da homossexualidade para o centro da história da Shinsengumi, *Tabu* põe em evidencia a própria questão da representação histórica do Japão no cinema, um ponto agudo no desenvolvimento do *jidaigeki* e, consequentemente, de todo o cinema do país, como coloca Adam Bingham:

> Historiografia é especialmente pertinente no *jidaigeki* japonês, nas suas derivações do chambara e samurai em particular. Os processos e a escrita da história podem ocupar um lugar especialmente significativo dentro da especificidade sociocultural japonesa, na medida em que as mudanças e transformações que afetaram (de fato assaltaram) o país na maior parte do final do século dezenove até o século vinte perturbaram a outrora clara percepção que o Japão tinha de si como nação.[94] (BINGHAM, 2015, p. 16)

O motivo pelo qual o deslocamento de *Tabu* é tão significativo é porque histórias como a da Shinsengumi no Japão são paradigmáticas para uma construção ideológica da masculinidade, a ideia do guerreiro como símbolo do homem ideal. Analisando a história do *Chushingura* (os 47 ronins), Isolde Standish (2000) observa como o "herói trágico", o guerreiro que luta em nome da honra e da lealdade até as últimas consequências, mesmo quando o fracasso e a morte são evidentemente inevitáveis, ganhou um caráter mítico no imaginário nacional japonês, no qual o sacrifício se torna o símbolo máximo do patriotismo masculino (STANDISH, 2000, p. 79). Nesse contexto, há muitos paralelos que podem ser traçados entre as narrativas da Shinsengumi e do *Chushingura*, especialmente no que se refere à narrativa da abnegação, da lealdade e do sacrifício pessoal, temas característicos das representações tradicionais da milícia, consagradas em "romances populares, filmes e séries de TV desde o final do século XIX"[95] (YASUHARA, 2007, p. 352), mas não no de Oshima.

O grupo, criado em 1863, tinha o objetivo de servir como uma força paramilitar de proteção ao Shogunato Tokugawa – que governava o país há mais de 200 anos – nas ruas de Quioto. Sua organização é estruturada em torno dos códigos do *Bushido* (o caminho do guerreiro), um grupo de uma organização homossocial militarizada, espacialmente e socialmente separado da sociedade em geral. A missão da milícia era, ao menos internamente, contraditória; de um lado, ela deveria proteger o Shogun das forças que almejavam a abertura comercial do Japão e sua modernização, de outro, ela mesma se tornou um veículo da

[94] "Historiography is especially pertinent to the Japanese jidai-geki, and its samurai and chambara subsets in particular. The processes and the writing of history can be held to occupy an especially significant place within Japanese socio-cultural specificity as the seismic changes and transformations that had affected (indeed beset) the country for much of the late nineteenth and throughout the twentieth century disturbed Japan's once clear perception of itself as a nation." (BINGHAM, 2015, p. 16)

[95] "which has been repeated in popular novels, films, and TV dramas since the late nineteenth century" (YASUHARA, 2007, p. 352)

modernidade no país, na medida em que, de acordo com Yoshihiro Yasuhara (2007, p. 351), é precisamente o medo do imperialismo ocidental que funciona como um dos principais propulsores para a modernização do Japão. Até meados do século XIX, o país vivia praticamente isolado do resto do mundo e o medo da colonização estrangeira era profundo, e, com isso em mente, a atmosfera de suspense construída no filme, em parte devido à trilha sonora contundente composta por Ryuichi Sakamoto, ganha uma nova camada de significado. O ocidente, então, torna-se uma grande ameaça externa, fora do Japão, mas, dentro dos indivíduos, na forma do medo; um perigo estrangeiro que se alastra pelo filme e ajuda a compor o que Oshima chamou de "atmosfera de homicídio". Esse perigo é apenas mencionado em um curto diálogo entre oficiais em uma das cenas, mas, o primeiro intertítulo do filme, "Quioto, 1865" (fig. 20) – que efetivamente é a primeira imagem de *Tabu* –já constrói, por si só, essa sensação da ruína iminente daquelas personagens, pois sabemos o que o futuro lhes guarda e que estamos a apenas três anos da concretização da Restauração do Imperador ao poder, marcando o fim da classe samurai e o abandono dos costumes feudais.

Figura 20 - Intertítulo: "Quioto, 1865"

Se, de um lado, o aquartelamento da Shinsengumi promove o seu isolamento do resto da sociedade, internamente, esse mesmo isolamento promove um espaço de convivência comunitária, de compartilhamento e de coletividade que privilegia o corpo coletivo sobre o indivíduo. Com os homens no quartel e as mulheres em Gion[96], tendo o convívio social como

[96] Bairro da prostituição na Quioto antiga.

homossocial, a relação entre corpos e espaços, ou corpos-no-espaço, revela as divisões espaciais (e de poder) entre os gêneros do universo de *Tabu*, como escreve Giuliana Bruno:

> Corpos no espaço delineiam campos espaciais, que por sua vez, delineiam corporeidades. Cinema e arquitetura são práticas de representação escritas no, e pelo, mapa corporal. Como moradas de gênero, são loci para a produção de sexualidade, não simplesmente veículos de sua representação. Na medida em que são produções de espaço, sua imaginação deve ser compreendida como um mapa de fato – uma construção vivida por usuários.[97] (BRUNO, 2002, p. 64).

O espaço do quartel, assim, delineia a masculinidade em crise de *Tabu*, entretanto, na mesma medida, a clausura da vida homossocial delineia um espaço de controle social, de compartilhamento, mas também da vigilância e da disciplina. Como discorrido por Michel Foucault em *Discipline and Punish – the birth of the prison* (1991), o treino e o controle sobre os indivíduos na sociedade moderna se baseiam em três instrumentos principais: a observação hierárquica, o julgamento normalizador e o exame (FOUCAULT, 1991, p. 170); sobre o campo militar, Foucault afirma:

> o campo militar – com vida curta, uma cidade artificial, construída e reformulada à vontade; o lugar de um poder que deve ser ter sempre o máximo da força, mas o máximo da discrição, o máximo da eficácia e sempre sobre o alerta que é exercitado em homens armados. No campo perfeito, todo o poder seria exercitado somente através da observação exata; cada olhar formaria parte de um funcionamento do poder.[98] (FOUCAULT, 1991, p. 171).

No filme, vemos os três instrumentos de controle postos em prática, o olhar dos superiores sobre os jovens guerreiros, os julgamentos e as punições de comportamentos desviantes e o exame das habilidades de luta de cada um. Toda a organização espacial é produzida para aperfeiçoar o controle e a disciplina, o que significa também a otimização dos olhares e da visibilidade. Nesse sentido, o isolamento da milícia não almeja apenas a proteção das ameaças externas, mas a vigilância interna de seus membros; os espaços são construídos para serem compartilhados, para que os rumores se espalhem, mas também para que o desejo e a atração sexual contamine a todos.

[97] "Bodies in space design spatial fields, which in turn, design corpoealities. Film and architecture are practices of representation written on, and by, the body map. As dwelling-places of gender, they are loci for the production of sexuality, not simply vehicles for its representation. Insofar as they are productions of space, their imagining is to be understood as an actual map – a construction lived by users." (BRUNO, 2002, p. 64)

[98] "the military camp - the short-lived, artificial city, built and reshaped almost at will; the seat of a power that must be all the stronger, but also all the more discreet, all the more effective and on the alert in that it is exercised over armed men. In the perfect camp, all power would be exercised solely through exact observation; each gaze would form a part of the overall functioning of power." (FOUCAULT, 1991, p. 171)

Do mesmo modo como o Japão se isolava do resto do mundo, o Shinsengumi de *Tabu* também se fecha ao resto da sociedade, de forma que, no filme, constrói-se um espaço diegético claustrofóbico, que é proporcionado pela ordem do desejo homossocial e também pelo medo do inimigo externo. Esse espaço é figurado pelas fortificações da arquitetura feudal japonesa (fig. 21), construídas ali para oferecer uma sensação de verossimilhança histórica, assim como um sentimento da internalização da milícia. Igualmente aos outros filmes de época do diretor, a reconstituição do passado é intimamente ligada ao regime espacial da clausura; elabora-se uma narrativa *huis-clos*, na qual a História é conjugada pelo espaço da cena. O tempo se torna uma ameaça espacializada pela sua condição de externalidade, e é justamente na dialética fabricada entre o interno e o externo que o privado coincide com o público, que o erótico confunde-se com o nacional.

Figura 21 - As fortificações feudais da arquitetura japonesa

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O meu interesse pelo cinema japonês começou cedo, em grande parte devido à influência de minha família e de minha ascendência nipônica, contudo, o que era uma curiosidade cinéfila pelos filmes de Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi, Takeshi Kitano e Yasujiro Ozu, tornou-se, no mestrado, uma questão acadêmica que, por sua vez, permitiu-me o estreitamento das relações com minhas raízes por meio dos estudos do cinema, da cultura e do idioma do Japão. Todavia, longe de ser apenas uma busca da ancestralidade, minha aproximação com a obra de Nagisa Oshima se deu no lugar da investigação intelectual e do reconhecimento da grandeza dessa filmografia.

O cinema de Oshima não permite formulações fáceis, muito menos dá vazão a fabulações idealizadas da identidade cultural japonesa, pelo contrário, sua obra escancara um Japão cru e por vezes cruel, formado por contradições, hibridizações e ambiguidades. Dessa forma, ao buscar o Japão de Oshima, encontramos um Japão dos criminosos e dos desviantes, um país das injustiças aos imigrantes coreanos, okinawanos, às mulheres e aos homossexuais, encontramos a rejeição veemente de qualquer esforço de essencializar ou universalizar um suposto *ethos* nipônico e encontramos as imagens de um país em crise e que não são simpáticas a adulações orientalistas.

Oshima dedicou toda sua vida ao cinema, mesmo que essa profissão tenho sido, de início, apenas um ganha-pão bem aproveitado; essa carreira é marcada pela tentativa de realizar um cinema na sua potência política máxima, mesmo que isso significasse, ou talvez por isso mesmo, alienar-se de uma grande parte do público. Contudo, é justamente aí onde a obra do diretor encontra a sua força maior, na conjunção do cinema político e das políticas do cinema, onde as indagações sobre uma nação se encontram com a investigação da forma fílmica, de forma que, das duas constantes que podemos reconhecer por toda a carreira do diretor estão: a experimentação formal e a preocupação com os indivíduos.

Assim, o cinema político de Oshima nunca esteve preocupado unicamente com as questões políticas da representação fílmica, ainda que esse tenha sido um dos aspectos mais significativos de sua trajetória; a grande questão política do cinema de Oshima parece ser, acima de tudo, um preocupação com os indivíduos representados. Nem por isso, o cineasta nunca optou pela empatia construída e bem articulada dos melodramas, suas personagens podem até serem vítimas de uma sociedade perversa, mas elas nunca são as vítimas perfeitas

que encontramos no realismo social, por exemplo. Seus protagonistas também fazem parte do sistema que os oprime, mas nem por isso são menos oprimidos, pois, como Lúcia Nagib coloca: "Oshima ataca uma estrutura social, não uma ideologia abstrata. Está-se falando da realidade" (NAGIB, 1995, p. 159).

Dentre as prerrogativas iniciais deste projeto, buscava-se justamente analisar esse Japão perverso de Oshima, um país injusto e repressor, no entanto, o que se reconhece hoje do Japão de Oshima é que suas críticas não apenas denunciam injustiças, mas nos mobilizam perante elas. O Japão que encontramos nos filmes de Oshima pode até ser um país duro, por vezes insensível e contraditório, mas não menos fascinante. Aos buscar as faces mais cruéis de sua cultura, o cineasta também nos mostrou a força de um romantismo revolucionário absolutamente sedutor, mas em nada ingênuo.

Certa vez, o cineasta afirmou que ainda seria um adolescente justamente por conta da profissão que exercia: "Eu me sinto no meio da adolescência. Eu sou independente e, por essa razão, estou positivamente cheio de rebelião. Rebelião é um sinal certo da adolescência"[99] (OSHIMA, 1992, p. 196). Essa afirmação, escrita orginalmente em 1969, certamente seguiu Oshima pela maior parte de sua carreira, mas com certeza não tem a mesma força nos filmes aqui analisados quando pensamos nos filmes do diretor do final dos anos 1960.

Furyo e *Tabu* parecem ser filmes que efetivamente representam o fim da adolescência cinematográfica de Oshima, um acerto de contas, por assim dizer, com estilos e formas que antes poderiam ter sido execrados pelo cineasta, mas que, aqui, encontram a maturidade de um diretor que já havia superado a sua rebeldia iconoclasta. Experiências menos radicais, evidentemente, mas são filmes que ainda se inserem na trajetória de sempre buscar, em cada projeto, em cada roteiro e em cada história, a sua própria forma e suas próprias imagens.

Nesses filmes, encontramos o Japão homossocial e homossexual das instituições militares, damos de cara com personagens presos em espaços de violência e repressão sexual, onde a espacialidade é uma expressão privilegiada da forma fílmica, uma experiência coletiva, tão material quanto visual. Encontramos nos corpos dos atores uma intertextualidade revigorante em que poderia ser, a primeira vista, um texto fílmico aparentemente convencional. O Japão *gay* de Oshima, em ambos os filmes, é como o Japão de todos seus outros filmes, um país tanto de enfretamentos como de injustiças, um país onde a liberdade

[99] "I feel that I am myself in the midst of adolescence. I am independent, and for that reason I am positively full of rebellion. Rebellion is a sure sign of adolescence." (OSHIMA, 1992, p. 196)

plena dos indivíduos – a liberdade sexual, moral, e política – não parece ser possível, mas nem por isso é menos desejada.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. **Imagined communities**: Reflections on the origin and spread of nationalism. Nova Iorque: Verso, 2006.

AUMONT, Jacques. A propos de petit garçon. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 218, p. 35-38, mar. 1970.

BATAILLE, Georges. **Death and Sensuality**: a study of eroticism and the taboo. Nova Iorque: Walker and Company, 1962.

BERRA, John (Ed.). Nuberu bagu/The Japanese New Wave. In: BERRA, John (Ed.). **Directory of World Cinema:** Japan. Chicago: intellect, 2010.

BINGHAM, Adam. **Contemporary Japanese Cinema Since Hana-Bi.** Edimburgo: Edinburgh University Press, 2015.

BOCK, Audie. **Japanese Film Directors.** Tóquio, Nova Iorque, São Francisco: Kodansha, 1978.

BORDWELL, David**. Narration in the Fiction Film**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of emotion**: Journeys in art, architecture, and film. Nova Iorque: Verso, 2002.

BURCH, Noël. **To the distant observer:** form and meaning in the Japanese cinema. Berkeley: University of California Press, 1979.

BUSCOMBE, Edward. Idéias de Autoria. In: RAMOS, F. P. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema:** pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Ed. Senac, 2004. p. 281-294.

CAPEL, Mathieu. Espaces clos / forclos / ouverts, ou le cinema japonais de la haute croissance. In: BITTINGER, N. (Ed.). **Les cinemas d'Asie**: nouveaux regards. Estrasburgo: Presses universitaires de Strasbourg, 2016, p. 195-209.

COATES, Paul. Repetition and contradiction in the films of Oshima**. Quarterly Review of Film and Video**, v. 11, p. 65-71, 1990.

DANVERS, Louis; TATUM, Charles. **Nagisa Oshima.** Paris: Cahiers du Cinéma, 1986.

DERFOUFI, Mehdi. Embodying Stardom, Representing Otherness: David Bowie in 'Merry Christmas Mr. Lawrence'. In: DEVEREUX, E., DILLANE, A., & POWER, M. (Eds.). **David Bowie: Critical Perspectives**. Londres: Routledge, 2015. p. 160-177. v. 6

DESSER, David. **Eros plus Massacre:** an introduction to the Japanese new wave cinema.

Bloomington; Indianapolis: Indiana University, 1988.

DU MESNILDOT, Stéphane. Nagisa Oshima, sept cérémonies. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 709, p. 53-56, mar. 2015.

FOUCAULT, Michel. **Discipline and Punish:** the birth of the prison. Nova Iorque: Vintage Books, 1991.

GEROW, Aaron. Critical Reception: historical conceptions of Japanese film criticism. In: DAISUKE, M. (Ed.). **The Oxford Handbook of Japanese Cinema.** Nova Iorque: Oxford University Press. 2014.

GROSSMAN, Andrew. Gohatto, or, the End of Oshima Nagisa?. **Bright Lights Film**, 2001. Disponível em: <http://brightlightsfilm.com/gohatto-end-oshima-nagisa/#.Wyr4f1VKjIU>. Acesso em: 16 fev. 2018.

HEATH, Stephen. Anata mo, **Screen**, Glasgow, v. 17, n. 4, p. 49-66, dez. 1976.

_____. **Questions of Cinema**. Londres: The Macmillan Press, 1981.

JAMESON, Fredric. Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. **Social Text,** n. 15, p. 65-88, 1986.

KNEE, Adam. Criminality, Eroticism and Oshima. **Wide Angle**, Baltimore, v. 9, n. 2, p. 47-59, 1987.

LANDOWSKI, Eric. **A Sociedade Refletida**: ensaios de sociossemiótica. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.

LEHMAN, Peter. Oshima: the avant-gard artist without and avant-garde style. **Wide Angle,** Baltimore, v. 9, n. 2, p. 18-31, 1987.

McLELLAND, Mark J.; SUGANUMA, Katsuhiko; WELKER, James (ed.). **Queer voices from Japan:** first person narratives from Japan's sexual minorities. Prefácio de Donald Richie. Lanham, MD: Lexington Books, 2007.

MELLEN, Joan. **In the Realm of the Senses**. Londres: BFI, 2004.

MISKOLCI, Richard. **O desejo da nação**: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX. São Paulo: Fapesp, 2012.

MORIN, Edgar. **The Stars:** An Account of the Star System in Motion Pictures. Nova Iorque: Grove Press, 1961.

MULVEY, Laura. **Visual and other pleasures.** Bloomington; Indianapolis: Indiana University, 1989.

NACACHE, Jacqueline. **L'Acteur de cinema.** Paris: Nathan, 2004.

NAGIB, Lúcia. **Em torno da nouvelle vague japonesa.** Campinas: UNICAMP, 1993.

_____. **Nascido das cinzas:** autor e sujeito nos filmes de Oshima. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. **World Cinema and the Ethics of Realism.** Nova Iorque: Continuum, 2011.

NEALE, Steve. Masculinity as Spectacle: Reflections on men and mainstream cinema. In: COHEN, S; HARK, I. R. (Eds.). **Screening the Male**: Exploring masculinities in Hollywood cinema. Nova Iorque: Routledge, 1993. p. 9-20.

NEW YORKER FILMS. "Taboo, a film by Nagisa Oshima", CineFiles, University of California, Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive. Disponível em: https://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=32910>. Acesso em: 07 mar. 2018.

NOVIELLI, Maria Roberta. **História do Cinema Japonês**. Brasília: Editora UNB, 2007.

NYGREN, Scott. Rev. of The Flash of Capital : Film and Geopolitics in Japan by Eric Cazdyn. **The Journal of Japanese Studies**, v. 30, n. 2, p. 538-542, 2004 .

OSHIMA, Nagisa. Situation et Sujet du Cinéma Japonais. **Positif**, Paris, n. 143, p. 29-47, 1972.

_____. Entrevista. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 292, p. 45-49, set. 1978.

_____. **Cinema, censorship, and the state:** the writings of Nagisa Oshima, 1956-1978. Edição e introdução de Annette Michaelson. Cambridge: MIT, 1992.

OUDART, Jean-Pierre. Le hors-champ de l'auteur. **Cahiers du cinéma**, Paris,1971 86-89.

POLAN, Dana. Politics as Process in Three Films by Nagisa Oshima. **Film Criticism**, v. 8, n. 1, p. 33-41, 1983.

PFLUGFELDER, Gregory M. **Cartographies of desire:** Male-male sexuality in Japanese discourse, 1600-1950. Berkeley: University of California Press, 1999.

PULVERS, Roger. Nagisa Oshima: You have to tell the truth about your country, whatever it is. **Japan Times**, 2016. Disponível em: <https://www.japantimes.co.jp/culture/2016/01/09/films/nagisa-oshima-tell-truth-country-whatever/#.Wyr0X1VKjIU>. Acesso em: 06 mar. 2018.

RAYNS, Tony. A Samurai Among Farmers. **Film Comment**, Nova Iorquev. 44, n. 5, set./out. 2008. Disponível em: <http://www.filmcomment.com/article/a-samurai-among-farmers-nagisa-oshima/>. Acesso em: 03 mar. 2017.

ROSENBAUM, Jonathan. Feast From the East [Oshima's GOHATTO]. **Chicago Reader**, 2001. Disponível em: <https://www.jonathanrosenbaum.net/2018/02/feast-from-the-east-2/>. Acesso em: 04 mar. 2018.

RUSSELL, Catherine**. Narrative Mortality:** Death, Closure, and New Wave Cinemas. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press, 1995.

_____. **Classical Japanese cinema revisited.** Nova Iorque: Continuum, 2011.

SATO, Tadao. **Currents in Japanese Cinema.** Nova Iorque: Kodansha, 1982.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Between Men**: English Literature and Male Homosocial Desire. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.

_____. **Epistemology of the closet**. Berkeley: University of California Press, 1990.

SONTAG, Susan. Film and Theatre. **The Tulane Drama Review**, Nova Orleans, v.11, n. 1, p. 24-37, 1966.

STANDISH, Isolde. **Myth and Masculinity in the Japanese Cinema:** Towards a Political Reading of the "tragic hero". Londres, Nova Iorque: Routledge, 2000.

STEPHENS, Chuck. Deadly Youth. **Film Comment**, Nova Iorquev. 36, n. 6, nov./dez. 2000. Disponível em: < https://www.filmcomment.com/article/gohatto-review/>. Acesso em: 04 mar. 2018.

TESSIER, Max. **Images du cinéma japonais.** Paris: H. Veyrier, 1981.

_____. Oshima, Nagisa or The Battered Energy of Desire. In: NOLLETTI, A. DESSER, D. (Eds.). **Reframing Japanese cinema: authorship, genre, history.** Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

THORTON, Sybil Anne. **The Japanese Period Film: A Critical Analysis**. Cidade: McFarland, 2007.

TURIM, Maureen. **The Films of Nagisa Oshima:** images of a Japanese iconoclast. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1998.

_____. **Flashbacks in film:** memory & history. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1989.

VAN DER POST. Laurens. **The Seed and The Sower**. Londres: Penguin Books, 1966.

WILLIAMS, Linda. **Screening Sex**. Durham, Londres: Duke University Press, 2008.

YASUHARA, Yoshihiro. Nagisa Oshima's Vast Historical Project and the Theme of Homoeroticism in Taboo (Gohatto). **Literature/Film Quarterly**, Salisbury, v. 35, n. 1, p. 350-357, 2007.

XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena.** São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. A alegoria histórica. In: RAMOS, F. P. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**: pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Ed. Senac, 2004. v. 1, p. 339-379.