

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP
Programa de Pós-graduação em Comunicação e
Semiótica

Barbara Augusto Marques

AS FABULAÇÕES DO ERO GURO NANSENSU:
uma análise de experiências artísticas e midiáticas

São Paulo
2025

Barbara Augusto Marques

AS FABULAÇÕES DO ERO GURO NANSENSU:
uma análise de experiências artísticas e midiáticas

Mestrado em Comunicação e Semiótica

Dissertação apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Profa. Dra. Christine Greiner.

São Paulo
2025

Barbara Augusto Marques

AS FABULAÇÕES DO ERO GURO NANSENSU:
uma análise de experiências artísticas e midiáticas

Dissertação apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Profa. Dra. Christine Greiner.

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Christine Greiner

Prof. Dr. André Keiji Kunigami

Prof. Dr. Marcus Vinícius Fainer Bastos

Agradeço à Pró-Reitoria de Pós Graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) pela concessão da bolsa 88887.082576/2024-00 que viabilizou esta pesquisa.

RESUMO

O objetivo desta dissertação de mestrado é analisar as reverberações audiovisuais contemporâneas do movimento que foi conhecido no Japão como *ero guro nansensu*, durante a década de 1930. A hipótese principal é que os exemplos com os quais convivemos hoje, não são apenas uma continuidade do passado, no sentido estético, mas sim, fabulações políticas, que emergem sobretudo a partir do momento em que este movimento é atravessado por culturas Ocidentais e de outros contextos Asiáticos. Mais do que um gênero artístico, o *ero guro nansensu* será analisado aqui, como um dispositivo de fabulação que recusa parâmetros coloniais, apostando em micropolíticas subversivas que questionam as noções de corpo e arte, instaurando novos modos de comunicação. Os principais objetos de estudo selecionados para compor o corpo empírico do projeto são: obras literárias do escritor Edogawa Ranpo (江戸川 乱歩) (1889-1965) e filmes do diretor Takashi Miike (三池崇史) (1960-). A fundamentação teórica acerca da noção de fabulações é composta por autores como Henri Bergson, Gilles Deleuze e Félix Guattari, Ronald Bogue, Erin Manning e Christine Greiner. Sobre a história do Japão, o *ero guro nansensu* e as obras de Ranpo e Miike, consultamos uma extensa bibliografia reunindo autores como Andrew Gordon, Mark W. Driscoll, Seth Jacobowitz, Tom Mes, entre outros.

Além da revisão e análise bibliográfica, faz parte da dissertação a criação de ilustrações que fizeram parte do processo de pesquisa.

Palavras-chave: *ero guro nansensu*, fabulações, política, Japão, Edogawa Ranpo, Takashi Miike.

ABSTRACT

The aim of this master's dissertation is to analyze the contemporary audiovisual reverberations of the movement known in Japan as *ero guro nansensu* during the 1930s. The main hypothesis is that the examples we encounter today are not merely a continuation of the past in an aesthetic sense, but rather political fabulations that emerge especially from the moment this movement is traversed by Western cultures and other Asian contexts.

More than just an artistic genre, *ero guro nansensu* will be analyzed here as a fabulatory device that rejects colonial parameters, investing in subversive micropolitics that question notions of the body and art, thereby establishing new modes of communication.

The main objects of study selected to compose the empirical body of the project are: literary works by the writer Edogawa Ranpo (江戸川乱歩) (1889–1965) and films by the director Takashi Miike (三池崇史) (1960–). The theoretical foundation regarding the notion of fabulations draws on authors such as Henri Bergson, Gilles Deleuze and Félix Guattari, Ronald Bogue, Erin Manning, and Christine Greiner. Regarding the history of Japan, *ero guro nansensu* and the works of Ranpo and Miike, an extensive bibliography has been consulted, including authors such as Andrew Gordon, Mark W. Driscoll, Seth Jacobowitz, Tom Mes, among others.

In addition to the bibliographic review and analysis, the dissertation includes the creation illustrations that were part of the research process.

Keywords: *ero guro nansensu*, fabulations, politics, Japan, Edogawa Ranpo, Takashi Miike.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Autorretrato <i>ero guro nansensu</i>	7
Figura 2 - Homem-Cadeira.....	126
Figura 3 - Garota Kewpie.....	133
Figura 4 - O olho	148
Figura 5 - <i>Metal Irezumi</i>	151
Figura 6 - Corpo.....	155
Figura 7 - Párias.....	160
Figura 8 - <i>Yakuza</i>	163
Figura 9 - Uniforme.....	169
Figura 10 - Nose.....	171
Figura 11 - Renascimento.....	173

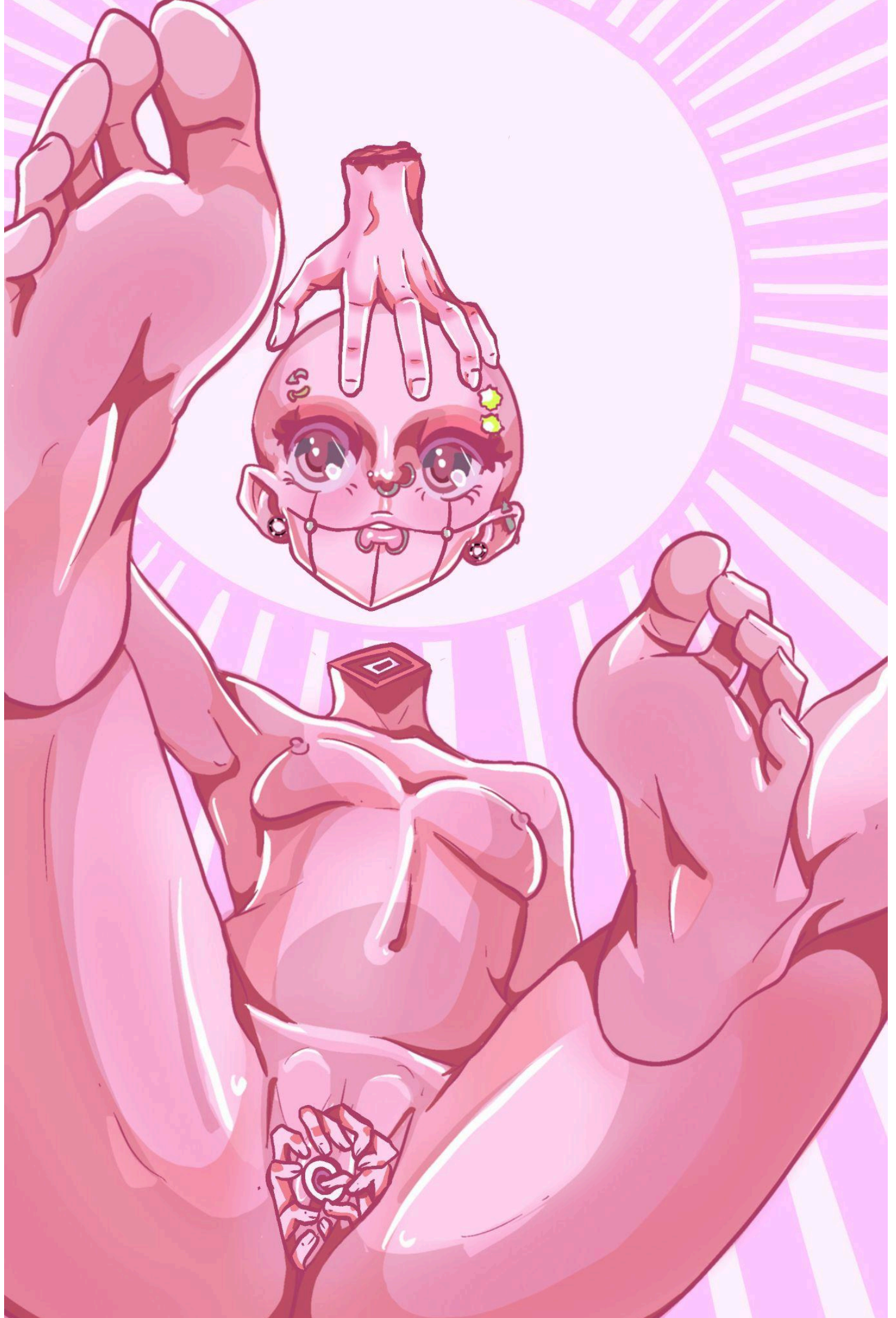
SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO 1	
FABULAÇÕES.....	15
CAPÍTULO 2	
O JAPÃO MODERNO E O ERO GURO NANSENSU	31
CAPÍTULO 3	
O ERO GURO NANSENSU DE EDOGAWA RANPO	113
3.1 人間椅子, <i>The Human Chair</i> (1925).....	121
3.2 白昼夢, <i>The Daydream</i> (1926).....	129
3.3 火星の運河, <i>The Martian Canals</i> ou <i>The Canals of Mars</i> (1927).....	134
CAPÍTULO 4	
O ERO GURO NANSENSU DE TAKASHI MIIKE.....	140
4.1 新宿黒社会 チャイナ マフィア戦争, <i>Shinjuku Triad Society</i> (1995)..	145
4.2 FULL METAL 極道, <i>Full Metal Yakuza</i> (1997).....	151
4.3 DEAD OR ALIVE: 犯罪者, <i>Dead or Alive</i> ou <i>Morrer ou Viver</i> (1999).	156
4.4 殺し屋1, <i>Ichi: The Killer</i> ou <i>Ichi: O Assassino</i> (2001).....	159

4.5 極道 恐怖大劇場 牛頭 GOZU, <i>Gozu</i> (2003).....	169
---	-----

CONCLUSÃO	174
------------------------	-----

REFERÊNCIAS	176
--------------------------	-----



INTRODUÇÃO

O tema específico do erotismo na arte japonesa nasce bem antes do movimento que pretendemos analisar nesta dissertação: o *ero guro nansensu*. Sendo assim, a conexão histórica entre passado, presente e futuro, é um aspecto a ser estudado com particular relevância.

Já no período Edo (1603-1867), este movimento é categorizado — mesmo sem a denominação de *ero guro nansensu* — como um gênero de *ukiyo-e* conhecido como *Shunga* (春画) ou gravuras eróticas. Mais tarde, entre os anos 1925 e 1936, surgem algumas obras literárias, músicas, *peep shows* e cabarets que se inspiram nas imagens desta época, combinadas a elementos da modernidade, que passaram a constituir a categoria conhecida como *ero guro nansensu*.

De acordo com Greiner:

Em todos esses momentos — ao contrário do que sugere o senso comum, que reconhece um teor pejorativo aos termos erótico, grotesco e nonsense — este movimento representou uma intensa vitalidade, tanto no que dizia respeito às fantasias, como às novas linguagens e comportamentos. (GREINER, 2015, p.102)

Sobre o gênero, Greiner ainda comenta que é “plausível considerar este movimento como um modo de experimentar a vida, e que, portanto, não está necessariamente restrito a uma época”. (ibidem, p. 102) Isso significa que haveria uma lógica relacionada a este movimento que, dependendo da época, teria uma denominação distinta.

Embora, muito inspirado por tradicionalismos japoneses, o *ero guro nansensu*, não existiria — como o próprio nome já sinaliza — sem as relações que o Japão estabeleceu com outras nações, especialmente, a partir de 1898. O final do Império japonês é marcado pela mudança estrutural interna de poderes e pela criação de tratados com o exterior, sobretudo, com a Inglaterra e os Estados Unidos. Do encerramento do Império Tokugawa aos dias de hoje, não é possível analisar a história do Japão, e seus desdobramentos em forma de produções artísticas, sem que estejam interligadas a suas relações políticas externas euro

americanas.

A longa história do Japão demonstra curiosamente que os japoneses sempre foram receptivos a influências externas. Foi assim, por exemplo, que a própria escrita japonesa *tornou-se* o que é hoje, mistura de caracteres criados no país (o hiragana e o *katakana*) com ideogramas "importados" da China (o *kanji*). Mesmo a religião japonesa não escapou do sincretismo: a grande "portada" da Coreia e da China, o budismo. Com a cultura pop não haveria de ocorrer algo diferente, e, ao invés de simplesmente cultuar ídolos alheios como se seus fossem, os japoneses criaram seus próprios ídolos. A fórmula da produção e do consumo em massa podia ser americana, mas o produto final tinha que ser culturalmente japonês.

Fazendo uso do estrangeirismo - que embora incorreto está muito em voga na mídia - o pop japonês tornou-se um bem-sucedido caso de "customização" da industrialização cultural em padrões orientais. Dois mil anos de história e tradição não podiam ser facilmente substituídos pelo "American way", mesmo com as condições que os Estados Unidos dispunham no Japão logo após o final da 2ª Guerra, e obviamente o sucesso de um ídolo ou produto dependia, como até hoje depende de sua identificação com o público.

Seguindo conscientemente ou não tal critério, foi assim que os japoneses criaram seu próprio *star system*, sua própria indústria do entretenimento, seus próprios ícones, e adaptaram o "American way" ao seu próprio estilo de vida. Os japoneses tinham, como ainda têm, preferências locais baseadas em suas condições, tradições, folclore e cultura, que demonstraram ser fortes o bastante para criar e manter um amplo e rico mercado nacional. (SATO, 2007, p.14-15).

Embora nesta pesquisa todas as produções analisadas sejam agrupadas dentro do movimento *ero guro nansensu*, nota-se que as nomeações estão sempre mudando na categorização tradicional. Após a Segunda Guerra Mundial, a pornografia aparece no audiovisual japonês como *pinku eiga*, em português, "filmes rosa", e, mais tarde, na animação, ou *anime*, e nos mangás, como *hentai*. No entanto, além do erótico, no audiovisual contemporâneo, também existe a categoria de *exploitation films*, que, em grande maioria, utilizam-se de temas tabu como alicerce para suas narrativas. Estes filmes, em sua maioria, independentes, não são exclusivos do Japão, mas fazem parte de uma grande parcela das produções cinematográficas aclamadas e consideradas como cult, do país. Além de tratarem do erótico, trabalham com o grotesco, tanto na presença de violência "gratuita", quanto na modificação dos corpos biológicos. No Japão, especificamente, também

debatem questões existenciais ligadas a uma juventude apátrida, não raramente descendente de outros contextos do extremo Oriente, desmotivada, intoxicada pelo espírito americano, e pertencente a um submundo à luz do dia, como nos filme analisados aqui de Takashi Miike.¹

Há, portanto, muitos desdobramentos a partir do erotismo e das representações grotescas e "sem sentido", que suscitam questões distintas entre si. Se por um lado, parecem se referir exclusivamente a questões estéticas ou à subversão moral e ideológica, por outro, implicam em uma recusa aos padrões e à disciplinarização, o que torna algumas experiências absolutamente políticas.

Em *Cinema 2 - A Imagem-Tempo* (1990), o filósofo Gilles Deleuze introduz o conceito de fabulação, explorando-o como uma ferramenta para a criação de novas narrativas e realidades que escapam das normas ou estruturas convencionais. Ele propõe, portanto, a ideia de que as fabulações podem desempenhar um papel crucial na transformação das relações sociais e na construção de novos modos de vida, discutindo a importância do fabular como ferramenta para escapar das limitações do pensamento dominante e criar novas possibilidades do pensar e de existências. Como observou Greiner em sua publicação *Fabulações do Corpo Japonês*:

Erin Manning, inspirada pelo próprio Deleuze, tem discutido o poder da fabulação como poder do falso, argumentando que a fabulação nunca busca interpretar ou explicar algo dado. Por isso, ela se distingue de outros tipos de leitura ou análise que costumam se referir a supostas realidades. Ao contrário disso, as fabulações se tornam cada vez mais vivas, na medida em que se mantêm distantes daquilo que seria considerado a verdade ou a origem a ser alcançada.

De acordo com Manning, o que marca as ecologias da experiência é uma co-composição com o viver, uma vez que, enquanto vivemos, acontecimentos e ações mudam aquilo que passou. O passado é ininterruptamente presentificado e transformado, enquanto a fabulação vai abrindo caminhos. [...] A função fabulatória não só admite a ficção enquanto uma possibilidade real, como também ativa movimentos desestabilizadores no trânsito entre o corpo, mente e ambiente, gerando outras multiplicidades de

¹ Não somente no audiovisual são contempladas narrativas a respeito desta juventude desmotivada e exaurida. Autores contemporâneos como Ryu Murakami, por exemplo, responsável, inclusive, pela escrita de *Audition* (1997) — romance adaptado para o cinema pelo próprio Takashi Miike em 1999 — e Banana Yoshimoto, são responsáveis por publicações que abordam o tema.

movimentos-imagens-pensamentos em um fluxo incessante. A consequência política dessas ações é a emergência de movimentos que nos ajudam a reconhecer uma instância primária da vida – a despeito dos biopoderes que nos afetam o tempo todo – somos geradores de diversidade e de microativismos. (GREINER, 2017, p.73-74)

Além do livro de Deleuze citado acima, *Cinema 2 - A Imagem-Tempo*, outras obras do filósofo também foram utilizadas para a fundamentação teórica desta pesquisa, como *Mil Platôs* (1980), com co-autoria de Félix Guattari, *Kafka: Por Uma Literatura Menor* (1975), além de palestras ministradas por ele. Além dos citados acima também foram consultados outros textos em que as fabulações são discutidas amplamente, como em *As Duas Fontes da Moral e da Religião* (1932), livro no qual o filósofo Henri Bergman cunhará o termo fabulação; *Deleuzian Fabulations and The Scars of History* (2010), de Ronald Bogue, doutor em filosofia e especialista em literatura comparada; e *The Minor Gesture* (2016), da teórica cultural e filósofa política canadense, Erin Manning.

No segundo capítulo nos apoiamos em fontes de documentação histórica que abordam o tema. Em especial, a obra do japonologista Andrew Gordon, professor e historiador especializado em estudos japoneses e autor do livro *A Modern History of Japan: From Tokugawa Times to The Present* (2013), uma importante referência desde a constituição do Japão moderno, do período Azuchi-Momoyama (1573-1603) até o presente, assim como a publicação de Mark W. Driscoll intitulada *Absolute Erotic, Absolute Grotesque: The Living, Dead, and Undead in Japan's Imperialism, 1895–1945* (2010), em que, não somente faz uma análise histórica detalhada, como também a interpola com o desenvolvimento do gênero *ero guro nansensu*. Através dos textos de ambos autores, também introduziremos pensadores japoneses como Aizawa Yasushi, Motoori Norinaga, Fukuzawa Yukichi, Tsuda Umeko, Minakata Kumagusu, Tanabe Hajime, entre outros. Neste mesmo momento de análise histórica, também falaremos sobre os conceitos de biopolítica de Michel Foucault e necropolítica de Achille Mbembe.

Quanto aos objetos empíricos, há toda uma filmografia consultada para a pesquisa. Os filmes *exploitation*, tanto no contexto global, como japonês, datam desde o final dos anos vinte e se popularizam por volta dos anos 1960 e 1970, no Japão, com obras da Toei Company (東映株式会社), como 不良姐御伝 猪の鹿お蝶,

Sex and Fury (1973) e 聖獣学園, *Escola da Besta Sagrada* (1974), ambos de Norifumi Suzuki (鈴木 則文) e a série de quatro filmes, 女囚さそり けもの部屋, *Female Convict Scorpion Series* (1971-1973). Um grande divisor de águas entre o *ero guro nansensu* na literatura e no audiovisual pode ser considerado o filme de 1969: 江戸川乱歩全集 恐怖奇形人間, *O Horror dos Homens Deformados*, também da Toei Company, dirigido por Teruo Ishii. No entanto, por conta de aproximações mais profundas em termos de conteúdo, e não apenas naquilo que diz respeito ao teor estético e de gênero, nesta dissertação de mestrado analisaremos a fundo apenas a filmografia de Takashi Miike, a partir de 1995.

Em relação à análise literária, no terceiro capítulo, explicaremos porque Edogawa Ranpo é considerado o principal exemplo do *ero guro nansensu* tradicional. Embora o autor tenha mais de setenta contos e romances, além de histórias para crianças, optamos por destacar os trabalhos 人間椅子, *The Human Chair* (1925), 白昼夢, *The Daydream* (1926) e 火星の運河, *The Martian Canals* ou *The Canals of Mars* (1927), além de também nos apoiarmos em ensaios escritos por ele, entre os anos 20 e 50.

Ranpo, o maior nome do *ero guro nansensu*, ficou conhecido por suas histórias de mistério, muito inspiradas nas do escritor inglês Edgar Allan Poe. Era membro da classe média de herança samurai, e foi fruto de um Japão recém modernizado em conexão fervorosa com o Ocidente, passando sua juventude na Era Meiji, embebida nas promessas de um novo e mais ocidentalizado país, e seus anos como autor, de contos, romances, e novelas, na era Taishō, que já testemunhava as repercussões da modernidade, e no início da era Shōwa. Escreve de maneira disruptiva, já nos anos 1920, sobre a sociedade japonesa em que vive, nova — e esquisita. Ele cria narrativas misteriosas, acompanhadas, em grande parte, por personagens detetives, muitas vezes, "sem sentido", que contêm elementos do erótico e do grotesco.

Filho de um funcionário do governo, Tarō Hirai, nasceu em 21 de outubro de 1894, em Nabari, na Prefeitura de Mie, em uma região que um dia foi famosa pelos ninjas, os lendários assassinos à serviço do Japão.

Como pontua Schreiber:

Sua vida coincidiu com os reinados frequentemente tempestuosos de três imperadores modernos, cada um deixando sua própria marca cultural distintiva. No entanto, Rampo hoje se

destaca como um ícone cultural associado aos tempos melancólicos da era Taishō (1912–1926), um período *noir* no qual a breve experiência do Japão com a democracia e a cultura popular desinibida logo dariam lugar, na era Shōwa (1926–1989), a depressão econômica, ultra nacionalismo, militarismo e repressão. (SCHREIBER, 2006, p.47, tradução nossa).

Neste momento exploraremos os textos em *Japanese Tales of Mystery and Imagination*, livro que contém um prefácio escrito por Patrícia Welch, professora de japonês e literatura comparada na Universidade de Hofstra, em que analisa a vida e obra do autor Edogawa Ranpo; e *The Edogawa Ranpo Reader*, um livro de introdução ao mundo do escritor, editado e traduzido pelo pesquisador de cultura japonesa Seth Jacobowitz, que contém, além de contos, textos não ficcionais do autor.

No quarto capítulo, analisaremos o diretor Takashi Miike, com ênfase no primeiro longa da trilogia 黒社会三部作, *Black Society*, 新宿黒社会 チャイナ マフィア 戦争, *Shinjuku Triad Society* (1995), FULL METAL 極道, *Full Metal Yakuza* (1997), o primeiro filme da trilogia DEAD OR ALIVE: 犯罪者, *Dead or Alive* ou *Morrer ou Viver* (1999), 殺し屋1, *Ichi: The Killer* ou *Ichi: O Assassino* (2001), baseado no mangá de mesmo nome de Hideo Yamamoto (山本英夫), e 極道 恐怖大劇場 牛頭 GOZU, *Gozu* (2003).

Entre as experiências do que poderiam ser consideradas um *ero guro nansensu* atual, optamos pelas obras deste diretor, não apenas por se assemelhar esteticamente ao movimento, mas por apresentar características temáticas específicas que tanto se assemelham às do universo de Ranpo, além de também ser um dos maiores nomes do cinema *exploitation* mundial e um dos mais aclamados diretores japoneses, com uma filmografia que se estende a mais de 100 filmes.

Pertencente a uma geração pós-segunda guerra, é filho da classe trabalhadora, descendente de imigrantes chineses e coreanos, e tem seus anos de formação expostos a uma realidade muito dura e violenta, que é traduzida em seu cinema. Apresentaremos pesquisadores que dialogam transversalmente com o tema, em especial, Tom Mes, estudioso de cinema japonês e autor do livro *Agitator: The Cinema of Takashi Miike* (2003), a mais extensa e fiel documentação sobre o diretor, que contém uma entrevista com o próprio, e um posfácio escrito pelo também cineasta japonês e amigo pessoal de Miike, Shinya Tsukamoto, além de

Violencia Y Tradición (2015), uma análise fílmica de Takashi Miike e Takeshi Kitano, escrita pelo jornalista e pesquisador espanhol Martín Fernandez Cruz, e o brasileiro André Keiji Kunigami, com "Imagem do Cinema Japonês: Política e Ética do Olhar e do Corpo", em que, além de analisar em detalhe a formação e composição do cinema nipônico, também apresenta um subcapítulo dedicado à *Ichii: O Assassino*.

No audiovisual de Miike, surgem narrativas de diferentes personagens que não se identificam com a pátria japonesa (seja por questões de descendência, ou ideais, frustrados, já muito americanizados e que possuem relações estremecidas com os demais povos do extremo oriente). Eles se inserem em um universo onde não mais reconhecem seus corpos, que, muitas vezes, estão emaranhados entre diferentes identidades, universos violentos, vingativos, hierarquizados, e tradicionalistas. São corpos que buscam uma identidade entre o passado e o presente e um local para sua existência.

A hipótese defendida é a de que o gênero, principalmente literário, do *ero guro nansensu*, embora tenha sido dado como finalizado com o fortalecimento da rede NHK, organização de mídia pública japonesa fundada em 1926, e com a consequente repressão governamental, seguiu reverberando a partir dos anos 1960, quando passou a ser reconhecido em experiências audiovisuais. Ao que tudo indica, os esforços da censura militar foram insuficientes para encerrar os experimentos eróticos e grotescos no Japão que, mesmo em séculos anteriores, já se faziam presentes antes de serem nomeados desta forma. É provável que, mais do que a exploração de uma estética grotesca, de sexualidades subversivas e narrativas aparentemente sem sentido, o *ero guro nansensu* aponte para um traço singular da cultura japonesa.

Há, portanto, algumas questões políticas envolvidas neste momento e que seguiram até a atualidade como ativadoras de novos experimentos. Trata-se de uma operação que indaga acerca do corpo, da estética e das relações de poder. Neste sentido, não se trata apenas da continuidade de uma estética ou gênero específico, mas do uso do movimento erótico, grotesco e *nonsense* como ativador de questões políticas que questionam as noções de corpo, arte e imagem.

Além das análises literárias e cinematográficas, a pesquisa também conta com ilustrações, desenvolvidas por mim, autora desta dissertação, inspiradas em elementos retirados de ambos textos de Ranpo e filmes de Miike.

CAPÍTULO 1

FABULAÇÕES

Antes de adentrarmos o universo japonês, analisando não somente as obras literárias de Edogawa Ranpo e os filmes de Takashi Miike, mas a história moderna do Japão, que se estende da Restauração Meiji (1868) até os dias atuais, é necessário que primeiro abordemos e explanemos o conceito de "fabulação".

A ideia de fabulação é introduzida em um primeiro momento pelo filósofo francês Henri Bergson (1859-1941) em seu livro *As Duas Fontes da Moral e da Religião* (1932), expandindo ideias trazidas por ele em 1907, em *A Evolução Criadora*. Dividido em dois momentos, "Obrigações Morais" e "Religião Estática", na primeira parte do texto, Bergson foca em reflexões que dizem respeito à moral, como o título sugere, discutindo conceitos como obrigatoriedade, sociedade, instinto, dever, emoções, entre outros. Já na segunda parte, em que continuará com estas mesmas questões em mente, ao falar de religião e do nascimento de mitos, ele introduzirá o conceito de fabulação.

Bergson defenderá neste livro que existem essencialmente duas origens para dois tipos diferentes de moral e religião — ele portanto falará em "moralidade fechada" e "moralidade aberta", nas quais a religião se comporta de forma estática ou dinâmica, respectivamente. A ideia de moralidade fechada está diretamente conectada a conservação da comunidade e coesão social, ou seja, para Bergson, que em diversas ocasiões fará um paralelo entre estas ideias e comunidades que não se utilizam da razão para conformidade social, como é o caso das abelhas e formigas, existe a necessidade de sobrevivência e, para que esta seja garantida, há uma série de obrigações individuais que devem ser respeitadas para que isso ocorra. Esta sobrevivência só pode ser atingida em grupo, e, de acordo com ele, embora o conceito de "amor universal", ou "fraternidade humana", exista, este grupo, na verdade, não é a sociedade como um todo, mas a "minha sociedade", que se opõe às outras. Ele dirá:

É em um sentido bastante diferente que o homem engana a natureza ao estender a solidariedade social à fraternidade humana; mas, ainda assim, ele a está enganando, pois aquelas sociedades cujo desenho estava prefigurado na estrutura original da alma humana, e do qual ainda podemos perceber o plano nas tendências inatas e fundamentais do homem moderno, exigiam que o grupo fosse estreitamente unido, mas que entre grupo e grupo houvesse uma hostilidade virtual; deveríamos sempre estar preparados para o ataque ou para a defesa. (BERGSON, 1932, p.57, tradução nossa.)

Assim, fica clara a ideia de que guerras estão estritamente conectadas ao conceito de moralidade fechada e religião estática. É nesse sentido que, em prol da sobrevivência de uma determinada nação ou cultura, o indivíduo, ou um grupo, é capaz de suspender o conceito de fraternidade humana, engajando em atos que poderiam ser vistos como imorais, se partisse do pressuposto de que há apenas uma moral e que esta tem um dever para com os demais seres humanos como um todo.

Concomitantemente, existe a outra face da moeda, a moralidade aberta e a religião dinâmica. Para Bergson, estes conceitos estão relacionados ao progresso e à criatividade, uma vez que a ideia de uma moralidade aberta diz respeito a uma sociedade aberta, ou seja, em que a moral se aplica a todos, não somente à "minha sociedade". Seu objetivo está ligado à ideia de paz e universalidade.

O filósofo dirá também que existe uma noção de que "emoção" e "inteligência" são de certa forma conceitos contrastantes:

É por meio do excesso do intelectualismo que o sentimento passa a depender de um objeto e que toda emoção é considerada a reação de nossas faculdades sensoriais a uma representação intelectual" (BERGSON, 1932, p.40)

No decorrer do texto ele dirá que a inteligência, na verdade, é levada pela emoção a ultrapassar obstáculos e gerar soluções; a emoção, desta forma, é um estímulo que não somente nos leva a criação artística e literária, mas a descobertas científicas e mudanças no pensamento, incluindo o pensamento moral. Não é possível negar sua primeira constatação; existe, de fato, aquela emoção que nasce a partir da representação. Ele introduzirá, portanto, a existência de duas emoções: as emoções criativas (supra-intelectuais) e as

emoções comuns (infra-intelectuais). A origem da moral aberta está nas mãos das emoções criativas, que se diferem de emoções comuns no seguinte aspecto: no segundo caso, temos representações que causam sentimentos, na emoção criativa, primeiro temos a emoção e esta gerará as representações. Ele usará a música como um exemplo.

Em um primeiro momento podemos concluir portanto que a fabulação, por ser um ato criativo, gerado através das emoções criativas, nasce da segunda moral, a moralidade aberta, mas Bergson dirá que é na moralidade fechada em que o ato de fabular acontece. A fabulação, para o filósofo, é uma função da imaginação do ser humano, que funciona como um mecanismo de defesa, produzindo mitos e religiões no intuito de proteger o ser e manter a coesão social, ou seja, a fabulação nasce na moralidade fechada em busca de sua manutenção, uma vez que é uma forma de encorajar conformidade, obediência e uma identidade comunitária através de ficções. A fabulação, aqui, em Bergson, portanto, resultará na institucionalização das regras e obrigações, limitando e regulando o indivíduo. O filósofo repetirá diversas vezes a frase “devo porquê devo”, ao falar do ser que, ao questionar seus deveres através do exercício da razão, não encontrará uma resposta objetiva para tal pergunta; a fabulação, deste modo, proporciona uma narrativa para o porquê devo. Enquanto a inteligência analisará a realidade e chegará a razões práticas, ou conclusões racionalizadas, a fabulação entrará como um criador de imagens e narrativas, “imitando a percepção” (BERGSON, , p.109, tradução nossa) para, essencialmente, explicar o inexplicável, e, assim, manter a coesão social. É do ato de fabular que nasce, portanto, a religião estática.

Para entendermos o conceito de fabulação como o temos hoje, partimos no entanto da reformulação feita pelo filósofo Gilles Deleuze, uma interpretação muito mais política, que, por sua vez, será expandida por outros autores como Ronald Bogue, Erin Manning e Christine Greiner, que também são citados no decorrer desta dissertação de mestrado.

O conceito de fabulação, inspirado pelos textos de Bergson, é introduzido formalmente no livro *Cinema 2 - A Imagem-Tempo*, mais especificamente no capítulo 8, “Cinema, Corpo e Cérebro, Pensamento”, tópico 3, a fim de falar especialmente sobre o cinema político moderno. Sobre as obras de Resnais e

Straub, ele dirá: "Mas estranhamente, não é pela presença do povo, é, ao contrário, porque sabem mostrar como o povo é o que está faltando, o que não está presente". (DELEUZE, 1985, p. 313). Aqui surge o ponto nevrálgico do conceito "atualizado" de fabulação, que diverge daquele introduzido por Bergson. Deleuze se apoiará fortemente na ideia de "um povo que está faltando". Ele falará que o "cineasta de minoria", pertencente ao que na época era chamado por ele de "Terceiro Mundo", tem como "tarefa: não se dirigir a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo" (ibidem, p.315). Em seguida, ele dirá:

No momento em que o senhor, o colonizador proclama "nunca houve um povo aqui", o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas, nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir. (DELEUZE, 1985, p. 315)

Antes mesmo da aparição do termo, Deleuze falará em mais de um de seus textos, como em *A Filosofia e Nietzsche* (1962) e *Masoquismo: Frieza e Crueldade* (1967), sobre a existência de um "médico cultural", ou "médico da civilização". Seja ele um filósofo, autor literário ou artista, trata-se de um "sintomatologista" que diagnostica problemas culturais, combinados a questões pessoais, e encontra soluções para estes. Os sinais dessas doenças sociais, dirá: "implicam modos de viver, possibilidades de existência; são os sintomas da vida jorrando ou se esvaindo" (DELEUZE, 1995, p.142). Em *Kafka: Por Uma Literatura Menor* (1975), Deleuze, em conjunto com seu frequente co-autor, Félix Guattari, introduzirá o conceito de "literatura menor", ou seja, uma literatura que surge de um grupo de minoria inserido em uma cultura dominante. Literatura esta, que é muitas vezes escrita na língua dominante (inglês, francês, alemão, por exemplo), tem como objetivo a descentralização da produção cultural *mainstream*. Sobre a análise que os filósofos conduzem neste texto, o autor Ronald Bogue em seu livro *Deleuzian Fabulations and The Scars of History* (2010), dirá:

Este componente diagnóstico da obra de Kafka, argumentam Deleuze e Guattari, pode ser visto como um aspecto da prática de Kafka como um "escritor menor" que produz "literatura menor", a qual eles definem como literatura que é imediatamente social e política, que envolve um "conjunto coletivo de enunciação", e que usa a linguagem com um "alto coeficiente de desterritorialização"

(Deleuze e Guattari 1986: 18, 16). A literatura menor, então, incorpora o entendimento duradouro de Deleuze do escritor como um médico cultural, no sentido de que as obras do escritor menor são imediatamente sociais e políticas, ao mesmo tempo em que acrescentam as noções do escritor como articulador de um "conjunto coletivo de enunciação" e praticante de uma "desterritorialização" da linguagem. Através do conceito de "conjunto coletivo de enunciação", Deleuze e Guattari enfatizam, primeiro, que a linguagem nunca é verdadeiramente individual, mas sempre coletiva, e segundo, que os escritores menores abraçam seu papel como mediadores de uma voz coletiva, ao contrário dos escritores maiores, que confirmam a ficção do artista como um indivíduo despolitizado, uma ficção que ajuda a solidificar as estruturas de poder dominantes da sociedade em que atuam. Ao envolver um conjunto coletivo de enunciação, os escritores menores se esforçam para ajudar na criação de uma coletividade viável, a qual, infelizmente, ainda não existe. Embora os escritores menores sozinhos não possam criar tal coletividade, eles podem oferecer intervenções na esfera política que podem possibilitar a invenção de uma comunidade genuína no futuro. (BOGUE, 2010, p.6-7, tradução nossa)

A ideia de fabulação, de certa forma, já está presente na elaboração do conceito de "literatura menor", embora, até aquele momento, não tenha sido concebida formalmente. Sobre a utilização das línguas dominantes, ele ainda, dirá:

Eles revelam uma língua estrangeira dentro da sua própria língua. Por meio de experimentações linguísticas de diversas naturezas, desestabilizam as regularidades do uso padrão e, assim, colocam em desequilíbrio as forças sociopolíticas que permeiam a fala "correta" e sustentam o *status quo*. (BOGUE, 2010, p.7, tradução nossa)

É importante frisar, como apontado acima, que um autor que pertença a uma minoria não necessariamente é este "escritor menor" ao que fazem referência, uma vez que este pode muito bem desenvolver trabalhos que não buscam descentralizar ou gerar disrupturas no sistema e que podem simplesmente ter em vista a conservação das tradições ocidentais das culturas dominantes. Em *Cinema 2 - A Imagem-Tempo*, Deleuze expandirá a discussão com a seguinte pergunta sobre o intelectual artista de "Terceiro Mundo": "será que só pode fazê-lo passando para o lado do colonizador, ainda que apenas esteticamente, devido a influências artísticas? (DELEUZE, 1985, p.320). Utilizando ideias propostas por Kafka ele responderá:

Precisamente porque os "grandes talentos" ou as individualidades superiores não são tão abundantes nas literaturas menores, o autor não tem condições de produzir enunciados individuais, que seriam como que histórias inventadas; mas também, porque falta o povo, o autor já está em condição de produzir enunciados coletivos, que são como os germes do povo por vir, e cujo alcance político é imediato e inevitável. Por mais que o autor esteja à margem ou separado de sua comunidade, mais ou menos analfabeta, essa condição o capacita ainda mais para exprimir forças potenciais e, em sua própria solidão, ser um autêntico agente coletivo, um fermento coletivo, um catalisador. [...] O diretor de cinema se vê diante de um povo duplamente colonizado, do ponto de vista da cultura: colonizado por histórias vindas de outros lugares, mas também por seus próprios mitos, entidades impessoais a serviço do colonizador. O autor não deve, portanto, fazer-se etnólogo de seu povo, tampouco inventar ele próprio uma ficção que ainda seria história privada: pois qualquer ficção pessoal, como qualquer mito impessoal, está do lado dos "senhores". (DELEUZE, 1985,p.320-21)

Concluirá:

A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separaria seu assunto privado da política, e produz, ela própria, enunciados coletivos. (DELEUZE, 1985, p.321)

Sobre este tema, Bogue ainda dirá:

Nesse processo coletivo de intercessão, Deleuze identifica um aspecto importante da fabulação: a relação do artista com o povo. Toda arte genuína é um empreendimento coletivo, embora vá além de tudo o que tanto o artista quanto a coletividade possam realizar sozinhos. Isso não significa, contudo, que o artista deva ser um homem ou uma mulher "do povo", em íntima comunhão com o proletariado. (BOGUE, 2010, p.19, tradução nossa)

Um outro ponto a ser trazido por Deleuze neste livro, que enfatiza a ideia trazida acima, é a diferença primordial entre o cinema político clássico (americano, soviético, entre outros) e moderno (sul americano, africano, oriental, entre outros), "que se refere à conexão político-privado" (DELEUZE, 1985, p.316). Sobre o cinema político clássico, como o de Eisenstein e Vertov, por exemplo, "o povo está presente, embora oprimido [...] sempre vemos o avançar de uma conscientização que faz o povo já possuir uma existência virtual, que se

atualiza” (DELEUZE, 1985, p.313). “Tudo se passa como se o cinema político moderno não se constituísse mais sobre uma possibilidade de evolução e de revolução, como o cinema clássico, mas sobre impossibilidades. (DELEUZE, 1985, p.318) Ele dirá:

Kafka sugeria que as literaturas “maiores” sempre mantinham uma fronteira entre o político e o privado, por mais móvel que fosse, enquanto, na menor, o assunto privado era imediatamente político e “implicava um veredicto de vida ou morte”. E é verdade que, nas grandes nações a família, o casal, o próprio indivíduo cuidam de seus próprios assuntos, embora esse assunto necessariamente expresse as contradições e os problemas sociais, ou sofra diretamente o efeito destes. O elemento privado pode, pois, tornar-se o lugar de uma tomada de consciência, na medida em que remonta às causas, ou descobre o “objeto” que expressa. Nesse sentido, o cinema clássico sempre manteve a fronteira que marcava a correlação do político e do privado, e que permitia, por intermédio da conscientização, passar de uma força social a outra, de uma posição política a outra [...] Já não é assim no cinema político moderno, no qual nenhuma fronteira subsiste para assegurar o mínimo de distância ou de evolução: o assunto privado confunde-se com o imediato-social ou político [...] o que conta é que já não há “linha geral”, quer dizer, evolução do velho ao novo, ou revolução que salte de um ao outro. (DELEUZE, 1985, p.316-17)

O filósofo ainda falará sobre um aspecto essencial da constituição das minorias, e do cinema político, conseqüentemente, que é a impossibilidade de unificação, o “estilhaçamento” (DELEUZE, 1985, p.319), ou seja, ele defenderá que, se o povo está faltando, será impossível a existência de uma unidade que colocará em prática o “esquema da subversão” (ibidem, p.318). Deleuze dirá:

O que soou como a morte da conscientização foi a tomada de consciência de que não havia povo, mas sempre, vários povos, uma infinidade de povos, que faltava unir, ou que não se devia unir, para que o problema mudasse. É por aí que o cinema do Terceiro Mundo é um cinema de minorias, pois o povo só existe como minoria, por isso, ele falta. É nas minorias que o assunto privado é, imediatamente, político. Constatando o fracasso das tentativas de fusão ou de unificação, que não reconstituíram uma unidade tirânica e não se voltariam novamente contra o povo, o cinema político moderno constitui-se com base nessa fragmentação, nesse estilhaçamento [...] se o povo falta, se se estilhaça em minorias, sou eu que sou primeiro um povo, o povo de meus átomos, como dizia Carmelo Bene, o povo de minhas artérias como dizia Chahine (já Gerima diz que, se há uma

pluralidade de "movimentos" negros, cada cineasta em si é um movimento). (DELEUZE, 1985, p.319)

Reforçando a ideia de estilhaçamento, Deleuze falará em memória, que também se faz presente como um importante elemento do ato de fabular. A memória da "pequena nação", ele dirá, não é simplesmente a capacidade de lembrar coisas (memória psicológica), nem é uma memória coletiva tradicional, como a de um povo com uma história comum reconhecida. É algo diferente: uma memória que conecta diretamente o mundo exterior ("fora") com o interior subjetivo ("dentro"), ligando o que é coletivo (o "povo") com o que é íntimo (o "eu"). É como uma espécie de membrana ou zona de passagem, onde essas duas dimensões se encontram e se transformam mutuamente; trata-se de um "duplo devir", ou seja, duas transformações simultâneas e entrelaçadas. No caso de uma pequena nação, essa memória não é menor ou menos importante que a de uma grande nação, pelo contrário: justamente por ter menos "espaço", ela trabalha mais profundamente com o que tem. Ganha em profundidade e em alcance no tempo, o que lhe falta em quantidade ou extensão. Nesse contexto, a memória deixa de ser meramente psicológica ou coletiva, porque cada indivíduo, em uma pequena nação, herda apenas uma parte da memória do povo, mas essa parte é tudo o que ele tem, mesmo que ele não a conheça ou não a compreenda plenamente. Existe aqui uma comunicação constante entre o mundo e o eu — um mundo que está fragmentado e em um eu que também está em crise. Pode-se dizer que: "toda a memória do mundo se deposita em cada povo oprimido, e toda a memória do eu se joga em uma crise orgânica" (ibidem, p.320), ou seja, não é apenas uma crise mental ou individual, mas algo que afeta o ser por inteiro, como se fosse uma doença do corpo social e pessoal ao mesmo tempo. Ao dizer: "As artérias do povo ao qual pertenço, ou o povo de minhas artérias" (ibidem, p.320), o que está comunicando é que o povo está em nosso sangue, e nosso sangue faz parte viva desse povo. É uma união visceral entre o coletivo e o individual.

Deleuze falará no cinema da América do Sul, mais especificamente o de Glauber Rocha, utilizando-o como exemplo para analisar a justaposição das tradições e do pensamento capitalista dominante em sociedades, em suas palavras, de "Terceiro Mundo". O que será afirmado por ele irá perfeitamente de encontro com a análise proposta nesta dissertação de mestrado, considerando,

no entanto, o contexto japonês. Ele falará que a coexistência do velho (mitos do povo) e do novo (violência capitalista) "compõe um absurdo", tomando "a forma da aberração". Aqui neste texto, e no contexto japonês, o que Deleuze chama de absurdo ou aberração é aquilo que denominamos como *nonsense*. Fazendo um jogo de palavras com o título do filme *Terra em Transe* (1967), Deleuze dirá:

A agitação já não decorre de uma tomada de consciência, mas consiste em fazer tudo entrar em transe, o povo e seus senhores, e a própria câmera, em levar tudo à aberração, tanto para pôr em contato com as violências quanto para fazer o negócio privado entrar no político, e o político no privado. (DELEUZE, 1985, p.317)

Mais adiante, afirmará:

O transe, o fazer entrar em transe é uma transição, passagem ou devir: é ele que torna possível o ato de fala, através da ideologia do colonizador, dos mitos do colonizado, dos discursos do intelectual. O autor faz entrar em transe as partes, para contribuir à invenção de seu povo, único a poder constituir o conjunto. (DELEUZE, 1985, p.322)

Outra importante discussão a ser considerada aqui, que virá de encontro com algo que exploraremos ao falar de Edogawa Ranpo, ao analisarmos seus contos *The Human Chair* e *The Martian Canals*, em conjunto com o ensaio *A Desire For Transformation* (1954), e que também se fará presente em mais de um longa de Takashi Miike, é a presença do ato da transformação. Enquanto em *Kafka: Por Uma Literatura Menor* os autores analisarão a transformação de Gregor, personagem principal da narrativa, em inseto, mais tarde, em *Mil Platôs*, em especial no ensaio intitulado "1730 — Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível...", falarão não somente no tornar-se animal, ou inseto, mas no transformar-se em mulher, criança, molécula, máquina, etc. defendendo que estas narrativas não são meras metáforas e que, na verdade, revelam um processo real de "tornar-se". Dirão que, em uma sociedade em que a hierarquia está bem definida, a experiência de transformar-se naquilo que não está no topo, que tem mais valor, ou seja, a mudança de corpo do homem branco europeu — no caso do Japão, o homem japonês — em um outro em desvantagem social, é capaz de desestabilizar a estrutura determinada e gerar transformações entre as relações e modos de existência.

A sociedade humana utiliza categorias como homem/mulher, branco/negro, adulto/criança, humano/animal para estruturar relações. Essas categorias não são neutras, pois fazem parte de estruturas de poder; um lado (geralmente o masculino, branco, adulto, humano) é dominante, enquanto o outro é visto como inferior. Simplesmente empoderar o lado "mais fraco" (como dizer "as mulheres também são poderosas") não resolve o problema mais profundo, porque as próprias categorias foram criadas para manter o desequilíbrio de poder. A verdadeira mudança não vem da luta por uma posição melhor dentro dessas categorias, mas sim da ruptura com elas, do desfazimento da identidade — não estar mais preso a "homem" ou "mulher", mas tornar-se algo novo: tornar-se-outro.

O devir, portanto, que desestabiliza a ideia que há diferentes valores entre diferentes seres (homem-mulher, homem-animal, homem-criança, homem-molécula), tem, portanto, uma consequência política.

A vivência da vida, em seu uso contínuo, recusa-se a privilegiar esta vida, esta vida humana, à custa de diferentes formas e forças de vida, mesmo enquanto reconhece a importância da pontualidade deste evento singular que chamamos de nossa vida. A vivência da vida é uma forma de pensar a vida com e para além do humano, pensar a vida como mais-que-humana. O conceito de *uma vida*, de Deleuze, ressoa fortemente aqui, uma vida definida em sua última ode ao viver como o fluxo da vivacidade que atravessa uma existência ilimitada. A conjunção entre o gesto menor e a vivência da vida constitui uma ecologia política que opera no nível do em-ato, perguntando a cada momento o que mais a vida poderia ser. Como essa orientação singular da vida carrega a existência, e para onde seus gestos menores podem conduzir, é sempre, para mim, uma questão política. (MANNING, 2016, p.8, tradução nossa)

"Vir a ser" algo não significa imitá-lo, Deleuze e Guattari afirmarão. Tornar-se-mulher não é agir como uma mulher. Significa ir além das identidades de gênero fixas. Tornar-se-criança, tornar-se-animal, tornar-se-imperceptível são outros exemplos. Essas transmutações dizem respeito a um movimento de afastamento da categoria dominante em direção à oprimida ou excluída. Não existe "tornar-se-homem" ou "tornar-se-branco", porque essas já são categorias dominantes. Cada transformação cria uma zona de proximidade, ou seja, um espaço onde as fronteiras fixas entre as categorias começam a se desfazer.

Não são fantasmas ou devaneios subjetivos, não se trata de imitar o cavalo, de se "fazer" cavalo, de identificar-se com ele, nem mesmo experimentar sentimentos de piedade ou simpatia. Não se trata tampouco de analogia objetiva entre os agenciamentos. Trata-se de saber se o pequeno Hans pode dar a seus próprios elementos, relações de movimento e de repouso, afectos que o fazem devir cavalo, independentemente das formas e dos sujeitos. (DELEUZE, GUATTARI, 1980 ,p.46)

Deleuze introduz dois modos distintos de realidade: o "atual", entendido como aquilo que vemos e experienciamos, o concreto; e o "virtual", que corresponde ao campo do potencial, aquilo que ainda não é, mas pode vir a ser, um campo de possibilidades. O "virtual", embora não atual, é real. Não se trata de um plano ou de um modelo preexistente, mas sim de uma fonte dinâmica de criatividade. Nesse contexto, Deleuze retoma conceitos desenvolvidos por Gilbert Simondon, particularmente a ideia de individuação.

Simondon argumentava que, por exemplo, o processo de formação de um cristal precede a existência do cristal em si, deste modo, o estado pré-individual (metaestável) abriga uma multiplicidade de possibilidades. Deleuze ilustra essa mesma ideia com o exemplo da parábola: uma forma em "U" cujo ponto central, o ponto singular, serve como foco a partir do qual a forma se organiza. Os demais pontos, chamados pontos regulares, podem variar, alterando assim o formato da parábola. Antes da determinação de valores específicos que definem esses pontos regulares, o ponto singular funciona como um ponto virtual, um núcleo de potencialidades que pode dar origem a diversas atualizações formais.

Deleuze e Guattari afirmarão, também, que os próprios elementos da linguagem também operam dentro de uma zona de variação contínua. O sistema linguístico não é rígido: ele abriga uma zona virtual de modulação, capaz de se atualizar em diferentes formas. As diversas pronúncias de uma palavra, por exemplo, são variações derivadas de um contínuo sonoro virtual.

Os autores distinguem ainda dois planos fundamentais da realidade: o plano de organização, no qual os elementos são estruturados, nomeados e categorizados, e o plano de consistência, um campo fluido de devires, onde tudo se manifesta como movimento, velocidade e intensidade. Neste segundo plano, não é possível identificar identidades fixas, como "humano" ou "animal"; apenas é

possível reconhecer os fluxos, afetos e modulações que constituem os corpos. O corpo é definido, assim, não por sua essência, mas pelo que pode fazer, por seus modos de afetar e ser afetado.

Quando o pequeno Hans fala de um "faz-pipi, não é um órgão nem uma função orgânica; é antes um material, isto é, um conjunto de elementos que varia de acordo com suas conexões, suas relações de movimento e repouso, os diversos agenciamentos individuais onde ele entra. Uma menina tem um faz-pipi? O menino diz sim, e não é por analogia, nem para conjurar o medo de castração. As meninas têm evidentemente um faz-pipi, pois elas fazem pipi efetivamente: funcionamento maquínico mais do que função orgânica. Simplesmente, o mesmo material não tem as mesmas conexões, as mesmas relações de movimento e repouso, não entra no mesmo agenciamento no menino e na menina (uma menina não faz pipi em pé e nem para longe). Uma locomotiva tem um faz-pipi? Sim, em um outro agenciamento maquínico ainda [...] A cada relação de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, que agrupa uma infinidade de partes, corresponde um grau de potência. Às relações que compõem um indivíduo, que o decompõe ou o modificam, correspondem intensidades que o afetam, aumentando ou diminuindo sua potência de agir, vindo das partes exteriores ou de suas próprias partes. Os afectos são devires. Espinosa pergunta: o que pode um corpo? Chama-se latitude de um corpo os afectos de que ele é capaz segundo tal grau de potência, ou melhor, segundo os limites desse grau. A latitude é feita de partes intensivas, como a longitude, de partes extensivas sob uma relação. Assim, como evitávamos definir um corpo por seus órgãos e suas funções, evitamos defini-lo por características Espécie ou Gênero. (DELEUZE, GUATTARI, 1980, p.44)

Desse modo, Deleuze e Guattari propõem que, em vez de pensarmos em "coisas" ou "pessoas" fixas, devemos conceber os devires como *hecceidades* — acontecimentos ou experiências singulares, definidos por aquilo que fazem, não por aquilo que são. Os devires não são entidades individuais, mas relações e intensidades. Essa concepção implica o abandono de uma noção de tempo linear e fixo na dimensão das *hecceidades*. "Uma *hecceidade* não tem nem começo nem fim, nem origem nem destinação, está sempre no meio. Não é feita de pontos, mas apenas de linhas. Ela é rizoma." (ibidem, p.53)

Um corpo não se define pela forma que o determina, nem como uma substância ou sujeito determinados, nem pelos órgãos que possui ou pelas funções que exerce. No plano da consistência, um corpo se define somente por uma longitude e uma latitude: isto

é, pelo conjunto dos elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e repouso, de velocidade e de lentidão (longitude); pelo conjunto dos afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude) [...] Há um modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou uma substância. Nós lhe reservamos o nome de *hecceidade*. Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito. São *hecceidades*, no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas e partículas, poder de afetar e ser afetado. (DELEUZE, GUATTARI, 1985, p.49)

Deleuze ainda falará constantemente sobre “as potências do falso” - título em português do sexto capítulo de *Cinema 2 - A Imagem-Tempo*, ou “o poder do falso”, afirmando que na criação de novas histórias torna-se irrelevante aquilo que é tido como verdadeiro ou falso. Para ele, esta suposta “verdade” não é singular, ela está sujeita à perspectivas, além de ser produzida, assim como o falso, muitas vezes, a fim de reafirmar certas instituições ou ideais dominantes. Já o falso, que não se opõe diretamente à ideia de verdade, proporciona justamente o potencial fabulatório, uma vez que é através das narrativas ficcionais que se encontra a possibilidade de criar histórias alternativas capazes de desestabilizar estas ideias dominantes, vistas como absolutas, deste modo também proporcionando a existência de novas maneiras de ver, pensar, sentir e existir.

O termo “fabulação”, por contraste, permite conceber a narrativa simultaneamente como uma forma de engajar-se e articular problemas reais e materiais — e, portanto, como um meio de alcançar certos tipos de verdade, de combater mentiras e insistir em fatos históricos que foram negados, enterrados ou distorcidos — e como um meio de inventar novas possibilidades de compreender o mundo e seu desenvolvimento futuro. (BOGUE, 2010, p. 13, tradução nossa)

De acordo com Deleuze, a crise da verdade encontra-se no tempo: “Em última análise, o que a força a ser confrontada com o tempo é a “moral” — ou algo parecido com isso” (DELEUZE, 1983, tradução nossa). De acordo com ele, e utilizando conceitos trazidos por Nietzsche, não existe um “estado de vida”, estático, mas passagens, e é através delas que poderes de intensificação ou “intoxicação”, nas palavras do filósofo alemão, podem aumentar ou diminuir o

poder de vida: “quanto mais minha potência de vida aumenta, mais sou capaz de perceber e de perceber mais coisas” (DELEUZE, 1983, tradução nossa). É a possibilidade de enxergar novas perspectivas, perceptos, de perceber aquilo que está “entre”, ou seja, aquilo que não tem forma, e de ser tomado pelos afectos, que implica em “variações singulares na potência de existir” (DELEUZE, 1983, tradução nossa). Aquilo que tem forma é o conceito, a verdade, e esta surge de uma “vista de lugar nenhum” (DELEUZE, 1983, tradução nossa), uma vez que está desprovida da possibilidade de possuir diferentes vistas decorrentes destas forças. Tais falas, extraídas do seminário *Cinema, The Truth and Time: The Falsifier*, realizado no dia 13 de dezembro de 1983, serão complementadas mais adiante:

Quando eu digo: a crise da verdade está ligada ao tempo, isso significa que a forma do verdadeiro deve, por assim dizer, ser confrontada e desaparecer diante do poder do falso. O poder do falso tem esses dois aspectos: o afeto e o percepto. [Pausa] Mas fiquem felizes, não desanimem, pois o poder do falso, elevado à sua potência máxima, lhes devolverá o verdadeiro – obviamente é um pouco enganoso, [risos] não posso fazer nada quanto a isso – lhes devolverá o verdadeiro, mas sob uma forma absolutamente nova, ou seja, não sob a forma de um pensamento do eterno, nem de uma forma do verdadeiro, nem sob uma forma orgânica do verdadeiro, mas sob uma forma completamente diferente: a criação de algo novo, seja lá o que for. (DELEUZE, 1983, tradução nossa)

Deleuze e Guattari ainda apontarão que existe uma diferença primordial entre percepção e percepto, afectos e afeições. Bogue explicará:

As artes, segundo Deleuze e Guattari, têm como objetivo a preservação do “ser da sensação” (Deleuze e Guattari, 1994, p. 164). Em toda obra de arte, “o que é preservado, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensação, ou seja, um composto de perceptos e afectos” (Deleuze e Guattari 1994: 164). Perceptos, eles explicam, não são o mesmo que percepções, assim como afectos não são o mesmo que afeições (isto é, sentimentos). Os perceptos são como as paisagens que Cézanne dizia pintar, nas quais o homem está “ausente de, mas inteiramente dentro da paisagem” (citado em Deleuze e Guattari, 1994, p. 169). Os afectos são devires – devir-outro, “devir animal, vegetal, molecular, devir zero”. [...] Os afectos, então, “são precisamente esses devires não humanos dos homens, assim como os perceptos – incluindo a cidade – são paisagens não humanas da natureza” (Deleuze e Guattari, 1994, p. 169), e o objetivo da arte “é arrancar o percepto das percepções de objetos e dos estados de um sujeito

percebente, arrancar o afeto das afeições como transição de um estado a outro: extrair um bloco de sensações, um ser puro de sensações” (Deleuze e Guattari 1994: 167). Se a tarefa do artista é extrair um bloco de sensação, “a maior dificuldade do artista é fazê-lo manter-se de pé por si só” (Deleuze e Guattari 1994: 164), ou seja, desenvolver um meio no qual a sensação possa ser preservada e, nesse sentido, criar uma obra que seja um “monumento” (Deleuze e Guattari 1994: 164). (BOGUE, 2010, p.16-7, tradução nossa)

Em relação a ideia de “monumento”, os filósofos dirão que, embora toda obra de arte seja uma espécie de monumento, “aqui o monumento não é algo que comemora um passado; é um bloco de sensações presentes que devem sua preservação apenas a si mesmas e fornecem ao acontecimento o composto que o celebra. A ação do monumento não é a memória, mas a fabulação.” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p.167-8). Dirão, portanto, que o fabulador é ao mesmo tempo um vidente e um transmutador. “O menor não é conhecido de antemão. Ele nunca se reproduz à sua própria imagem. Cada gesto menor está singularmente conectado ao evento em questão, imanente ao ato em si.” (MANNING, 2016, p.2, tradução nossa)

Ao agir como vidente e aquele que devém, o artista forja uma “presença efetiva”, um verdadeiro “ser da sensação” que possui a solidez e a materialidade de um monumento. Ao tornar a sensação “monumental”, o artista preenche a obra com uma vida impessoal, aquela das “paisagens não humanas da natureza” e dos “devires não humanos” dos humanos. Assim, “os perceptos podem ser telescópicos ou microscópicos, dando a personagens e paisagens dimensões gigantescas, como se estivessem inchados por uma vida que nenhuma percepção vivida pode alcançar”, razão pela qual podemos dizer que “toda fabulação é a fabricação de gigantes” (Deleuze e Guattari, 1994, p. 171) [...] A “fabricação de gigantes”, então, é um aspecto da criação, pela fabulação, de visões que possuem vida própria, de perceptos que têm solidez e monumentalidade. (BOGUE, 2010, p.17-8, tradução nossa)

Embora, em uma primeira leitura, o conceito de fabulação desenvolvido por Deleuze pareça distante daquele proposto por Bergson, quando retomamos a ideia da moral como a força a ser confrontada com o tempo, este, por sua vez, gerador da crise do real, podemos dizer, portanto que, acarada às necessidades do homem moderno, a fabulação novamente será uma criadora de imagens e narrativas que tem como objetivo dar forma a algo que não se faz presente; não é

mais a necessidade de legitimar ideias no plano do moral, necessariamente, agora, numa dimensão muito mais política, é a tarefa de "contribuir para a invenção do povo" (DELEUZE, 1985, p.315), solidificar o "povo que falta". Bogue dirá, utilizando uma citação de *O Que É Filosofia?*, de Deleuze e Guattari:

Ele e Guattari observam em *O que é a Filosofia?* que: Bergson analisa a fabulação como uma faculdade visionária muito diferente da imaginação, e que consiste em criar deuses e gigantes, "poderes semi-pessoais ou presenças efetivas". Ela se exerce, antes de tudo, nas religiões, mas se desenvolve livremente na arte e na literatura. (Deleuze e Guattari 1994: 230)

O que eles enfatizam na fabulação bergsoniana — e o que apropriam para seu próprio uso do termo — é que a fabulação é uma "faculdade visionária", uma que forja "presenças efetivas" e cria "gigantes". (BOGUE, 2010, p.16, tradução nossa)

Ao final do tópico dedicado às fabulações em *Cinema 2 - Imagem-Tempo*, Deleuze concluirá: "O cinema do Terceiro Mundo tem esse objeto: através do transe ou da crise, constituir um agenciamento que reúna partes reais para fazê-las produzir enunciados coletivos, como a prefiguração do povo que falta". (DELEUZE, 1985, p.324)

CAPÍTULO 2

O JAPÃO MODERNO E O *ERO GURO NANSENSU*

A história do Japão moderno inicia-se exatamente no ano de 1868 com o fim do império Tokugawa, no movimento que foi chamado de Restauração Meiji. Diferentemente de revoluções modernizantes, como no caso das europeias entre o final do século XVIII e XIX, em que novos grupos, especialmente a burguesia urbana, passaram a constituir novas classes poderosas que buscaram restabelecer as hierarquias sociais questionando o papel das antigas aristocracias, no Japão, este movimento nasceu de uma outra ordem. Foram os próprios membros da antiga elite do regime samurai que exigiram que mudanças políticas tomassem forma. A Restauração ocorreu por diversos motivos; nos anos finais do Império Tokugawa, que prosperou de 1600 a 1868, sendo uma das características mais importantes do período a ausência de guerras por 250 anos, a economia e o poder militar estavam enfraquecidos, havia uma forte fragmentação política, além de questionamentos emergentes em relação à possíveis invasões dos povos do Ocidente, e uma hierarquia social que pouco estava relacionada à ideia de meritocracia.

Para esta dissertação de mestrado não entraremos nos pormenores da política interna japonesa. O objetivo aqui é construir um panorama histórico que busque auxiliar e situar o leitor nos momentos aos quais faremos referência e à questões sociais interligadas às análises das fabulações de Edogawa Ranpo e Takashi Miike, que viveram em momentos distintos e, portanto, foram sujeitos a experiências diferentes, mas que revelam questões muito similares decorrentes tanto dos tradicionalismos japoneses quanto do processo de modernização, e eventual democratização do país, uma consequência direta da Segunda Guerra Mundial.

Antes das mudanças políticas decorrentes da restauração Meiji, os poderes eram controlados através de uma ditadura militar hereditária. Embora estes líderes, *Shoguns* (将軍), respondessem, em tese, diretamente ao Imperador, eles eram os comandantes efetivos do país, sendo o poder imperial simbólico, servindo como legitimador do shogunato, também chamado de *bakufu* (幕府).

Dentro deste organismo social, havia um outro papel de importância, os *daimyō* (大名). A palavra em japonês é derivada de: *dai* (大, grande) e *myō*, de *myōden* (名田, terra privada), ou seja, tratavam-se de magnatas que controlavam territórios específicos dentro do Japão, que, neste momento, estava dividido em 300 domínios (藩, *han*).

O shogunato durou cerca de 700 anos e as relações entre os *daimyō* e os *Shoguns* tiveram suas mudanças no decorrer deste extenso período; a maior delas, no entanto, foi efetivada durante a governança de Tokugawa Ieyasu (1543-1616), que unificou o poder militar colocando em voga diversas medidas que atingiram não somente os *daimyō*, mas diversas camadas sociais. Dentre um dos mais importantes objetivos dessas medidas estava o estabelecimento de um maior controle central dos poderes dos magnatas locais. Ieyasu além de obrigar os *daimyō* a jurarem lealdade a ele, limitou a existência de castelos a um por domínio, proibiu a aliança entre *daimyōs*, estabeleceu controle em relação aos seus casamentos e enviou inspetores às terras para garantir que suas ordens estavam sendo postas em prática. Periódicamente também demandava que estes líderes locais contribuíssem para a construção de grandes projetos, como o castelo de Edo. Neste período, Ieyasu permitiu que aproximadamente 180 *daimyō* comandassem, sob uma ordem de hereditariedade, com autonomia relativa, contanto que seguissem e respeitassem suas ordens.

Em 1605 Ieyasu se aposentou — no entanto, administrou os poderes nos bastidores até sua morte em 1616 — deixando o poder nas mãos de seu filho, Hidetada (1579-1632), que, por sua vez, comandou até sua morte em 1623. No mesmo ano, o poder passou às mãos de Iemitsu (1604-1651), que adotou medidas ainda mais rigorosas do que aquelas implementadas por seu avô. A mais importante delas foi a implantação do sistema de "política de residência alternada" (*sankin kōtai*), que consistia na obrigatoriedade que *daimyōs* tinham em possuir duas residências: uma em seu domínio e outra na capital, Edo (atual Tóquio), onde deviam residir por um número de meses ao ano. Quando retornavam às suas terras, no entanto, suas famílias eram obrigadas a permanecer em Edo. Este sistema garantiu por muito tempo a subserviência desses magnatas, além de proporcionar melhoras em relação à comunicação entre terras e desenvolvimentos comerciais, mas, devido a consequências negativas do

sistema, como o acúmulo de dívidas por parte dos *daimyō*, que tinham que manter duas moradias, além de controlar suas terras locais e defendê-las de potenciais invasores, somadas a outras questões, foram muito importantes para a exigência do fim do shogunato.

Ieyasu e Iemitsu basearam-se nas conquistas de Nobunaga e Hideyoshi para implementar uma série do que podemos chamar de "acordos" ou "assentamentos". Esses diversos arranjos garantiram a posição dos Tokugawa no ápice do poder político. Eles neutralizaram toda oposição possível — dos *daimyō* e da corte imperial, aos samurais, camponeses, comerciantes e religiosos. Esses assentamentos eliminaram tensões que vinham se acumulando ao longo de décadas, até mesmo séculos. Trouxeram ao Japão a ordem política mais estável de toda a sua história. É claro que os processos históricos de criação e sustentação de instituições nunca são inteiramente estáveis. Os assentamentos dos anos 1600 geraram novas contradições que, eventualmente, corroeram a ordem Tokugawa, mas isso foi um processo gradual, que se desenrolou ao longo de mais de dois séculos. (GORDON, 2013,p.11-2, tradução nossa)

Outra classe importante constituinte do organismo social existente neste período no Japão eram os *samurai* (侍, servo) ou *bushi* (武士, guerreiro), que faziam parte da classe militar dominante. Embora inicialmente adotassem papéis como guerreiros, praticando diversas artes marciais, carregando armamentos e engajando em batalhas, como mencionado anteriormente, como consequência do período pacífico que se estabeleceu no Império Tokugawa por 250 anos, estes soldados passaram a exercer um outro papel na sociedade. Em decorrência do estabelecimento do sistema de "política de residência alternada" muitos samurais foram deslocados para as cidades, onde não mais tinham obrigações militares; muitos deles, por exemplo, passaram a desempenhar cargos meramente administrativos.

No início, com as guerras de unificação ainda frescas na memória viva, esses samurais urbanizados eram um grupo turbulento e briguento. Guerras de gangues entre samurais — uma espécie de *West Side Story* nas sombras do castelo de Edo — eram frequentes no início dos anos 1600. Com o tempo, no entanto, a maioria dos samurais trocou suas espadas por pincéis de caligrafia. Eles passaram a ocupar uma posição teoricamente privilegiada, mas muitas vezes bastante restrita, como uma elite hereditária encarregada da administração dos negócios do

domínio bakufu. As nomeações para altos cargos e as perspectivas de promoção passaram a depender da alfabetização, especialmente para os filhos de samurais nascidos nas camadas médias e superiores. Os samurais foram transformados de guerreiros em burocratas. (GORDON, 2013, p.15, tradução nossa)

Inspirados por ideias do Confucionismo Chinês, a sociedade japonesa era dividida, basicamente, em quatro classes, dispostas em uma "hierarquia de virtude moral assim como autoridade secular" (ibidem, p.17); eram guerreiros, artesãos, fazendeiros e mercadores. Aqueles que não se encaixavam nessas categorias eram tratados como párias: como prostitutas, criminosos, denominados como *hinin* (非人, ou, "não-pessoas"), e, o maior grupo, cuja origem hereditária era indefinida, chamados de *eta* (えた) — uma tradução literal seria, "muita sujeira". Este último grupo, como veremos mais adiante no cinema de Takashi Miike, hoje são chamados *burakumin* (部落民) e ainda são sujeitos a discriminação ostensiva. Também havia figuras religiosas, como padres budistas, e celebridades, como atores e artistas que também viviam às margens da sociedade. Havia ainda o povo Ainu, habitantes aborígenes das terras japonesas, especialmente da região norte, na ilha de Hokkaido. Estas pessoas tinham status ambíguo, também viviam nos confins e não eram vistas como civilizadas. Estas, no entanto, não chegavam a ser identificadas como pertencentes ao "mundo bárbaro dos estrangeiros". (ibidem, p.17)

Todas essas pessoas — párias de diversas categorias, como prostitutas e padres — eram literalmente, assim como conceptualmente, rebaixados às margens da sociedade pelo estabelecimento físico de suas comunidades na beira das cidades [...] Os estrangeiros foram o último grupo-chave mantido cuidadosamente à margem. As relações exteriores do Japão Tokugawa são frequentemente resumidas em uma única palavra: "reclusão", ou em duas: "país fechado". [...] De 1633 a 1639, nos mesmos anos em que lemitsu iniciou a política de residência alternada, ele emitiu uma série de éditos que restringiram a interação entre o povo japonês e aqueles de fora do país [...] Essas medidas tiveram um grande impacto. Elas reduziram drasticamente os laços do Japão com o Ocidente por mais de duzentos anos, de 1630 até a década de 1850. Esse foi um momento crítico na história europeia. Foi a era da industrialização, da burguesia e da colonização do Novo Mundo. Esse período abrangeu toda a era colonial na América do Norte e as sete primeiras décadas da história dos Estados Unidos. (GORDON, 2013 ,p.16-7, tradução nossa)

Em um primeiro momento os esforços de manter os estrangeiros longe do território japonês foram feitos com o intuito de proteger-se politicamente, além de prevenir a expansão de religiões ocidentais. Andrew Gordon dirá que estes éditos, na verdade, eram ilusórios, uma vez que o Japão ainda tolerava relações comerciais com o Oeste, e com os demais países asiáticos. Embora não permitissem viagens ao exterior, “eles promoviam comércio e viagens diplomáticas com patrocínio oficial, para seu próprio interesse, a fim de manter a hegemonia interna.” (ibidem, p.18)

Embora estas medidas tenham sido institucionalizadas desde meados de 1600, o povo japonês foi apenas identificar a ideia de “isolamento” como uma “essência definidora” (ibidem, p.18) do país no final dos anos 1790. Durante estes anos, o sistema de relações exteriores passou a ser questionado por diversos membros da sociedade; tanto os *daimyō*, quanto os samurais e cidadãos intelectualizados passaram a adotar a visão de que um governo legítimo não deveria manter relações com o Ocidente. Gordon dirá:

Três décadas depois, tais visões entraram em choque direto com a crença ocidental na validade universal de sua civilização — apoiada pela força dos canhoneiros. Quando isso ocorreu, a ordem Tokugawa desmoronou. (GORDON, 2003, p.19, tradução nossa)

Grande parte do motivo pelo qual o Império Tokugawa não resistiu a estes anos está no fato do regime não possuir uma estrutura sólida e claramente dividida. Em frente às nações ocidentais, que estavam militarmente e economicamente projetadas em direção ao Japão, elementos como o difícil sistema de taxaço do país, e a impossibilidade de mobilização de recursos humanos em quantidade, faziam improvável o cenário em que uma hegemonia fosse mantida. Todos estes fatores combinados auxiliaram para que, já no início do século XIX, questionamentos fossem levantados, gerando tensões socioeconômicas e políticas que enfraqueceram significativamente o controle do império Tokugawa.

Embora estas questões estivessem sendo levantadas, nos anos 1700 o Japão era uma das sociedades mais urbanizadas do mundo.

Por volta de 1700, cerca de 10% da população do Japão, ou cerca de três milhões de pessoas, viviam em cidades com mais de 10.000 habitantes. Edo, com seu milhão de habitantes, era a maior cidade do mundo. Kyoto e Osaka, cada uma com cerca de 35.000 residentes, eram comparáveis a Londres ou Paris. (GORDON, 2013, p.23, tradução nossa)

Neste momento também foram implementadas estradas que conectavam diversos locais ao redor do país, movimentando pessoas e mercadorias por todo o Japão. Andrew Gordon dirá: "As cidades eram ímãs para o comércio, e as vilas, estradas e vias marítimas eram os nós e artérias da vida econômica." (ibidem, p.26) Desta maneira os fazendeiros melhoraram seus meios de produção e a agricultura cresceu substancialmente no período. De acordo com o japonologista, as melhorias não foram decorrentes da utilização de novas tecnologias, mas da maior difusão de ferramentas já existentes, além de um outro importante fator: a educação. Neste período, membros da elite intelectual como samurais ou líderes religiosos desenvolveram escolas extra-oficiais, que foram responsáveis pela alfabetização de jovens japoneses, ambos meninos e meninas, que, conseqüentemente, passaram a escrever livros de instruções sobre técnicas agrícolas. Estes, por sua vez, foram circulados amplamente em território nacional. Estima-se que, no início dos anos 1800, por volta de um terço dos homens e um quinto das mulheres eram alfabetizadas no Japão.

Um dos motivos pelos quais o Império ruiu, no entanto, foi a perda de população nas cidades entre os anos 1700 e 1850 — o crescimento da população em geral parou por completo entre os anos 1720 e 1860. Um dos grandes responsáveis foi a fome, que perdurou por diversos períodos. Em 1786 houve a fome em Tenmei, onde as condições climáticas levaram à perda de plantações. Novamente, nos anos por volta de 1830, houve um período crônico de escassez generalizada, levando pessoas a comer folhas e até pedaços de roupa. A fome também levou a uma grande onda de infanticídio, em ambas famílias menos abastadas e famílias ricas — que praticavam o ato ainda mais frequentemente. Neste período muitas crianças de ambos os gêneros eram abandonadas ou mortas.

Os oficiais samurais viam as fomes e o infanticídio como evidências das falhas morais tanto dos governantes quanto dos governados. A elite estava falhando em sua obrigação de temperar a hierarquia com benevolência suficiente para permitir que os camponeses ao menos sobrevivessem (e pagassem impostos). Mais perto de casa, os custos de vida para os daimyōs e samurais residentes nas cidades aumentavam. Poucos domínios conseguiram aumentar com sucesso suas receitas para cobrir esses custos [...] No início do século XIX, o mundo parecia fora dos eixos para a elite samurai burocratizada. (GORDON, 2013, p.29, tradução nossa)

Neste momento, houve uma grande demanda por mão de obra nos campos. Indústrias como a produção de sake, alimentos como missô, shoyu, vinagre, além de fábricas caseiras direcionadas à tecelagem de fibras como seda e algodão, produtores de cerâmica, artefatos de madeira, papel, velas, cordas e de demais itens domésticos e beleza, como pentes e adereços para cabelo cresceram demasiadamente. Locais rurais tinham a vantagem de estarem perto das matérias primas e energia hidráulica, além de estarem também próximos a comércios locais e até mesmo a mercados urbanos. Assim, através de uma aliança entre produtores e comerciantes, foi estabilizada a prosperidade deste sistema. Estes desenvolvimentos econômicos estabeleceram diversas tensões entre produtores rurais e comerciantes e artesãos da cidade. "Cidades declinaram enquanto pequenas cidades prosperavam" (ibidem, p.32)

No início dos anos 1800, esses e muitos outros produtos há muito haviam deixado de ser monopólio dos artesãos urbanos ou dos mercados das cidades. Essa mudança pode ser chamada de 'proto industrialização' do campo. Ela foi caracterizada por uma ampliação na escala das operações e por redes de produção especializadas voltadas para mercados de longa distância. Essas redes estavam profundamente inseridas na sociedade e na economia rural. (GORDON, 2013, p.30, tradução nossa)

Neste período, lavradores comuns não tinham o direito de protestar. Muitos fugiam para outros domínios caso tivessem dívidas exorbitantes, ou achassem as taxas muito altas; eles poderiam peticionar a favor de suas causas, no entanto, caso a petição fosse rejeitada, o indivíduo sofreria o risco de ser punido. Petições extra-oficiais e coletivas eram estritamente proibidas, mas isso não às impediu de acontecer. Iniciou-se, assim, um período de constantes protestos, que

variavam entre atos pacíficos, em que petições eram desenvolvidas em grupo, e atos violentos, como a danificação de propriedades e ataques diretos a vizinhos abastados.

Outra importante questão que surgiu no período foi a discussão sobre o papel das mulheres na sociedade. Nos ideais conservadores, defendidos pelo Império Tokugawa, a mulher deveria ser ignorante e mantida na cozinha. No entanto, mesmo antes do surgimento de tensões em relação aos papéis de respectivos gêneros, as mulheres já faziam grande parte dos negócios, atuando muitas vezes como gerentes ou co-gerentes de grandes fazendeiros ou de comerciantes e artesãos nas cidades. Nas famílias mais pobres, trabalhavam como lavradoras, praticando, em especial, a arte da tecelagem. Garotas de famílias abastadas também tinham seu papel, como em épocas anteriores, como empregadas domésticas em casas nobres. Já as de famílias empobrecidas, estas muitas vezes trabalhavam como prostitutas ou em bordéis locais, em troca da quitação das dívidas de suas famílias.

Para compreender melhor a situação em que o Japão estava e a razão pela movimentação da elite em direção às reformas sociais, Andrew Gordon pontuará que:

A prosperidade econômica variava tanto por classe quanto por região. À medida que a economia se tornava mais complexa e produtiva, ela oferecia tanto oportunidades quanto riscos. Esse foi um processo de transformação cujas duras consequências do fracasso não eram atenuadas por políticas sistemáticas de bem-estar social. Em vez disso, as disparidades de riqueza e poder nas vilas se ampliaram. A elite rural tornou-se mais alfabetizada e móvel. Os fazendeiros ricos possuíam terras e dinheiro para investir. Tinham a educação e a informação necessárias para tomar decisões mais acertadas. A sociedade Tokugawa nunca foi igualitária. Perto do fim desse período, reformadores às vezes apresentavam a noção de que a era inicial de Ieyasu teria sido uma “era dourada”, em que as aldeias eram povoadas por agricultores com meios iguais. Isso era um mito. Seus proponentes eram, com frequência, rebeldes tentando “corrigir” um mundo que, na verdade, sempre incluía camponeses empobrecidos dependentes da benevolência dos senhores ou dos líderes locais para obter alívio fiscal ou empréstimos que lhes permitissem sobreviver aos anos difíceis. No entanto, os camponeses dependentes da era Tokugawa inicial tendiam a ser servos ou membros de ramos secundários de famílias. Sua pobreza era atenuada pelo senso de obrigação de seus patronos de cuidar deles.

A benevolência paternalista não desapareceu nos anos 1800, mas parece ter se tornado menos confiável. Os plebeus dependentes passaram a se vincular aos seus superiores principalmente por meio de contratos de trabalho assalariado, e não mais por laços de parentesco. Estavam mais frequentemente necessitados de ajuda, mas menos capazes de contarem com ela. O aumento gradual, porém significativo, dos protestos sociais ao longo da era Tokugawa foi uma resposta não à desigualdade em si, que não era novidade, mas a um novo tipo de desigualdade: a do mercado. Os governantes e os ricos eram atacados não tanto por sua posição social em si, mas por falharem em exercer o dever de benevolência que se entendia como parte inerente ao status que ocupavam. (GORDON, 2013, p. 33, tradução nossa)

Estes intelectuais de castas abaixo dos samurais, mas que tinham poder econômico, diferentemente da burguesia europeia não questionavam o papel destes "guerreiros". Ideias formadas no Império Tokugawa, e que ainda perduram até os dias de hoje, enfatizavam a independência e qualidade relativa da virtude e uma função pública entre mercadores e burocratas. Tais conceitos foram essenciais para que ambos camponeses e cidadãos embarcassem futuramente na ideia de novas indústrias; seus objetivos estavam ligados tanto a enriquecer a si mesmos, quanto a nação como um todo. Grande parte da sobrevivência destes ensinamentos está no fato de que em grandes cidades, como Osaka, Edo e Kyoto, foram abertas lojas, livrarias, casas de chá, bordéis, teatros de Kabuki² e Bunraku³. Nestes espaços os homens comuns e os samurais coexistiam. Nas cidades, além das formas teatrais, obras de ficção, poesia, e artes plásticas também eram desenvolvidas e, muitas vezes, celebravam a vida dos cidadãos comuns e bandidos, desafiando moralistas intelectuais e regras do *status quo*.

Uma das mais importantes e mais conhecidas técnicas japonesas de artes plásticas também nasceu nesse período; a arte do *ukiyo-e* (浮世絵), um termo que pode ser traduzido literalmente como "imagens do mundo flutuante". Estas

² O Kabuki é uma forma de teatro tradicional, criada nos anos iniciais do período Edo, no Japão. Trata-se de uma arte que se apoia no uso de kimonos, adereços como leques e guarda-chuvas, além do uso de maquiagem. As histórias contadas através destas apresentações eram geralmente baseadas em eventos históricos. Em sua origem era apenas performado por mulheres comuns, no entanto, na Era Tokugawa, foram proibidas de praticar o *kabuki*, sendo substituídas por homens, inclusive, em papéis femininos.

³ O Bunraku é uma espécie de teatro de bonecos, em que através destes personagens, uma narrativa é guiada pelos sons do *shamisen* (instrumento de cordas típico no Japão). São necessários, além do músico, a presença de um *tayū*, cantor e três titereiros, dois responsáveis por cada uma das pernas (estes mantêm seus rostos cobertos para não serem parte do enredo), e o terceiro, o mais experiente, encarregado dos movimentos da cabeça e a mão direita. Este não tem seu rosto coberto e é chamado de *omozukai*. Tendo emergido há mais ou menos quatro séculos, é, hoje, considerado uma das três grandes tradições teatrais japonesas.

produções foram um sucesso, sendo o artista mais famoso do movimento, Katsushika Hokusai (1760-1849), responsável pela criação da icônica xilogravura intitulada "A grande onda de Kanagawa" (1831). Embora em menor quantidade, na arte do *ukiyo-e* também passaram a ser desenvolvidas artes eróticas, chamadas de *Shunga* (春画), uma produção fortemente influenciada por ilustrações medicinais chinesas. Estas obras, assim como livros eróticos (*kōshokubon*, 好色本) e outras publicações que questionavam as forças imperiais, foram proibidas no ano 1661, o que não foi um impeditivo para ainda serem produzidas. Tiveram seu declínio, no entanto, com a chegada das fotografias eróticas, introduzidas pelas tecnologias ocidentais.

Um dos mais importantes questionamentos que levaram à ruína do Império Tokugawa foi o conflito entre mérito e hereditariedade. De acordo com ideais confucianos, os homens deveriam passar por provas para que adquirissem um espaço no topo da cadeia, no entanto, os samurais tinham uma reivindicação hereditária de status e renda. Embora intelectuais e comandantes pregassem que a meritocracia era essencial para que homens sábios pudessem comandar, esta ordem não era amplamente criticada e perdurou por anos. Foi com a crise social dos anos 1700 que iniciou-se um processo de alta demanda por "homens de talento" no comando das decisões; estes pensadores, dos anos 1700 e 1800 foram batizados pelos historiadores como "reformadores do mérito", mas, assim como em esforços anteriores, não foram capazes de modificar a estrutura de hereditariedade.

Uma importante figura deste período foi Motoori Norinaga (1730-1801). Ele defendia que o povo deveria buscar conhecimento em tradicionalismos japoneses. Exaltava o shintoísmo, por exemplo, alegando que, como o Japão era a terra dos deuses Shintō, ele possuía um papel superior na ordem internacional. Através de crônicas históricas e prosa ficcional, passou a defender que os valores fundamentais dos japoneses eram: empatia, compreensão emocional alheia e a habilidade intuitiva de discernir o que era "bom" ou "mau", sem a necessidade do exercício da razão. Embora os escritos de Norinaga não dissessem respeito à política explicitamente, seus seguidores, como Hirata Atsutane (1776-1842) politizaram seus ensinamentos no início dos anos 1800, articulando ideias relacionadas à lealdade ao Japão, que iam além daquela defendida na época,

que se restringia aos *daimyō* e suas respectivas terras; “A palavra *kuni*, de fato, que nos tempos modernos passou a se referir a uma unidade nacional (Japão), era usada para designar os domínios na era Tokugawa.” (GORDON, 2013, p.43, tradução nossa). As ideias de Hirata, que viam que a lealdade deveria ser para com a nação, caracterizam, em grande parte, o pensamento das décadas seguintes em relação aos povos do oriente.

Um pensador que obteve mais circulação nacional e, conseqüentemente, maiores resultados no plano do real, foi Aizawa Yasushi (1782-1863), que, em 1825 escreveu o texto *Shinron* (新論), um trabalho que explicitamente carregava uma mensagem “anti-ocidental” e implicitamente também criticava o sistema em prática, o papel dos *daimyō* e apontava a fraqueza da elite regente. Aizawa acreditava que deveriam ser recrutados homens de talento, para que a moralidade fosse enfatizada entre as pessoas comuns — por ele consideradas burras — com a possibilidade de serem facilmente convertidas à religiões ocidentais, destruindo a essência do Japão como a terra dos deuses. Seu texto foi secretamente copiado e disseminado entre samurais revolucionários por volta dos anos 1840 e 50.

Além de Norinaga e Aizawa, nesta época surgiram inúmeros outros pensadores, além de novas religiões e críticas ao Império, que culminaram no que foi chamado de Restauração Meiji.

Em resumo, um fio condutor presente nos trabalhos de muitos pensadores e críticos do período Tokugawa, já no início dos anos 1800, era a percepção generalizada de que os tempos estavam desordenados. As coisas não estavam como deveriam. Era necessária uma ação para corrigir a situação. Corrigir, em geral, significava retornar a uma era dourada idealizada dos primeiros tempos Tokugawa. Até mesmo Aizawa Yasushi pretendia que seu trabalho ajudasse o *bakufu* a se regenerar. Mas, logo abaixo da superfície, muitos se sentiam atraídos pela ideia de que uma entidade e um interesse maiores do que o *bakufu*, centrados no imperador, deveriam ser o foco da reforma. Em um novo e dramático contexto criado pela entrada humilhante e forçada do Japão em uma ordem mundial dominada pelo Ocidente na década de 1850, esses apelos por ação se misturaram ao descontentamento e às ambições frustradas de muitas pessoas. Isso se revelou uma mistura poderosa e cada vez mais nacionalista, na qual ideias reformistas acabaram tendo conseqüências revolucionárias. (GORDON, 2013, p.45, tradução nossa)

Combinado a estas diversas críticas estava outro ponto de extrema tensão que preocupava a população e pressionava os Tokugawa. Por volta dos anos 1800, navios canhoeiros, baleeiros, mercadores americanos e europeus passaram a circundar com frequência as águas japonesas. Neste momento histórico, as nações euro-americanas se tornaram fortes símbolos do capitalismo, carregando ideais a favor de revoluções nacionais. Embora os Tokugawa tivessem sido capazes de, até o momento, controlar as pressões sociais e a crise fiscal internas, no momento em que as forças militares, econômicas e culturais das nações do ocidente demandaram uma nova ordem de relações internacionais, o Japão teve sua crise interna crônica transformada em uma situação revolucionária e, assim, a legitimidade do *bakufu* passou a ser seriamente questionada.

A fim de conter tais discussões e se manter no poder, por volta de 1860, o governo japonês passou a remodelar o sistema militar, ajustar a balança de poderes e importar novas tecnologias. Enquanto os franceses apoiaram uma reforma dentro do sistema já existente, buscando a integração do Japão em uma ordem diplomática ocidental, os ingleses se mantiveram neutros, mas desenvolveram relações extra-oficiais com domínios externos insurgentes, de onde surgiram homens, os chamados "homens de ação", que apoiavam novos atuantes pertencentes a castas mais baixas e iniciativas que "honrariam o imperador e expulsariam os bárbaros" (GORDON, 2013, p.16, tradução nossa). Essencialmente, expulsaram os Tokugawa do poder e deram início a uma das maiores revoluções da modernidade.

Em um primeiro momento, o Império recusou pedidos de comércio entre o Japão e o exterior, no entanto, países como a Rússia e a Inglaterra, como resposta, passaram a atacar territórios japoneses. Devido ao avassalador resultado da Guerra do Ópio da China entre 1839 e 1842, os governantes imperiais japoneses passaram a perceber que eles também estavam sujeitos a possíveis embates perigosos. Gradualmente a política externa japonesa foi se modificando, mas não a ponto de eliminar os potenciais conflitos e os descontentamentos domésticos.

As pressões externas e as respostas do *bakufu* combinaram-se de maneiras que, em última instância, enfraqueceram o próprio *bakufu*. Ao mesmo tempo, fortaleceram uma consciência nacional emergente entre um número crescente de atores políticos. A Guerra do Ópio confirmou os piores temores de todos que viam os bárbaros ocidentais como predadores insaciáveis, interessados tanto na conquista quanto no lucro. Isso deu à postura básica de reclusão uma justificativa mais poderosa do que nunca. No entanto, qualquer resposta eficaz precisava evitar a guerra, enquanto os domínios e o *bakufu* reforçavam suas defesas. No mínimo, isso exigia um recuo temporário da política rígida de isolamento e a importação de algumas das tecnologias ocidentais que haviam possibilitado essa ameaça em primeiro lugar. O *bakufu* estava entre a cruz e a espada: dificilmente poderia evitar a aparência de fraqueza enquanto tentava construir força. (GORDON, 2013, p.49, tradução nossa)

No ano de 1853, o comodoro americano Matthew Perry chegou ao Japão carregando uma mensagem: se os japoneses não se rendessem a negociar pacificamente, eles sofreriam as consequências de uma guerra. Perry foi vitorioso; voltou ao Japão no ano seguinte, formalizando o Tratado de Kanagawa, dando fim à política de reclusão japonesa de 220 anos e levando consigo nove navios e três canhoneiras à vapor, possibilitando também que os Estados Unidos consolidassem um consulado em Shimoda, uma cidade ao sul do Japão. Deste modo, conseqüentemente, abriu precedentes para que outros tratados fossem feitos — o Tratado de Kanagawa, pouco tempo depois, foi estendido às nações francesas, britânicas, holandesas e russas.

Embora Perry tenha sido vitorioso ao encerrar a política de exclusão japonesa, ele, no entanto, não foi capaz de abrir as fronteiras comerciais do Japão. Foi assim que, cinco anos depois, em fevereiro, o tratado foi atualizado, possibilitando a abertura de oito portos para comércio. Neste momento, o governo japonês foi submetido a um tratado desigual e humilhante, renunciando sua autonomia tarifária e jurisdição legal sobre os portos do tratado.

Os tratados impostos colocaram o Japão em uma condição de semi-colônia. Politicamente e economicamente, o país tornou-se legalmente subordinado aos governos estrangeiros [...]. No entanto, seria um erro concluir simplesmente que esses tratados destruíram o orgulho nacional e a soberania pré-existentes. Na verdade, do início dos anos 1800 até a década de 1860, o próprio processo de lidar com os bárbaros insistentes foi o que criou o nacionalismo japonês moderno. Entre os oficiais do xogunato, nos castelos dos *daimyō* e nas academias privadas onde samurais

politicamente engajados debatiam história e políticas, uma nova concepção passou a dominar: a de “Japão” como uma nação unificada, que deveria ser defendida e governada como tal. À medida que essa ideia se consolidava, a alegação do xogunato Tokugawa de ser o legítimo defensor do Japão começou a enfraquecer [...] Assim, o antigo regime colapsou, não sem turbulência, derramamento de sangue e um grande drama político. Ao longo dos anos de ativismo anti-estrangeiro e anti-*bakufu*, os participantes de todos os lados haviam alterado profundamente suas visões sobre a ordem política ou social desejada. No início da década de 1860, alguns haviam viajado para a Europa ou os Estados Unidos em missões enviadas por seus domínios ou pelo próprio *bakufu*. Em grande parte, abandonaram os planos simplistas de “expulsão imediata”. Desenvolveram uma apreciação bastante sofisticada do potencial das tecnologias ocidentais, e até mesmo de suas instituições políticas. [...] Eles haviam decidido, em vez disso, que o Japão poderia se tornar permanentemente parte de uma ordem global de Estados-nação. Esses ativistas estavam começando a construir um senso de nação, ao menos entre seus próprios círculos. Além deles, as massas, de forma alguma tão ignorantes ou estúpidas quanto muitos samurais acreditavam, nutriam uma expectativa fervorosa por mudanças, talvez até por uma espécie de salvação. Poucos lamentaram o fim do *bakufu*, mas também poucos se identificavam com a nova ordem. Quem lideraria o novo regime? E como ele seria estruturado? Junto com os amuletos que caíam dos céus, essas e muitas outras questões fundamentais pareciam estar, quase literalmente, no ar quando o reinado do imperador Meiji foi proclamado em 1868. (GORDON, 2013, p.50-9, tradução nossa)

Retomando uma ideia apresentada na introdução desta dissertação, é importante pontuar que, mesmo antes da entrada oficial dos povos ocidentais no contexto japonês, ativando processos de justaposição complexa entre os tradicionalismos e a modernidade, o Japão sempre “importou” diversos elementos, especialmente da China, os modificando a medida do tempo. Estas referências fariam parte de uma cultura que é, justamente, identificada como japonesa tradicional.

O Japão vivia ainda o período neolítico⁴ quando, por volta do século I, teve seu primeiro contato com a já milenar civilização chinesa. É desta civilização que recebe uma vasta cultura, que vai desde conhecimentos de extração do bronze e do ferro, das técnicas de agricultura, até sua escrita ideogramática. [...] Essa escrita chega no Japão sob a forma de inscrição em moedas e em

⁴ O período neolítico no Japão recebe o nome de Yayoi, datado de aproximadamente 300 a.C. a 250 d.C.

sinetes que o império chinês atribuía aos povos conquistados em sinal de vassalagem. [...] A entrada da cultura chinesa no Japão aumentou consideravelmente a partir do século V, nela incluídos textos referentes ao budismo, confucionismo, taoísmo, direito, entre outros. Aumenta o número de letrados no Japão e, dadas as diferenças linguísticas acima apontadas⁵ cria-se um sistema de leitura para facilitar a tradução desses textos para o japonês: o *kanbunkundoku* (*kanbun*, 漢文, "texto chinês", e *kundoku* 訓読, "leitura japonesa") [...] Após longos séculos de assimilação e de uso de ideogramas em *kanbun*, os japoneses buscam formas de escrever em japonês, ou seja, de registrar a frase japonesa (*wabun*, 和文) [...] A adaptação se processa aproveitando o duplo aspecto do ideograma - o semântico e o fonético, ora se privilegia o semântico e se dá a leitura japonesa ao ideograma de sentido equivalente, ora só se considera o aspecto fonético e se usa o ideograma por sua leitura sem levar em conta o significado. [...] A esta forma de usar o ideograma foneticamente para registrar a língua japonesa, deu-se o nome de *magana* (真仮名) [...] Com essa técnica, os japoneses conseguem finalmente escrever em japonês dando vazão a mais liberdade a seus pensamentos e ideias, o que vai propiciar o desenvolvimento de sua literatura. Estava dado o primeiro passo para a criação dos fonogramas *hiragana* e *katakana*, ambos originados do ideograma, mas por vias totalmente diferentes. (SUZUKI, 2017, p.22-26)

Voltamos ao ano fatídico de 1868, período da revolução samurai, popularmente conhecida como Restauração Meiji.

Com base no medo da expansão dos poderes do ocidente sob terras nacionais e no descontento com o regime anterior, através de um processo de "tentativa e erro" (GORDON, 2013, p.62, tradução nossa), os governantes da Era Meiji buscaram implementar um novo regime de poder. A primeira mudança estrutural drástica foi o desmantelamento dos domínios dos *daimyō*. O novo governo convenceu os magnatas a entregarem suas terras voluntariamente em troca de posições como governantes de seus domínios, mantendo, assim, uma espécie de autonomia, além de também passarem a ser responsáveis por apontar "homens de talento" a cargos administrativos de menor porte. Estes, por sua vez, buscavam instaurar reformas estruturais mais profundas.

⁵ De um lado o chinês, uma língua isolante, portanto sem afixações nem morfemas, cuja sequência de ideias justapostas na cadeia SOV (sujeito, objeto, verbo), é significativa para a produção de sentidos e, de outro lado, o japonês, uma língua aglutinante por excelência, com suas parte da oração dispostas em SOV, marcadas por morfemas específicos. Além dessas diferenças de estrutura física, a escrita chinesa é ideogramática, isto é, cada caractere gráfico não apresenta apenas um som, mas é também portador de um significado. Não bastava fazer uma simples transposição dos caracteres chineses para se registrar a língua japonesa, de modo que os primeiros textos escritos no Japão foram em chinês. (SUZUKI, 2017, p.24)

No ano de 1871 os domínios foram abolidos por completo e substituídos por prefeituras, cujos governantes seriam apontados pelo governo central, não mais os *daimyōs* — tratava-se, geralmente, de samurais de classe média. Assim, os antigos magnatas foram forçados a se mudar para as cidades, seus castelos foram desmantelados e a taxaço de impostos passou a ser realizada pelo governo central. Estas atitudes proporcionaram que as unidades políticas se consolidassem, passando de 280 domínios a 72 prefeituras.

Embora a revolução tivesse sido realizada em nome do imperador Meiji, uma vez no poder, os ativistas não conseguiam encontrar uma resposta para quem, de fato, deveria comandar. Do mesmo modo, a população também não via a imagem imperial como um símbolo político. Em 1885 o Japão passou a adotar uma estrutura muito similar àquelas encontradas na Europa; um sistema de gabinete foi implementado, sendo, agora, a cabeça do governo, um primeiro ministro. Este novo modo foi formalizado 4 anos depois com a escritura da Constituição do Império Japonês, proclamada em 11 de Fevereiro de 1889, e aplicada de 29 de novembro de 1890 a 2 de maio de 1947, e a criação da Diet (国会), ou seja, a legislatura japonesa, dividida entre Casa dos Representantes (衆議院) e Casa dos Lordes (貴族院) — no pós-guerra substituída pela Casa dos Vereadores (参議院). Na escolha dos participantes da bolha governamental o modelo de hereditariedade e indicação, amplamente questionado em momentos anteriores, foi substituído por um modo mais impessoal e meritocrático; em 1887 foram implementados os concursos públicos. Deste modo, os privilégios econômicos dos samurais foram extinguidos por completo. Este cenário, de novas oportunidades, foi recebido com extremo entusiasmo.

A criação desse Estado burocrático foi um passo de grande importância na história do Japão moderno. Os governantes Meiji herdaram um legado Tokugawa de governo burocrático exercido por samurais civilizados. Eles ampliaram esse modelo ao eliminar os domínios feudais. Aprofundaram seu alcance ao substituir a estrutura administrativa desajeitada do período Tokugawa, marcada por jurisdições sobrepostas, por ministérios funcionais com responsabilidades claramente definidas. Reforçaram sua legitimidade ao colocar em prática o ideal meritocrático do sistema Tokugawa. E, por fim, elevaram seu prestígio ao definir a missão burocrática como um serviço ao imperador. Com isso, deram ao Estado uma legitimidade e um poder maiores do que jamais havia tido no passado.[...] A eliminação do prestígio dos samurais

permitiu ao novo regime redirecionar tanto os recursos financeiros quanto os humanos, e fez parte de uma transformação mais ampla da sociedade — de um sistema de status fixos para uma ordem mais fluida, baseada no mérito. [...] Em 1870, todos os não-samurais foram legalmente classificados como plebeus (*heimin*). [...] O governo pôs fim à discriminação legal contra os grupos hereditários de párias da era Tokugawa, como os *eta* e *hinin*. Esses termos passaram a ser considerados insultos e foram substituídos, na linguagem oficial, pela designação *burakumin* (literalmente, “povo das aldeias”, em referência às suas vilas segregadas). No entanto, os descendentes desses párias continuaram a enfrentar preconceito e discriminação. [...] Embora os samurais tivessem perdido sua renda e privilégios sociais, eram pessoas educadas e ambiciosas. (GORDON, 2013, p.64-5, tradução nossa)

Do ponto de vista militar, já em meados dos anos 1890, o Japão tinha força suficiente não somente para manter ordem nacional, mas para impor-se sob outras nações. Em paralelo à reforma militar, um novo sistema educacional também foi implantado de forma extremamente veloz; em 1892 foi declarado que o ensino básico de 4 anos seria obrigatório para todas as crianças. A educação entre meninos e meninas, entretanto, era diferente. O ensinamento para os meninos tinha como objetivo desenvolver seus conhecimentos para que pudessem futuramente auxiliar na construção da nação. Enquanto isso, as meninas aprendiam habilidades necessárias para afazeres domésticos e para que pudessem desempenhar um papel futuro como esposas e mães. Esta medida foi tomada uma vez que os líderes da Era Meiji concluíram que um povo ignorante poderia ser justamente aquilo que os impediria de construir poderosas frentes econômicas e políticas. Embora os aprendizados da época estivessem muito voltados à manutenção da soberania imperial, sujeitando os indivíduos a serem, acima de tudo, leais ao Imperador, a disseminação da educação em território nacional foi essencial para que outras questões sociais pudessem surgir anos depois, em especial sobre o papel da mulher na sociedade.

Um aspecto interessante sobre os anos seguintes, além do estabelecimento do Palácio Imperial em Tóquio (antiga Edo), que passou a ser a cidade capital do país, foi a transformação da imagem monárquica. Como forma de reiterar a ideia do Japão como uma nação moderna, ambos, imperador e imperatriz — e sua comitiva —, passaram a adotar vestes ocidentais, assim como novos cortes de cabelo. A escrita da constituição também foi um fator contribuinte

para elevar a autoridade legal e cultural do imperador. Deste modo, dos anos 1880 até 1930, o poder imperial foi fortalecido e unificado, servindo como um modelo para as identidades pessoais, sociais e nacionais japonesas.

Muito influenciados pelos padrões ocidentais, o *slogan* criado na Era Meiji foi o *fukoku kyōhei* (富国強兵, "enriquecer o país, fortalecer as forças armadas"), em oposição ao anterior, do período Bakumatsu (1853-1867), *sonnō jōi* (尊王攘夷, "reverenciar o Imperador, expulsar os bárbaros"). Neste momento, portanto, houve uma enorme força política que buscava construir e operar minas e fábricas.

Em 1871, o *yen* (円) foi estabelecido como a moeda nacional, e em 1882 foi fundado um banco central, nas mesmas linhas daqueles da Europa. O Banco do Japão passou a controlar o abastecimento monetário e monopolizar o setor. Antes mesmo de sua criação, no entanto, mas logo após a implementação do *yen*, em 1872, a primeira linha férrea do Japão foi construída, conectando Tóquio a Yokohama — até 1889 a mesma foi estendida até Kobe.

Baseados na crença de que investimento externo poderia ser perigoso e que a investidores privados faltava iniciativa e o conhecimento para gerir fábricas modernas, além de projetos voltados à infraestrutura, o governo japonês também teve um papel direto na construção e manutenção de empresas industriais. Nos anos em torno de 1870, o estado financiou e geriu diversas operações como obras de engenharia, minas, tecelagens, estaleiros, arsenais, fábricas de vidro, açúcar, e até mesmo de cerveja. Embora a maior parte destas "fábricas modelo" não tenha sucedido à longo prazo, as atividades estatais foram de extrema importância para que fosse estabelecido um senso de fé e otimismo, tanto por parte dos governantes, quanto pelos demais cidadãos. "Eles estavam desesperados para alcançar e escapar da dependência semi-colonial [...] É preciso aprender os truques dos bárbaros para derrotá-los." (GORDON, 2013, p.72-3, tradução nossa).

Outra indústria de extrema importância emergiu nos anos 1870 no Japão; a imprensa. Em 1871, o primeiro jornal diário foi estabelecido, o *Yokohama Mainichi Shinbun* (em português, o Jornal Diário de Yokohama), que, embora não exista nos dias de hoje, foi responsável por inspirar diversos outros jornais, incluindo os três maiores veículos nacionais do presente: o *Mainichi Shimbun* (Jornal Diário), o mais antigo entre os demais, fundado no bairro de Asakusa em Tóquio em 1872;

o *Yomiuri Shimbun*; e o *Asahi Shimbun*. O nascimento da mídia impressa foi um fator importantíssimo para o surgimento do gênero que exploraremos mais adiante no texto, e tema central desta dissertação de mestrado, o *ero guro nansensu*.

Embora em um primeiro momento, mesmo após a mudança das políticas anteriores em prol do isolamento japonês, o povo se identificasse com a idéia de que os países ao ocidente representavam uma versão barbárica de mundo, o pensamento anti-ocidental começou a mudar através da agenda revolucionária Meiji no decorrer das décadas seguintes, a partir de 1870. No início, coexistiam dois tipos de imagens: o Oeste claramente representava uma ameaça — era evidente que havia um alto risco a ser tomado por parte dos japoneses — no entanto, era igualmente perceptível que tratava-se de um momento de novas oportunidades e que, portanto, deveriam valorizar e respeitar pelo menos alguns dos ideais ocidentais.

Um grande obstáculo para o governo foi conseguir a revisão dos termos do Tratado Kanagawa, que era extremamente desigual para com os japoneses. Ambos povos norte-americanos como europeus rebatiam os pedidos a partir do pretexto de que, antes de mudanças, os nipônicos deveriam elevar seu sistema político interno ao nível das nações democráticas modernas. Embora houvesse adotado um sistema parlamentar (Diet), o Japão ainda temia que este modelo poderia ser uma fonte de perigo para a sua hegemonia, gerando rebeliões e convidando opositores políticos, e, portanto, ainda não encorajava um apoio popular massivo.

Em relação aos demais povos do extremo Oriente, China e Coréia, também se faziam presentes duas visões distintas: uma parte dos intelectuais pedia por uma solidariedade pan-asiática, ou seja, um combate em conjunto dos poderes imperialistas do Ocidente. A visão que perduraria, no entanto, e determinaria o futuro das suas relações com ambos países vizinhos, era de que o Japão, por tratar-se de uma nação mais elevada, deveria ser a potência dominante na Ásia, responsável pela modernização a nível ocidental dos três países. Esta atitude por parte do governo japonês foi responsável pela geração de diversos conflitos, como guerras, massacres, e outros crimes relacionados, em diversos territórios dos contextos chineses, coreanos e taiwaneses.

Os líderes japoneses foram influenciados em seu pensamento pela prática diplomática ocidental da época, que justificava a colonização, quando realizada em nome de uma missão de civilizar as populações nativas. (GORDON, 2013, p.74, tradução nossa).

Como primeiro esforço de anexamento de terras, áreas pertencentes ao povo Ainu, reconhecidas pelo Império Tokugawa como Ezo (蝦夷), no Estado Meiji, foram incorporadas como a prefeitura de Hokkaido, em 1869. Os indígenas locais foram incluídos nos registros familiares oficiais a partir de 1972, e, embora ainda fossem marcados como “ex-nativos”, passaram a ser reconhecidos como japoneses. Dez anos depois, a partir de 1879, as ilhas antes conhecidas como Ilhas Ryūkyū⁶ (琉球列島), também chamadas de Ilhas Nansei ou Ilhas Léquiás, que se estendem de Kyushu (九州), a terceira maior ilha do Japão, à Taiwan, passaram a ser anexadas — através de um processo que se estenderia até o final dos anos 1890 — e transformadas na prefeitura de Okinawa. Mais à frente veremos que estes processos de colonização não pararam por aí e continuaram até a Segunda Guerra Mundial.

Aos poucos, o Japão foi se espelhando cada vez mais nos povos do Ocidente. Um fator de extrema importância para a expansão cultural ocidental em terras nipônicas foi o surgimento de traduções de textos políticos de grandes autores, como Rousseau, Montesquieu, John Stuart Mill, Henry Buckle, Ernst Haeckel, Herbert Spencer, entre outros, através de jornais e revistas. Uma das vozes mais influentes deste período, e que ainda é considerado extremamente relevante para os estudos políticos modernos japoneses, foi Fukuzawa Yukichi (1835-1901), pertencente a um grupo intelectual da Era Meiji, conhecido como a Sociedade Meiji 6 (明六社, *Meiokusha*) responsável pela publicação do jornal de crítica social *Meioku Zasshi* (明六雜誌, em português, a Revista Meiroku). Criado por Mori Arinori (1847-1889), foi um coletivo que desempenhou um papel

⁶ Ao sudoeste do país, as Ilhas Ryūkyū, hoje, consistem em um arquipélago de aproximadamente 1,100 km que faz divisa com o Mar da China Oriental e o Mar Filipino. São divididas entre Ilhas Satsunan (薩南諸島) - Ōsumi, Tokara e Amami; Prefeitura de Okinawa - Daito, Miyako, Yaeyama, Senkaku e Okinawa; Ilhas Sakishima - divididas entre Miyako e Yaeyama; e Yonaguni. Tratam-se de terras, em sua maioria, vulcânicas, que apresentam terreno montanhoso. É uma região conhecida por ter um japonês "próprio", *Uchinaa Yamatu-guchi* (ウチナーヤマトウグチ, 沖縄大和口), influenciado por línguas próprias da região, conhecidas como línguas Ryūkyū, completamente diferentes tanto entre si quanto do japonês, hoje à beira da extinção, e pelo inglês, devido às bases militares que se estabeleceram em Okinawa durante a Segunda Guerra Mundial.

importantíssimo na introdução e processo de disseminação de ideias ocidentais pelo Japão.

O trabalho mais famoso de Fukuzawa Yukichi leva o nome de *Gakumon no Susume* (学問のすすめ, traduzido para o português como *Um Encorajamento ao Aprendizado*). Publicado entre os anos 1872 e 1876, foi o veículo através do qual o escritor, tradutor e jornalista, buscava promover uma visão de um novo Japão, encorajando condutas de aprendizado prático, investigação livre e questionadora, independência e igualdade. O autor Mark Driscoll, em seu livro *Absolute Erotic, Absolute Grotesque: The Living, Dead, and Undead in Japan's Imperialism, 1895-1945*, fará uma importante observação sobre o aceite da cultura e valores ocidentais por parte da elite intelectual japonesa. Ao trazer a ideia de Fukuzawa, que sugeria que o Japão deveria "pegar sarampo" dos Euro-Americanos, dirá:

As elites japonesas entenderam que a melhor forma de se proteger dos "monstros" euro-americanos, e de realizar sua ambição secular de substituir a China como centro do sistema de comércio tributário do Leste Asiático (Hamashita 1988), era por meio de uma exposição controlada à influência ocidental. Essa estratégia de *autoexposição imunológica* foi popularizada no final do século XIX com o lema *wakon yōsai* (和魂洋才), que significa "espírito japonês, tecnologia ocidental" [...] As elites japonesas avançaram rapidamente com um programa voltado a deter e conter a *Bestialização*. Seu objetivo final era expulsar os predadores brancos e destronar os enfraquecidos governantes Qing da China, estabelecendo o Japão como poder imperial hegemônico no Leste Asiático e na região Ásia-Pacífico. Imunologicamente, essa estratégia exigia um compromisso deliberado de injetar a si mesmos os patógenos das Feras euro-americanas, um processo que a historiografia dominante preferiu chamar de "modernização". (DRISCOLL, 2010, p.4, tradução nossa)

A este fenômeno de ocidentalização do Japão, foi dado o nome de *Bunmei-kaika* (文明開化), ou seja, "Iluminismo Japonês".

A partir do final dos anos 1870 e no decorrer dos anos 1880, diversas manifestações a favor dos direitos populares emergiram. Neste momento, não somente os intelectuais se organizaram para ler e discutir questões como liberdade, direitos humanos, legislações, economia, e o papel dos cidadãos comuns na política interna japonesa. Os grupos de diversas camadas sociais, que escreviam petições, manifestos, e até mesmo rascunhos para uma possível

constituição, se formaram tanto nas cidades quanto em regiões rurais que, em sua maioria, eram constituídos por antigos samurais. Como consequência direta ao surgimento destes coletivos, em 1881, o governo Meiji anunciou que uma constituição seria escrita e promulgada até 1890. O que ocorreu, no entanto, foi que estes agrupamentos políticos, por apresentarem um grande potencial de oposição, acabaram levando o governo japonês a tomar certas medidas que buscavam, justamente, poder contê-los e censurá-los.

As campanhas sem precedentes pelos direitos populares, incluindo petições e discursos públicos, influenciaram a decisão de adotar uma constituição de duas maneiras irônicas. Primeiro, levaram o governo a adotar leis repressivas de censura. O primeiro conjunto foi promulgado em 1887. Em segundo lugar, as campanhas também intensificaram a determinação das figuras do governo em redigir uma constituição conservadora, modelada na constituição prussiana de 1854. Esse documento concedia muito poder ao rei e aos seus ministros, ao mesmo tempo que limitava os direitos do povo. Para os governantes Meiji, redigir uma constituição que sustentasse sua visão de direitos civis limitados e participação popular marginal não foi particularmente difícil. No entanto, usar efetivamente a constituição para impor tal visão provaria ser muito mais difícil. (GORDON, 2013, p.85, tradução nossa)

Outro fator considerado como um potencial de risco na época era o modo com o qual se estabeleciam as relações entre homens e mulheres no Ocidente. Os governantes temiam, sobretudo, que demandas pudessem ser feitas à favor da igualdade entre os gêneros. Através das missões apoiadas pelo Estado, que enviavam “homens de valor” aos países do Ocidente como forma de melhor compreender suas culturas, muitos experienciaram uma nova ordem, totalmente diferente daquela presente no Japão, das relações entre os gêneros, e, ao retornarem ao país, escreveram sobre a barbárie dos papéis femininos na sociedade ocidental. Como forma de lidar com esta questão de forma cautelosa, o governo japonês passou a encorajar que algumas mulheres tivessem papéis mais ativos nos programas governamentais. Em 1871, enviaram cinco jovens, de nove a dezesseis anos, na Missão Iwakura, uma expedição diplomática e acadêmica aos Estados Unidos e à Europa, a fim de transformá-las em mulheres modelo na construção do novo Japão. Das cinco, uma faleceu em terras americanas, outra voltou rapidamente e duas, ao retornarem ao Japão, se casaram e

desempenharam papéis tradicionais como esposas e mães em famílias aristocráticas. A mais jovem, no entanto, Tsuda Ume (1864-1929) — Umeko, a partir de 1902 — se tornou uma figura importante promovendo uma maior participação das mulheres na sociedade japonesa. Retornando em 1882, aos 18 anos, depois de viver em Washington, onde estudou além do inglês, francês, latim, matemática, ciências e música, tornou-se tutora particular dos filhos de Ito Hirobumi (1841-1909), que, mais tarde, atuaria como primeiro ministro japonês, além de também lecionar na *Gakushuin School Corporation* (学校法人学習院 ou *Peers' School*), uma instituição voltada ao ensino de jovens da elite. Nesta escola, passou a questionar a educação voltada às mulheres, que estava relacionada diretamente a treiná-las para que se tornassem esposas e mães obedientes. Em 1889, retornou aos Estados Unidos, onde se formou em biologia e, através de diversas experiências acadêmicas, tornou-se uma figura ainda mais politizada, defendendo que mais mulheres japonesas deveriam ser enviadas ao exterior. Ao retornar ao Japão passou a publicar artigos e realizar discursos sobre a importância de uma melhoria na educação e status feminino dentro do país. Em 1900, com o auxílio da princesa Ōyama Sutematsu (1860-1919) e Alice Bacon (1858-1918), educadora e consultora estrangeira do governo Meiji, fundou a *Joshi Eigaku Juku* (女子英学塾, Instituição Feminina de Estudos Ingleses), hoje, chamada de Universidade de Tsuda, instituição privada para mulheres, e uma das universidades de maior prestígio do país.

Além de figuras como Umeko, que estavam relacionadas ao governo japonês, no decorrer destes mesmos anos, outros debates fora da bolha política também passaram a emergir. Muitas destas questões, no entanto, eram levantadas por homens intelectualizados, em especial àqueles pertencentes à Sociedade Meiji 6. Os debates, no entanto, não diziam respeito a direitos igualitários sociais e políticos entre homens e mulheres, mas ao respeito igualitário para ambos os gêneros em suas esferas distintas. Os governantes da época utilizaram desta oportunidade para tornarem suas próprias esposas em figuras públicas e modelos a serem seguidos pelas demais mulheres da nação. Deste modo, visões anteriores sobre a coexistência de ambos os gêneros em espaços antes exclusivos aos homens, como salões de baile, foram mudadas, mas, dentro da esfera política, as mulheres ainda não tinham direitos iguais aos

de seus maridos, uma vez que a adoção de tais condutas eram vistas como possíveis geradoras de conflito e destruidoras da harmonia social. O governo decidiu limitar a sucessão imperial aos homens, por exemplo e, na escrita da constituição, incluíram diversas leis que barravam as mulheres de participarem de organizações políticas, além de também serem impossibilitadas de participar de encontros politizados. Enquanto promovia mudanças sociais, o governo ainda buscava controlá-las e limitá-las fortemente.

Mas a ideia de que o dever principal das mulheres era servir nos papéis duplos de boa esposa e mãe sábia não era puramente reacionária ou restritiva. De certa forma, era um esforço inovador para mudar o papel das mulheres em uma nova era. No Japão Tokugawa, as mulheres, especialmente as mulheres da classe samurai, eram vistas como relativamente incapazes de aprender e não precisavam muito de educação formal. Elas não recebiam nenhum papel público de importância. Na formulação Meiji, mulheres sábias precisavam de escolarização. Para criar bem os filhos em uma nova era, a mãe tinha que ser letrada. Ela precisava conhecer algo do mundo além do lar. Se seus filhos deveriam servir ao Estado no exército, o lar precisava exercer um papel quase público como incubadora desses soldados. A noção de "boa esposa, mãe sábia" que os oficiais do governo Meiji começaram a promover agressivamente por volta da virada do século era nova no sentido de que as mulheres passariam a ser educadas. Era também nova no sentido de que o trabalho das mulheres em casa, e também na fábrica, passou a ser valorizado como uma forma de serviço ao Estado. (GORDON, 2013, p.113, tradução nossa)

Em 11 de Fevereiro de 1889 a constituição japonesa foi apresentada, declarando a soberania imperial: "O direito de soberania do Estado, Nós herdamos-lo de nossos antepassados e o levaremos aos nossos descendentes." Através deste documento, foi introduzida a ideia de *kokutai* (国体), que diz respeito ao corpo nacional japonês, um conceito ligado diretamente à soberania do Imperador. Deste modo, não somente a população, mas os ministros deveriam responder ao imperador e não à Diet. Ao poder militar, no entanto, foi concedida uma certa independência. No artigo 11, foi estabelecido que os militares, assim como os demais grupos políticos e sociais, também deveriam ser responsáveis pelo imperador, mas, de maneira distinta, a eles foram concedidos "direitos ao comando supremo". Entre as obrigações da nação como um todo estavam o serviço militar aos homens, ensino fundamental para meninos e meninas, e o

pagamento individual de impostos. Em relação aos direitos, o sufrágio e opiniões em relação ao orçamento nacional, estes eram limitados a homens que possuíam propriedades substanciais. Deste modo, na primeira eleição, por exemplo, apenas 1% da população foi permitida a votar.

Em apenas três décadas, dos anos 1860 aos 1890, a economia japonesa emergiu como uma potência asiática. Passou a ser chamada de "a Oficina da Ásia", um clichê que persistiu por boa parte do século XX. Já na década de 1890, os fabricantes de tecidos dominavam os mercados internos. Eles também começaram a competir com sucesso com empresas britânicas na China e na Índia. Os transportadores japoneses disputavam com comerciantes europeus o transporte dessas mercadorias, inclusive para a Europa.

Considerando a longo prazo, o avanço econômico do Japão Meiji foi uma conquista formidável [...] Mas o impacto imediato da revolução industrial foi desastroso para muitas pessoas no Japão. Foram especialmente afetados dois grandes e sobrepostos grupos: os pequenos agricultores familiares e as jovens trabalhadoras. Um número enorme de agricultores perdeu suas terras para os agiotas, e centenas de milhares de meninas adolescentes enfrentaram a dureza do trabalho nas fábricas de fiação, nos teares, nas fábricas de fósforos e nos prostíbulos em expansão do novo Japão.

Um julgamento igualmente dividido se aplica às transformações culturais dessas décadas. Escritores e artistas japoneses abraçaram novas formas, dos romances às pinturas a óleo, enquanto tradições mais antigas, da poesia ao canto *bunraku*, continuavam a mostrar vitalidade. Mas uma profunda ansiedade de que algo estava sendo perdido na corrida desenfreada rumo à modernidade ocidental passou a emergir com intensidade crescente nos anos 1880 e 1890. Essa preocupação levou intelectuais a improvisarem novos conceitos de "tradição" japonesa. Isso também se associou ao medo da desordem social e dos desafios políticos por parte dos funcionários do Estado. Eles responderam impondo limites opressivos ao pensamento e comportamento individual. (GORDON, 2013, p.94, tradução nossa)

A revolução industrial, catalisada pelo Estado Meiji, teve um crescimento sem precedentes. Embora no início dos anos 1880 os pequenos investidores privados tivessem encontrado dificuldade em obter lucro através de produtos manufaturados, nas duas décadas seguintes da virada do século, o Japão obteve um *boom* em sua economia industrial, tendo um crescimento anual de 5% durante estes anos, enquanto, mundialmente, este crescimento se limitava à apenas 3,5%. Enquanto as manufaturas Norte Americanas dobraram de 1895 a 1915, no

Japão, elas obtiveram um crescimento de 2,5 vezes, no mesmo período. Grande parte deste crescimento foi resultado das operações têxteis, as maiores indústrias do país, seguidas pelas mineradoras. O desenvolvimento das linhas férreas também foi um importante fator para a prosperidade destes novos empreendimentos; até 1900, o total em extensão das ferrovias era de aproximadamente 5400 km.

O mais importante fenômeno capitalista a tomar forma no contexto japonês, foi o surgimento de monopólios chamados de *zaibatsu* (財閥), cuja tradução livre seria, "panelinha financeira". Tratavam-se de grandes operações, que, organizadas por uma única família, atuavam em diversos setores da indústria e economia japonesas. Todas elas tinham seus próprios bancos, além de fábricas voltadas à diferentes tipos de produção, como mineração, alimentos, tecelagens, maquinários, etc. As maiores *zaibatsu*, que perduraram como monopólios até a Segunda Guerra Mundial, foram a Mitsui, Mitsubishi, Sumitomo e Yasuda. Como citado anteriormente, o governo japonês teve um importante papel no desenvolvimento das indústrias japonesas, portanto, podemos afirmar que o crescimento econômico e o *boom* capitalista japonês daquele período dependeu de uma dinâmica entre a participação estatal e a iniciativa privada. "De forma paralela, o ethos da elite empresarial combinava ideais de serviço à nação com o impulso pela riqueza pessoal." (GORDON, 2013, p.99, tradução nossa)

Em relação à educação, era mandatória a realização do ensino básico para todas as crianças. Deste modo, embora o ingresso no ensino superior fosse opcional, com havia uma relativa igualdade entre jovens, fossem eles membros da elite ou cidadãos comuns, a entrada em universidades baseava-se em grande parte na meritocracia, embora os pais destes alunos ainda devessem ser capazes de pagar as mensalidades dos estudos acadêmicos. Muitos jovens, portanto, de todas as camadas sociais, se interessaram na possibilidade de frequentar estas instituições uma vez que, no Japão, elas funcionavam a partir de um sistema que proporcionava autonomia ao estudante e os possibilitava, futuramente, de subirem de status social e poderem participar ativamente no universo político nacional. Eram os jovens que organizavam seus estudos extracurriculares, além de também serem encorajados a estudar filosofia, política e cultura para além da

japonesa, sobretudo, é claro, a de origem Ocidental. As cidades e universidades eram locais que proporcionavam a concretização de sonhos e aspirações e eram fundamentais para que estes estudantes eventualmente tivessem papéis relevantes como adultos neste "novo Japão".

Este processo de "iluminismo" e ocidentalização do pensamento japonês foi extremamente importante não somente no escopo político, econômico e industrial, mas para as produções artísticas, como veremos mais adiante. Desde o início dos anos 1870, artistas e escritores passaram a experimentar formatos comparáveis àqueles encontrados nas produções culturais ocidentais. Consequentemente, aquilo que hoje é visto como culturalmente japonês, como elementos da cultura pop: animes, mangás, tribos urbanas, como *lolita*, *gyaru*, *decora*, *visual kei*, *yanki*, entre inúmeras outras, foi consolidado através de um processo cujo início se deu na Era Meiji, com a "antropofagia" — fazendo uso de um termo brasileiro cunhado por Mário de Andrade — de elementos ocidentais, que foram mesclados aos tradicionalismos japoneses. Em nenhum momento tratou-se do abandono das formas tradicionais; ocorria uma adaptação muito única daquilo que era importado para que condissesse com os padrões, preocupações e preferências nipônicas. Ao analisarmos os trabalhos de Edogawa Rampo, na Era Taishō e Shōwa, e de Takashi Miike, na contemporaneidade, veremos como este aspecto antropofágico se faz presente na quase totalidade das produções artísticas de ambos, autor e diretor.

O conjunto de novas oportunidades, produções culturais, e valores ocidentalizados, combinados aos anseios e dificuldades enfrentadas por grande parte da população da época, incluindo o governo, foram responsáveis pelo levantamento de uma questão pelo povo japonês, que é de extrema importância para a análise dos objetos desta dissertação de mestrado: "Quem somos nós, japoneses?". A visão dominante no início da Era Meiji era de que a essência do "ser japonês" estava na aceitação de mudanças, em linha direta com o pensamento ocidental, mas esta ideia foi se esvaindo com o passar dos anos. Citando uma frase publicada na revista *The Japanese* no final dos anos 1800, de autor desconhecido: "Qual é o Japão de hoje? O velho Japão já colapsou, mas o novo Japão ainda não surgiu. Em que religião acreditamos? Quais princípios

morais e políticos favorecemos? É como se estivéssemos vagando confusos por uma névoa densa, incapazes de encontrar nosso caminho."

Na virada do século, Gordon dirá, pensadores passaram a definir a "cultura japonesa" como a essência de suas identidades. Citando:

Talvez o valor mais poderoso fosse considerado uma concepção única de beleza, um senso estético enraizado na arte e no ambiente natural. Um senso estético e moral especial poderiam servir como um alicerce cultural em tempos de grande mudança. Essa preocupação em defender a "japonesidade" também reforçava estereótipos de virtude feminina, pois a cultura tradicional japonesa era definida por esses escritores em termos femininos, centrada na beleza e na graça. Do final do século XIX até os dias atuais, esse desejo de definir uma essência japonesa tem sido uma preocupação quase constante, às vezes uma obsessão, da vida intelectual e cultural do Japão. (GORDON, 2013, p.113, tradução nossa)

Em oposição à ideia de *kokutai*, introduzida na constituição japonesa, como a essência de uma "japonesidade", Minakata Kumagusu (1867-1941), autor, biólogo e etnólogo, sugerirá, anos mais tarde, que, na verdade, aquilo que define a identidade japonesa está ligado ao conceito biológico de *hentai* (変態), ou matéria orgânica mutante. É interessante pontuarmos que, este termo, nos dias de hoje, na linguagem cotidiana, não é mais utilizado para expressar a ideia de transformação, mutação ou anormalidade, e, sim, para dizer que algo ou alguém é sexualmente pervertido. A palavra, inclusive, foi transformada em gênero dentro do universo dos animes e mangás, para classificar produções eróticas explícitas.

Após a proclamação da constituição, o governo Japonês conseguiu revisar os tratados desiguais com as potências do Ocidente. Neste mesmo momento, na virada do século, o país entrou em diversas disputas com a China e a Rússia em relação ao domínio da Coreia. A primeira guerra Sino-Japonesa teve seu início em 1894; no ano seguinte, em 1895, com o fim do conflito, o Japão anexou Taiwan como sua colônia, que permaneceu como tal até o início da Segunda Guerra Mundial. Em 1904, forçosamente se estabeleceu na Coreia e na Manchúria, dando início a guerra Russo-Japonesa. Seis anos depois, após diversos acordos com a Rússia, o país foi capaz de anexar o território coreano como uma de suas colônias e até 1945, mantiveram o controle militar, judicial, legislativo e civil sob o país.

Em Julho de 1912, uma nova era teve seu início. Com a morte do imperador Meiji, seu filho, o Imperador Taishō, subiu ao poder, dando início a uma batalha política intitulada “a crise política Taishō”. Neste momento o povo japonês acreditava que a modernização estava passando por um momento de transição. As guerras de anos anteriores haviam gerado diversas vítimas, causando fortes pressões internas por parte dos militares que queriam fundos para uma maior expansão. Estas foram combatidas duramente pelo primeiro-ministro da época, Saionji Kinmochi (1849-1940), que queria diminuir os gastos governamentais. Seus esforços foram em vão, uma vez que, sem o apoio militar, foi incapaz de formar um gabinete, resultando em sua resignação em 21 de dezembro do mesmo ano. O partido político de mais força do período era o *Rikken Seiyūkai* (立憲政友会), que manteve sua influência de 1900 a 1921, controlando a maior parte dos representantes da Diet e tendo um forte apoio popular, garantindo que o governo intensificasse seus gastos públicos. Após a saída de Saionji (membro do *Seiyūkai*), o partido o substituiu por Katsura Tarō (1848-1913), que já havia atuado como primeiro-ministro em duas ocasiões anteriores. Ele, no entanto, acabou recusando concessões aos *Seiyūkai* e juntou-se a forças opositoras. Isso resultou na escrita de diversos manifestos e protestos por parte de seus oponentes, que iniciaram um movimento em prol da proteção do governo constitucional. Estes embates levaram Katsura a acreditar que precisava de uma base sólida dentro da Diet e que poderia ganhar apoio de representantes nacionalistas, que, por sua vez, se oporiam aos *Seiyūkai*, que, embora conservadores, se diziam liberais. Deste modo, criou um novo partido, o *Rikken-Dōshi Kai* (立憲同志会), em 1916. Sem apoio popular e político, recorreu ao imperador, que emitiu uma nota pedindo a cooperação dos *Seiyūkai*, que não se submeteram a tal pedido. Estes conflitos foram responsáveis por catalisar diversos protestos, gerando diversas mortes, presos e feridos. Katsura, por fim, renunciou e o poder político dos *Seiyūkai* foi intensificado, desenvolvendo um sistema coeso de controle da maioria dos representantes dentro da Diet. Embora o conflito tenha resultado na vitória deste partido, os eventos tumultuosos que se deram neste período persistiram em forma de uma rivalidade entre dois partidos que perduraram até os anos 1930. A era Taishō, desta forma, foi marcada por uma crise política, conhecida como “a era dos protestos populares”.

Com a intensificação dos gastos militares, e o desapontamento por parte da população com as perdas decorrentes das guerras Sino-Japonesa e Russo-Japonesa, assim como por muitos membros da esfera política, iniciou-se um processo de demanda popular pela diminuição dos impostos, pela hegemonia asiática, por respeito pelas nações ocidentais e pela liberdade de se juntarem, para que pudessem se organizar e realizar tais demandas oficialmente. Após a guerra Sino-Japonesa, um outro grupo de risco emergiu. Com a tradução de diversos textos socialistas para o japonês, muitos intelectuais passaram a se identificar com tais ideais, gerando diversos outros protestos. Neste momento, novas vozes feministas também passaram a crescer. Além de movimentos populares por parte destes cidadãos descontentes, fossem eles nacionalistas, feministas, ou opositores, como os socialistas, trabalhadores também deram início à formação de sindicatos.

Uma nova linguagem política, tanto dos ativistas políticos proprietários quanto dos manifestantes plebeus, emergiu no início do século XX. Ela pôde ser ouvida em novos espaços, como a Diet e os parques públicos. Manifestava-se por meio de novas formas de ação, desde eleições e comícios até tumultos e greves. Uma palavra-chave nessa linguagem política, que apareceu na peça de Hirasawa, era *kokumin*. Literalmente significa “pessoas do país” e geralmente é traduzida como “o povo” ou “a nação”. No início do século XX, esse termo era tão comum quanto a palavra “império”. Ambas se tornaram palavras de ordem dos movimentos populares no Japão, que pressionavam o governo a abrir o processo político e a governar levando em conta os interesses do povo. A ironia é que os conceitos de nação e império criaram raízes justamente por causa dos próprios programas de construção nacional promovidos pelo governo desde a década de 1880. Os governantes do Japão Meiji haviam estabelecido uma ordem constitucional centrada no imperador. Promoveram uma economia capitalista e um processo de industrialização. Conduziram o Japão ao poder imperial na Ásia. Ao fazerem isso, acabaram provocando movimentos que desafiaram seu monopólio do poder político. (GORDON, 2013, p. 136, tradução nossa)

Da virada do século até os anos da Primeira Guerra Mundial, em vista dos crescentes protestos que se davam no país, três instituições governamentais tomaram diversas medidas como forma de conter a crise política interna. O Ministério Doméstico reorganizou os sistemas locais, fundindo diversas pequenas vilas em territórios maiores, além da fusão de santuários Shintō, e incentivou a

junção e patrocínio de outros grupos que estavam espalhados, como o *Hotokukai* (保徳会), que operava em hospitais, e a criação das "Sociedades de Gratidão Feminina". O poder militar fundou a "Associação da Reserva Militar Imperial", recrutando em torno de dois milhões de membros a fim de reforçar a ordem social, e o Ministério da Educação, como forma de promover o nacionalismo e o respeito às autoridades, adicionou dois anos à educação compulsória em 1907, além de também iniciar um programa para garotos escoteiros, que organizavam festivais, eventos esportivos e palestras para divulgar ideias referentes à "boa cidadania". Através de tais medidas, o governo buscava transferir a lealdade do povo de grupos sociais independentes para o Estado, instaurando uma poderosa força de contenção da população.

"Diversidade e tensões marcaram a história econômica e social do Japão nos anos 1910 e 1920. A economia experienciou um *boom* decorrente da guerra, seguido por uma prolongada quebra no pós-guerra" (GORDON, 2013, p. 139, tradução nossa).

Nas cidades nascia uma nova classe média assalariada, composta por empregados de grandes corporações e proprietários de pequenas lojas. Embora na Europa houvesse uma crise sem precedentes decorrente dos desastres ocasionados pela Primeira Guerra Mundial, na Ásia, tal conflito foi responsável por gerar novas e inesperadas oportunidades. A mídia impressa, circulada em massa, através de revistas, jornais e livros, celebrava a vida moderna da classe média, promovendo à população um senso de que havia uma experiência comum agora vivida por todos, e um espírito de orgulho pelas transformações no âmbito político e imperial, assim como na economia. Os magnatas das *zaibatsu*, assim como homens de colarinho branco, prosperaram, gerando a criação de uma classe social decorrente do *boom* da guerra, chamado de *narikin* (成金), ou novos ricos.

Como consequência da guerra, as exportações japonesas tiveram um enorme crescimento; entre 1914 e 1918, o poder industrial japonês cresceu de 1.4 bilhões para 6,8 bilhões de yens. No entanto, no contexto doméstico, os preços subiram, resultando na maior inflação experienciada pelo Japão em tempos modernos. Deste modo, em Abril de 1920 o crescimento econômico chegou a um abrupto fim. Muitos bancos faliram, empregados foram demitidos e o mercado de

ações despencou, assim como a indústria têxtil, responsável pela fabricação de seda – mercadoria mais exportada do Japão naquele período.

A partir deste momento, e no decorrer da próxima década, o Japão experienciou diversas crises. Agravando o cenário interno, em que se estabelecia um grande período inflacionário, em primeiro de setembro de 1923, o Japão foi atingido pelo Grande Terremoto de Kantō, que assolou o país, deixando mais de 100.000 mortos e destruindo uma grande parte do território de Tóquio à Yokohama. As edificações de madeira foram atingidas por incêndios generalizados que destruíram bairros residenciais, comerciais e industriais, além de resultarem na morte e desaparecimento de aproximadamente 200.000 pessoas.

Como consequência do desastre e destruição em massa, esforços foram tomados para um "boom de reconstrução". O governo passou a encorajar que bancos concedessem empréstimos a fim de estimular a economia e diminuir o número de desempregados. Assim, as indústrias de alguns setores, como o de maquinários, obtiveram um crescimento estável, mas, o valor interno dos produtos continuava alto e as produtoras domésticas passaram a competir com as chinesas, que apresentavam um custo menos elevado. Em 1927, a fraqueza da economia, combinada aos empréstimos estimulados pelos governantes, resultaram em uma grande crise bancária, levando diversos bancos pequenos à falência.

Neste momento, a população comum e intelectual passou a criticar o governo fortemente, assim como os *zaibatsu*, que dominavam a economia e a política. A crise bancária iniciada em 1927 deu espaço para que os bancos destas operações magnatas dominassem ainda mais a esfera financeira do país. Isso possibilitou também que tomassem controle de diversos negócios de pequena escala, proporcionando, assim, um enorme crescimento destes impérios. Embora tenham sido responsáveis em grande parte pela industrialização em massa do país, mobilizando capital, mão de obra, tecnologia e matéria prima, estes grupos também acumulavam fortunas, reforçando a desigualdade social japonesa. Neste momento foram formadas diversas uniões e sindicatos, por ambos homens e

mulheres, agora muito mais educados e politizados, que buscavam melhores condições de trabalho dentro das fábricas.

“A acumulação de riqueza em um polo,” lembra Marx, “é... ao mesmo tempo a acumulação de miséria, o tormento do trabalho, a escravidão, a brutalização e a degradação moral no polo oposto” (1999, p. 799). Contra o desprezo da teoria da modernização pelas dores e assimetrias de poder que atravessam as relações de gênero, classe e colonizador–colonizado no imperialismo japonês (posição criticada inclusive por Peattie, que repreende estudiosos de esquerda ao afirmar que “todos se beneficiaram” (1984, p. 37)) o ponto fundamental de Marx continua válido: os sistemas capitalistas só existem porque grande parte da vida dos trabalhadores é roubada. “A riqueza presente,” escreve ele, “baseia-se no roubo do tempo de trabalho alheio” (Marx, 1973, p. 705). Traduzido para a linguagem da cultura de massas da Tóquio dos anos 1920, isso significa que os capitalistas dependem do roubo grotesco da força de trabalho viva e erótica dos outros, subalternos e proletários, para existir. Embora alguns efeitos secundários ou terciários do projeto imperial japonês possam, para aqueles que aceitam esse discurso, ser interpretados como “modernizadores”, o mecanismo central foi o sofrimento dos trabalhadores subalternos e colonizados, aprisionados em estados existenciais que Mbembe (2003) define como “estar-em-dor”. Nesse sentido, o imperialismo japonês foi plenamente moderno, não havia nada de “tardio” ou “incompleto” nele. E, ao mesmo tempo, foi moderno em muitos outros aspectos também. (DRISCOLL, 2010, p.6, tradução nossa)

Além dos operários em desvantagem social, outro grupo também se formava nas margens da sociedade japonesa. Após o anexamento da Coreia, houve uma grande onda de imigração de coreanos ao Japão; até 1930, a população coreana consistia em aproximadamente 419,000 indivíduos que viviam em situações sub-humanas, habitando propriedades degradadas e aceitando trabalhos perigosos, em áreas como construção e mineração. Estes imigrantes sofriam discriminação e racismo e foram estereotipados como preguiçosos e burros. Após o Grande Terremoto, foram, inclusive, vítimas, assim como os socialistas, de calúnias que os culpabilizavam por terem iniciado os incêndios como forma de iniciar uma rebelião. Neste momento houve uma grande onda de assassinatos de pessoas que eram suspeitas de serem coreanas ou chinesas, e a

imprensa, assim como a polícia, incentivaram tais atos afirmando que estes grupos tinham agendas revolucionárias contra os japoneses.

Em meio a tantos conflitos, por outro lado, os anos em torno de 1910 e 1920, proporcionaram o crescimento de uma nova vida cultural. Novos produtos e oportunidades surgiram através da vida moderna. Foram criadas, neste momento, lojas de departamento, onde era possível encontrar mercadorias importadas, como bonecos, vestimentas, cosméticos, mobiliário, entre outros, assim como restaurantes, cafeterias, bares, teatros, clubes musicais e cinemas. Assim, surgiu um novo termo para o lazer moderno: *Gin-bura* (銀ぶら), uma gíria que significa "passear por Ginza", um distrito de compras e entretenimento em Tóquio. O cinema Hollywoodiano passou a ser de grande interesse para os japoneses, assim como estilos musicais norte-americanos como o *jazz*.

O florescimento de uma nova terminologia para a vida moderna japonesa reflete o entusiasmo da era. Uma expressão da era Edo, *koshi-ben*, foi uma das primeiras designações para a classe média emergente. O termo se refere literalmente à marmitta (*bento*) que os samurais de Edo prendiam à cintura (*koshi*). No final do século XIX, passou a designar um trabalhador de escritório vestido à moda ocidental, a caminho do trabalho com sua marmitta na mão. Um novo termo, *sarariiman* (*salary-man*), surgiu em charges da década de 1910 intituladas "o paraíso do *salary-man*" e "o inferno do *salary-man*". Elas satirizavam a vida difícil do gerente intermediário, cujas pressões no trabalho e salário modesto minavam a promessa de status social como morador moderno da cidade. Ao longo da década de 1920, *salary-man* coexistia com diversas outras expressões como "classe intelectual", "nova classe média", o mais coloquial "trabalhador do cérebro", e o já conhecido "classe da marmitta". Ao final da década, essa confusão de termos foi resolvida: *sarariiman* tornou-se o rótulo mais comum para o homem urbano de classe média. Ele possuía uma educação média a superior, trabalhava para o governo ou para uma empresa privada, e devia seu emprego a essas credenciais. [...] Algumas das tendências culturais mais interessantes diziam respeito às mulheres. Nas décadas de 1910 e início de 1920, um debate apaixonado tomou as páginas de revistas e jornais sobre a chamada "nova mulher". Entre os colaboradores estavam muitas mulheres que se tornaram proeminentes como escritoras de poesia, ficção e ensaios. Elas abordavam temas sérios como a educação das mulheres e seus papéis políticos, seus direitos na família e no trabalho, e o controle sobre sua sexualidade. Contudo, ao relatar esse debate, a grande mídia deu maior atenção à vida privada dessas mulheres, acima de tudo, às suas supostas aventuras sexuais escandalosas e promíscuas.

Esse tratamento refletia um desconforto diante dos desafios às ideias predominantes sobre os papéis de gênero. Esse

desconforto continuou na empolgada discussão, principalmente por escritores homens, sobre a figura identificada como a "garota moderna" (*modan gaaru*, às vezes abreviado *moga*). Ela encarnava a euforia dos tempos modernos japoneses e capturou muita atenção popular entre cerca de 1925 e o início da década de 1930. [...] A garota moderna era celebrada e temida principalmente por sua nova sexualidade (GORDON, 2013, p.155-7, tradução nossa)

Embora muitos celebrassem o surgimento das garotas e garotos modernos, outros temiam, em especial, que as mulheres libertas pudessem causar disrupturas na ordem social, que, conseqüentemente, enfraqueceriam o Estado Japonês. Muitas reportagens diziam que estes jovens modernos faziam parte da agenda comunista para enfraquecer a nação transformando uma juventude privilegiada e promissora em meros hedonistas. Temiam que o crescimento no número de divórcios destruiria o sistema familiar patriarcal e que as mulheres degeneradas eram anti-Japonesas e capazes, até mesmo, de cometerem crimes como o assassinato de seus maridos e outros homens.

Assim como termos que categorizavam estas novas classes e tribos de uma modernidade excitante, surgiram também expressões mais pejorativas, como *yofuku saimin*, para fazer referência aos "pobres com roupas ocidentais". Estes eram homens que possuíam formação acadêmica, e tinham chance de fazer parte da classe média, mas encaravam vidas profissionais incertas e recebiam baixos salários. Era o caso dos professores, por exemplo.

Todos estes termos, que introduziram novos personagens à um "novo Japão", assim como outros aspectos da modernidade nipônica, surgiam e eram discutidos através de uma mídia massiva, tanto impressa, quanto, agora, através das transmissões de rádio.

Neste momento, a produção literária também cresceu e, uma vez que muitos autores haviam experimentado diferentes escolas literárias ocidentais na Era Meiji, agora, novos escritores passaram a desenvolver e explorar novos estilos, como as *I-novels* (*Shishōsetsu*, 私小説), um gênero japonês quase autobiográfico; uma forma de literatura confessional, que explorava a psique do autor combinada a reflexões que tinha a respeito da sociedade e dos eventos que os circundavam. Diferentemente de autobiografias clássicas, as *I-novels*

buscavam explorar os sentimentos mais profundos e sensações complexas do autor, sendo ele também o narrador de suas histórias. Além deste gênero, outras escolas também surgiram, como o *Shinkankaku-ha* (新感覚派, ou Nova Escola Sensacionalista) e a escola do Proletariado Japonês. Outro gênero que cresceu em popularidade, composto tanto de produções nacionais quanto de traduções de leituras ocidentais, foram os "livros de um yen".

Deste mesmo modo, autores que não seguiam alguma escola em particular, ou que retornaram aos textos da literatura clássica japonesa, também surgiram, como Satō Haruo (1892-1964), Ryūnosuke Akutagawa (1892-1927), e Jun'ichirō Tanizaki (1886-1965), entre outros. O autor que analisaremos mais a fundo no capítulo seguinte, Edogawa Ranpo, embora tenha publicado e tornado-se popular, majoritariamente, nos anos 30, teve sua carreira iniciada em abril de 1923, com o lançamento de *A Moeda de Cobre de Dois Sen* (二銭銅貨), conto publicado na revista *Shin Seinen* (Nova Juventude), que faz referência direta ao texto *O Escaravelho de Ouro* (1843), de Edgar Allan Poe.

Um grande escritor e pensador do período, citado em parágrafos anteriores, foi Minakata Kumagusu. Focado em estudos naturalistas, científicos, através de reflexões poéticas e politizadas, trouxe ideias que, mais adiante, exploraremos ao falarmos do gênero emergente nos anos 1930 no Japão, e tema central desta dissertação de mestrado, o *ero guro nansensu*. Sobre a ideia de sacrifício de Minakata, Driscoll dirá:

Durante os debates sobre o tema no Japão, em meados da década de 1920, ele chegou a afirmar que ainda era praticado: "O uso de sacrifícios humanos como suportes para construções e outras estruturas ocorre até hoje" (Minakata, 1992, vol. 2, p. 225). Seu longo ensaio sobre o sacrifício, escrito em 1927, é uma obra-prima de conhecimento global que começa com exemplos do *Heike Monogatari* do Japão e de fontes clássicas chinesas. Ele relata que, na era dos *Anais da Primavera e Outono* (722–481 a.C.), oficiais chineses, "tentando fortalecer os muros do castelo... empurraram uma rainha aterrorizada para a fundação do muro e a sacrificaram" (227); da mesma forma, na Bombaim do século XIV e no Japão do século IX, a filha viva de uma rainha foi incorporada aos muros de castelos como sacrifício. Minakata considerava o sacrifício humano como um testemunho tanto do vampirismo das "estruturas políticas" sobre o trabalho humano quanto da tentativa de encobrir esse vampirismo, como ocorre no sacrifício totêmico. Ele polemizava que, de um lado, havia o apagamento da energia criadora do mundo presente no erotismo humano e na vida; de outro, a recusa em considerar como o sistema e as sociedades

precisam “grotesquizar” ou capturar essa energia. [...] Em outras palavras, o que está implícito na filosofia de Minakata é que, entre a produtividade vital do desejo (o erótico), chamado de “trabalho vivo” por Marx e de “produção desejante” por Deleuze e Guattari em *O Anti-Édipo* (1983), e a usurpação violenta desse desejo pelo poder hegemônico (o grotesco), chamado de “antiprodução” por Deleuze e Guattari e simplesmente de “capital” por Marx, existe uma guerra irresolúvel. (DRISCOLL, 2010 , p.10, tradução nossa)

Estes conceitos elaborados por Minakata são essenciais para compreendermos a produção cultural que será agrupada dentro do gênero do erótico, grotesco e *nonsense* nos anos 30; as narrativas que trazem esses elementos como seus temas centrais, como veremos, através de contos sobre assassinatos extravagantes, crimes sem sentido e a exploração da sexualidade carnal, não somente fazem referência explícita, superficial, e utilizam esteticamente destes artifícios, mas, de forma consciente ou não, expõem a lógica por de trás do sistema social e político da época, no Japão.

A morte do imperador Taishō, e o conseqüente fim desta era, se deu em 25 de dezembro de 1926. Um breve período, de apenas 14 anos, que, embora no início tenha sido marcado pela presença de diversos protestos e conflitos políticos, resultando no apelido "crise política Taishō", é, por muitos historiadores, referida como a "democracia Taishō". Gordon dirá:

Esta era também pode ser descrita com termos que à primeira vista parecem contraditórios: "democracia imperial". O governo político por políticos eleitos, que formavam gabinetes compostos por membros de partidos, começou a se firmar na era Taishō. Isso representou uma mudança dramática na direção da democracia. Mas também se percebe uma continuidade no fato de que todos os defensores proeminentes do governo parlamentar, como os oligarcas da era Meiji e seus apoiadores no exército e na burocracia, eram leais fervorosos ao imperador. Eles eram igualmente fervorosos em seu apoio ao império. No Japão pré-guerra, assim como na Grã-Bretanha ou na Holanda, os defensores de uma ordem política mais democrática acreditavam que a lealdade a um monarca, a busca por um império e a participação popular na política eram mutuamente compatíveis, de fato, se reforçavam. Somente em retrospectiva, e julgando pelos padrões de uma era posterior, esses objetivos parecem contraditórios. (GORDON, 2013, p.162, tradução nossa)

A transição entre eras foi marcada pelo domínio do governo partidário. Em setembro de 1918, Hara Kei (1856-1921), o então primeiro-ministro e membro do partido *Seiyūkai*, foi capaz de, pela primeira vez, formar um gabinete estável e efetivo, composto em sua quase totalidade por membros de partidos — com exceção de militares, membros da marinha e ministros de relações exteriores. Seu partido permaneceu no poder por volta de quatro anos, mas, após seu assassinato em novembro de 1921, foi substituído por Takahashi Korekiyo (1854-1936), que atuou como primeiro-ministro por um breve período, por não conseguir conter tensões partidárias.

Hara Kei estabeleceu os partidos políticos e representantes eleitos no centro e, praticamente, no topo do sistema político, mas, alguns anos depois, após a saída de Korekiyo e a evidente rivalidade entre partidos, os *genrō* (元老), oligarcas ou estadistas veteranos, conselheiros informais do poder imperial, retornaram à prática de selecionar primeiros-ministros suprapartidários, elegendo dois homens da marinha e o presidente do Conselho Privado do Imperador para preencherem o cargo. Tal medida foi vista com maus olhos pelos líderes partidários; os partidos *Seiyūkai*, *Kenseikai* e o Clube Reformista então decidiram se unir para defender a chamada volta ao "governo constitucional normal", e, embora não muito apoiados pela população e imprensa, formaram a maioria dos representantes da Diet em 1924. Deste modo, diferentemente daquilo que havia sido pretendido através da Constituição Meiji, a Diet passou a não mais possuir um poder limitado às margens da política.

Em 1928 deu-se início oficial a Era Shōwa, com a coroação de Hirohito (1901-1989). O nome dado ao período pode ser traduzido como "paz radiante", mas aquilo que o imperador experienciaria seria a era mais longa de todos os reinados — 62 anos, de dezembro de 1926 a janeiro de 1989 — marcada por ambas guerra e paz.

Embora a transição de períodos tenha elevado o poder partidário parlamentar ao topo da cadeia política, Hirohito acreditava que, como monarca, tinha a obrigação de exprimir suas visões aos ministros. Desta forma, suas intenções eram de retificar o poder imperial como soberano, assim como previsto pela constituição. Dentro da esfera política ele obteve apoio, uma vez que ambos poderes militar e burocrático não buscavam prestar contas ao parlamento. Para

os militares, em especial, a desvalorização da influência da Diet foi essencial para que pudessem agir de forma independente ao primeiro-ministro.

Assim como em períodos anteriores, a Era Shōwa também teve turbulências políticas. Eram diversos os grupos que apresentavam risco aos partidos políticos dominantes na época; nacionalistas, socialistas, feministas e protestantes do proletariado, que já se uniam desde a virada do século, agora ainda mais intelectualizados e politizados, descontentes com o crescimento do capitalismo e inspirados pela Revolução Russa de 1917, passaram a criticar veementemente a desigualdade e a pobreza que assolava o país. Muitos destes grupos eram liderados por recém graduados que começaram a se juntar a sindicatos e estabelecer um maior suporte popular. Deste modo, no pré-guerra, o governo parlamentar japonês passou a ser restringido tanto por forças oficiais quanto por instituições informais.

Um dos fatores que possibilitou que os partidos políticos ainda fossem capazes de reter algum tipo de poder e formar gabinetes se dava no fato de serem formados por ricos proprietários de terras, líderes empresariais, burocratas aposentados, advogados e jornalistas. Tratava-se de membros da elite intelectual cujas famílias vinham de origens privilegiadas similares, e que frequentavam os mesmos círculos sociais. Além disso, os partidos políticos ainda obtinham apoio popular, uma vez que eram responsáveis pelo controle dos orçamentos e investimentos de escolas e outras instituições de pequenas cidades. Assim, através de acordos com os prefeitos, empresários e diretores escolares locais, os parlamentares garantiam o suporte de seus partidos. Era uma troca entre favores econômicos e apoio político.

Como terceiro pilar para a existência do sistema parlamentar partidário estava a visão conjunta que compartilhavam, com os poderes militares e burocratas, sobre o desenvolvimento político interno em direção a um sistema democrático, como modo de consolidar o poder nacional, garantir a ordem social e solidificar a potência imperial em um cenário global. Enquanto o aceite da participação democrática, combinada ao apoio ao império, eram vistos pela maioria como a base para uma ordem política, as opiniões que surgiam sobre como a democracia deveria ser instaurada divergiam: alguns acreditavam que ela deveria ser restrita apenas aos homens que possuíssem terras e capital,

enquanto outros acreditavam em uma participação mais ampla da população, que incluiria todos os homens e mulheres, contanto que se comportassem de maneira socialmente aceita. Ambas as visões foram exploradas e, com o passar dos anos, diversas reformas foram feitas. No decorrer dos anos 20, aos poucos, o poder de participação popular foi estendido, leis protetivas ao proletariado foram instauradas e programas sociais voltados às camadas empobrecidas foram criados.

Apoiadores fervorosos do poder imperial, ambos partidos políticos e as elites, eram a favor da democratização do país, uma vez que buscavam atingir um patamar de igualdade com os povos do Ocidente, além de consolidar sua posição como nação superior às demais no contexto asiático. Novamente, as visões internas de como este processo deveria tomar forma eram divergentes:

O Japão deveria buscar vantagem econômica e militar na China cooperando com as potências europeias e os Estados Unidos, ou deveria agir unilateralmente? Em segundo lugar, o Japão deveria apoiar e colaborar com o jovem governo chinês em dificuldades, que havia liderado a revolução de 1911 contra a dinastia Qing, ou deveria impor ordem na China fazendo acordos com os senhores da guerra locais que resistiam ao fraco governo central? Por fim, o Japão deveria reconhecer e colaborar com a União Soviética, ou deveria buscar destruí-la ou contê-la? Entre a Primeira Guerra Mundial e a década de 1920, todas essas alternativas foram exploradas.

O surto da Primeira Guerra Mundial levantou todas essas questões. Ele apresentou ao governo japonês oportunidades de ouro para expandir seu poder na Ásia. A aliança anglo-japonesa de 1902 (revisada em 1911) permitiu que o Japão entrasse rapidamente na guerra por possessões alemãs, incluindo ferrovias e uma base militar na península de Shandong, na China, além de várias ilhas do Pacífico. [...] Quando os Estados Unidos entraram na guerra em 1917, tornaram-se aliados do Japão. Os dois governos assinaram o acordo Ishii-Lansing. O Japão concordou em respeitar a independência da China e prometeu não obstruir o acesso comercial igualitário dos Estados Unidos à China. Em troca, os americanos reconheceram os “interesses especiais” do Japão na China. Na prática, os dois países concordaram em reconhecer as possessões coloniais um do outro na Ásia. [...] Em 1900, não havia mais de 4.000 civis japoneses vivendo na China. Em 1920, a comunidade expatriada já contava com 134.000 pessoas. (GORDON, 2013, p.173-6, tradução nossa)

Os acordos realizados com o Oeste não foram bem vistos pela população, haja vista que, os imigrantes japoneses nas regiões Norte Americanas

continentais e no Havaí, sofriam com uma retórica anti-imigratória no país, que dizia que os japoneses representavam o “perigo amarelo”. Na costa oeste, em especial, sofriam com o preconceito extremo; na Califórnia leis foram redigidas para que imigrantes japoneses não pudessem possuir terras ou alugá-las por longos períodos. Em 1924, um novo decreto passou a proibir a imigração do povo nipônico por completo. Tais medidas geraram um sentimento de raiva em relação aos Estados Unidos, reforçando a ideia de que o Estado Japonês não deveria confiar na potência do Oeste, e no respeito de seus acordos.

É curioso que, em relação à imigração para o Japão, embora o país tivesse travado diversos embates no decorrer da história com a China e Coréia, antes de, de fato, anexarem e invadirem os territórios locais destes países, a visão que se tinha na Ásia, em sua quase totalidade, no Vietnã, nas Filipinas, em Burma, na Índia e até mesmo em terras chinesas, era de que o país representava uma força anti-colonial que havia sido vitoriosa no processo modernizante; uma raça “amarela” que havia combatido o colono “branco”. Deste modo, muitos jovens asiáticos buscaram estudos em terras japonesas. O apoio do governo Japonês, embora, inicialmente, tivesse ocorrido, devido a demandas feitas por países do oeste que tinham interesse no controle das regiões citadas a cima, como foi o caso da França e o Vietnã, “estes sonhos asiáticos joviais de libertação evaporaram em frente à *realpolitik* imperialista.” (GORDON, 2013,p. 177, tradução nossa). Estes imigrantes foram expulsos e mandados aos seus países de origem. Esta política, combinada ao anexamento forçoso da Coréia em 1910 e às 21 Demandas feitas à China em 1915, mudaram a visão que se tinha do Japão, de um país libertário modelo, para um opressor tão violento e barbárico quanto as potências do ocidente.

Todas as potências continuaram projetos de dominação colonial ou semicolonial na década de 1920. Algumas falavam em assimilação e outras prometiam independência e autodeterminação futuras, mas todas justificavam seu domínio com uma retórica de tutela e progresso para os povos colonizados. Todas as potências falavam em cooperação mútua, mesmo quando cada nação buscava resguardar sua própria hegemonia imperialista em áreas de interesse especial. Os Estados Unidos falavam de seus direitos e interesses únicos na América Latina de maneira semelhante à retórica japonesa sobre interesses especiais na Ásia. Mas duas diferenças se revelariam cruciais. A partir de meados da década de 1920, as potências

ocidentais mostraram-se ligeiramente mais dispostas que o Japão a recuar em seu imperialismo na China, restaurando certa medida de autonomia à liderança nacionalista chinesa — e o conflito entre as abordagens japonesa e ocidental em relação à China apenas se aprofundou a partir desse ponto. De grande consequência também, na década de 1930, o sistema político criado no Japão sob a constituição Meiji dificultava que os líderes mediassem conflitos entre atores poderosos. Esse sistema não oferecia mecanismos institucionais para controlar oficiais militares que tomavam ações não autorizadas. Apenas o imperador detinha o poder retórico de conter os militares, e mostrou-se incapaz e relutante em usar esse poder dessa forma.

Em suma, quando a ordem democrática imperial foi desafiada internamente e externamente no final dos anos 1920 e início dos anos 1930, os líderes japoneses escolheram o imperador e o império em detrimento da democracia. Em um momento de depressão econômica e tensões internacionais, optaram por um império exclusivo em vez de um imperialismo cooperativo. Abandonaram o caminho democrático do parlamentarismo por uma política autoritária reforçada. (GORDON, 2013, p.180-1, tradução nossa)

O ano de 1929 foi marcado pela quebra do mercado de ações Norte Americano. O Japão, de outubro de 29 até 1932, enfrentou uma série de eventos que seriam responsáveis por mudar de forma irreversível o sistema político interno. Era uma combinação entre uma depressão econômica em escala global, intensos conflitos sociais internos, uma expansão militar massiva e o assassinato de ambos primeiro-ministro e líderes capitalistas.

Um dos elementos mais importantes deste período foi o esforço governamental em dismantelar grupos como partidos políticos, uniões, sindicatos e associações empresariais, e substituí-los por massas controladas pelo Estado, que uniriam estes indivíduos em prol de uma "guerra santa" com a China, que traria paz e estabilidade ao país. Era uma ordem muito similar ao fascismo Alemão e Italiano, e, assim como no caso destes países, esta seria responsável por inserir não somente o Japão, mas grande parte do contexto asiático, em um contexto de guerra, que resultaria em perdas irreparáveis para a nação.

Assim como no momento em torno da Primeira Guerra Mundial, o governo japonês adotou medidas para encorajar a exportação de produtos nacionais, a diminuição da emissão de moeda, a redução dos preços das mercadorias no cenário interno, além do corte de gastos governamentais. Seguindo o modelo das potências ocidentais, neste momento, o Japão voltou ao Padrão Ouro, que havia

sido deixado para trás durante a guerra anterior. Esta decisão se provou um desastre, uma vez que a deflação global não trouxe benefícios à diminuição dos preços internos, assim como a taxa de câmbio fixa impediu o impulsionamento das exportações japonesas.

Neste momento, assim como no pós-Primeira Guerra, os *zaibatsu* se beneficiaram, uma vez que, ao perceberem que o governo retomaria o Padrão Ouro, venderam uma quantidade exorbitante de *yen* em troca de dólares. Quando o país deixou este sistema econômico novamente, em 1931, o *yen* foi desvalorizado e o dólar subiu, resultando, assim, que as indústrias magnatas, novamente, se beneficiassem, enquanto o povo empobrecia. Esta estratégia de venda de *yen* por dólares levantou questionamentos populares em relação ao complô das operações capitalistas com as forças governamentais. “A desordem social e a imoralidade pareciam estar desenfreadas.” (GORDON, 2013, p.183, tradução nossa)

O cenário de ambos campo e cidade era de uma crise intensa. Enquanto o preço dos *commodities* caía e disputas sobre o domínio de terras eram travadas nas regiões interioranas, no contexto urbano, a depressão levava pequenos donos de loja e fábricas à falência, resultando em um ambiente de desemprego generalizado. Muito descontentes com as atitudes governamentais e dos partidos políticos, grande parte dos proprietários de negócios se uniram a movimentos disruptivos já existentes ou criaram novos, que, em sua totalidade, demandavam que medidas fossem tomadas para garantir a prosperidade da classe fundamental e base para o país, composta, justamente, por estes produtores, exportadores e contribuintes. Não somente por enfrentarem dificuldades financeiras, estes homens expressavam suas demandas por mudanças, pois também encaravam uma hostilidade perigosa vinda de seus empregados, que, por sua vez, temiam perder seus empregos. Novamente, este momento foi marcado pela organização de diversos protestos e greves, desta vez, mais frequentes, prolongados e violentos.

Outro grupo descontente eram os militares, que também viam a aliança dos partidos políticos e dos *zaibatsu* como emblemas de um sistema capitalista que enfraquecia as forças armadas, levando-as, e suas famílias, à pobreza. Assim como a camada proletária, realizaram atos de rebelião e agiram de forma

independente ao governo, disruptando as ordens social e política. Do final dos anos 30 até 1932, muitos se uniram à civis conduzindo assassinatos e tentativas de assassinato, sendo, o primeiro-ministro Hamaguchi Osachi (1870-1931), a primeira de suas vítimas, morto em Agosto de 1931, por complicações de um tiro disparado em Novembro do ano anterior, por um jovem da direita.

Neste mesmo momento, assassinatos também estavam sendo conduzidos em territórios chineses, e, embora fossem arquitetados por grupos independentes ao governo, foram responsáveis por garantir o controle militar de grande parte do sul da Manchúria, em dezembro de 1931. O chamado "Incidente na Manchúria", embora pudesse ter sido visto com bons olhos pelo governo japonês, uma vez que foi realizado sem consentimento oficial, resultou na resistência do primeiro-ministro atuante na época, Inukai Tsuyoshi (1855-1932), em permitir o anexamento da região como uma colônia oficial. Por outro lado, Tsuyoshi permitiu que o grupo atuante no conflito, chamado de Exército de Guangdong ou Kwantung, escolhesse líderes chineses, que atuariam como suas "marionetes" no regime de controle do sul da Manchúria. Este sistema foi batizado como "*Manchukuo*" e instaurado em março de 1932. Ele foi fervorosamente comemorado tanto pela elite quanto pela população comum; os jornais e rádios relatavam os acontecimentos, de forma extremamente sensacionalista, como grandes avanços da potência japonesa. Até mesmo defensores da esquerda foram favoráveis aos eventos entre 1931 e 32, uma vez que o domínio da Manchúria não era vendido como um ato decorrente das forças do capitalismo imperial. As celebrações de vitória vinham acompanhadas de uma promessa de benefícios para a nação como um todo, desta forma, carregando a ideia de que poderiam reverter a situação do desemprego e aliviar as tensões econômicas do país. "A obsessão por 'dinheiro rápido e sucesso fácil' (*ikkaku senkin*) [...] caracterizava a atitude da maioria dos japoneses ao olharem para a Manchúria e ao se aventurarem para lá." (DRISCOLL, 2010, p.36, tradução nossa)

Para muitos historiadores, o conflito de *Manchukuo*, que teve uma duração de apenas um ano, marcou o início da chamada "Guerra de Quinze Anos", e, essencialmente, o início da Segunda Guerra Mundial na Ásia. Gordon dirá:

Mas, longe de estabilizar as fronteiras do império, isso deu início a uma nova era de expansionismo. E, longe de estabilizar a política

e a sociedade no país, foi seguido por mais uma explosão de violência. Em 15 de maio de 1932, um grupo de jovens oficiais da Marinha assassinou Inukai Tsuyoshi, o primeiro-ministro de setenta e seis anos e presidente do partido Seiyūkai. Suas ações marcariam o fim do regime parlamentar no Japão imperial. [...] O impacto de suas ações foi algo próximo a um golpe de estado. (GORDON, 2013, p.190, tradução nossa)

Sobre o conflito, Driscoll refletirá a partir de ideias trazidas pelo filósofo japonês Tanabe Hajime (1885-1962), que desenvolveu uma "lógica das espécies", defendendo que a "espécie" é a nação como uma força mediadora histórica entre o indivíduo e a humanidade.

À medida que o império japonês se expandia rapidamente da Coreia para Manchukuo e, em seguida, para o norte e centro da China, os imperialistas estavam aterrorizados com os nacionalismos decoloniais nas regiões periféricas. Tanabe tentou formular uma recomendação filosófica sobre por que coreanos, taiwaneses e chineses de Manchukuo deveriam rejeitar suas espécies particularizadas em favor de uma adesão autoconsciente à universalidade do império japonês (Sakai N., 1995). Embora fosse natural que os povos colonizados mantivessem uma relação de negatividade com o Estado imperial, os sujeitos colonizados mais modernos e autoconscientes reconheceriam a superioridade transcendente do Japão, já que a vida imperial evoluída, no sentido de Tanabe, significava a superação da vida biológica bruta da espécie (*sei*) e a busca por um pertencimento universal por meio das mediações da dialética absoluta. Como a conclusão mostra, a "vida moderna" para Tanabe só se absolutiza por meio da morte autoconsciente pelo império do Japão. O projeto filosófico da dialética absoluta culmina no poder do Estado imperial de inverter morte e vida, ao declarar que morrer na guerra imperial é a forma mais elevada de vida. Mesmo antes dessa virada explicitamente necropolítica no início da década de 1940, o Estado imperial de Tanabe já possuía impressionantes capacidades grotescas por meio de sua direção da "hibridização infinita do mundo" (1963, vol. 6, p. 196). Embora para Tanabe a produção e o desejo estivessem do lado dos sujeitos individuais, o estado imperial funcionava como o garantidor final de uma identidade e o receptor da vontade do poder de cada sujeito. [...] A noção de contaminação mútua, imunológica, entre o poder hegemônico e a liberdade subjetiva, que encontro na filosofia dialética de Tanabe e na biofilosofia de Minakata, encontra um correlato contemporâneo na teoria do poder de Michel Foucault. Com a intenção de delinear uma forma moderna de poder que surge após o colapso do poder disciplinar da modernidade inicial (o qual solicitava docilidade e exigia confinamento), a compreensão foucaultiana da biopolítica é, a meu ver, compatível com a arquitetura filosófica de Minakata e Tanabe. (DRISCOLL, 2010, p.12, tradução nossa)

Driscoll dará continuidade à sua análise dizendo que a biopolítica moderna, definida pela “entrada da vida na história” (ibidem, p.13), representa a percepção dos poderes hegemônicos de que estenderão seus domínios de forma mais efetiva, não através do poder coercitivo, mas pelo foco nas medidas não disciplinares, que permitem a naturalidade da "bio-vida" e o surgimento do desejo por uma maior liberdade de ação. Enquanto o problema da disciplinarização está relacionado ao "como legitimar o 'não'", a anti disciplinarização encara a pergunta: "como dizer sim ao desejo?", ou melhor, "quando dizer sim ao desejo?". Para Foucault, a doutrina liberal econômica do *laissez faire* (deixar que se virem sozinhos) é necessária para que o indivíduo busque a melhoria da vida, mas, com ela, surge também a necessidade do "deixar morrer". O objetivo da biopolítica é melhorar algumas vidas seletas, que serão responsáveis, através do desejo e tomada de ação individual, pelo enriquecimento não somente de si mesmas, mas da sociedade. Em outras palavras, na biopolítica, a vida é liberta para que seja possível uma maior exploração do excedente do trabalho vivo, ou seja, da produção e do capital. Através deste entendimento, a campanha japonesa de anexação dos territórios coreanos, taiwaneses e chineses, sob o pretexto de que a libertação destes povos, resultaria no proveito da “vida moderna” e de seus benefícios, faz sentido. Driscoll, dirá, no entanto que:

Embora testemunhemos apenas uma subsunção formal do trabalho vivo ao capitalismo, a biopolítica do capitalismo colonial-periférico do Japão mostrará que ela produz tanto populações ampliadas de pessoas quanto novas subjetividades. (DRISCOLL, 2010, p.16, tradução nossa)

Esta afirmação irá de encontro com aquilo que buscamos defender através desta dissertação de mestrado: através do processo modernizante e do conseqüente surgimento de novas subjetividades, emergem “escritores menores” e "diretores de minoria” que atuarão como fabuladores. Fabulações estas que, dentro do contexto japonês, se darão na forma da exploração do erótico, do grotesco e do sem sentido.

Driscoll concluirá:

Essas subjetividades biopolíticas são cruciais para uma análise que coloca em primeiro plano o antagonismo entre a produção desejante ontológica (erótica) e a captura política ôntica (grotesca). Enquanto a maioria dos estudos convencionais sobre o Japão se recusa a enxergar a dolorosa expropriação do excedente produzido pelo trabalho vivo e encarnado como algo que gera imperialismo, meu foco [...] é mostrar como as operações contínuas de vampirização e grotesquização das subjetividades biopolíticas produzem, de forma bastante literal, o imperialismo japonês, e impulsionam o capitalismo a assumir um regime ainda mais complexo de grotesquização. (DRISCOLL, 2010, p.16, tradução nossa)

O autor dirá, ainda, que Manchukuo se tratou de um estado de exceção, uma vez que, a suspensão das leis e a exploração massiva do povo caracterizaram a hegemonia e soberania japonesa na região. Deste modo, podemos afirmar que tem sua estrutura muito mais voltada a um estado necropolítico do que apenas biopolítico. Achille Mbembe, filósofo e cientista político camaronês, em seu ensaio *Necropolítica* (2003), cunhará o termo e afirmará que esta estrutura hegemônica do estado de exceção qualifica um sistema de necropolítica por gerar "morte que vive uma vida humana" (MBEMBE, 2003, p.12), ou seja, por sujeitar as populações colonizadas a uma vida sob o status de morto-vivo, existente apenas em um "mundo da morte", onde, de suas condições de vida são retirados todos seus poderes políticos, elementos identitários, espaços físicos para existência, e, conseqüentemente, seu status como ser humano.

Como o estrategista japonês da guerra total, Ishihara Kanji, delineou, após passar pelas etapas de imunização (recebendo injeções da tecnologia europeia, incorporando os vastos recursos do Leste Asiático, etc.), o Japão estaria pronto para tomar o lugar dos Estados Unidos como o centro da universalidade global. Conforme Ishihara imaginava, as bênçãos do *kokutai* (o corpo orgânico desimunizado do Japão) poderiam ser oferecidas a todos. No entanto, [...] a biopolítica é expurgada pela necropolítica quando as biocomunidades internas se transformam em necrocomunidades, encarregadas de proteger o Japão contra todos os outros. A relação imunológica horizontal com a Euro-América e o Leste Asiático, assim como a imunologia vertical entre capital e trabalho, são encerradas. Com o surgimento da necropolítica no imperialismo japonês, o erótico como trabalho vivo é absolutizado pelo poder à medida que o grotesco se torna absoluto, no sentido de ser "cortado" e sem mediações. As misturas *hentai* e "perversas" da modernidade imunológica são

purificadas no sonho de um Japão como ocupante não mediado e não híbrido da universalidade.

[...] Esse processo culminou em uma espécie de autoimunidade suicida, pela qual o Japão começou a devorar a si mesmo.” (DRISCOLL, 2010, p.20, tradução nossa)

Mais adiante, afirmará:

A produção discursiva dos trabalhadores migrantes chineses como aqueles que “vivem apenas para trabalhar” tinha como correlato biopolítico o fato de serem “trabalhados até a vida”, com gratidão. [...] A mobilização para a guerra total, necessária para a “libertação da Ásia”, transformou esse estado de ser trabalhado até a vida de forma sutil em morrer para trabalhar, o que, tragicamente, se metamorfoseou na plena necropolítica de ser “trabalhado até a morte”. (DRISCOLL, 2010, p.56, tradução nossa)

É importante dizer que estas estruturas não são exclusivas à Manchukuo e ao contexto chinês, mas podem também ser aplicadas à análise de colonização do povo coreano durante este mesmo período.

Não somente os militares e homens do proletariado se uniam, protestavam e realizavam ações a favor de mudanças políticas, entre o final dos anos 1920 e no decorrer dos anos 30. Agora, as mulheres também passaram a fazer parte desses movimentos, assim como se tornaram importantes personagens ativas e vibrantes no âmbito social, atuando, inclusive, assim como os homens, como colonizadoras em territórios chineses e coreanos. Deste mesmo modo, nas regiões colonizadas, para onde muitos japoneses imigraram ou viajaram como turistas ou estudiosos, também ocorriam mobilizações e ondas de revolta.

O cenário japonês do início da Era Shōwa, embora estivesse contaminado por uma fortíssima crise tanto econômica, quanto política, por outro lado, apresentava novas formas de entretenimento e cultura. O cinema, a literatura e o rádio eram elementos presentes da vida cotidiana moderna. Novos espaços surgiram, como os cafés. Sobre este fenômeno, Gordon dirá:

A celebrada “garota moderna” モダンガール, modan gāru da classe média dos meados da década de 1920, que inicialmente atraía muita atenção por sua moda ousada, parecia estar levando seu estilo extravagante em novas direções no final da década. O que mais preocupava reformadores sociais e autoridades estatais era

o crescimento explosivo do número de garçonetes nas grandes cidades. Elas trabalhavam em cafés e salões de dança em todos os principais centros urbanos. As garçonetes não eram prostitutas, mas projetavam uma imagem erótica. [...] Os gerentes dos cafés as incentivavam a flertar com os clientes, vender beijos e manter relações sexuais com frequentadores preferidos. Em 1929, o número de garçonetes de cafés em todo o país ultrapassou 50.000, superando o número de prostitutas licenciadas. Em 1936, a polícia contabilizou mais de 111.000 garçonetes.

Tanto burocratas quanto o público toleravam a prostituição⁷ em parte, porque acreditavam que ela oferecia uma válvula de escape necessária para os desejos sexuais dos homens, ao mesmo tempo que protegia moças e mulheres “decentes”. Em sua visão, as filhas dos pobres do campo trabalhavam como prostitutas por necessidade econômica. Sua piedade filial, ao enviarem seus ganhos para sustentar suas famílias, era algo a ser elogiado, não condenado. O crescimento do trabalho como garçonete em cafés minava a lógica social dessa ordem sexual e moral. Na visão da polícia e dos funcionários do Ministério, as garçonetes seguiam seus próprios desejos, em vez de servirem às suas famílias. As jovens de classe média, que supostamente deveriam estar protegidas da sexualidade por meio do mundo separado da prostituição licenciada, estavam, ao contrário, “se entregando” ao prazer. Elas e seus parceiros tornaram-se os chamados “garotos e garotas modernas delinquentes”. A partir de 1929 e ao longo da década de 1930, as autoridades lançaram diversas campanhas para suprimir o “mundo das luzes vermelhas e do jazz” nas cidades. (GORDON, 2013, p.185-6, tradução nossa)

Assim como as garçonetes, mulheres que ocupavam cargos políticos, eram colonizadoras nos territórios de ocupação japonesa, atuavam em outras esferas, que antes eram vistas como exclusivas para os homens, e, até mesmo, engajavam em atividades “masculinas”, como na contratação de profissionais do sexo, geraram uma espécie de obsessão no homem japonês que passou a “projetar fantasmaticamente um mundo de onipotência feminina na periferia imperial. Aqui, a presença avassaladora da mulher que Ishimori chama de “tartaruga histórica de dentes dourados” reorganiza as hierarquias etnoraciais.”

⁷ Um dos grandes defensores da prostituição legalizada foi Tanaka Kogai (1874-1944), considerado uma das figuras centrais nos estudos sexólogos na era Taishō. Através de diversas publicações, como a revista *Hentai Seiyoku* (Sexualidade Moderna) em 1921, tornou-se uma importante voz nacional, dando espaço a discussões sobre tópicos como a histeria, o sado-masoquismo e o autoeroticismo no Japão. Foi um grande crítico da “moralização Cristã” presente nos povos Europeus, que condenavam a prostituição; dizia que a prática, na verdade, quando regulamentada, historicamente, havia se provado uma importante apoiadora dos grandes impérios por todo o mundo. Citando: “Apesar do fato de a sociedade moderna desprezar as trabalhadoras do sexo, elas geram uma grande receita para os negócios ao mesmo tempo em que satisfazem os desejos sexuais de homens jovens.” (KOGAI, 1925, p.7)

(DRISCOLL, 2010, p.93, tradução nossa). Esta disruptura na hierarquia de gênero, será responsável, como veremos mais adiante, pelo surgimento de diversas fabulações em torno do devir homem-mulher.

Introduzimos o *ero guro nansensu* utilizando como gancho a preocupação em relação aos novos papéis femininos. Não somente em suas formas visíveis, mas sobretudo como forças ocultas atuantes no sistema capitalista. Havia nesse momento uma justaposição de crise interna generalizada e vida cultural moderna pulsante.

Como citado acima, os anos 1920 e 30 no Japão foram marcados por um crescimento massivo da presença da mídia, tanto em forma de jornais e revistas populares, quanto em programas de rádio, que reportavam, em grande parte, de forma sensacionalista, tanto aquilo que era vivido no território central, quanto nas colônias japonesas. Neste momento nasciam também periódicos acadêmicos, como alguns mencionados anteriormente, que se preocupavam em discutir temas diversos. Objeto comum de interesse para ambas revistas intelectualizadas e jornais populares, era o erótico; e não apenas o erótico em si, mas, uma gama de temas tabu, como a histeria feminina, atos de sado-masochismo, *roleplaying*, e o *shibari* (縛り).⁸ Driscoll dará alguns exemplos:

Uma coluna do Jornal Diário da Manchúria, intitulada “*Foi apenas mais um batedor de carteiras? Ou foi obsessão sexual perversa?*”, descreveu um incidente no qual uma mulher japonesa burguesa chamada Kadozaki Haruko foi, ou vítima de um furto no luxuoso Hotel Yamato, ou “envolvida em um jogo erótico entre um batedor de carteiras sádico e uma vítima masoquista” (*MNNS*, 18 de março de 1924). Embora fosse incomum que um ladrão comum tivesse acesso ao bem vigiado Hotel Yamato, o artigo afirma que Kadozaki aparentemente foi amarrada por um ladrão que entrou em seu quarto e roubou sua bolsa. A reportagem também destacou que Kadozaki não pareceu abalada pelo incidente; ao contrário, estava “de muito bom humor”, levantando a hipótese de que se tratava, na verdade, de mais um episódio de encenação sexual com ladrões ameaçadores e vítimas indefesas, jogos que “vinham se tornando cada vez mais populares no hotel”. O Relatório Diário de Seul, em 11 de junho de 1922, investigou um incidente semelhante de *roleplaying* envolvendo amarras leves e uma “brincadeira” entre soldados e vítimas, desta vez no luxuoso

⁸ *Shibari* é um verbo que carrega o significado literal de “amarrar”, mas que também denomina uma técnica sexual japonesa milenar, em outros momentos utilizada em um contexto militar como forma de prender inimigos (*hojojutsu*), que consiste na amarração e contenção dos movimentos de um indivíduo.

Hotel Chosen, em Seul. (DRISCOLL, 2010, p.123, tradução nossa)

Se apoiando em conceitos da psicanálise freudiana, laplanchiana, lacaniana, assim como ideias de outros psicanalistas, como Pontalis; Driscoll utiliza-se desses exemplos, provenientes da mídia dos povos colonizados, China e Coréia. E criará um paralelo entre a experiência traumática e o pensamento fantástico, responsável pela constituição de nossos desejos e pelo ensino de como devemos desejar. Ele dirá:

Laplanche e Pontalis seguem Freud ao identificar a operação psíquica da fantasia como aquilo que permite ao sujeito lidar com ameaças externas à sua sensação de integridade soberana. A fantasia passa a dominar outras operações psíquicas porque somente ela pode fornecer mecanismos capazes de defender o sujeito contra cisões graves e uma possível dissolução do eu. Esses mecanismos incluem: a tentativa de receber a ameaça de forma masoquista, de modo a gerar prazer a partir dela; inverter completamente a ameaça por meio da projeção e da negação; assumir um distanciamento voyeurista em terceira pessoa; e [...] erotizar a ameaça de forma a tranquilizar o sujeito de que essa ameaça externa é, na verdade, um apelo deslocado por amor e reconhecimento.

Na teoria laplanchiana e lacaniana, a *mise-en-scène* do sadomasoquismo (diferente da prática erótica em si) foi, por vezes, privilegiada como forma de dramatizar essas reviravoltas improváveis de poder. Por sua vez, as inversões entre ativo e passivo, e entre colonizador e colonizado, que vimos anteriormente, não se limitavam a situações de crise sob o domínio imperial japonês. Dado o constante estado de ameaça vivido pelos imperialistas japoneses e o perigo difuso que caracterizava a experiência cotidiana de muitos japoneses residentes na periferia colonial, essas ameaças foram geridas de forma fantasmática de diferentes maneiras. (DRISCOLL, 2010, p.122, tradução nossa)

Driscoll ainda falará sobre o ensaísta de tabloide, Ishimori Sei'ichi, que se fantasiava e espiava à paisana as "vidas reais" do contexto colonial. Ele adotou disfarces como o de um trabalhador chinês, um idoso coreano, um idoso russo, um prostituto japonês em Seul, um detetive francês monitorando criminosos russos, e um pobre imigrante japonês, sob o pretexto que mostraria as "pessoas reais" de Seul, Busan, e Dalian e "cenas imorais de um romance de Flaubert" (Sei'ichi, 1913, p.107, tradução nossa). Embora fosse um apoiador do "processo civilizatório" comandado pelo Império japonês, buscava também mostrar seu lado

sombrio (*ankokumen*), um mundo em que, dizia: "os corpos exauridos são fracos, mas os apetites eróticos são fortes." (ibidem, p.107)

Sobre os personagens presentes nas reportagens de Ishimori, Driscoll dirá:

Essas pessoas reais do imperialismo colonial do Japão incluíam: os liberais na burocracia colonial que se transformam em "maníacos sexuais" (*shikima*) e caçam mulheres à noite (setembro de 1915, p. 111); prostitutas chinesas e coreanas em situação de miséria, tão ousadas que "fazem sexo com você bem na frente dos pais, por dinheiro" (agosto de 1915, p. 114); mulheres trabalhadoras colonizadoras modernas que insistem em fazer tudo em rejeição à tradição (abril de 1914, p. 90); prostitutas japonesas e russas que se vestem com roupas do sexo oposto (outubro de 1915, p. 97); garotos de programa (*danshō*) de aparência delicada, que são alvo das mulheres colonizadoras em busca de sexo (junho de 1914, p. 117); notórias "mulheres veneno" japonesas que capturam, em suas redes de mosquitos, "diabinhos tarados" (*irogaki*) e masoquistas de origem coreana, chinesa e japonesa (julho de 1914, p. 109); e jovens japoneses em busca de emoções (*tsūkajji*), que se tornam sacrifícios miseráveis (*santantaru*) para o lado sombrio das cidades coloniais do Japão (outubro de 1913, p. 81). Por fim, a série de reportagens de Ishimori, intitulada "*Estranhas e Inquietantes Ilusões Que Aparecem e Desaparecem*", enfatizava o caráter alucinatório do mundo colonial (abril de 1914, p. 87; ver também outubro de 1914 e dezembro de 1913). (DRISCOLL, 2010, p.124, tradução nossa)

Além de escrever estas histórias reais através de uma "lógica de sonho", Ishimori também encorajava que seus leitores deixassem suas imaginações tomarem conta, sugerindo que pudessem se identificar com outras etnias; francesas, russas, chinesas, coreanas, além de com pessoas do gênero oposto. Trata-se, portanto, novamente, do exercício do devir, explorado por Deleuze, analisado no segmento anterior e presente em ambos capítulos seguintes.

As publicações deste teor não eram exclusivas às regiões coloniais. Citado anteriormente em nota de rodapé, ao mencionarmos a posição japonesa à favor da prostituição licenciada, um importante teórico da época foi Tanaka Kogai que, além de dedicar seus estudos à área da sexologia, também atuou como chefe de psiquiatria na região colonial de Taiwan de 1896 a 1905. Em seu livro mais conhecido *Maníacos Sexuais* (1925), fará uma crítica ao pensamento moderno civilizatório:

Hoje, embora se possa dizer que, externamente, os humanos modernos parecem cultivados e refinados, no nível do instinto e da sexualidade estamos completamente subordinados a elementos que antigamente eram chamados de primitivos. Como esse antigo primitivo no moderno não desaparece, as pessoas modernas precisam fazer o máximo para disfarçá-lo. Este livro tentará remover esse disfarce. (TANAKA, 1925, p. 1–2, apud DRISCOLL, 2010, p.128, tradução nossa)

Tanaka acreditava que, embora a maior parte dos trabalhos em torno da sexologia estivessem estreitamente ligados aos estudos ginecológicos, ele acreditava que a maior parte da sexualidade pouco dizia respeito ao processo de reprodução. Sobre suas reflexões em relação ao sado-masquismo, Driscoll dirá:

Tanaka desenvolve suas discussões a partir da observação da crueldade no mundo animal. Lá, ele enxerga um mundo onde “a crueldade e o doce amor” existem lado a lado (1925, p. 12). Como o sadismo e o masquismo podem ser encontrados nas formas mais primitivas de vida, ele pergunta: “Se os impulsos sexuais não foram civilizados em 5.000 anos, por que o sadismo e o masquismo estariam menos presentes nos humanos do que nos animais?” (p. 12). Na verdade, não estão; o sadismo e o masquismo podem ser encontrados “em quase todas as relações humanas entre homens e mulheres” (p. 13). Ele os identifica em brigas comuns, em confrontos físicos, e nos silêncios e evitamentos passivo-agressivos. Quanto ao sadismo propriamente dito, “embora a maioria das pessoas o veja como algo horrível, o sadismo e a crueldade não passam de um tipo de jogo erótico que, na verdade, sustenta as relações entre homens e mulheres, e entre os poderosos e os impotentes” (p. 13).

Tanaka elabora: “A crueldade proporciona o maior prazer sexual. Diferentemente do que diz o senso comum, os parceiros não se desprezam quando há crueldade. Essa é uma forma perfeitamente normal de interação entre homens e mulheres. Em vez de viverem em uma harmonia tímida, homens e mulheres vivem em um estado que deveria ser chamado de antagonismo afetivo (*mutsumajii yo na hantaikoto*)” (p. 13).

Tanaka tempera essa erotização das hierarquias imperiais de poder — homens sobre mulheres, poderosos sobre impotentes — com o alerta de que, quando o desejo só pode ser satisfeito por meio do abuso violento e da crueldade (sadismo), ou apenas por meio da tortura e do estupro (masquismo), há um perigo para o casal e para o lar. Ou seja, quando uma relação se cristaliza em uma polaridade fixa e pura de sadismo e masquismo, surgirão problemas. Ainda assim: “Os homens são alternadamente masquistas e sádicos, e se as mulheres não se acostumarem com esse estado de coisas, os homens serão forçados a buscar satisfação fora de casa. Já não devemos mais negar o fato óbvio de que os homens têm tendências a vidas sexuais decadentes e perversas, que incluem elementos de sadismo e masquismo” (p.

16). Ele conclui o capítulo de abertura com a seguinte afirmação: Em vez de vermos os humanos como seres morais, burgueses e civilizados, deveríamos considerá-los maníacos sexuais. Nas restrições da vida civilizada, os instintos são reprimidos e forçados a se desviar de seu estado selvagem. A natureza particular dos humanos é estar constantemente em busca de novas aventuras e estímulos, e é por isso que utilizo a definição de “maníaco sexual”. Os humanos precisam de canais de expressão para esses impulsos naturais, pois eles nada mais são do que expressões normais do perverso (*hentai hyōgen*). (DRISCOLL, 2010, p.129, tradução nossa)

O que Tanaka defende, portanto, é que sociedade modernizante e "civilizada" contém os sujeitos, em especial os homens, para que não realizem seus "desejos naturais". Este é um dos grandes motivos pelo qual o pensador era apoiador fervoroso do aceite da prostituição, que, como comentamos em nota de rodapé, de acordo com ele, além de proporcionar aos homens uma válvula de escape para estes desejos sado-masoquistas, também é responsável por gerar capital para a nação e, assim, atua como uma força apoiadora do império japonês.

A visão do sexólogo é, sem dúvida, extremamente machista, uma vez que acreditava que às mulheres restavam apenas duas opções: sofrerem em silêncio em suas casas, ou tornarem-se trabalhadoras do sexo.

Além de Tanaka, outros pensadores também desenvolveram publicações que exploravam o tema: o psiquiatra, especialista em psicopatologia, Ryuzabura Shikiba (1898–1965) foi responsável pela tradução de *Juliette* (1797–1801), de Marquês de Sade; Hokumei Umehara (1901-1946) e Kiyoshi Sakai lançaram a revista *Grotesque* (1928-31), seguida pela *Kamashastra* (1927-28).

Na mídia popular, os crimes de teor sexual-grotesco eram explorados de forma extremamente sensacionalista. Relatos de eventos como o assassinato de mulheres que eram taxidermizadas e usadas como manequins (chamadas de “garotas-manequim”) nas vitrines de lojas de departamento passaram a ser frequentes. As garotas-manequim apareceriam em mais de uma publicação, como no *Novo Guia da Grande Tóquio* (*Shin-pen Dai Tōkyō annai*, 1929), na edição mensal do *Kamashastra de Shanghai* em dezembro de 27, e no livro ilustrado do tradutor, ensaísta e pintor, Sakai Kiyoshi, *O Mundo Flutuante em Desfile* (*Ukiyo on pareedo*), onde também comentaria sobre outros novos tipos de

"hiper garotas" (*santan gaaru*) do capitalismo urbano, como as *moga* (garotas modernas, mencionadas anteriormente), as "garotas chiques", e as "garotas Engel", fazendo referência a grupos femininos de esquerda. Driscoll dirá:

Enquanto o modernologista Kon Wajirō relatava friamente, em seu *Novo Guia da Grande Tóquio* (*Shin-pen Dai Tōkyō annai*, 1929), que a "garota-manequim" havia aparecido pela primeira vez em Ginza, e a feminista anarquista Yagi Akiko denunciava essa mais nova tendência de mercantilização dos corpos femininos na revista feminista *Women's Arts* (Silverberg 2007, p. 61), naquele mesmo ano, o universo mais popular do erotismo-grotesco interpretava essa prática de maneiras um tanto mais imaginativas. Rumores publicados em coleções do gênero, como *Pesquisando o Ero Perverso* (*Hentaiteki ero no kenkyū*, 1930), de Noma Jirō, registravam que os manequins vivos de vitrines eram, na verdade, mulheres que haviam sido sequestradas e forçadas a diferentes formas de escravidão, ou então mulheres que vendiam livremente sua força de trabalho e permaneciam "voluntariamente" imóveis durante o expediente, obedecendo ordens de seus chefes. Essa tendência para, nas palavras de Marx, "a inversão, ou melhor, a distorção entre o vivo e o morto que caracteriza o capitalismo" (1977, p. 425), intensificou-se após o *crash* de outubro de 1929, quando as margens de lucro implodiram e o capital, na sociedade do espetáculo de Tóquio, passou a necessitar de novas e invasivas técnicas de expropriação de mais-valor. [...] Sakai ironizou dizendo que o uso de mulheres reais como manequins representava "a mais hipermobilização até hoje do conceito sociológico de 'trabalho feminino'". (DRISCOLL, 2010, p., tradução nossa)

Também citado anteriormente, importante autor a explorar a sexualidade no Japão moderno, através da literatura ficcional, foi Jun'ichirō Tanizaki.

Em *Alguns Preferem Urtigas*, Tanizaki explora as emoções perturbadoras de um próspero homem de negócios quando sua esposa adúltera deseja "comprar" sua liberdade. As cenas ambientadas no contexto do teatro de bonecos japonês fornecem uma moldura tradicional para canalizar respostas e moldar atitudes diante das complexas emoções humanas. Por trás da história, levemente velada de autobiografia, sobre o infortúnio conjugal de Misako e Kaname, encontra-se o verdadeiro tema: o conflito entre culturas, o velho e o novo. Ao escrever sobre a atração de Kaname pela caucasiana Louise e seus sentimentos por Misako, o narrador confessa:

"Manter por companheira de toda uma vida uma mulher por quem ele não sentia nem metade, nem um quarto — do prazer que sentia ao abraçar uma mulher de outra nação e de outra raça, uma mulher que ele encontrava, por assim dizer, apenas em

pontos dispersos ao longo do caminho — certamente era um deslocamento intolerável."

Tanizaki perseguiu os “desejos sexuais masoquistas” do senhor da guerra japonês Musashi em *A História Secreta do Senhor de Musashi* (1935). Seu romance seguinte, *As Irmãs Makioka* (1943–48), sobre uma cultura aristocrática em declínio, apresenta o tumulto emocional da introspectiva Yukiko, uma das quatro irmãs de uma família mercante de Osaka, em sua busca por um marido adequado. O estilo simples, porém perceptivo, lembra a ficção autobiográfica de D.H. Lawrence ou os contos psicológicos de André Gide. (WILLIAMS, 2012, p.39-40, tradução nossa).

Nos anos 1930, a imprensa introduziu o termo “*ero guro nansensu*” para categorizar as produções deste teor. Um dos mais importantes autores dentro deste universo, e que, aqui nesta dissertação de mestrado, servirá como um dos principais objetos de análise fabulatória dentro do tema do erótico, grotesco e sem sentido, assim como o cineasta Takashi Miike (capítulo 4), em décadas posteriores, é o escritor de mistério Edogawa Ranpo (capítulo 3).

O *ero guro nansensu* dos anos 1930, como veremos no capítulo seguinte do texto, foi muito influenciado também pela variada cultura popular que florescia no Japão na época. De acordo com Gordon, em 1932, por volta de 26% dos cidadãos urbanos possuíam seus próprios aparelhos de rádio; até 1941 o número cresceria para mais de 45% de toda a população nacional.

Transmissões de rádio, assim como vitrolas, impulsionaram a popularidade do *jazz* e da música clássica ocidental, assim como das canções populares japonesas e marchas militares. Cineastas brilhantes, como Ozu Yasujiro, começaram a produzir filmes de sucesso retratando a vida das pessoas comuns, enquanto outros continuaram a criar os sempre populares épicos de batalhas de samurais. Produções de Hollywood atraíam públicos igualmente grandes, senão maiores. [...] Em suma, a década de 1930 no Japão testemunhou uma ascensão do "tradicionalismo". Pode-se definir isso como a crença fortemente propagada de que práticas e ideais consagrados pelo tempo e essencialmente japoneses deveriam ser o referencial para a moralidade e a ação. No entanto, esses anos não representaram um verdadeiro retorno a uma sociedade tradicional do passado. (GORDON, 2013, p.200-1, tradução nossa)

Em relação à política externa, a colonização da região da Manchúria gerou fortes tensões com as potências britânica e norte-americana, que se recusaram a reconhecer Manchukuo. Deste modo, o governo passou a investir ainda mais nos

poderes militares. "Ao mesmo tempo, decidiu apoiar um exército capaz de 'defender o norte' (União Soviética, Estados Unidos e China), enquanto 'avançava para o sul' (Sudeste Asiático)." (GORDON, 2013, p.191, tradução nossa). A estratégia de busca por estabilidade local nas regiões colonizadas também tomou outro rumo; agora, passaram a ser locais onde ambos recursos materiais e humanos deveriam ser destinados ao apoio e expansão do império. "O Japão tinha que construir um império autossuficiente em um mundo hostil." (ibidem, p. 193). O oeste passou a estabelecer novas paredes tarifárias como tentativa de controlar a expansão japonesa, enquanto a China boicotava *commodities* do país. A combinação destes dois fatores foi responsável por gerar mudanças internas com novos programas, sob uma agenda de "tempos de emergência", que mudariam, em grande parte, a relação entre Estado e sociedade. O modelo econômico adotado se alinhava entre uma política rígida e fortemente ligada aos poderes governamentais, próximo àquele presente no socialismo soviético, enquanto, ainda assim, defendia os ideais de *laissez-faire* dos países ocidentais.

Enquanto o Estado expandia seu controle econômico, como a estatização da indústria de energia elétrica, por exemplo, também se movia para conter mais ativamente a vida política e social do país. Tratava-se da combinação de uma retórica tradicionalista combinada a estratégias do mundo moderno; algo que se estabeleceu no país durante e após a Segunda Guerra Mundial.

As ideias democráticas ambivalentes da década de 1920 justificavam o governo constitucional e a participação popular como meios de sustentar o imperador e o império. A ortodoxia mais restrita da década de 1930 exaltava o imperador como uma figura transcendente. Em 1937, o Ministério da Educação promulgou um manifesto famoso em todo o sistema escolar, intitulado: "Os Princípios Fundamentais da Política Nacional" (*Kokutai no hongu*). O documento atribuía a crise social e ideológica do Japão a crenças ocidentais que iam do individualismo ao comunismo. Em lugar dessas ideias, afirmava que "servir ao Imperador e aceitar a augusta vontade do Imperador como a própria" deveria ser o princípio básico da vida social e da moralidade. Enaltecia a lealdade e o espírito militar como os valores centrais da nação, e o sistema familiar hierárquico como sua instituição fundamental.

De diversas maneiras, as sombras da censura e da ortodoxia rígida se espalharam pela vida política. As chamadas virtudes tradicionais japonesas foram celebradas de forma extrema. Mas é importante reconhecer que a vida social e material das pessoas comuns no Japão permaneceu essencialmente moderna em

muitos aspectos, e bastante receptiva à influência ocidental, mesmo após o início da guerra em grande escala contra a China, em 1937. [...] Em todos os casos, continuava-se o esforço moderno de organizar a sociedade em grupos funcionais distintos. (GORDON, 2013, p.199, tradução nossa)

Gordon ainda dirá:

A cultura popular permaneceu cosmopolita e vibrante. A cultura material incorporava novas tendências globais. Mesmo as forças políticas que se tornaram dominantes na década de 1930 haviam sido estabelecidas como parte da revolução Meiji do Japão. Uma instituição imperial renovada, uma burocracia meritocrática e orgulhosa, com altas aspirações de gerir a sociedade, e um exército tecnicamente avançado e eficiente eram, desde a década de 1880, emblemas da nação moderna.

Reconhecer tais continuidades não significa negar que houve mudanças. O peso acumulado da política de assassinatos, repressão e governo militar-burocrático, de uma ortodoxia cultural estridente e de um expansionismo unilateral no continente representou uma mudança radical no caráter da experiência moderna do Japão. Essa mudança teria consequências trágicas para milhões de pessoas.

Devemos resumir isso chamando a década de 1930 de a era de um fascismo japonês emergente? Eu diria que sim, embora outros historiadores discordem. No entanto, ao refletirmos sobre a história desse período, não devemos nos prender a disputas terminológicas. Não é tão importante rotular a ordem política japonesa dos anos 30 como “fascista” ou “militarista”. Mais importante é notar que a dinâmica e os resultados da vida política e cultural no Japão compartilhavam muito com a experiência dos estados fascistas da Europa.

Pode-se identificar, nas experiências alemã, italiana e japonesa, uma resposta comum de uma segunda geração de nações em processo de modernização. (GORDON, 2013, p.202, tradução nossa)

Um partido fascista nunca chegou, de fato, a subir ao poder no contexto japonês, assim como não houve uma figura emblemática como Hitler ou Mussolini, no entanto, estas nações modernizadas de "segunda geração" compartilharam diversas experiências similares; crise econômica, acompanhada por polarizações políticas, intensos conflitos populares internos, com a emergência de protestos e greves, assim como atos de extrema violência, como o assassinato de figuras públicas. No Japão, além disso, ainda havia o medo, tanto entre a elite intelectualizada, quanto entre os cidadãos comuns, da disruptura dos papéis de gênero, com o surgimento das garotas modernas. Agravando ainda

mais a situação de instabilidade interna, havia ainda a problemática dos estados anglo-americanos que impediam que o poder imperial se expandisse em escala internacional. “A resposta da nação a esses problemas levou à catástrofe da guerra e despertou, no pós-guerra, uma repulsa ao fascismo e ao militarismo.” (ibidem, p.203)

Sob a direção do primeiro-ministro Konoe Fumimaro (1891-1945), em julho de 1937, o Japão decidiu tomar medidas drásticas direcionadas a um maior expansionismo de seus domínios em terras chinesas. Uma vez que enfrentavam uma forte frente opositora por parte do governo nacionalista de Chiang Kai-shek, que era visto como uma ameaça ao controle japonês nas regiões da Manchúria e no norte da China, Konoe liderou as forças militares na tomada de terras ao Sul de Beijing, ocupando uma grande parte da península de Shandong e do Rio Amarelo, além de, com auxílio da marinha, também invadir a cidade de Xangai. No mesmo ano, em dezembro, também expandiram seu controle para a região de Nanjing. Embora, neste momento, o Japão tivesse um grande controle sobre diversas regiões do país, o governo nacionalista chinês ainda mantinha sua postura defensiva de resistência, levando o primeiro-ministro, em janeiro de 1938, a emitir “um chamado assustador à guerra para 'aniquilar' o regime Nacionalista.” (ibidem, p.204)

A partir deste momento, foram executados diversos massacres, tanto de civis, quanto de soldados chineses, resultando na morte de milhares, além no estupro de mulheres de todas as idades. Com o recuo dos nacionalistas para regiões mais ocidentais, rodeadas por montanhas, o Japão passou a travar embates com a União Soviética, que, por possuir forças armadas mais equipadas e preparadas, gerou diversas vítimas entre as tropas japonesas. No entanto, com o apoio local de Wang Jingwei, rival do movimento liderado por Chiang Kai-shek, o Estado Japonês foi capaz de criar e reconhecer um novo governo chinês para administrar as regiões dominadas, a partir de março de 1940. A justificativa de Jingwei era que, assim como os japoneses, acreditava em uma postura pan-asiática que, em conjunto, combateria os poderes ocidentais. No entanto, seu reinado era fraco, uma vez que foi sujeito a aceitar termos humilhantes nos tratados redigidos pelos japoneses, além de também não obter apoio popular.

Desde meados da década de 1930, uma minoria de estrategistas vinha alertando que o Japão não deveria estender demais suas forças. Foi Ishiwara Kanji, o planejador da tomada da Manchúria, quem defendeu com mais veemência, nos mais altos escalões, que o Japão não possuía recursos suficientes para controlar a China. Ele temia acima de tudo a União Soviética e o Ocidente. Constantemente instava o governo a concentrar esforços no desenvolvimento da Manchúria, ao mesmo tempo em que preservava forças para lidar com esses inimigos em potencial. Essas opiniões, no entanto, não eram bem-vistas. No outono de 1937, Ishiwara foi afastado e relegado a uma sucessão de cargos menores. Mas seus piores temores se concretizaram. Os governantes do Japão prenderam seus soldados no pântano de uma guerra continental. Estavam dispostos a não recuar, mas incapazes de derrotar seus inimigos. (GORDON, 2013, p.207, tradução nossa)

O Japão encontrou-se em um impasse: não conseguia expandir seus domínios e muito menos controlá-los da maneira que queriam. Em janeiro de 1939, o primeiro-ministro Konoé resignou e, no decorrer dos 18 meses seguintes, houve uma crise de poderes internos em que três homens assumiram o cargo, cujos mandatos foram curtos. O primeiro foi um burocrata ultra-nacionalista, seguido pois dois militares. Com o crescimento de Hitler na Europa, a posição governamental foi a favor de uma aliança com a Alemanha Nazista, tendo em vista o apoio contra ambas União Soviética e potências do Ocidente, Estados Unidos e Inglaterra. No entanto, em dezembro do mesmo ano, durante o mandato de Hiranuma Kiichiro (1867-1952), Hitler anunciou um pacto de não agressão com Stalin, levando o Kiichiro, assim como seu predecessor, a renunciar do cargo. Ainda em 1939, em julho, o presidente norte-americano Theodore Roosevelt quebrou o tratado comercial entre os Estados Unidos e o Japão.

Em 1940 o Konoé Fumimaro voltou ao poder, o que foi visto positivamente por ambas elite e civis, que acreditavam que ele construiria uma "Nova Ordem" doméstica e para com as relações exteriores. Em 1941, decidiu reatar as relações com Stalin, determinando um acordo de neutralidade com os russos. Neste mesmo ano, quando Hitler rompeu o pacto com a União Soviética, atacando o país em junho, o Japão estendeu seus domínios à Indochina, ocupando a península, que, antes, tratava-se de uma colônia francesa.

No entanto, enquanto o governo buscava manter relações diplomáticas, negociando um recuo parcial de seu expansionismo no território chinês, assim,

buscando retomar os acordos comerciais com o Estados Unidos, o poder militar tinha outra agenda em mente; desejavam realizar um ataque audacioso para que as potências do Ocidente finalmente os reconhecessem como o poder hegemônico na Ásia. Até certo momento, a diplomacia buscada por Konoé estava funcionando, mesmo quando foi substituído pelo general Tojo Hideki (1884-1948), que, agora, mantinha uma posição tanto como primeiro-ministro quanto como comandante militar.

Em novembro, tornou-se claro para as principais figuras do gabinete que um acordo diplomático satisfatório era impossível. O Japão estava disposto a se retirar apenas da Indochina. Os Estados Unidos não aceitariam nada menos do que a retirada de toda a China, exceto das posses japonesas anteriores a 1931 no sul da Manchúria. [...] O Ministério das Relações Exteriores pretendia entregar um longo memorando aos americanos notificando que as negociações estavam encerradas — essencialmente, uma declaração de guerra — pouco antes do ataque a Pearl Harbor. [...] O Japão havia mergulhado em uma guerra que se revelaria devastadora para povos de toda a Ásia. [...] No outono de 1941, ao tomarem a decisão de ir à guerra, os líderes japoneses sabiam perfeitamente que o poder industrial americano tornava impossível vencer uma guerra prolongada contra os Estados Unidos, mas convenceram-se, de forma ingênua, de que os americanos não teriam vontade de sustentar tal guerra em terras distantes. (GORDON, 2013, p.209, tradução nossa)

Em 7 de dezembro de 1941 o Japão realizou o ataque surpresa na base naval norte-americana, em Honolulu, no Havaí, destruindo o coração da frota do Pacífico dos Estados Unidos. Em um primeiro momento, entrou no conflito da Segunda Guerra com vitórias; em 1942 os britânicos entregaram Singapura aos japoneses, e, nos seis meses seguintes, o território de Burma. Já as forças norte-americanas foram obrigadas a sair das Filipinas, se recuando para a Austrália. Além disso, passaram a controlar as Índias Orientais Holandesas, da Indonésia a Bornéu e o mar de Celebes.

Na época, [...] a indignação com a tática, somada ao impacto devastador de três mil e setecentos americanos mortos ou feridos em um único dia, despertou um forte desejo de vingança nos Estados Unidos. "Lembrem-se de Pearl Harbor" tornou-se o lema da guerra, e seus ecos ressoaram bem além do pós-guerra, na forma de uma visão estereotipada dos japoneses como pouco confiáveis. [...] No Japão, as pessoas receberam essas vitórias com júbilo. O governo e a mídia justificaram a campanha com

declarações grandiosas de que o Japão estava travando uma guerra para devolver a Ásia ao controle dos asiáticos. (GORDON, 2013, p.210, tradução nossa)

A partir deste momento, o Japão passou a controlar as antigas colônias ainda mais duramente do que antes, na Coreia, por exemplo, levava estudantes às fábricas e comandava uma onda migratória massiva, movimentando por volta de quatro milhões de adultos, que, ao chegarem em terras japonesas, eram obrigados a trabalhar como mineradores, guardas de prisão e, em terras chinesas, como construtores de pistas de pouso. Já os Taiwaneses foram recrutados como uma força voluntária para apoiar as forças militares em diferentes locais, na Ásia e no Pacífico. As mulheres, por sua vez, de todos os territórios coloniais foram deslocadas para diversas regiões, obrigadas a servir sexualmente os soldados japoneses.

Concomitantemente, em Burma, na Tailândia, e nas Filipinas, o Japão adotou uma postura a favor do “anti-colonialismo”, apoiando estados “independentes”, no entanto, ainda assim, gerando diversos conflitos internos nestas regiões, assim como ações de extrema violência. No Vietnã, por exemplo, confiscaram as plantações de arroz para alimentar as tropas nas Filipinas, conseqüentemente, gerando uma onda de escassez que tirou a vida de aproximadamente um milhão de cidadãos vietnamitas.

Na prática, os comandantes militares japoneses locais é que ditavam as políticas. Eles reprimiam os movimentos de independência dirigidos contra os próprios japoneses, ao mesmo tempo em que apoiavam combatentes anti colonialistas ocidentais que juravam lealdade ao Japão.[...] Em todo o império, estes episódios cruéis desperdiçaram a boa vontade que os japoneses inicialmente conquistaram ao expulsar os senhores coloniais ocidentais em nome de uma grande visão de solidariedade asiática. As esperanças iniciais de indonésios, filipinos e vietnamitas de que o Japão promoveria ativamente a libertação nacional foram traídas. Ainda assim, o breve período de controle japonês teve um impacto duradouro importante. Os movimentos de independência organizados durante a guerra, seja com o apoio inconsistente do Japão, seja enfrentando a repressão japonesa, sobreviveram até o período pós-guerra. (GORDON, 2013, p. 211, tradução nossa)

Embora a "Nova Ordem" de Konoé estivesse em voga para uma reconstrução econômica doméstica desde 1938, em 1941, com a intensificação da guerra, os homens foram convocados para o exército, enquanto jovens, a partir dos 16 anos, e mulheres solteiras foram trazidos como força de trabalho para as indústrias. Deste modo, à medida que as disputas externas avançavam, o povo, de um modo geral, passava a ter cada vez menos liberdade; "O Estado tornou-se mais intrusivo do que nunca. A expressão política era rigorosamente e severamente monitorada." (ibidem, p.217)

Culturalmente, através da mídia impressa, rádio e até mesmo do cinema, produções, como aquelas do *ero guro nansensu*, passaram a ser censuradas e outras, voltadas à promoção das relações entre cidadãos, Estado e o Imperador, foram valorizadas. No mesmo ano de 1941, o Exército Imperial Japonês promoveu a nacionalização de todas as agências de notícias públicas, centralizando o controle da informação por meio do Comitê Confidencial de Ligação com Informações. A partir de então, todas as notícias divulgadas na imprensa escrita e nos meios de radiodifusão passaram a constituir comunicados oficiais do Quartel-General do Exército Imperial, sediado em Tóquio, durante o período da Segunda Guerra Mundial. Nesse contexto, destacam-se as transmissões dos célebres programas de guerra da "Rosa de Tóquio", veiculados pela emissora estatal NHK (Nippon Hōsō Kyōkai), que, embora já existisse desde 1926, agora, se tornaria uma peça chave dentro da mídia japonesa — tendo sua estrutura reconfigurada em 1950, no pós-guerra, até hoje, ainda atua como um importante veículo midiático, operando duas redes televisivas e três estações de rádio. Extremamente moderna, proporcionava inovações em todas as suas frentes, no entanto, defendia uma retórica que glorificava ideais tradicionalistas, especialmente no que diz respeito à lealdade ao Imperador.

Embora no decorrer dos anos 1930 até o início dos 40, o Japão experienciasse um crescimento econômico e industrial, após a guerra com a China, iniciada em 1937, houve um grande aumento inflacionário, responsável pela paralisia da economia voltada ao consumo, além da diminuição considerável dos salários entre os anos 1934 a 1945.

No início de 1944, mesmo antes dos bombardeios incendiários devastarem as principais cidades, a vida civil já se resumia, há

vários anos, a uma rotina sombria marcada pela escassez e por severas restrições. (GORDON, 2013, p.218, tradução nossa)

Frustrados com as potências do Ocidente, houve um crescimento das ideias anti-modernistas; discursos e ensaios que pediam uma reforma que “transcendesse a modernidade” cresceram significativamente a partir de meados dos anos 40. Em relação às influências vindas do exterior, sobre a posição governamental, Gordon dirá:

As políticas culturais do governo durante a guerra refletiam de forma clara o espírito [de superação da modernidade]. O Estado buscou, de maneira bastante literal, expulsar as influências culturais anglo-americanas. Filmes americanos e britânicos foram proibidos. Produções alemãs e francesas eram permitidas, mas, a fim de preservar a atmosfera marcial, cenas românticas eram suprimidas. Toda “música inimiga” foi vetada, com destaque para o *jazz*, considerado decadente. Em janeiro de 1943, a Associação de Cultura Musical do Japão, uma entidade criada pelo governo e composta por um número expressivo de músicos e professores, anunciou que pretendia “erradicar do Japão a influência do *jazz* americano”, que já havia penetrado profundamente na vida cotidiana japonesa. [...] Salões de beleza, que haviam se multiplicado desde a década de 1920, foram condenados por corromperem a pureza feminina, e as permanentes foram proibidas. O beisebol, popular desde a década de 1890, foi igualmente banido em 1943. Além disso, o Estado iniciou uma campanha para purificar a língua japonesa, que há décadas vinha sendo permeada por expressões culturais e vocabulário ocidentais. Pronúncias “japonizadas” de palavras como *strike* e *out* (*sutoraiiku* e *a-u-to*) deveriam ser substituídas por termos nativos [...] da mesma forma, expressões ocidentalizadas para se referir aos pais (como “*mama*” e “*papa*”) passaram a ser desencorajadas.

Os apelos por uma substituição dos modos de vida ocidentais, vistos como perdulários, por um espírito de sacrifício condizente com a pureza do espírito japonês eram constantes e enfáticos. Partiam tanto dos intelectuais quanto do próprio Estado, e destinavam-se à população como um todo. (GORDON, 2013, p.220, tradução nossa)

Gordon, no entanto, pontuará que:

O esforço para superar a cultura moderna — assim como diversos projetos voltados à construção de uma nova ordem política e socioeconômica — foi marcado por contradições. Não resultou em políticas consistentes nem rigidamente aplicadas. No plano intelectual, o antimodernismo recorria, na verdade, a uma linguagem conceitual ocidental, formulada na Europa por pensadores como Nietzsche e Heidegger. De fato, a centralidade

dos apelos à “superação da modernidade” revelava o quão profundamente o Japão havia se modernizado. No plano popular, as tendências, preferências e hobbies de origem ocidental estavam tão enraizados que não podiam ser facilmente eliminados. (GORDON, 2013, p.220, tradução nossa)

Antes mesmo da ocupação americana no Japão, já era possível evidenciar que o país já havia perdido a guerra; desde 1944 diversos ataques internos foram conduzidos, assim como uma forte resistência civil, combinada à crescente ausência de trabalhadores nas fábricas, além de suas fugas das cidades. Estes eram sinais claros de que uma disruptura social e política estava prestes a eclodir.

Em junho de 1945, os Estados Unidos tomou conta da ilha de Okinawa, resultando na morte de 250.000 japoneses, sendo 150.000 dessas casualidades civis. "Os bombardeios incendiários haviam reduzido as cidades japonesas a escombros." (ibidem, p.223). Enquanto isso, o Japão tentava se aproximar da União Soviética, com a esperança de que o país poderia mediar uma rendição que garantiria o salvamento da posição imperial. No entanto, com a declaração de guerra por parte dos soviéticos (8 de agosto) e sua invasão da região da Manchúria (9 de agosto), em conjunto com as bombas lançadas sob os territórios de Hiroshima (6 de agosto) e Nagasaki (9 de agosto), foram suficientes para que o Imperador declarasse o final da guerra, sendo, em 2 de setembro, assinado o documento oficial de rendição a bordo do couraçado *USS Missouri*, ancorado na Baía de Tóquio. Neste mesmo mês, o Imperador Hirohito fez sua primeira aparição na rádio, anunciando, ele mesmo, a trégua japonesa a partir daquele momento. Em suas palavras:

Aos nossos bons e leais súditos:

Após refletir profundamente sobre as tendências gerais do mundo e as condições reais que hoje se impõem ao nosso império, decidimos promover uma resolução da presente situação por meio de uma medida extraordinária. Ordenamos ao nosso governo que comunique aos governos dos Estados Unidos da América, da Grã-Bretanha, da China e da União Soviética que o nosso império aceita as disposições contidas na Declaração Conjunta dessas potências. Buscar a prosperidade comum e a felicidade de todas as nações, bem como a segurança e o bem-estar de nossos súditos, é a solene obrigação que nos foi legada por nossos ancestrais imperiais, e que guardamos com o mais profundo apreço. De fato, declaramos guerra aos Estados Unidos e à Grã-Bretanha movidos por um sincero desejo de assegurar a

autopreservação do Japão e a estabilização da Ásia Oriental, estando longe de nossa intenção infringir a soberania de outras nações ou embarcar em qualquer forma de expansão territorial.

Contudo, a guerra se prolonga há quase quatro anos. Apesar dos máximos esforços de todos — o valoroso combate de nossas forças militares e navais, a diligência dos funcionários do Estado e a dedicação de nossos cem milhões de súditos — a situação bélica não se desenvolveu necessariamente a favor do Japão, ao passo que as tendências gerais do mundo voltaram-se completamente contra os nossos interesses. Além disso, o inimigo passou a utilizar uma nova e extremamente cruel bomba, cujo poder destrutivo é incalculável, ceifando inúmeras vidas inocentes.

Se continuássemos a lutar, isso não resultaria apenas no colapso final e na aniquilação da nação japonesa, mas também levaria à total extinção da civilização humana.

Diante disso, como poderíamos salvar os milhões de nossos súditos ou prestar contas diante dos espíritos sagrados de nossos antepassados imperiais? Eis a razão pela qual ordenamos a aceitação das disposições da Declaração Conjunta das Potências. Não podemos deixar de expressar nosso mais profundo pesar às nações aliadas do Leste Asiático, que cooperaram continuamente com o Império pela emancipação da região. O pensamento nos oficiais e soldados que tombaram no campo de batalha, naqueles que morreram cumprindo seu dever, bem como nos que pereceram prematuramente e em todos os seus familiares enlutados, aflige o nosso coração dia e noite. O bem-estar dos feridos, das vítimas da guerra, e daqueles que perderam seus lares e meios de subsistência é objeto de nossa mais profunda solicitude.

As dificuldades e sofrimentos a que nossa nação será submetida de agora em diante certamente serão grandes. Temos plena consciência dos sentimentos mais íntimos de todos vós, nossos súditos. Todavia, é conforme os desígnios do tempo e do destino que resolvemos abrir o caminho para uma grande paz para as futuras gerações, suportando o insuportável e tolerando o intolerável. Tendo sido possível salvaguardar e preservar a estrutura do Estado imperial, permanecemos sempre convosco, nossos bons e leais súditos, confiando em vossa sinceridade e integridade. Guardai-vos rigorosamente contra quaisquer explosões emocionais que possam causar complicações desnecessárias, bem como contra contendas fraternas e disputas que possam gerar confusão, desviar-vos do caminho correto e fazer-vos perder a confiança do mundo. Que toda a nação permaneça unida como uma única família, de geração em geração, firme na fé na indestrutibilidade desta terra divina, consciente de suas pesadas responsabilidades e do longo caminho que se apresenta à sua frente. Uni vossas forças para dedicar-vos à construção do futuro. Cultivai os caminhos da retidão, fomentai a nobreza de espírito e trabalhai com firmeza para exaltar a glória inata do Estado imperial e acompanhar o progresso do mundo.

14º dia do 8º mês do 20º ano da Era Showa. (HIROHITO, 15 de agosto de 1945, tradução nossa)

Para a população, as sequelas da guerra seriam muitas — físicas e emocionais. A mensagem do Imperador, novamente, pedia o sacrifício do povo em prol da nação, e, assim como mencionado anteriormente, reiterava a ideia de que eram vítimas nesta guerra, massacrados através de ataques cruéis.

O número total de mortos japoneses, cerca de 2,5 milhões, e, acima de tudo, a experiência sem precedentes dos bombardeios atômicos, deixaram entre os sobreviventes um forte senso de si mesmos como vítimas, e não como perpetradores, da guerra. A vivência da derrota provocou, em milhões de japoneses, uma repulsa profunda e duradoura a qualquer forma de conflito bélico. [...] Apesar da experiência nacional compartilhada da derrota, as vivências individuais variaram enormemente. (GORDON, 2013, p.225-6, tradução nossa)

Um dos grandes acontecimentos, haja vista o desespero generalizado daquele período, foi o surgimento do mercado negro, comandado por gângsters que, embora liderassem um esquema ilegal, eram tolerados e presentes à céu aberto. Tanto japoneses, quanto coreanos e taiwaneses passaram a vender o pouco que tinham, como estoques de comida e itens domésticos; “Algumas roupas e cobertores à venda haviam sido retirados de cadáveres.” (ibidem, p.228). Ainda assim, milhares morreram de fome.

A palavra clínica para exaustão (*kyodatsu*) tornou-se um dos termos definidores do estado mental do povo japonês nos primeiros anos do pós-guerra. O abuso de álcool e drogas foi identificado pela mídia como um dos principais problemas sociais da época. Jornais publicaram inúmeros relatos de mortes causadas por bebidas alcoólicas caseiras. As taxas de assalto à mão armada e de furtos aumentaram drasticamente em relação aos níveis das décadas de 1920 e 1930. Por outro lado, as taxas de homicídio não apresentaram aumento.[...]

Outro termo emblemático do período foi “cultura *kasutori*”. A expressão fazia referência a um tipo de vinho barato, popularmente consumido, produzido a partir dos resíduos da fabricação de saquê (*kasu*). No entanto, seu significado ia além da bebida: simbolizava um universo psicológico marcado por uma autocomiseração melancólica, equilibrada por uma resolução desafiadora de viver o presente, num tempo em que o futuro parecia desprovido. (GORDON, 2013, p.229, tradução nossa)

Em setembro de 1945, o general Douglas MacArthur, assim como membros do exército norte-americano, chegaram ao Japão, marcando o início da ocupação dos Estados Unidos no país. No início de 1946 foi criado o Conselho Aliado para

o Japão (*Allied Council for Japan*), um órgão consultivo para supervisionar a ocupação e auxiliar o Comandante Supremo das Forças Aliadas (SCAP) nas decisões políticas e administrativas. Sua agenda inicial era desmilitarizar e democratizar a nação e, portanto, uma das primeiras medidas tomadas por MacArthur e o SCAP foi a dissolução das forças armadas e da marinha em 30 de novembro do mesmo ano. Naquele momento, uma grande parte da população japonesa — por volta de 10% — estava em terras coloniais, como na Coréia, Manchúria, Taiwan e China. Estas pessoas foram repatriadas por completo até o final de 1948, significando a volta de aproximadamente 6.9 milhões de pessoas ao território japonês. Estes cidadãos, por sua vez, ao retornarem ao seu país de origem, se sentiram deslocadas, povoando espaços empobrecidos, às margens da sociedade, e sendo vistos pelo restante da população com desprezo por terem feito parte de uma guerra perdida.

Além disso, os Estados Unidos tomou outras medidas severas, como o desestabelecimento do shintoísmo como religião oficial, além da prisão e execução de diversos militares e líderes políticos por seus envolvimento na guerra.

Em 1945, os Estados Unidos buscavam fazer muito mais do que apenas desmilitarizar o Japão e punir seus líderes. Seu objetivo era reconstruir o mundo inteiro à sua imagem — incluindo o Japão. Nesse espírito, o SCAP impôs uma série acelerada de reformas no outono de 1945 e em 1946. Essas reformas baseavam-se em uma lógica simples: o militarismo era fruto do monopólio, da tirania e da pobreza. Construir um Japão pacífico e não militarista exigia mais do que apenas dissolver as forças armadas — exigia reformas profundas para destruir o autoritarismo político, igualar os direitos políticos (e até mesmo a riqueza) e transformar os valores sociais.

O SCAP anunciou as primeiras grandes declarações de reforma em outubro de 1945, garantindo as liberdades de expressão, de imprensa e de reunião, bem como o direito à organização sindical por parte de trabalhadores e agricultores. O comando também ordenou que o governo japonês estendesse os direitos civis e políticos às mulheres.[...]

Com essas medidas, os Estados Unidos enviaram uma mensagem clara: a democracia deveria ser a pedra angular do novo Japão. (GORDON, 2013, p.230, tradução nossa)

No início de 1946, foi organizado um comitê para uma reescritura da constituição, que foi promulgada em novembro do mesmo ano e posta em prática em maio de 1947. Um dos grandes marcos desta nova reestruturação

constitucional foi o novo papel concedido ao Imperador; foi rebaixado de um monarca absoluto para “um símbolo do Estado e da unificação da população”. Além disso, muito similar ao *Bill of Rights* (Declaração de Direitos Americana), garantia ao povo “direitos humanos fundamentais”, como a educação, o direito de trabalhar, se organizar e barganhar coletivamente, além de banir quaisquer tipos de discriminações, baseadas em gênero, raça, status social e origem. Para as mulheres, eram assegurados os direitos à igualdade marital, divórcio, posse de terras, herança, entre outros. Por fim, no artigo de número 9, foi declarado que o Japão deveria renunciar eternamente à guerra como direito soberano da nação, assim como à ameaça ou ao uso da força como meio de resolver disputas internacionais. A resposta da população às novas promessas concedidas pela constituição foram recebidas positivamente. Outra medida que foi vista com bons olhos foi o enfraquecimento das *zaibatsu*, com o desmembramento de grandes companhias dentro de suas bolhas internas.

Em relação à educação, agendas voltadas ao ensino de leais súditos ao Imperador foram mudadas para o ensino da paz e democracia. Assim como as instituições de ensino básico, as universidades também passaram por mudanças, como o distanciamento do poder imperial dos institutos estatais e o aceite de mulheres a partir de 1947.

Uma febre de “democratização” varreu o Japão. Os projetos de democracia e igualdade eram compreendidos de maneira extremamente ampla por seus defensores — significavam muito mais do que simplesmente votar ou realizar reformas agrárias. Para muitos, esses projetos implicavam — e isso era tanto uma promessa quanto uma ameaça — a reconstrução da alma humana. [...] Discursos sobre renovação, reconstrução e transformação ecoavam por todo o Japão.

O general Douglas MacArthur tornou-se o símbolo humano do poder americano que impunha essas reformas de grande escala. [...] Com consequências de longo alcance, as opiniões pessoais de MacArthur influenciaram significativamente a política dos Estados Unidos em relação à instituição imperial. [...] No outono de 1945, MacArthur se destacou como um defensor decisivo do trono. [...] Sua atuação nos bastidores garantiu que o sistema político japonês do pós-guerra assumisse uma forma híbrida, que alguns passaram a chamar de “democracia imperial”. (GORDON, 2013, p.232-4, tradução nossa)

Embora os Estados Unidos estivessem efetivamente ocupando o Japão, por conta de barreiras linguísticas, MacArthur comandava indiretamente, e a população interpretava as novas mudanças constitucionais com uma liberdade considerável. Uma das mais efetivas e importantes reformas impulsionadas pelo SCAP foi a Reforma Agrária, que forçou os grandes senhorios a vender porções pequenas de suas terras aos seus inquilinos.

De grande importância para a época, foram os movimentos trabalhistas que reuniram milhares de homens e mulheres descontentes com seus salários e condições de trabalho. Em vista dos diversos protestos e greves que borbulhavam por todo o Japão, os empresários foram obrigados a adotar diversas medidas que iam de encontro com esses novos ideais de "direitos humanos".

No entanto, estas mudanças trouxeram consigo um medo generalizado de que o comunismo podia tomar conta do país, uma vez que, assim como os movimentos populares, também crescia o partido socialista, que tornava-se um grande concorrente dentro da bolha política. Como forma de contenção do comunismo, a agenda norte-americana mudou de curso; seu foco não era mais a democratização, mas a recuperação econômica do Japão. Uma das estratégias tomadas na época foi a retomada de valores tradicionalistas, que consolidavam o Imperador como um unificador, que deixaria o país socialmente conservador e coeso. Passaram a defender também a retomada de poderes pela camada elitizada do pré-guerra, concedendo papéis políticos a líderes empresariais, e intelectuais pró-Occidente.

A mudança na política americana foi muito controversa na época [...] Alguns condenaram o "curso reverso" como uma traição americana à promessa feita imediatamente após a guerra de construir uma verdadeira democracia, o que permitiu que a elite japonesa continuasse um programa de reação e retrocesso após o fim da ocupação. Outros elogiaram a nova direção como um passo prudente para garantir a estabilidade e o sucesso a longo prazo das reformas anteriores. [...] O curso oscilante das reformas americanas fazia parte de uma receita improvisada para a estabilização, que primeiro abriu a política a um grau sem precedentes e depois reforçou os muitos elementos sobreviventes da antiga ordem. [...] A recuperação econômica também foi um ingrediente básico da estabilização no pós-guerra. No início da ocupação, o SCAP rejeitou qualquer responsabilidade em ajudar a economia japonesa a se recuperar. Deixados por conta própria em um contexto incerto, os líderes empresariais combinaram medo com ganância de maneiras desastrosas. [...] Ao longo de 1948, a

economia permaneceu relativamente estagnada, e a inflação continuou a disparar. Os americanos agora estavam comprometidos com o Japão como o "bastião contra o comunismo" na Ásia [...] Estavam agora ansiosos para promover a recuperação econômica. (GORDON, 2013, p.240-1, tradução nossa)

Em fevereiro de 1949, foi implantado um programa de deflação, mas, um ano após sua implementação, o Japão não parecia estar indo em direção a uma recuperação econômica, mas, sim, a uma depressão ainda mais profunda. No entanto, com o início da guerra coreana, o Japão foi capaz de intensificar seus sistemas de produção e exportação, deste modo, tornando a tragédia do contexto vizinho em uma oportunidade de crescimento e enriquecimento. Neste mesmo contexto, a Guerra da Coreia passou a demandar esforços militares por parte dos norte-americanos, que, por sua vez, passaram a ser pressionados a encerrar sua dominação em território japonês.

Em abril de 1952, a ocupação teve seu fim, com a implementação do Tratado de Paz de São Francisco. No entanto, este documento garantiria que os Estados Unidos ainda mantivessem bases e tropas estacionadas no Japão, sob o pretexto de que protegeriam o país de ataques externos e garantiriam a segurança e a paz. Internamente, foi recebido por uma forte oposição, uma vez que era visto como uma forma da potência norte-americana de conter e controlar o Estado japonês.

A ordem do pós-guerra também se enraizou em grandes mudanças que perdurariam: nos direitos civis garantidos pela constituição, bem como na reforma agrária, na reforma trabalhista e nas mudanças legais para as mulheres — que foram muito além do que os governantes do Japão teriam implementado por conta própria. Essas mudanças deram a mais pessoas do que nunca um interesse direto no sistema. A estabilização do Japão no pós-guerra esteve longe de ser um processo estático com poucas mudanças. As reformas aceleraram transformações já em curso e colocaram em movimento novas lutas. [...]

Nas décadas seguintes, à medida que a economia crescia rapidamente, as três instituições interligadas — as grandes empresas, os partidos políticos do establishment e a burocracia — conseguiram "atravessar" a velha guarda. Mas também se observa uma grande parcela da sociedade conquistando seu lugar no sistema por meio da educação e do emprego, tanto nas fábricas quanto nos escritórios. Esse foi o legado das reformas. (GORDON, 2013, p.243, tradução nossa)

Como pontuado anteriormente, com a eclosão da Guerra da Coréia em 1950, o Japão teve sua economia expandida rapidamente até o início dos anos 70; um período que foi batizado pelos historiadores como a “era de crescimento acelerado”. Grande parte deste crescimento, além do conflito em território coreano, se deu pelo grande empenho dos cidadãos em trabalhar por longas horas, em um regime de disciplina extrema.

Embora a desigualdade estivesse difusa, com o lucro mal distribuído entre as regiões urbanas e agrárias, além de entre homens e mulheres, este período, em especial a partir do final dos anos 50, foi marcado pelo crescimento de uma “classe média”, proporcionando que a maior parte da população compartilhasse uma experiência similar da vida convencional. Uma vez que o ensino compulsório durante a ocupação foi estendido até o nível médio, os jovens deste momento estavam cada vez mais letrados e, diferentemente do período de guerra, encontravam-se dispostos a se “sacrificar”, não pelo poder militar, mas pela chance de terem melhores condições de trabalho — podendo, até mesmo, se tornarem seus próprios chefes — e, conseqüentemente, subir de status social.

Embora em um primeiro momento a permanência de bases navais norte-americanas em algumas partes do país tivesse sido criticada, esta medida se provou bastante favorável ao Japão, uma vez que seus custos militares e de defesa caíram substancialmente. Com um investimento massivo em novas tecnologias, indústrias como as produtoras de ferro e aço, assim como as montadoras de automóveis e eletrônicos, tiveram um *boom* dentro do país, enquanto as antigas indústrias têxteis perderam espaço dentro do ambiente produtivo. Além disso, um dos importantes fenômenos que fizeram parte do crescimento econômico do momento, foi a insurgência de novos negócios, e a remodelação de antigas organizações, agora, lideradas por jovens empresários. Exemplos dentro da indústria automotiva e de eletrônicos que foram de extrema importância para o desenvolvimento industrial do país, e que, até hoje, são referências no mercado global, são empresas como a Toyota, Nissan, Mazda, Honda, Kawasaki, Sony, entre outras. “A produtividade do trabalho na indústria manufatureira aumentou 88% na década de 1955 a 1964.” (GORDON, 2013, p.249, tradução nossa)

Diferentemente daquilo que ocorrera no final dos anos 1920, embora empréstimos tenham sido realizados para que fosse possível este investimento tecnológico, uma vez que a receita das companhias crescia de uma forma sem precedentes, desta vez, foi possível que as dívidas fossem pagas e que os bancos se mantivessem estáveis. Enquanto isso, o governo, que não intervinha de maneira tão direta quanto antes, atuava como um grande apoiador dos novos empreendimentos. “O mecanismo informal de intervenção do Estado na economia passou a ser chamado de "orientação administrativa". Foi uma pedra angular da economia política transguerra.” (ibidem, p.250)

Além de seus papéis como trabalhadores, os cidadãos japoneses se tornaram ávidos consumidores, gastando parte de seus salários em itens domésticos modernos, como lavadoras de roupa, panelas de arroz elétricas, rádios, gravadores, telefones, máquinas de costura, televisões, etc.

Em relação à estrutura social doméstica, esta era marcada, cada vez mais, por uma heterogenia, em que havia diversidade — em relação à educação e possibilidades de atuação no mercado — e divisões entre as vidas comunitária, familiar, escolar e labutaria. Com a volta de diversos cidadãos no pós-guerra que antes estavam em territórios colonizados, o Japão experienciou um *baby boom*, tanto no contexto urbano quanto rural. Neste cenário, blocos de apartamento, chamados *danchi* (団地), *surgiram* em locais onde antes havia plantações de arroz ou outros vegetais. Sobre este aspecto social de “experiência comum” generalizada, Gordon fará um interessante comentário:

A disseminação da experiência compartilhada foi acelerada por mudanças físicas na paisagem que colocaram as pessoas em contato mais fácil e rápido umas com as outras. [...] Em 1980, o total de estradas pavimentadas havia triplicado, chegando a 46% de todas as vias. O trem de alta velocidade, conhecido como “trem-bala”, começou a operar entre Osaka e Tóquio em 1964. Isso reduziu o tempo de viagem entre as duas cidades de oito para três horas. Conhecido como “trem-bala” fora do Japão, era chamado de forma mais prosaica de “nova linha tronco” (shinkansen) em japonês. Mas o trem estava longe de ser comum. Ele transformou a percepção de distância entre os maiores centros urbanos do Japão e se tornou um símbolo de orgulho do avanço tecnológico, na vanguarda do progresso global. Enquanto a paisagem era literalmente transformada por tratores em ritmo acelerado, o interior também começava a encolher em um sentido figurado. [...] Com estradas melhores e a possibilidade

de comprar motocicletas e carros, pessoas em idade ativa começaram a fazer o trajeto diário de vilarejos até fábricas ou escritórios em cidades próximas. Em casa, os avós cuidavam dos netos e dos campos de arroz ou hortas [...] As vilas agrícolas passaram a se parecer com comunidades suburbanas, esvaziadas de homens e mulheres adultos durante os dias úteis. Na década de 1970, essa transformação do interior havia diminuído a diferença no estilo de vida entre as pessoas do Japão rural, urbano e suburbano. (GORDON, 2013, p.254, tradução nossa)

Sobre o à escolarização ainda dirá:

Dois elementos chave para essa padronização da experiência social foram as escolas e os locais de trabalho. A educação mudou significativamente do final dos anos 1950 ao longo da década de 1960. A taxa de ingresso no ensino médio disparou. De cerca de 50% em 1955, alcançou 82% do grupo etário potencial em 1970 e 94% em 1980. Grandes proporções de estudantes também passaram a ingressar em faculdades de dois ou quatro anos. Em 1975, 35% dos formandos do ensino médio ingressavam no ensino superior a cada ano, uma taxa que superava a de muitas sociedades europeias e se aproximava da dos Estados Unidos. [...]

Uma característica importante do ensino superior em massa distingue esse período dos anos de guerra e das décadas posteriores: o acesso era notavelmente igualitário. Na década de 1960, os filhos das famílias mais pobres do país conseguiam admissão em proporções exatas à sua representação na população geral. Esse era um perfil surpreendentemente igualitário da origem dos estudantes. Isso não se devia a políticas de ação afirmativa, mas sim ao alto nível e à qualidade padronizada do ensino nas escolas públicas em todo o país. Também refletia o fato de que os exames baseados em mérito impediam que pais ricos “comprassem” uma vaga com doações a universidades de sua preferência. [...]

As escolas recém-tornadas igualitárias passaram a funcionar como uma máquina de triagem para as massas da classe média. O resultado foi a notória experiência conhecida como “inferno dos exames”. Para ingressar nas melhores escolas de ensino médio e nas universidades mais prestigiadas, o único critério que importava era o desempenho nos exames de admissão.

(GORDON, 2013, p.255-6, tradução nossa)

Quanto ao mercado de trabalho, as opções de atuação se tornavam cada vez mais diversas, além de proporcionar, agora, uma separação entre a vida familiar e laboral, uma vez que ambos homens e mulheres de deslocavam de suas residências até as indústrias e escritórios. Assim como no ambiente escolar, surgiu também um espírito igualitário, uma vez que, eram valorizados os diplomas

e especializações. A escolarização homogeneizada por toda a nação resultou em um cenário em que não haviam tantas disparidades entre trabalhos de colarinho branco e azul, ou seja, entre as posições mais intelectualizadas e àquelas manuais.

Com a melhoria dos salários, assim como os novos papéis sociais desempenhados por ambos os gêneros, os espaços domésticos também passaram por diversas mudanças. Na arquitetura moderna insurgente neste período, os cômodos passaram a ser separados; havia um espaço destinado especificamente à cozinha/refeições e os quartos dos adultos eram separados dos de seus filhos. Deste mesmo modo, novas peças de mobiliário foram adotadas, como mesas e cadeiras, que substituíram a tradição do sentar-se no chão.

A dinâmica da formação de casais também mudou consideravelmente, uma vez que, tornava-se cada vez mais incomum a prática de casamentos arranjados. Surgia a nova experiência dos *deetos* (*dates*, do inglês), populares entre jovens universitários que buscavam estabelecer casamentos com base na ideia de “amor”. Ao mesmo tempo, os homens mais velhos, com famílias formadas e que se dedicavam a seus trabalhos durante o dia, passaram a desenvolver vidas noturnas ainda mais ávidas, através da socialização pós expediente com seus colegas, o que consistia na ida em bares, e muitas vezes, nos cafés, citados anteriormente.

No entanto, é importante pontuar, como veremos através da análise fílmica de Takashi Miike, que, embora a vida social da maior parte dos japoneses daquela época tenha se tornado praticamente igualitária, havia grupos que ainda viviam às margens da sociedade e sofriam com um extremo preconceito. Por volta de dois milhões de coreanos migraram, ou foram trazidos à força, para o Japão desde o final da guerra. Rejeitados pela maioria da população, formavam fortes comunidades segregadas, com suas próprias redes de escolas privadas. Em relação ao mercado de trabalho, eram, geralmente, sujeitos a aceitar empregos de salários baixos e que muito demandavam fisicamente, como em construtoras, por exemplo.

Um dos grupos de minoria, já citado anteriormente, eram os *burakumin* (pessoas da aldeia). Para estas pessoas era difícil que fossem inseridos no

mercado de trabalho comum, em posições corporativas que possibilitavam ascensões profissionais, uma vez que, desde a Era Meiji, eram feitos registros oficiais que classificavam os *buraku*, sendo possível, deste modo, que fossem facilmente identificados. Embora estes registros tenham sido abolidos em 1960, outras formas extra-oficiais ainda os categorizavam, uma vez que pertenciam a comunidades que ocupavam espaços específicos dentro do Japão, deste modo, perpetuando uma cultura discriminatória.

Neste momento a *yakuza* (um termo que carrega o significado de "bom para nada"), organização criminosa japonesa, conhecida por adotar tradicionalismos samurais, como rituais de iniciação, e engajar em atividades como contrabando, extorsão, prostituição, tráfico de drogas, jogos de azar, agiotagem, e outros esquemas ilícitos, embora já existisse em épocas anteriores, que datam desde o período Edo, passou a crescer em número de membros, tendo seu auge nos anos 60, com um número estimado de 180,000 participantes, que atuavam tanto em território japonês, quanto internacionalmente. Dividida em sub-grupos, a *yakuza*, que teve seu declínio no início do século 21, era fortemente delimitada por uma hierarquia em que os "chefes de família", conhecidos como *oyabun* (親分, literalmente, "pai adotivo"), tinham como seguidores os *kobun* (子分, "filho adotivo"), que também eram divididos hierarquicamente, atuando em diferentes posições dentro da organização, fortemente gerida através de ideais em torno da lealdade aos superiores. Como veremos ao analisarmos o cinema de Takashi Miike (capítulo 4), muitos dos membros eram justamente os *burakumin*, pertencentes aos grupos étnicos coreanos, ou descendentes de chineses.

Enquanto à situação das mulheres, ainda que incluídas no mercado de trabalho, eram muitas vezes contratadas como "flores de escritório", sendo seu papel voltado a "iluminar o ambiente de trabalho para seus colegas homens em suas trajetórias de carreira" (GORDON, 2013, p.260, tradução nossa), deste modo, estavam impossibilitadas de ascender profissionalmente, atuando apenas como auxiliares, reforçando a desigualdade dos papéis. Além disso, até mesmo pelo Estado, quando casadas, eram encorajadas a trabalhar em posições de meio-período, para que pudessem se dedicar à seus maridos e filhos.

Embora ainda marcada por diversas disparidades sociais, a ideia de que uma homogeneidade permeava a vida de todos os japoneses era, em especial,

reforçada pela mídia, saturada por todo o país e que padronizava a imagem do "povo japonês".

A cobertura de eventos excepcionais ajudou a definir os sonhos das pessoas comuns. Foi o caso do casamento do príncipe herdeiro Akihito (filho do imperador Hirohito) em 1959. Ele quebrou a tradição ao escolher sua própria esposa, uma mulher de fora da antiga aristocracia chamada Shōda Michiko. Ela era filha de um industrial rico, mas ainda assim considerada uma plebeia. O desejo de assistir ao evento teria provocado um enorme aumento nas vendas de televisores, e a mídia de massa forneceu os meios para compartilhar essa experiência. Como descreveram os locutores, a união simbolizava o ideal moderno do pós-guerra de casar por amor e formar uma nova família nuclear, em contato próximo com um círculo familiar mais amplo. [...]

Uma das famílias fictícias mais importantes a desempenhar esse papel foi a de "Sazae-san", criada logo após a guerra por uma cartunista pioneira, Hasegawa Machiko. Em forma de tirinha durante as décadas de 1950 e 1960, e como um programa de televisão de longa duração, exibido de 1969 até os anos 1990, "Sazae-san" capturou e moldou a imaginação popular. Oferecia um olhar afetuoso e bem-humorado sobre três gerações de uma família de classe média. [...]

Tanto os programas cotidianos quanto a cobertura de grandes eventos deixavam claro que a vida moderna do Japão no pós-guerra fazia parte de uma cultura moderna global comum ao mundo capitalista avançado. [...] As autoridades usaram essas ocasiões para promover a ordem social e o patriotismo. Entre elas estavam a Exposição Mundial em Osaka, em 1970, e os Jogos Olímpicos de Inverno em Sapporo, em 1972. Mas o primeiro e mais significativo evento foi a 18ª Olimpíada de Verão, realizada em Tóquio em 1964. (GORDON, 2013, p.265, tradução nossa)

Além da promoção das imagens desta "nova classe média" através da mídia, com o surgimento das propagandas, o encorajamento pelo consumo em massa se tornou elemento presente no dia a dia dos japoneses. Até meados dos anos 60, por volta de 90% da população já possuía itens como televisores em preto e branco, máquinas de lavar e geladeiras. Neste momento surgiu o termo "os três Cs", que fazia referência aos itens mais cobiçados: carros, *coolers* (ar condicionado) e televisões em cores.

Os intelectuais se dividiram. Alguns receberam com entusiasmo as transformações sociais do pós-guerra, celebrando a chegada de uma nova era em que os indivíduos podiam buscar livremente seus próprios desejos e possibilidades. Takaaki Yoshimoto, por exemplo (1924-2012), poeta e filósofo de

esquerda, argumentou em 1960 que a “democracia” do pós-guerra no Japão se baseava em um novo “sentido privado de interesse”. Ele via essa mudança como algo positivo, uma vez que, diferentemente do Japão pré-guerra, ela não glorificava mais as organizações nem a autoridade do Estado. Escrevendo durante os grandes protestos contra o Tratado de Segurança entre os Estados Unidos e o Japão, Yoshimoto criticou pensadores liberais, como o cientista político Masao Murayama (1914-1996), que afirmavam que a busca por desejos materiais gerava um espírito de “indiferença”. Para Murayama, essa indiferença ajudava as elites no poder a conter o ativismo político, mas Yoshimoto via algum valor nesse novo individualismo.

Outros críticos culturais, tanto de esquerda quanto de direita, compartilhavam as preocupações de Murayama sobre o aumento do materialismo e a perda do engajamento social. Na esquerda, alguns se inspiravam nos teóricos europeus da Escola de Frankfurt e condenavam a “sociedade administrada” japonesa. Eles argumentavam que os meios de comunicação, as corporações e as escolas impunham um modo “correto” de viver, sufocando a individualidade e a criatividade. Esses críticos se opunham à obsessão do Japão com o crescimento econômico, feito às custas da solidariedade social, da proteção ambiental e do desenvolvimento pessoal e local. Por volta de 1970, o termo “escape do salário” (*datsu-sara*) tornou-se popular, refletindo o desejo de fugir da vida rígida e opressiva do assalariado corporativo. O próprio Yoshimoto parecia dividido — respeitava as aspirações individuais das pessoas, mas também sentia que elas viviam presas em um vazio espiritual, apesar do conforto material.

Na direita política, os críticos admiravam o poder econômico crescente do Japão, mas temiam que a riqueza estivesse corroendo os valores tradicionais de resistência e sacrifício pelo coletivo. No fim, muitos intelectuais, tanto da esquerda quanto da direita, compartilhavam uma preocupação comum: o materialismo e o consumismo haviam substituído os ideais políticos e morais mais profundos, fossem eles nacionalistas ou humanistas.

Um dos grandes pensadores da época, que criticava fervorosamente o Japão modernizado, obcecado pelo materialismo, foi o escritor e dramaturgo Yukio Mishima (1925-1970). Seus textos exploravam, em grande parte, questões psicológicas e físicas, e temas que discutiam o amor, obsessão, a masculinidade

e a homossexualidade. Mishima era um grande defensor dos valores estéticos tradicionalistas japoneses, além de um patriota rigoroso, atraído pelo espírito guerreiro do Japão antigo, que via como perdido na sociedade moderna, ocidentalizada e materialista do pós-guerra. Ele próprio se sentia dividido entre esses valores opostos; embora vivesse de forma bastante ocidental e tivesse amplo conhecimento da cultura dos países do Ocidente, criticava duramente o Japão por imitá-lo. Para se reconectar aos ideais tradicionais, praticava artes marciais japonesas como caratê e kendô, chegando a criar uma pequena milícia privada chamada *Tate no Kai* (“Sociedade do Escudo”), formada por cerca de 80 estudantes. Se dedicavam ao estudo das artes marciais e da musculação, com o objetivo de preservar o espírito guerreiro japonês e proteger a força imperial. Em novembro de 1970, invadiu o quartel general das Forças de Autodefesa em japonês (自衛隊, *Jieitai*) e realizou um discurso que encorajava as tropas a se movimentarem em prol da restauração da ordem política do pré-guerra. Ao final de suas declarações, cometeu suicídio atarvés do *seppuku* (切腹) ou *harakiri* (腹切 ou 腹切り), uma prática ritualística de ordem militar samurai, em que é realizado o autoesventramento.

Assim como havia uma separação entre intelectuais com visões distintas a respeito do cenário pós-guerra, a esfera política também encontrava-se dividida entre "conservadores" e "progressistas", que, dentro de seus próprios núcleos, também se separavam e defendiam agendas próprias. Foram muitos os partidos, movimentos políticos e civis, grupos estudantis e proletários, além de protestos, muitos deles violentos, que marcaram a época do pós-guerra, em especial, a partir de 1960. Cada um com sua agenda em mente, defendiam diferentes ideais políticos, além de também discutirem questões como a poluição causada pelas indústrias, que, naquele momento, geravam danos extremos tanto ao meio ambiente quanto aos trabalhadores, muitas vezes, intoxicados por substâncias como o mercúrio, por exemplo.

O crescimento astronômico japonês chegou a um abrupto fim em 1973, com o surgimento da crise petrolífera. Embora os japoneses tenham se distanciado de Israel, convencendo os países Árabes a retomar a exportação de petróleo ao país, os altos preços foram responsáveis por gerar um ambiente de recessão, em que uma inflação, tão grande quanto aquela experienciada nos

anos 40, tomou conta da economia japonesa. Deste modo, uma crise, que lembrava àquela do período da Segunda Guerra Mundial, passou a fazer parte da vida diária dos japoneses que, novamente passaram a estocar comida e itens domésticos, resultando, inclusive no episódio chamado de “o pânico do papel higiênico”, em que as donas de casa esvaziaram as prateleiras dos supermercados e lojas de conveniência, com medo de que itens diários pudessem chegar a níveis de escassez extrema.

A recessão, no entanto, teve duração breve; “as tensões entre a Ásia e o Ocidente eram crônicas, mas contidas” (GORDON, 2013, p.298, tradução nossa). De 1975 até o final dos anos 80 a economia japonesa se recuperou, crescendo de forma consistente.

O contraste com o desempenho de outras economias capitalistas avançadas — para não mencionar a União Soviética — era impressionante. Na Europa Ocidental, nas décadas de 1970 e 1980, o crescimento econômico era fraco, a inflação e o desemprego estavam altos, e os protestos trabalhistas eram generalizados. As principais economias europeias cresciam a metade do ritmo japonês, ou até menos. Nos Estados Unidos, o final da década de 1970 foi marcado pela chamada “estagflação”: taxas de crescimento estagnadas e inflação de dois dígitos.[...]

No Japão, porém, a economia não apenas crescia, como também mantinha uma inflação moderada e um desemprego abaixo de 2%. Além disso, durante as décadas de 1970 e 1980, a produtividade industrial japonesa aumentou nas taxas mais rápidas do mundo. [...]

O Japão havia se tornado uma sociedade extraordinariamente centrada nas corporações. A maioria das pessoas acreditava que o que era bom para a empresa também era bom para a sociedade em geral. [...] Em 1986, o renomado promotor do controle de qualidade ao estilo japonês, Karatsu Hajime, afirmou: “Acredito que os resultados da experiência do Japão [em gestão industrial] deveriam ser difundidos por todo o mundo... Mais fundamentalmente, o Japão deveria oferecer um desafio positivo às suposições cartesianas que sustentam os métodos empresariais ocidentais.” A análise de Karatsu era típica de um gênero de escrita chamado “teorias do japonês” (*Nihonjinron*). Esse tipo de obra geralmente enfatiza a suposta singularidade do Japão em áreas que vão desde tradições de pensamento, estética, organização social ou econômica e cultura política até características neurobiológicas, como a tendência de usar mais um dos lados do cérebro. O *Nihonjinron* tem uma longa história, remontando pelo menos ao período Meiji médio, com pensadores como Inoue Tetsujirō e Okakura Tenshin, além de observadores estrangeiros da época, como Ernest Fenollosa. À medida que a economia japonesa prosperava nas décadas de 1980, também

prosperava a indústria cultural que produzia as “teorias do japonês”. Como antes, essas teorias enfatizavam a coesão do povo japonês, ocultando diferenças e tensões internas importantes. (GORDON, 2013, p.298-300, tradução nossa)

Na próspera década de 1980, a mentalidade no Japão havia mudado. Os jovens mergulharam em uma onda de consumo e gastos. As mulheres jovens solteiras tornaram-se uma força importante na cultura consumista. Muitas trabalhavam em empregos mal pagos como “garotas de escritório”, mas moravam com os pais, o que lhes permitia economizar dinheiro para gastar em lazer e compras. A mídia retratava suas vidas com uma mistura de entusiasmo e crítica, de forma semelhante ao tratamento dado às “garotas modernas” dos anos 1920. No tempo livre, essas mulheres iam às lojas em busca das últimas modas, jantavam em restaurantes com seus namorados e compravam os aparelhos eletrônicos mais recentes. Pessoas de todas as idades também começaram a viajar para o exterior em números recordes.

No entanto, a geração que chegou à meia-idade nos anos 1980, havia crescido em tempos de agitação política e rápida transformação econômica. Embora também participassem do *boom* do consumo, muitos se sentiam desconfortáveis com essa nova realidade. Se preocupavam que os jovens não tinham o mesmo senso de propósito ou compromisso sério, chamando-os de *shinjinrui* (新人類), um termo que pode ser traduzido como “nova espécie” ou até “alienígenas”. Nessa época comentários eram feitos sobre a juventude que “desperdiçava” oportunidades de emprego estáveis para trabalhar como *freelancers*, ou abrir seus próprios negócios, atividades vistas pelos mais velhos como preocupantes. Em contrapartida, da forma mais extrema, esta geração que estava na meia-idade, se tornou símbolo do *workaholic*; neste momento surgiu o termo *karoshi* (過勞死), que faz referência à morte por excesso de trabalho.

Uma segunda mudança em direção contrária à uniformidade social dos anos de alto crescimento ocorreu na educação. Durante as décadas de 1970 e 1980, o sistema meritocrático de exames de admissão para o ensino médio e as universidades tornou-se muito menos justo. Isso aconteceu em parte porque as escolas públicas se recusaram a focar apenas no ensino de técnicas para provas. Em resposta, pais e alunos começaram a buscar qualquer possível vantagem na

competição por vagas nas melhores escolas. O setor privado rapidamente atendeu a essa demanda, criando “escolas preparatórias”, após o horário regular, que se multiplicaram, especialmente nas grandes cidades. Alunos ambiciosos frequentemente estudavam quatro ou cinco horas depois das aulas normais, voltando para casa exaustos. Deste modo, aumentaram os relatos de bullying severo entre os alunos, uma vez que, alguns, acreditavam que a pressão constante dos exames fazia com que as crianças descontassem sua frustração em colegas mais “fracos”.

Mas, durante a maior parte da década de 1980, problemas como o aumento da diferença entre ricos e pobres pareciam, para a maioria das pessoas no Japão, algo administrável — pequenas imperfeições. De acordo com pesquisas de opinião e com a queda nas taxas de votação, a população de uma nação cada vez mais próspera mostrava-se cada vez mais apática e complacente em relação à política. À medida que a economia continuava a superar seus concorrentes capitalistas avançados da América do Norte e da Europa Ocidental entre 1985 e 1990, o poder financeiro e produtivo das corporações japonesas atingiu alturas vertiginosas. A complacência logo deu lugar à arrogância. Os valores das ações dispararam, e indivíduos comuns começaram a participar da especulação. Surgiu o termo *zai-tekku* (“técnica financeira”), uma brincadeira com o popular *hai-tekku* (“alta tecnologia”). [...] Os preços dos terrenos já haviam dobrado no início da década de 1980. [...] Quadrilhas do crime organizado entraram no negócio da especulação imobiliária, às vezes forçando moradores a vender suas propriedades, que poderiam ser revendidas rapidamente com lucros enormes. (GORDON, 2013, p.308, tradução nossa)

A era Shōwa, o mais longo reinado japonês, teve seu fim em 1989, com a morte do Imperador Hirohito e o início do novo reino do príncipe Akihito (1933-), iniciando a era Heisei (平成), finalizada no ano de 2019.

Embora o Japão moderno se estenda até os dias atuais, nossa análise histórica se encerra aqui, uma vez que, os aspectos mais relevantes para a dissertação ocorreram do fim do Império Tokugawa até o início dos anos 90.

Seguimos, portanto, com a análise literária das obras de Edogawa Ranpo, cujas principais publicações foram feitas no decorrer dos anos 30.

CAPÍTULO 3

O ERO GURO NANSENSU DE EDOGAWA RANPO

Nascido em 21 de Outubro de 1894, na cidade de Nabari, na prefeitura de Mie, Tarō Hirai (平井 太郎) era filho de um advogado e mercador de herança samurai. Aos 29 anos, em 1923, iniciaria sua carreira como escritor de livros de mistério, sob o pseudônimo Edogawa Ranpo.

Em seu ensaio, escrito em 1937, intitulado *Meu Amor Pela Palavra Impressa*, conta que seu primeiro contato com histórias de detetive foi através de jornais lidos por sua mãe. Embora residissem em Nagoya, eram assinantes do Jornal Diário de Osaka (*Osaka Mainichi Shimbun*), onde era possível encontrar traduções de contos estrangeiros, assim como outras histórias de detetive, como as de Kuroiwa Shūroku (1862-1920), novelista, jornalista e tradutor japonês.

À luz suave do abajur da sala, enquanto minha avó lia livros sobre intrigas entre famílias de *daimyō*, minha mãe costumava sentar-se em silêncio lendo *Ruikō*. Isso foi antes de eu ter idade para ir à escola. Enquanto isso, meu pai se preparava para o exame do serviço público e passava todas as noites trancado em seu escritório. Depois que minha avó e minha mãe terminavam seus bordados, elas passavam as longas noites de outono lendo romances. Eu ficava quieto ao lado da minha mãe, esperando ela terminar a leitura para então me contar a história [...] Não muito tempo depois, um novo mundo impresso finalmente se abriu para mim através de três revistas infantis: *O Mundo dos Meninos*, *Os Meninos do Japão* e *Juventude*. [...] Enviei um conto que foi escolhido para ser publicado na revista [*Os Meninos do Japão*], e isso aprofundou ainda mais minha relação com ela. Continuei sendo um leitor fiel por muito tempo. (RANPO, 1937, p.146-7, tradução nossa)

Neste mesmo texto, fala de outras revistas e autores que foram de extrema importância em seus anos de formação. Falará, em especial, do trabalho de Shunrō Oshikawa (1876–1914), pioneiro da ficção científica japonesa, comparado à Júlio Verne e conhecido pela escrita de diversos contos góticos, como *O Fantasma da Torre de Ferro*, *O Mistério da Torre*, o famoso *O Submarino de Guerra*, e uma adaptação de Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle, *O Grande Detetive de Hoshina*.

Ranpo conta que, em sua infância, juntava dinheiro da mesada que recebia de seu pai para comprar tipos móveis (letras metálicas), descritas por ele como a "chave para o mundo da fantasia" (ibidem, p. 151). Assim, transformou um dos cômodos de sua casa em seu escritório, onde escrevia, editava e imprimia suas próprias publicações. Passou a se juntar a outros amigos interessados, formando uma espécie de conselho editorial, em que cada um tinha seu papel para a impressão dos escritos. Diz: "Não havia nada fora do usual sobre a impressão de letras no papel, mas, para mim, era como um milagre" (ibidem, p.151)

Após sua graduação no primeiro ano do ensino médio em Nagoia, seu pai, proprietário de uma empresa de maquinário, foi à falência, impossibilitando que Ranpo realizasse os exames necessários para dar continuidade aos seus estudos. Juntos, foram à Coréia colonial através de um projeto de reclamamento de terras, mas, por conta de seu desejo, em um primeiro momento, de estudar política, voltou ao Japão, obtendo um trabalho em Tóquio como assistente em uma oficina de tipografia, que o possibilitou de juntar fundos para ingressar na Universidade de Waseda. "É claro que eu estava determinado a me tornar um político" (ibidem, p.152). Confessa, no entanto, que "nunca abandonei o objetivo de publicar uma revista" (ibidem, p.153).

Embora tenha entrado na faculdade almejando a vida política, buscando, principalmente assistir na publicação de revistas de viés politizado, conta que, após sua visita a uma sessão da Diet: "Infelizmente, no dia em que fui, houve uma espécie de tumulto entre os membros da Diet que mais parecia uma briga de crianças. Saí de lá pensando que a política era uma tolice." (ibidem, p.154). Assim mudou seus estudos para o departamento de economia na Universidade de Waseda, assunto pelo qual se interessou, pois acreditava que tratava-se da análise da "própria humanidade" (ibidem, p.155), que podia ser conectada a conceitos da sociologia e psicologia social. Diz que em sua formação dedicou-se apenas aos estudos teóricos que "eram alheios à vida real" (ibidem, p.155).

Conta também que, durante seus anos universitários, passou a entender mais sobre literatura e consumir, ainda mais, histórias de detetive, em particular, aquelas de Edgar Allen Poe e Arthur Conan Doyle, assim como contos de sua infância, de Kyōka Izumi (1873-1939) e Hirotsu Ryūrō (1861-1928). Assim como

estes escritores, um dos grandes influenciadores do trabalho de Ranpo, foi Jun'ichiro Tanizaki, citado no capítulo anterior.

Retomando a ideia de fuga da vida real, e seu apreço pela criação de mundos fantásticos, Ranpo afirma que, mesmo para a escrita de seus contos, não se interessava em eventos factuais, confessando que, ao se deparar com relatos trágicos do cotidiano, tudo aquilo que era extraído por ele, dizia respeito apenas ao sofrimento humano. Sobre as perguntas de repórteres que o entrevistaram questionando o teor de suas histórias, e suas inspirações, no ensaio *O Lorde Fantasma* (1936), diz:

"Aposto que você deve tirar muitas ideias dos casos criminais reais para suas histórias", — é o que as pessoas vivem me dizendo. Sempre respondo, invariavelmente: "Não, nunca." Não existe absolutamente nenhuma relação entre os acontecimentos reais e os meus contos de detetive. Eles pertencem a mundos completamente distintos. Não vejo nada de interessante em histórias de crimes reais. [...] Vivo irremediavelmente em um mundo de fantasia. (RANPO, 1936, p.139, tradução nossa)

Embora afirmasse seu desinteresse por crimes reais, dizendo, inclusive, que cenas desse teor o deixavam enjoado, é inegável que a vida cotidiana teve grande influência em seu trabalho, como veremos adiante. Ranpo, no entanto, dirá que suas experiências infantis foram responsáveis, em grande parte, por torná-lo um escritor de fantasia. Citando:

Para um garoto fraco em habilidades sociais e sem força física, eu sabia que era impossível me tornar o rei de um castelo de verdade aqui na Terra, mas, na terra da imaginação, eu podia construir um castelo fantasma e me tornar seu senhor. (RANPO, 1936, p.141, tradução nossa)

Sobre sua infância, no ensaio *Confissões de Ranpo* (1927), como o título do texto já denuncia, confessará que, seu primeiro amor, aos 15 anos, foi de ordem "homossexual" e que paixões dessa natureza, em outros momentos da sua vida ocorreriam novamente e elas, em grande partes, seriam mais intensas do que aquelas que sentiria pelo sexo oposto. Frequentou uma escola apenas para meninos e, conta, neste texto, que era comum que garotos, especialmente aqueles vistos como "bons meninos", tivessem o costume de trocar cartas

românticas; “Algumas das frases eram um tanto memoráveis, como dizendo, “eu quero comê-lo”, etc. (RANPO, 1927, p. 164, tradução nossa).

Um velho machismo estava em voga naqueles dias. Era extremamente hipócrita e cheio de bravatas. Comportamentos efeminados eram um tabu. Começando pelos professores, a palavra "maricas" era frequentemente usada e se tornava o maior insulto. Como você pode imaginar hoje, ser chamado de "bom menino" era tão ruim quanto ser chamado de "maricas". [...] É claro que eu não era insensível às atrações femininas e experimentei um amor que ia além da aparência superficial mais de uma vez. Mas, de alguma forma, nunca parecia ser a coisa real. Talvez fosse por causa da conexão sexual, mas de um jeito ou de outro, meu amor por mulheres sempre parecia impuro e, portanto, não era um caso de amor verdadeiro. (RANPO, 1927, p.161-5, tradução nossa)

Não cabe a nós tentar rotular Ranpo, como um homem gay ou bissexual, mas é interessante analisarmos que se tratava de um autor de experiências sensíveis e diversas desde muito cedo. Esse fato se faz presente em seus contos de mistério que, muitas vezes, abordam questões que eram, no mínimo, incomuns para a sua época. Em seu conto *Poison Weeds* (1927), por exemplo, ele se preocupará em discutir assuntos relacionados ao aborto. Texto analisado mais adiante, *The Martian Canals* (1927) também será um exemplo de sua curiosidade no devir homem-mulher. Além disso, em sua vida adulta esteve interessado nas relações homossexuais, tendo participado, em conjunto com Junichi Iwata, historiador cultural, na construção de uma coletânea literária dentro da categoria *nanshoku* (amor entre homens), que era diferente dos conceitos modernos ao redor do homossexualismo (*doseiai*). O *nanshoku* era uma prática sexual do Japão antigo, adotada em grande parte por monges, samurais, e marcadores, que servia como uma forma de mentoria entre homens mais experientes e os jovens, também tendo como objetivo estabelecer fortes vínculos entre os participantes. Estas relações tinham uma ordem hierárquica, uma vez que a parte dominante, mais velha, experiente e de status social mais elevado, servia como um guia, uma espécie de “professor”, para a parte submissa, mais jovem e inexperiente. Jacobowitz fará uma interessante análise sobre a questão:

Tendo testemunhado o momento histórico em que o *nanshoku* cedeu lugar às configurações modernas da homossexualidade,

com os violentos mecanismos de contenção que isso implicava, Rampo revela uma tendência ao encobrimento homofóbico que se articula constantemente com suas declarações de ardor homoerótico. Suas confissões, portanto, consistem em uma manobra dupla: afirmam o “romance platônico” do autor com outros rapazes, mas, com igual rapidez, negam qualquer má conduta sexual. Se Rampo pudesse imaginar a homossexualidade como uma relação consensual entre iguais, diferente das pressões hierárquicas do *nanshoku*, ela permaneceu uma possibilidade praticamente excluída em sua vida adulta. Em contraste com o amor idealizado entre meninos, e todas as contorções discursivas que ele exigia, outro leitmotiv recorrente em sua obra é a sexualidade feminina perigosa, personificada na *femme fatale*. [...] As mulheres que povoam seus contos são, em geral, mulheres casadas (ou viúvas), cuja aparência modesta oculta um apetite sexual transgressor e aterrorizante. (JACOBOWITZ, 2016, p.32-3, tradução nossa)

Rampo vai se dedicar à experimentação do devir, que será testada em seus contos não apenas na relação homem-mulher, mas também na indistinção homem-objeto, em *The Human Chair*, por exemplo – até mesmo em uma história que imaginou sobre uma pessoa que se transformava em livro.

Ele também explorará a relação entre o indivíduo e a visão, pesquisando máquinas como telescópios, câmeras e projetores, dirá:

O alcance da visão humana se expandirá enormemente. Tornar-se-á possível enxergar o que antes era impossível de contemplar. Será uma ocasião memorável, como se toda a raça humana, antes cega, recebesse o dom da visão. Sua importância não será rivalizada por nenhuma guerra. (RANPO, 1937, p.137, tradução nossa)

No ensaio de Igarashi Yoshikuni, autor e historiador nipo-americano, intitulado *Edogawa Rampo e o excesso de visão: uma crítica ocular da modernidade no Japão da década de 1920*, ele fará uma interessante análise:

Minhas leituras sobre Rampo tentam documentar a reorganização do corpo no campo escópico do Japão moderno. Rampo lutou para tornar visível essa transparente visão (signo da modernidade) através das experimentações de sua imaginação literária. Nos dias de hoje, os escritos de Rampo continuam a ter valor literário para os leitores não por causa de seu exotismo autoindulgente, mas, por causa do seu viés autoreflexivo sobre a natureza da sociedade moderna através de suas explorações dos

sentidos do corpo. [...] A exposição de corpos humanos no trabalho de Rampo representa o excesso que foi excluído do espaço racional e higienizado da sociedade moderna. [...] Durante a década de 1920, principalmente em áreas urbanas como Tóquio e Osaka, as pessoas experimentaram uma nova renovação fundamental das relações humanas por causa das rápidas transformações nas condições materiais da vida diária. Nesse processo, a visão emergiu como um sentido privilegiado desde que ajudou a construir um espaço urbano racional e moderno.[...] Não eram apenas essas relações externas, mas também suas identidades que eram negociadas na medida em que eles eram inundados por novas experiências sensoriais. As histórias de Rampo lembraram aos seus leitores a centralidade do corpo e seus sentidos nessas experiências modernas; em particular, a visão constitui o fator central na sua produção literária inicial. O material diverso advindo da modernidade – arquitetura moderna, estradas de ferro, eletricidade e cinema – trouxe uma nova configuração de experiências visuais ao começo do século XX no Japão. Suas histórias servem como laboratórios nos quais os elementos individuais dos sentidos são isolados e identificados, enquanto que os protagonistas e os detetives funcionam como observadores científicos. (IGARASHI, 2013, p.68-74)

Sobre contos como *O Inferno dos Espelhos* (1926) e *Um Estranho Conto da Ilha Panorama* (1926), e utilizando-se de conceitos lacanianos sobre a construção da identidade, Igarashi dirá que existe uma preocupação, em especial nestas primeiras publicações de Rampo em destruir o ego, o que resultará em uma “imagem de corpo fragmentada”. Ele dirá:

O que Rampo mostra através dessas histórias da década de 1920 não é a primazia da visão na construção do ego moderno, mas, na verdade, a impossibilidade de tal projeto solipsista. Não é a esfera do pré-moderno que busca escavar em seus escritos; seus personagens, de fato, são aprisionados em uma relação problemática entre o moderno e o pré-moderno. A sequência de binarismos pré-moderno/moderno, Japão/o Ocidente, outros sentidos/visão não são suficientes para conter a imaginação literária de Rampo. As primeiras categorias de cada um desses binarismos (pré-moderno, Japão, outros sentidos) estão sempre já contidas e mediadas através das segundas categorias (moderno, o Ocidente, outros sentidos). Ao explorar os sentidos humanos em contraponto ao pano de fundo das condições sociais do Japão durante a década de 1920, Rampo revela a ficcionalidade da excludente construção ocularcentrista do moderno e do Ocidente. (IGARASHI, 2005, p.95-5)

Em relação às binariedades acima citadas, analisamos o próprio pseudônimo adotado pelo autor. Superficialmente, um leitor de primeira viagem de

Ranpo, fará a associação direta de seu nome ao de Edgar Allen Poe. No entanto, ao invés de adotar a escrita que seria usualmente utilizada para escrever nomes ou palavras de origem estrangeira, o *katakana*, Ranpo optou pela utilização de dois *kanjis* para a assinatura de seu nome. 平井 太郎 : “Edogawa” faz referência direta ao “Rio Edo” e “Rampo” à “pessoa que faz um passeio”, que “anda”. Deste modo, seu nome apresenta uma outra camada, que foge daquela que apenas o aproximará de um autor que se inspira na cultura do Ocidente. Ele é o “andarilho do Rio Edo”; seu nome expressa aquilo que era, essencialmente, como indivíduo: um curioso caminhante desta região de Tóquio, *shitamachi* (a “cidade baixa”), “onde os vestígios persistentes da cultura mercantil da era Tokugawa colidiam com a cultura de massa e os impulsos modernistas do século XX.” (JACOBOWITZ, 2016, p. 18, tradução nossa). Na história *Os Crimes Misteriosos do Doutor Mera* (1932), onde Rampo aparece também como personagem na narrativa, ele dirá:

Para desenvolver ideias para romances policiais, costumo viajar para diferentes lugares, mas, quando estou em Tóquio, sempre retorno aos mesmos pontos — o Parque Asakusa e o Palácio das Flores, o Museu e o Zoológico de Ueno, a balsa a vapor sobre o Rio Sumida e o Ryogoku Kokugikan (sou atraído por seu telhado arredondado, que me lembra o antigo Edifício Panorama). (RANPO, 1932, p.91, tradução nossa)

Sobre esse caráter da personalidade de Ranpo, e sua conseqüente produção literária, Seth Jacobowitz, na introdução do livro *The Edogawa Rampo Reader*, fará uma interessantíssima aproximação entre ele e a figura do *flâneur*, introduzida por Baudelaire no ensaio *O Pintor da Vida Moderna* (1863), em que diz:

Observador, filósofo, flâneur — chame-o como quiser... Às vezes é poeta, mais frequentemente se aproxima do romancista ou do moralista; é o pintor do instante que passa e de todas as sugestões de eternidade que ele contém. Cada país, para seu prazer e glória, teve alguns homens desse tipo. (BAUDELAIRE, 1863, p.5, apud JACOBOWITZ, 2016, p.19)

Jacobowitz então defenderá que Ranpo, como frequentador de locais que não somente estava explícita a justaposição entre o tradicionalismo e a

modernidade, alta e baixa cultura, mas “zonas de contato onde linhas firmes separando a realidade cotidiana burguesa da vida diária formavam o reino dos sonhos e dissipavam desejos inconscientes, terrivelmente turvos” (JACOBOWITZ, 2016, p.19) tem o papel de um *flâneur*; “um condutor vivo de energia e encarnação da tecnologia visual” (ibidem, p.20). Deste modo, afirma, portanto, que suas histórias não se tratam somente de “um tropo literário, mas também um destino físico e psicológico” (ibidem, p. 19).

Para Rampo e seus contemporâneos, o *flâneur* também servia para expressar o choque da modernidade, mapeando uma cidade transformada pela cultura de massa. [...] Modernistas ou modernológicos, essas explorações apontavam, de forma cumulativa, para a necessidade de reavaliar as novas condições urbanas e formações sociais. A contribuição de Rampo para o cenário cultural do entre-guerras, portanto, não residia em uma singularidade radical, mas em sua capacidade de canalizar os aspectos crepusculares, noturnos e subterrâneos da "vida cotidiana" por meio da ficção policial. Ele conquistou um vasto público ao entrelaçar a ficção detetivesca com elementos do erótico e do grotesco; canalizando os desejos e sonhos subconscientes que só poderiam emergir numa era de reprodução em massa e mecânica. As bases para a abordagem de Rampo ao *erótico grotesco* podem ser rastreadas até os modos de coleta e exatidão do saber humanista do século XIX. Lentes, espelhos, vistas panorâmicas e dispositivos semelhantes — que sustentavam esse regime de visão, o que Jonathan Crary chama coletivamente de “técnicas do observador” — são parte integrante do repertório de Rampo. Sua obra está igualmente repleta de bonecas, manequins, autômatos e marionetes que habitam a fronteira entre o animado e o inanimado, e que têm origem em museus, lojas de departamento e outros espaços onde a vida moderna era consumida como espetáculo. Seu gesto característico dentro do discurso do *erótico grotesco* foi a seleção aparentemente infinita e a recombinação desses dispositivos ópticos e antropomórficos, bem como a inclusão das empolgantes novas tecnologias midiáticas do início do século XX. [...] A invenção do gramofone, do telefone e do rádio permitiu que a voz desencarnada expandisse seu alcance de maneiras imprevisíveis e cada vez mais ubíquas. Não menos inquietantes que a simulação da vida em bonecas e autômatos, essas novas tecnologias pareciam possuir uma existência própria. (JACOBOWITZ, 2016 ,p. 28-31)

Para esta dissetação de mestrado, optamos pela análise preliminar de três contos de Rampo; 人間椅子, *The Human Chair* (1925), 白昼夢, *The Daydream*

(1926) e 火星の運河, *The Martian Canals* ou *The Canals of Mars* (1927), キヤタピラ, que serão explanados em ordem cronológica.

Embora, em sua produção literária tenha desenvolvido incontáveis histórias de detetive, que, muitas vezes, têm como protagonista seu personagem Akechi Kogoro — uma espécie de Sherlock Holmes — optamos por textos em que o mistério é desenvolvido de outra maneira; são fabulações de caráter muito menos mimético dos textos Ocidentais e em que os enigmas se mesclam aos acontecimentos modernos do Japão na época.

3.1 人間椅子, *The Human Chair* (1925)

O conto *The Human Chair* (1925) é iniciado com o recebimento de uma carta por Yoshiko. Esposa de um membro do Ministério das Relações Exteriores, dividia o escritório em sua residência com seu marido, onde desenvolvia suas produções como escritora. No momento do início da história, se preparava para submeter um conto à edição especial de verão da revista K—. O narrador conta que tratava-se de uma mulher de muito talento literário, cujo estilo era fluido e suave, o que atrairia diversos leitores, tornando-a, assim, uma figura mais popular do que seu marido, um diplomata.

Diariamente recebia diversas cartas de fãs, mas, nesta ocasião, receberia algo fora do usual; diferentemente daquelas recebidas com frequência, curtas e simples, esta — responsável pelo desenvolvimento narrativo da história — tratava-se de um longo manuscrito. Não era incomum que recebesse textos de autores amadores que buscavam sua apreciação, mas, este, possuía uma energia diferente; não possuía nem título, nem assinatura. “O manuscrito começava abruptamente: “Cara Senhora...” (RANPO, 1925, p.30, tradução nossa). Yoshiko refletiu se aquilo, de fato, se tratava de um texto literário; talvez fosse apenas uma longa carta. No entanto, ao dar continuidade a sua leitura, encontrou-se “absorvida por uma estranha narrativa macabra” (ibidem, p.30).

O autor do manuscrito, após advertir Yoshiko de que o conteúdo textual ali presente era de ordem grotesca e incomum, procedia compartilhando com ela o

fato de que se tratava de um homem de "feiura indescritível" (ibidem, p. 31). Dizia que compartilhava com ela esta circunstância, pois temia que:

Se e quando você atender ao meu pedido supremo e enfim me ver, possa ficar chocada e horrorizada(a) com a visão do meu rosto — depois de tantos meses vivendo em condições insalubres. No entanto, imploro-lhe que acredite em mim quando afirmo que, apesar da extrema feiura do meu rosto, dentro do meu coração sempre ardeu uma paixão pura e avassaladora! (RANPO, 1925, p.31, tradução nossa)

O narrador prossegue contando a Yoshiko que era de origem humilde, um modesto marceneiro, cuja especialidade era a produção de alguns tipos de cadeiras; era conhecido por conseguir satisfazer seus clientes por mais complicados que fossem seus pedidos. Estava acostumado a desenvolver cadeiras luxuosas, com designs inovadores, entalhes únicos e acolchoamentos sofisticados.

Relata a Yoshiko:

Assim que uma cadeira ficava pronta, meu costume habitual era sentar-me nela para ver como me sentia, e, apesar da vida sombria de alguém da minha humilde profissão, nesses momentos eu experimentava uma emoção indescritível. Dando livre curso à imaginação, eu costumava imaginar todos os tipos de pessoas que acabariam por se acomodar naquela cadeira, certamente pessoas da nobreza, vivendo em residências palacianas, com pinturas requintadas e inestimáveis penduradas nas paredes, lustres de cristal cintilantes pendendo do teto, tapetes caríssimos no chão, etc.; e uma cadeira em particular, que imaginei colocada diante de uma mesa de mogno, me trouxe a visão de flores ocidentais perfumadas, aromatizando o ar com sua doce fragrância. Envolvido por essas visões estranhas, comecei a sentir que eu também pertencia a tais ambientes, e extraía um prazer imenso ao imaginar-me como uma figura influente da sociedade. [...] De volta à realidade, eu me via novamente como uma criatura miserável, um verme rastejante e indefeso! (RANPO, 1925, p.32, tradução nossa)

Prossegue expondo o recebimento de um pedido de uma poltrona, nunca feita por ele antes, sob padrões ocidentais, coberta de couro e que seria destinada a um hotel na região de Yokohama. Passou a dedicar-se dia e noite à construção de tal cadeira; "Realmente, não seria exagero dizer que este trabalho

se tornou minha vida, cada fibra da madeira utilizada aparentemente se conectava ao meu coração e à minha alma alma” (ibidem, p.33)

Ao finalizar sua criação, ficou encantado com o conforto e luxuosidade do produto final; acreditava que aquele era um trabalho superior a todos aqueles por ele antes desenvolvidos. Como de costume, conta, ao sentar-se na poltrona, sua imaginação o levou aos lugares de costume, no entanto, diferentemente de experiências anteriores, imaginou uma cena que acreditava ser “os sussurros do diabo” (ibidem, p.34); desejava acompanhar a cadeira a todos os locais que ela fosse.

Rapidamente, desmontei a poltrona e a montei novamente para atender aos meus propósitos estranhos. Como era uma poltrona grande, com o assento coberto até o nível do chão, e além disso, com o encosto e os apoios de braço de dimensões generosas, logo consegui adaptar a cavidade interna para que fosse suficientemente ampla para acomodar um homem sem risco de ser descoberto. [...] Remodelando a cadeira, fiz com que os joelhos pudessem ficar abaixo do assento, enquanto o torso e a cabeça se encaixavam no encosto. Sentado assim dentro da cavidade, alguém poderia permanecer perfeitamente oculto. [...] Acrescentei também alguns retoques finais, como melhor acústica para captar os sons do exterior e, claro, uma abertura minúscula no couro para observação, absolutamente imperceptível. [...] Terminada minha estranha tarefa, despi-me até a cintura e enterrei-me dentro da cadeira. [...] Na verdade, senti que havia me enterrado em um túmulo solitário. Ao refletir com cuidado, percebi que era, de fato, um túmulo. Assim que entrei na cadeira, fui engolido por uma escuridão completa, e para todos os outros no mundo eu já não existia mais! (RANPO, 1925, p.34-5, tradução nossa)

Conta a Yoshiko que seu objetivo era, ao ser transportado ao hotel, conseguir sair e voltar à poltrona sem que fosse percebido, podendo vadiar e roubar coisas sem que houvesse qualquer tipo de desconfiança; “Quem sonharia que um homem estaria escondido dentro de uma cadeira?” (ibidem, p.35). Em seu terceiro dia no local, seu plano se provou um completo sucesso. Podia roubar e observar as especulações em torno dos suspeitos ladrões de forma divertida, escondido debaixo de seus narizes.

Sua situação mudou quando a cadeira foi movida para o *lobby* do hotel. A partir deste momento, não teve mais coragem de se aventurar saindo e

retornando ao seu receptáculo. Com a mudança de local, diversas pessoas passaram a "sentar em seus joelhos" (ibidem, p.37).

Ninguém, no entanto, suspeitava — nem por um breve instante — que a almofada macia sobre a qual se sentavam era, na verdade, carne humana, com sangue circulando pelas veias — confinada em um mundo estranho de escuridão.

O que havia naquele buraco místico que tanto me fascinava? De alguma forma, eu me sentia como um animal vivendo em um mundo totalmente novo. (RANPO, 1925, p.37, tradução nossa)

O narrador relata que, com o tempo, passou a ser capaz de distinguir os diferentes corpos através de seus sons, respirações, o atrito de suas roupas e o formato de suas figuras. "Aqueles que eram gordos pareciam grandes águas-vivas, enquanto aqueles que eram particularmente magros, o faziam sentir como se estivesse suportando um esqueleto" (ibidem, p.37-8).

Retomando aquilo que havia compartilhado desde o início, que tratava-se de um homem feio, conta que, ao sentir a presença de uma garota europeia pela primeira vez em seu colo, passou a visualizar cenas em que podia abraçá-la e beijá-la, se não fosse a presença da camada de couro que os separava. Confessa:

Por muito tempo refleti: talvez eu estivesse destinado a desfrutar esse tipo de existência. Aos poucos, a verdade começou a despontar para mim. Para aqueles que eram tão feios e rejeitados quanto eu, era sem dúvida mais sensato aproveitar a vida dentro de uma cadeira. Pois, nesse mundo estranho e escuro, eu podia ouvir e tocar todas as criaturas desejáveis.

Amor numa cadeira! (RANPO, 1925, p. 39, tradução nossa)

O homem passava a maior parte de seus dias confinado na cadeira, "sentado como um contorcionista com meus braços cruzados e joelhos dobrados. Como consequência, sentia como se meu corpo inteiro estivesse paralizado." (ibidem, p.39)

Assim como na ocasião da mulher europeia, conta que, em um determinado momento, uma famosa dançarina veio ao Japão e se hospedou no hotel. Quando esta figura, de pele macia e suave, sentou-se em seu colo, em uma única ocasião, relembra:

Tão divino era o toque de seu corpo que me senti elevado a um estado de verdadeira exaltação. Nesta ocasião, em vez de meus instintos carnis serem despertados, senti-me simplesmente como um artista inspirado sendo acariciado pela varinha mágica de uma fada. (RANPO, 1925, p. 40, tradução nossa)

Após alguns meses, o destino do homem tomou um rumo inesperado; o proprietário estrangeiro do hotel foi forçado a voltar a sua terra natal, transferindo a diretoria do estabelecimento a mãos japonesas. Assim, novas políticas foram tomadas para diminuir custos, abolindo, por exemplo, objetos luxuosos, como a cadeira em questão. Deste modo, a poltrona, assim como outros objetos, foram listados para leilão.

No entanto, o narrador conta que, embora em um primeiro momento tenha ficado desapontado com o fim de sua história dentro da cadeira, pensou que, ao retornar ao mundo externo, poderia vender os objetos roubados para não mais trabalhar como um artesão e, agora, adotar um novo papel na sociedade como um cidadão abastado. Admitiu a si mesmo também que as paixões as quais havia experienciado, por se tratarem de amores por mulheres estrangeiras, tinham sempre algum elemento faltante. Esta reflexão o levou a tomar uma importante decisão em relação ao seu destino.

Foi então que percebi, plena e profundamente, que, como japonês, eu realmente desejava uma amante do meu próprio povo. Enquanto esses pensamentos ainda me ocupavam a mente, minha cadeira — comigo ainda dentro — foi enviada a uma loja de móveis para ser leiloada. Quem sabe, pensei comigo mesmo, desta vez a cadeira será comprada por um japonês e permanecerá em um lar japonês. De dedos cruzados, decidi ser paciente e continuar minha existência dentro da cadeira por mais algum tempo. (RANPO, 1925, p.41, tradução nossa)

Seus desejos foram atendidos, após dois ou três dias em uma loja de mobiliário, foi comprado por um oficial de alto escalão que residia em Tóquio. Assim, foi transferido e passou a ser disposto em um escritório espaçoso no estilo Ocidental.

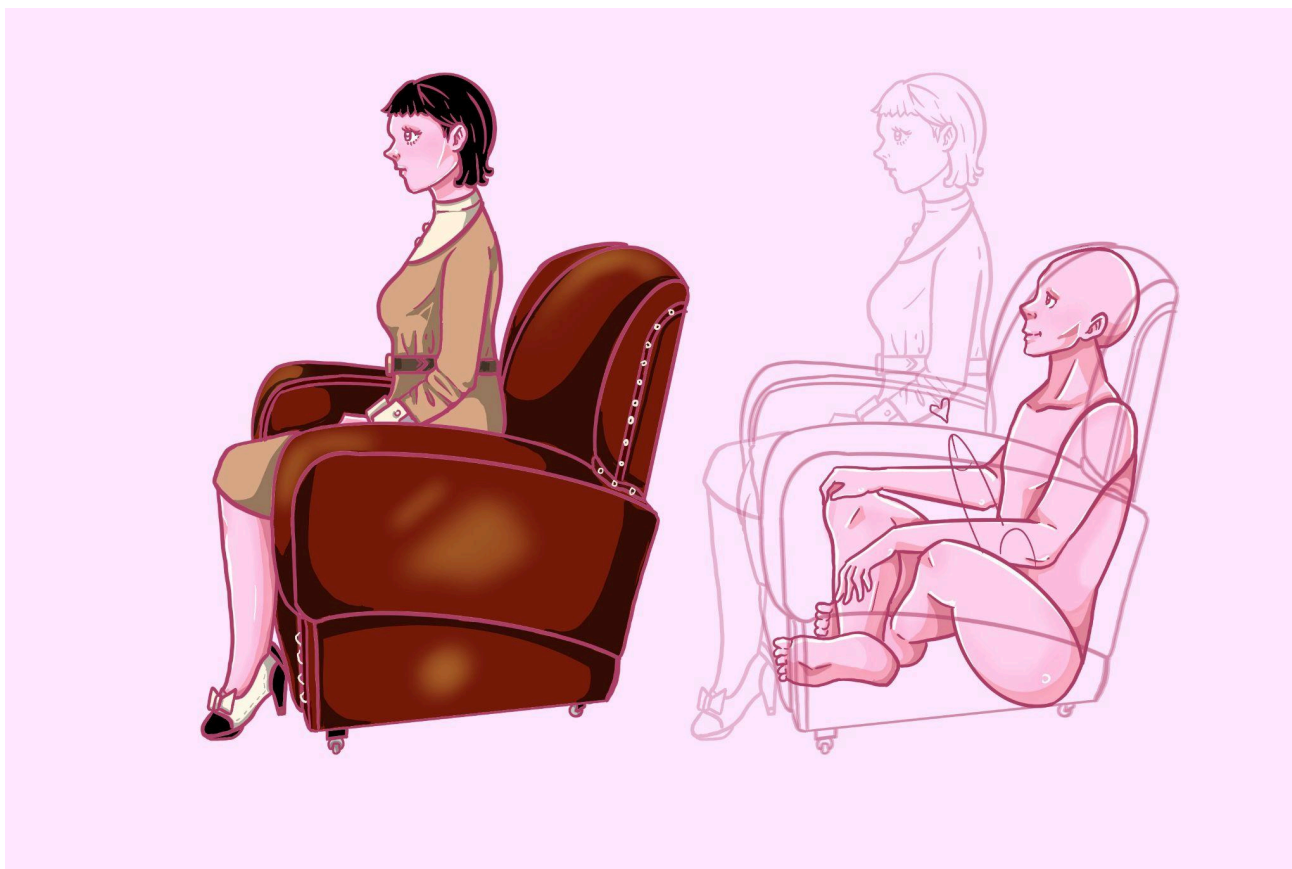
Uma das coisas que mais me dava satisfação naquele cômodo era o fato de que minha cadeira era destinada mais ao uso da jovem e atraente esposa dele do que a ele próprio. [...] Em menos

de um mês, passei a estar constantemente com a esposa dele, unido a ela como se fôssemos um só, por assim dizer. [...] Você não faz ideia do quanto amei essa mulher! Ela foi a primeira japonesa com quem tive um contato tão íntimo, e, além disso, possuía um corpo maravilhosamente atraente. Parecia a resposta a todas as minhas preces! [...] Aos poucos, passei a querer expressar de alguma forma os meus sentimentos por ela... [...] Ah, como eu ansiava que ela correspondesse ao meu amor! Sim, você pode considerar esta a confissão de um louco, pois eu *estava* louco — loucamente apaixonado por ela! (RANPO, 1925, p.43, tradução nossa)

O autor do manuscrito então passou a confabular maneiras com as quais poderia se declarar a esta mulher, afinal, caso se revelasse a ela de forma abrupta, correria o risco de envolver seu marido, que, sem sombra de dúvida, o puniria pelos crimes cometidos.

Chegou à conclusão que deixaria o uso da cadeira cada vez mais confortável, movendo seus membros para abraçar e confortá-la, para que, assim, a mulher se apegasse à poltrona; se apaixonasse por ela.

Figura 2 - Homem-cadeira



Fonte: Arquivo pessoal

Quanto a mim, eu estava disposto a encontrar plena satisfação no amor dela, mesmo que fosse por um objeto material, pois podia encontrar consolo na crença de que seus delicados sentimentos de amor, mesmo por uma simples cadeira, eram tão poderosos que conseguiam alcançar a criatura que habitava dentro dela... que era eu! (RANPO, 1925, p.43, tradução nossa)

Seus planos se provaram um sucesso; "toda vez que se sentava agia como um bebê abraçado por sua mãe, ou uma garota se rendendo aos braços de seu amante". (ibidem, p.43)

A história, que não parecia poder se tornar mais macabra, toma um rumo inesperado. O homem na cadeira, finalmente, confessa:

Sem dúvida, Senhora, a esta altura, certamente já deve ter adivinhado quem é o objeto da minha paixão insana. Para ser explícito, trata-se de ninguém menos do que a senhora mesma! [...] Tenho sofrido dores excruciantes por causa do meu amor louco e do meu desejo por ti. Sou apenas um verme... uma criatura repugnante. Tenho apenas um pedido. Poderia encontrar-se comigo apenas uma vez?" (RANPO, 1925, p. 45, tradução nossa)

Por fim, conta a Yoshiko que, na noite anterior, havia saído da cadeira — e da residência — para escrever esta carta confessional. Diz que, no momento de sua leitura, ele estará andando pela casa, esperando a resposta da mulher. "Se você aceitar meu pedido, por favor, coloque seu lenço sob o vaso de flores do lado de fora de sua janela. Com este sinal, abrirei a porta principal de entrarei como um humilde visitante" (ibidem, p.45)

Com estas palavras, a carta chega ao seu fim. Yoshiko, chocada com o que acabara de ler, levanta da cadeira abruptamente e "procura abrigo em um dos quartos japoneses de sua casa". (ibidem, p.45) Pensava sobre a cadeira: "Teria realmente um homem lá dentro?" (ibidem, p.46). Em meio a outros questionamentos, "deveria examinar a cadeira?" (ibidem, p.46), uma outra carta chega a suas mãos. Apavorada, recebeu o envelope, que continha uma mensagem do mesmo homem da cadeira, mas, desta vez, tratava-se de um comunicado curto:

Perdoe a minha ousadia em dirigir-lhe outra mensagem. Para começar, acontece apenas que sou um dos seus ardentes

admiradores. O manuscrito que lhe enviei em separado baseou-se pura e simplesmente na imaginação e no meu conhecimento de que a senhora realmente comprara aquela cadeira. É uma amostra das minhas humildes tentativas de escrita ficcional. Se tiver a gentileza de comentá-lo, não conhecerei satisfação maior. [...] Como a senhora o achou? Se, senhora, o tiver achado divertido ou, de algum modo, entretido, sentirei que os meus esforços literários não foram em vão.

Embora eu propositadamente tenha evitado dizer-lhe isso no manuscrito, pretendo dar à minha história o título de '*A Cadeira Humana*'.

Com todo o meu mais profundo respeito e sinceros votos, subscrevo-me, cordialmente seu,... (RANPO, 1925, p.47, tradução nossa)

Esta história de Ranpo, diferente da maior parte de seus escritos, não trata de um conto de detetive, mas, sem sombra de dúvidas, é um texto de mistério que, a cada desenvolvimento, evoca no leitor uma crescente curiosidade em relação ao rumo do progresso narrativo. Assim como outro conto que analisaremos mais adiante, trata-se de uma história em que o devir se faz presente. O interessante, aqui, não é apenas a “transformação” do homem em uma cadeira, mas em uma cadeira ocidental que, em um primeiro momento, comporá o ambiente de um hotel para estrangeiros e que, depois, repousará em um escritório fora dos padrões japoneses. No entanto, como pontuado pelo narrador da história, embora seu desejo inicial fosse o roubo de itens de valor dos hóspedes, através do contato físico indireto, seu anseio passou a ser a aproximação de seu corpo ao corpo feminino de mesma origem que a sua, um corpo japonês.

Através dos ensaios de Ranpo, que admite, como citado anteriormente, que suas paixões pelo sexo oposto sempre lhe pareceram de ordem “impura”, ele também revelará um importante aspecto sobre sua visão de si mesmo que, conseqüentemente, influenciaria suas relações com o sexo feminino. Sobre sua mudança para Osaka, e atuação como escriturário em uma empresa comercial, dirá:

Há várias razões pelas quais abandonei o trabalho naquela empresa. Para começar, eu era um aprendiz pobre que acabou colocando as mãos em uma boa quantia de dinheiro e, bem, talvez eu esteja exagerando, mas o diabo se apossou de mim. Acabei me divertindo um pouco. É constrangedor admitir, mas até então eu nunca tinha estado com uma mulher. Eu devia ter uns

vinte e três anos. Fingia que sim, mas não era verdade. Quando tinha dezessete ou dezoito anos e ainda estava na escola, convenci um amigo a ir comigo a um tipo de bordel chamado *aimaiya* e ficamos lá olhando, arregalando os olhos — mas, curiosamente, preservei minha castidade. Não que haja algo de que eu me orgulhe. A verdade é que não fui bem comportado — eu estava com vergonha. O que quero realmente dizer é que eu tinha medo. (RANPO, 1927, p.159-160, tradução nossa)

Se conectarmos esta declaração ao fato de que, como comentado previamente, as mulheres nos contos de Ranpo, em quase sua totalidade, são figuras semelhantes a viúvas negras, *femme fatales*, é possível concluir que, assim como muitos de seus contemporâneos, o autor "tinha medo" da figura feminina, em especial, podemos assumir, por conta do surgimento das garotas modernas. Talvez em um corpo ocidental, em que as relações entre gêneros se provavam menos problemáticas ou confusas e em que havia uma maior normalização ao que diz respeito à libertação sexual feminina, Ranpo pudesse explorar seus desejos de forma menos contida. Faz sentido, portanto, que em *The Human Chair* nosso personagem principal se transforme em uma cadeira no estilo ocidental.

Para concluir este pensamento, e trazendo uma frase do ensaio *O Desejo Pela Transformação* (1954), Ranpo dirá: "o desejo pela transformação está também vinculado com o desejo de ocultar-se" (RANPO, 1954, p. 201, tradução nossa)

3.2 白昼夢, *The Daydream* (1926)

O conto *The Daydream* (1926), o mais curto aqui analisado, tratará do fenômeno que mencionamos anteriormente sobre o surgimento das "garotas manequim".

O texto é iniciado com a seguinte frase: "Foi um pesadelo, um devaneio, ou aconteceu de verdade?" (RANPO, 1926, p.3, tradução nossa) já denunciando a presença no *nonsense*, tanto no que diz respeito ao conteúdo narrativo da história, quanto ao cenário japonês daquele momento.

Nosso narrador e protagonista da história inicia sua toada relatando que estava apenas caminhando quando encontrou-se em uma parte afastada da cidade, “caminhando por um bulevar largo e empoeirado que se estendia em linha reta até onde a vista alcançava” (RANPO, 1926, p.3, tradução nossa).

Ele descreve as ruas pelas quais caminhava, onde casas de mercadores estavam em condições precárias; “nas cores de uma camisola gasta e desbotada formavam silenciosamente uma fileira de beirais” (ibidem, p.3). Fala da roupa de jovens estudantes, manchadas e estiradas nas janelas de residências, lojas de grãos e sementes e casas com bicicletas empilhadas até o teto.

Espremida no meio dessa cena desolada, havia uma moradia de dois andares, de cuja fina grade de treliça escapava o brilho enfumaçado de uma lamparina votiva, como se a própria casa quisesse gritar: 'Ah! Não me pressionem assim dos dois lados!' Do seu interior também se ouviam os sons lascivos dedilhados de um shamisen.[...] Um grupo de meninas, com os cabelos trançados cobertos de poeira, havia formado um círculo no meio da estrada e cantava: 'Appaappa-ah-ah-ah...'. A melodia lancinante evaporou-se preguiçosamente no céu enevoado da primavera. (RANPO, 1926, p.3, tradução nossa)

Para compor esta sinfonia, garotos pulavam corda, que também produzia sons quando em contato com o chão. Eventuais carruagens também passavam pelas ruas, fazendo com que as casas tremessem. “A cena parecia mover-se em *slow motion*, como se filmada em alta velocidade para um filme.” (ibidem, p.4)

Em meio a este cenário, como pontuado, digno de um filme, o narrador se deparou com um grupo de pessoas, composto por ambos adultos e jovens, que se reuniam em círculo em um canto da rua; seus rostos estampados por sorrisos peculiares, “o tipo que as pessoas adotam quando assistem a uma comédia ridícula. Um homem gargalhava vigorosamente.” (ibidem, p.4)

Curioso, nosso protagonista se aproximou da cena, juntando-se ao círculo de pessoas que, agora, percebia, circundavam um homem de expressão séria, que discursava fervorosamente sobre algo. Aparentava ser um indivíduo educado, por volta de seus 40 anos. Ele vestia um kimono de sarja azul, amarrado por um *obi* amarelo. Prontamente, deu início a um sermão: "Você me pergunta o quanto eu amava minha esposa?" [...] "Eu a amava o suficiente para matá-la! É uma pena que ela tivesse um coração inquieto." (ibidem, p.4)

Suas declarações foram recebidas por comentários de zombaria, mas ele prosseguia, “à maneira de um ator de *kabuki*” (ibidem, p.5), dizendo que as atitudes de sua mulher tinham sido responsáveis por deixá-lo acordado durante as noites. Deitada ao seu lado na cama, pediria que ela não o traísse, dando seu coração a outro homem. Sua esposa, no entanto, de acordo com seu relato, não dava ouvidos a seus pedidos; “me seduzia com habilidade, como um profissional” (ibidem, p.5).

O homem falava de sua mulher, em como tinha uma aparência requintada com seu cabelo preso, sua linda maquiagem, de lábios vermelhos e rosto adorável.

O homem ergueu um dos ombros e assumiu uma pose de *mie*. Suas sobancelhas espessas se juntaram, e sua expressão transformou-se em uma de intensidade feroz. Seus próprios lábios vermelhos se contorceram de forma grotesca. (RANPO, 1926, p.5, tradução nossa)

Enquanto relatava o momento em que havia assassinado sua esposa, uma barulhenta banda marcial passava, proferindo: "Aqui estamos nós, na longínqua Manchúria, a centenas de milhas de nosso amado país." (ibidem, p.5)

O assassino continuava, agora apenas o som tênue da bateria era possível de ser ouvido:

"Cortei o cadáver da minha esposa em cinco partes. Vocês entendem o que quero dizer: o tronco era uma peça única, mais dois braços e duas pernas, cinco. [...] A torneira da minha casa fluiu sem parar durante os vinte e um dias de luto. Coloquei as cinco partes decepadas do cadáver da minha esposa em um barril de madeira e as mantive refrigeradas. Agora, juntem-se, senhoras e senhores." [...] "É uma técnica secreta, vejam, que impede o cadáver de apodrecer, transformando-o em uma múmia de cera." [...] "O torso voluptuoso e branco da minha esposa, seus braços e pernas, se transformaram em uma linda boneca de cera." (RANPO, 1926, p.6, tradução nossa)

Aqueles presentes não acreditavam na história que o homem acabara de contar. Enquanto o assassino dizia que os boatos de que sua mulher havia apenas fugido de casa eram falsos, ele afirmava que se tratava de um

assassinato. Ria de forma incontrolável, conta o narrador, que se questionava se a gargalhada cessaria em algum momento. Por fim, o louco disse suavemente:

“E agora ela se tornou minha. Não há mais necessidade de ansiedade. Posso beijá-la e abraçá-la quando quiser” [...] “Meu esconderijo é um lugar que nenhum policial desprevenido vai imaginar. Você aí, venha dar uma olhada. O cadáver dela está bem aqui, decorando minha loja.” (RANPO, 1926, p.7, tradução nossa)

Até então o narrador da história não havia percebido que estava em frente a uma farmácia, cujo dono era justamente o homem louco que acabara de confessar o assassinato de sua esposa. Ao inspecionar a vitrine com mais atenção, percebeu que, em uma caixa de vidro, repousava a cabeça da mulher, que sorria com os dentes enterrados em seus lábios. Ao olhar para trás percebeu que, assim como os demais espectadores, havia um policial, que não acreditava que aquilo era uma cena real; todos zombavam do homem, como se em um espetáculo circense. Incrédulo, o narrador profere: “Tem um cadáver humano em exibição descaradamente bem no meio de Tóquio!” (ibidem, p.7) Sem nenhuma resposta aparente, nem mesmo por parte do policial, o narrador “tontamente [...] cambaleou para longe” (ibidem, p.7). Conclui:

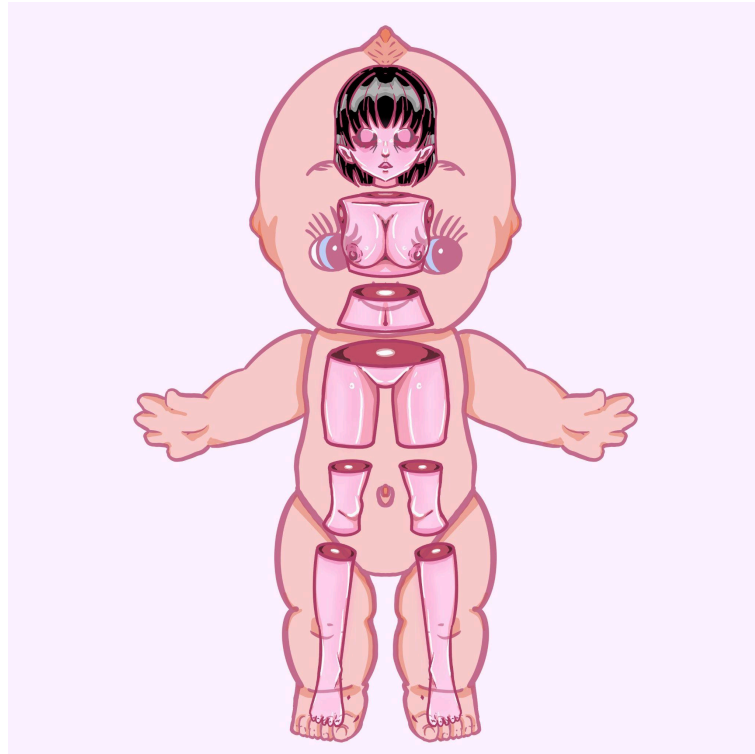
O boulevard branco se estendia à frente, sem fim à vista. O calor enevoado ondulava como algas marinhas pela fileira de postes telefônicos que margeavam a rua. (RANPO, 1926, p.8, tradução nossa)

Assim como um excelente exemplo daquilo que comentamos no capítulo anterior sobre o surgimento de boatos sobre “mulheres manequins”, a história desenvolvida por Ranpo também revela o caráter de Tóquio daquele momento que, como o nome sugere, se assemelhava a um “sonho acordado”. É um *pot-pourri* de existências, um ambiente repleto de estímulos visuais e sonoros que, em conjunto com a história macabra revelada pelo mercador sobre o assassinato de sua esposa, constroem uma atmosfera erótica, grotesca e nonsense em plena luz do dia.

Novamente, a mulher perigosa, movida por sua liberdade sexual, se faz presente neste conto e, neste caso, é tida como a responsável por levar seu

marido à loucura; ele a assassina pelo simples fato de não acreditar que sua esposa é capaz de desempenhar o papel submisso esperado na relação marital tradicional.

Figura 3 - Garota Kewpie



Fonte: Arquivo pessoal

É interessante também que Ranpo insira a banda marcial da Manchúria, que canta sobre seu não pertencimento àquele local. É uma combinação de todos os personagens presentes na vida social cotidiana daquela época.

The Daydream, portanto, em poucas páginas, estabelece o ambiente japonês do período; uma camada de decadência, justaposta às modernidades, que são, em conjunto, responsáveis por gerar um espaço onde coisas macabras acontecem bem debaixo dos narizes dos cidadãos comuns que, tão saturados pelas bizarrices do momento, não se abalam ao presenciarem tal barbárie. Como o final do conto sugere, a vida segue com normalidade.

Outra história de Ranpo em que irá expor a perversão em plena luz do dia, neste caso, através de um conto de detetive com a introdução, pela primeira vez, do personagem Akechi Kogoto, é *The Case of the Murder on D. Hill* (1925). Através da investigação do assassinato da esposa de um livreiro, sob estranhas

circunstâncias, surgem rumores de que mulheres haviam aparecido no estabelecimento com hematomas, gerando tensões e suspeitas na vizinhança. No desfecho da história, descobrimos que em meio ao crime, atos de sado-masiquismo estão envolvidos, não sendo claro se estes se tratam de práticas consensuais ou não.

Em um texto escrito para o blog *Beneath the Stains of Time*, intitulado *The Tormented Bookshop: "The Case of the Murder on D. Hill" (1925) by Edogawa Rampo* (2019), o autor, sob o pseudônimo de TomCat, dirá:

Rampo escreveu a história para refutar a afirmação de que seria impossível ambientar os “incidentes secretos e tramas misteriosas”, que formam “o núcleo do mistério moderno ocidental”, nas “casas abertas de madeira e papel do Japão”, profetizando que o país jamais desenvolveria uma tradição sólida de mistério própria (ha!). Então ele provou que estavam errados ao construir um enigma de “quarto trancado” ambientado justamente em uma dessas casas de papel e bambu, com portas deslizantes e pisos de tatame. (TOMCAT, 2019, tradução nossa)

3.3 火星の運河, *The Martian Canals* ou *The Canals of Mars* (1927)

O conto que analisaremos aqui, *The Martian Canals* ou *The Canals of Mars* (1927), é um texto mais poético de Rampo e que se difere dos demais escolhidos. A escolha por esse texto se deu pelo fato de explorar fortemente o devir homem-mulher e por ser um dos poucos da bibliografia do autor em que a mulher não aparece na figura de *femme fatale*.

“Estou aqui novamente” (RANPO, 1927, p.9, tradução nossa). Assim é iniciada a história, acompanhada por descrições feitas pelo personagem, de uma ordem extremamente sensorial. Já nas primeiras linhas descreve suas sensações: “Uma escuridão sombria como tinta cobriu todo o meu mundo. O som, o cheiro e até mesmo o tato dissiparam-se do meu corpo.” (ibidem, p.9)

Aos poucos, percebemos o ambiente ao qual estamos inseridos nesta narrativa; trata-se de uma floresta densa e escura que, aparentemente, já havia sido explorada anteriormente pelo protagonista. As árvores e folhagens, diz, se

estendiam até onde a vista alcançava; era impossível dizer se para além da natureza havia a existência de um sol sereno ou de ventos frios:

A única coisa que eu sabia era que estava perdido nas sombras densas de uma floresta imensa e implacável, e que eu precisava continuar andando, acontecesse o que acontecesse. (RANPO, 1927, p. 9, tradução nossa)

Em sua toada, o cenário não mudava, estava rodeado por folhas caídas “acumuladas no decorrer dos anos desde o nascimento da floresta” (ibidem,p.9) Diz que, neste ambiente, desprovido de sons, sentia que não existiam outras criaturas vivas ali presentes. Estava assustado no que aparentava ser uma floresta infinita e, quanto mais longe adentrava o espaço, mais se sentia oprimido por sua “profundidade abissal” (ibidem, p.10). Não conseguia discernir há quanto tempo estava preso naquele lugar, andando sem rumo, como se caminhando em círculos que nunca chegariam ao fim. "Desde o nascimento, provei desse medo mais vezes do que posso me lembrar." (ibidem, p.10).

O narrador revela que, embora conhecesse aquela floresta, era como se houvesse esquecido o caminho e, assim, começou a se desesperar, imaginando que ficaria preso ali para toda a eternidade.

Por fim, percebi que o ambiente ao meu redor começava a brilhar com um brilho estranho e tênue. Se me pressionassem por uma comparação, eu diria que se assemelhava à luz projetada por uma lanterna mágica sobre uma tela — aquele tipo de brilho que parece pertencer a outro mundo. À medida que eu avançava, a escuridão recuava atrás de mim. (RANPO, 1927, p.11, tradução nossa)

Finalmente, começou a dirigir-se em direção a uma luz. No seu caminhar, no entanto, experienciava uma resistência similar ao de "avançar por água" (ibidem, p.11). Ao aproximar-se do brilho, uma abertura na floresta apareceu, permitindo que, finalmente, visse o céu. Aquilo que, em um primeiro momento, parecia ser uma saída da escuridão que o tomava, na verdade, era o completo oposto:

Mas será que a cor do céu era realmente como a nossa? Para piorar, o que foi que eu vi do outro lado? Não havia outro lado. Infelizmente, eu ainda não havia me libertado da floresta. O que

pensei ser a orla do bosque era, na verdade, o coração profundo de sua escuridão. (RANPO, 1927, p.11, tradução nossa)

Percebeu, então, a presença de um lago circular de poucos metros de diâmetro. "Mal restava terra suficiente para contornar o lago antes que ela se rendesse novamente à floresta. A penumbra continuava espessa como sempre." (ibidem, p.11). Embora, como comentado anteriormente, se tratava de uma floresta já conhecida pelo protagonista, ele nunca antes havia notado a existência deste lago. Se aproximou de sua beirada e passou a admirar o cenário.

Era como a descoberta inesperada de flores fantasmagóricas ao girar de um caleidoscópio. No entanto, o céu, a floresta e a água diante de mim não exibiam as cores vivas que se esperaria de um caleidoscópio. O céu era cor de carvão, e a floresta, de verdes turvos e marrons apagados, com a água apenas refletindo essas cores elementares. [...] (RANPO, 1927, p.11, tradução nossa)

Analisando seu entorno, chegou à conclusão que, neste mundo ao qual estava inserido, desprovido de sons, cheiros e toques — questionou se teriam se mesclado em um único sentido, o da visão — o céu, a floresta e o lago “estavam explodindo de saudade por alguém ou algo: “A força acumulada desse desejo estava prestes a ser expirada em um único suspiro.” (ibidem, p.12).

De forma inconsciente, o narrador mudou o foco de sua visão do mundo a sua volta, para seu próprio corpo, “inexplicavelmente nú” (ibidem, p.12).

Quando vi que meu corpo já não era o de um homem, mas a carne madura e arredondada de uma garota, os pensamentos sobre ser homem se esvaíram, e sorri como se nada estivesse errado. Ah, este corpo meu! Uma onda de felicidade me invadiu, e meu coração saltou na garganta.[...] Surpreendentemente, meu corpo havia se tornado a cara metade do corpo da minha amante. Era uma beleza incomparável. [...] Eu me perguntei — quantos homens eu já havia conquistado? Como se ajoelhariam diante de uma rainha como eu? (RANPO, 1927, p.12, tradução nossa)

Com estes questionamentos em mente, diz o narrador, finalmente compreendeu o mistério da beleza do lago. Profere:

Ah, como os meus leais servos me esperaram. Acaso não foram os meus servos — o céu, a floresta e as águas — que suportaram pacientemente incontáveis milênios por este momento? A espera

acabou! Agora cumprirei os vossos ardentes desejos. (RANPO, 1927, p.12, tradução nossa)

Mas a beleza a qual estava inserido não estava completa, o ambiente “apenas preparava o cenário” (ibidem, p.12). Entrou no lago e percebeu que, ainda assim, não havia som e, agora, não havia resistência entre a água e seus membros em movimento. Quando chegou ao centro da lagoa, subiu em uma rocha preta e brilhante; "devo ter parecido muito semelhante a uma sereia dançando no mar na calma da noite." (ibidem, p.13)

Olhando para os céus, deu um grito, perplexo com tamanha beleza.

Os músculos do meu peito e da garganta se retesaram quase além do limite, depois se contraíram com força. Meu corpo começou a ondular em movimentos selvagens. Como descrever o esplendor disso? Como as contorções de uma serpente partida ao meio. Meus músculos eram como tantas taturanas, lagartas e minhocas presas nas convulsões da morte. Eu era uma criatura dilacerada por um prazer e uma dor sem limites.[...] Em meio aos meus arroubos, ainda assim, senti que algo faltava.[...] Claro — o que falta aqui é um toque de carmesim. [...] Se eu pudesse fornecer um traço de cor, o olho da serpente ganharia vida. Um jorro de carmesim ao lado do branco brilhante da minha pele, no cinza insondável, daria vida de verdade ao olhar cintilante da serpente. (RANPO, 1927, p.13, tradução nossa)

Chega à conclusão de que para a cena se tornar ainda mais bela, deveria adicionar um "toque de carmesim"; era necessário ser o pigmento mais vívido cuja cor fosse o seu próprio sangue.

Com unhas finas, eu, obstinadamente, rasguei cortes por todo o meu corpo. Meus seios fartos, abdômen flexível, ombros e coxas bem torneados - nada foi poupado. Um rio de sangue escorria das feridas abertas, e meu corpo estava coberto de tatuagens vermelhas brilhantes. [...] Canais marcianos! Meu corpo havia se tornado exatamente como os canais sinistros de Marte. Em vez de água, sangue carmesim fluía por eles [...] Girando, tornei-me novamente uma cobra presa em seus estertores de morte. [...] Tentei me contorcer em todas as formas corporais concebíveis. Foi a performance de uma vida, e eu dei tudo de mim. (RANPO, 1927, p. 14, tradução nossa)

De forma abrupta, a narrativa tem seu fim. ““Meu bem, meu bem...” Alguém me chamava de muito longe. [...] “Querido, você teve um pesadelo?”” (ibidem,

p.14). Foi assim que percebeu que aquilo que havia experienciado era apenas um sonho e que a voz que o acordara vinha de ninguém menos do que sua amante, a pessoa em que havia se transformado na floresta. "Tive um sonho [...] Sim, foi um sonho terrível" (ibidem, p.14), diz a ela.

Como o pôr do sol sobre as montanhas, sua bochecha estava nitidamente dividida entre luz e sombra. Os pêlos longos, finos e translúcidos que ocupavam o espaço entre as duas áreas eram contornados de ouro. Gotículas brilhantes de óleo reluziam ao lado da narina, e os poros cavernosos que as exalavam respiravam com coqueteria. E então, com a imensidão de um planeta, sua bochecha foi lentamente engolindo todo o meu campo de visão. (RANPO, 1927, p. 15, tradução nossa)

The Martian Canals é um texto interessante em que o devir homem-mulher é explorado por Ranpo. Como pontuado anteriormente, aqui, o papel da mulher não se dá da mesma forma como é geralmente apresentado pelo autor em seus contos. Através da metáfora de uma floresta conhecida, porém opressora, em que o protagonista não encontra saída, podemos concluir que Ranpo explora a ideia do papel feminino nessa "nova" sociedade japonesa. Embora fosse vista como uma possível disruptora da ordem patriarcal, uma figura perigosa, aqui, podemos notar que existe um interesse em experienciar o sentimento, não do homem assustado, mas da mulher que tem sua existência posta em risco justamente por esta visão que é atribuída a ela. A mulher neste contexto está em um ambiente conhecido, mas que, agora, apresenta características diferentes. É um cenário bonito, de oportunidades, mas que também traz consigo grandes riscos e incertezas, com consequências violentas.

O protagonista, ao afirmar no final do conto que teve um "terrível sonho", embora, enquanto inserido nele, tenha experienciado uma transformação de beleza inexplicável, combinada ao seu entorno de caráter mágico, reforça a ideia de medo; "desde o nascimento, provei desse medo mais vezes do que posso me lembrar." (ibidem, p.10). É possível também que conectemos a desfiguração do corpo, ao final cortado pelas próprias unhas da personagem, como o estilhaçamento identitário consequente dos questionamentos e novas configurações sociais do período.

Sobre o desejo pela transformação, Ranpo dirá:

Como deuses e deusas simbolizam ideais humanos, o desejo de ter o poder de mudar de forma deve ser um dos nossos anseios mais fundamentais. No mínimo, isso testemunha a afeição da humanidade pela transformação [...] O anseio de parecer diferente: para mostrar o quanto isso é realmente universal, basta pensarmos na maquiagem. A maquiagem basicamente provoca uma metamorfose em pequena escala. Quando eu era menino, meus amigos e eu gostávamos de encenar peças teatrais. Quando nos vestíamos como mulheres e passávamos cosméticos diante do espelho, era um prazer estranho, uma experiência maravilhosa." (RANPO, 1954, p.196-200, tradução nossa)

É um texto que se dá em forma de prosa poética, explorando o universo dos sonhos e se aproximando muito à linguagem cinematográfica, que era de interesse para Ranpo na época, revelando seu fascínio pelas lentes e pela visão, como comentamos anteriormente. Em seu artigo *Visionary Media in Edgar Allen Poe and Edogawa Ranpo* (2012), o autor William O. Gardner, fará a seguinte observação:

Jacobowitz propõe, de forma razoável, uma interpretação cinematográfica desta história, na qual a piscina é a “tela prateada sobre a qual os desejos subconscientes do homem são projetados de maneira violenta e inexplicável.” Embora eu concorde com a conexão entre essa história e os meios visuais, argumentaria que a piscina deve ser vista, antes, como uma lente no centro da floresta, que reúne o desejo da floresta e de todo o cosmo do conto, como uma lente que reúne luz, em um ponto focal: a rocha, onde o protagonista é reconstituído como uma imagem. A comparação da pele do protagonista com os canais de Marte, marcas de uma civilização extraterrestre fantástica, extrapoladas a partir de observações de Marte feitas no século XIX por meio de telescópios, conecta ainda mais a existência reconstituída do protagonista a regimes ópticos, ou ao menos à interface ambígua entre o desejo e a imaginação humanos e a observação mediada por tecnologia. É fascinante que esta história não represente a paisagem como uma “projeção” fantástica da imaginação do sujeito individual, como faria o mais comum tropo romântico da lâmpada, conforme discutido por M. H. Abrams, mas sim que o próprio sujeito seja constituído ou focalizado a partir da paisagem, já completamente permeada pela psicologia do sujeito. O modo como o cosmo da história de Rampo é impregnado por uma força vital poderosa e sexualizada, que reconstitui o sujeito num processo de focalização, sugere que essa história poderia ser lida como uma paródia *kitsch* ou uma homenagem perversa ao conto de 1841 de Edgar Allan Poe, com ares de poema em prosa, *The Island of the Fay* (*A Ilha da Fada*). (GARDNER, 2012, p.29-30, tradução nossa)

CAPÍTULO 4

O ERO GURO NANSENSU DE TAKASHI MIIKE

Com foi pontuado anteriormente, selecionamos também o trabalho cinematográfico de Takashi Miike como objeto de estudo, não por ser o único a representar o *ero guro nansensu* na atualidade⁹ mas por debater temas que estão sintonizados com as obras de Edogawa Ranpo. Encontramos semelhanças mais profundas do que meras aproximações visuais e de gênero.

Como salientou Mes, os filmes de Miike não se originam de um propósito específico do diretor. Porém, ao longo do processo de criação, este propósito acaba surgindo naturalmente e combinando outros gêneros do cinema. A vida de Miike Takashi foi direta e indiretamente influenciada pela história turbulenta de um Japão que tem suas raízes em um passado milenar, de costumes e organizações burocráticas e sociais milenares, mas ao mesmo tempo busca a modernização tecnológica.

Trata-se de um Japão que teve intenções de ser um grande império, saiu derrotado da Segunda Guerra Mundial, foi ocupado pelos Estados Unidos, foi forçado a abandonar costumes e modos de vida vinculados a um passado militarista, conseguiu reerguer-se às pressas e entrar para o pequeno clube de países desenvolvidos. Mas, no caminho, dado as contradições do próprio sistema capitalista, problemas viriam eclodir. Assim, na época que Miike vive e trabalha como diretor de cinema, ele vai experimentar tanto a bonança econômica do Japão, como também amargar a crise financeira de seu país que se estende até hoje, atingindo obviamente níveis políticos e sociais. De qualquer forma, as origens de Miike são a de um cineasta que nasceu em uma família humilde e que não se beneficiaria da chamada bolha econômica japonesa. (BRITES, 2022)

Takashi Miike nasceu em 24 de agosto de 1960, na região de Yao, no interior de Osaka, onde muitos dos habitantes, assim como ele, pertenciam à classe trabalhadora e eram filhos de imigrantes — a maior parte coreanos (*burakumin*). A família de Miike apresentava raízes vindas de ambas, China e Coreia. Seu pai, soldador, nascido em Seoul, havia emigrado para o Japão após a Segunda

⁹ Outros diretores, como Shinya Tsukamoto e Sion Sono, e autores, como Shintaro Kago e artistas visuais como Suehiro Maruo, ilustrador responsável pela tradução visual de algumas obras de Edogawa Ranpo, também se aventuraram pelo universo do erótico, grotesco e nonsense.

Guerra, onde casou-se com a mãe de Miike, costureira e professora de uma pequena escola local.

Seu pai passou grande parte de seu tempo livre apostando e bebendo, interesses típicos da classe trabalhadora de sua geração. A imagem de masculinidade fornecida por seu pai, gerou uma atração no jovem Miike, cujas raízes da classe trabalhadora, resultaram em uma educação longe de qualquer tipo de "cultura". Miike sênior era um visitante regular do cinema local, mas não levou seu filho até Takashi se tornar adolescente. Eles foram assistir ao filme *Duelo*, de Steven Spielberg. Takashi Miike mais tarde desenvolveu uma ávida admiração por Bruce Lee, a única pessoa de quem diz ser um real fã. (MES, 2006, p.15, tradução nossa.)

Miike teve uma infância comum. Brincava com animais, jogava rugby e, na adolescência, assim como a maior parte de seus colegas, passou a interessar-se por motocicletas, um *hobby* que tirou a vida de muitos de seus conterrâneos. Como ele mesmo observou: "Você estaria conversando alegremente com um de seus amigos antes de uma corrida e alguns minutos depois ele estaria morto. Duas ou três pessoas morreriam em acidentes assim anualmente." (MIIKE, 2002, tradução nossa).

Embora gostasse e praticasse corridas de motocicleta, logo percebeu que o esporte não era para ele. Miike não se destacava nos estudos e, portanto, não tinha planos de futuro ao sair do ensino médio. Em entrevista em 2002, conta que os jovens que eram como ele, desmotivados e sem rumo, comumente se juntavam à *yakuza*, organização criminosa que, embora tenha suas raízes firmadas desde o período Edo no Japão (1603-1868), como comentamos no segundo capítulo desta dissertação, expandiu-se astronomicamente a partir dos anos 1960 e 70, com a abertura de suas atividades a nível internacional, conectando-se aos territórios do Havaí, Coreia do Sul, Sudoeste asiático e regiões em torno da costa do pacífico.

Em 1979, as gangues japonesas já haviam se tornado grande notícia no Havaí, com uma imprensa extensiva e cobertura televisiva de seus envolvimento com drogas, jogos de apostas e prostituição.[...] Em 1981, a *yakuza* começou a ganhar sua porção da atenção do público americano, assim como a polícia. Um desfile de histórias vindas da máfia japonesa marcharam para fora da mídia. No *Newsweek* do Los Angeles Times, com o colunista

Jack Anderson e nas televisões locais e nacionais, os grupos foram perfilados e suas atividades expostas. A maior parte da cobertura, embora às vezes exagerada, era fiel, citando a polícia sobre a extensão do tráfico de heroína, o enorme tamanho das gangues e seus costumes estranhos.

De forma previsível, uma grande parte das reportagens passaram a surgir contaminadas com o que é possível de ser chamado caridosamente de racismo latente. Uma manchete de notícias convocando medos de outra era, falavam dos japoneses criminosos “invadindo” a costa oeste. Outra publicação ia mais longe, retratando em sua capa um gângster monstruoso saindo do Japão, ensombrado o Havái e ameaçando Los Angeles. Era a *yakuza* como o “perigo amarelo”, um fácil pulo para as pessoas que precisavam de bode expiatório para os problemas de comércio exterior norte americanos. (DUBRO, KAPLAN, 1987, p.7-9, tradução nossa)

O racismo não era uma marca exclusiva do exterior, no próprio Japão, dentro da *yakuza* — que, em seu auge representava 184,100 pessoas — havia uma grande discriminação em relação aos descendentes dos coreanos.¹⁰

Para Miike, tornar-se um membro da máfia era muito trabalhoso. Portanto, após sua graduação no ensino médio, decidiu ingressar em uma universidade que não aplicava exames e que abrigava todos aqueles que, normalmente, não seriam aceitos em um ambiente acadêmico usual. Aos 18 anos saiu de Osaka para estudar na *Yokohama Hōsō Eiga Senmon Gakkō*, uma escola de cinema fundada pelo renomado diretor Shōhei Imamura (1926-2006), em Yokohama, cidade próxima à Tóquio.

Com seus pais pagando parte de sua mensalidade, Miike se assentou em um pequeno apartamento em Yokohama e conseguiu um trabalho em uma boate chamada Soul Train. O espaço era frequentado na maior parte por soldados americanos de licença da base militar próxima em Yokosuka. “Não era um trabalho real para mim. Era uma discoteca e eu tinha a chance de conversar com os soldados pretos e ouvir música. Era divertido, muito mais divertido que a escola, na verdade.” Em seu primeiro ano na escola de cinema ele foi apenas nos primeiros dois meses. No segundo ano, foi em apenas duas aulas. “No meu primeiro dia na faculdade o professor escreveu no quadro negro “O roteiro é arte”. Eu pensei: “Que tipo de lugar é este?” Era tão distante daquilo que eu conhecia, como se essas pessoas tivessem vindo de outro planeta.” (MES, 2006, p.17, tradução nossa)

¹⁰ Embora no Japão, o número destes descendentes seja uma pequena parcela da população do país, que representa menos de 1% dos habitantes, na *yakuza*, por volta de 30% dos membros, chamados de Yamaguchi-gumi (六代目山口組), eram coreanos étnicos, sendo a maior organização dentro da *yakuza* (em 2024, com 3,300 membros ativos).

Miike ingressou na indústria cinematográfica à força. Embora hoje seja evidente o seu talento e paixão pelo audiovisual, na época, apenas começou a trabalhar em *sets* televisivos porque, após uma visita à universidade, uma produtora que buscava um assistente voluntário para trabalhar na série ブラック・ジャック, *Black Jack* — baseada nos mangás de mesmo nome de Osamu Tezuka (1928-1989) — apresentava dificuldades em encontrar candidatos. Todos os alunos estavam ocupados filmando seus trabalhos de graduação e o único disponível era, justamente, Miike. Assim, foi convocado e saiu de seu trabalho em uma discoteca, passando a trabalhar como assistente de produção não remunerado. De acordo com Miike, as pessoas com quem trabalhava nesses *sets* eram cidadãos comuns que queriam vidas confortáveis e não estavam preocupados em criar algo especial, por isso, via seus filmes como "completamente desinteressantes" (MIIKE, 2002).

Durante quase dez anos, trabalhou como membro de equipe de produções televisivas, aceitando uma média de 40 a 50 trabalhos anuais, subindo gradualmente na hierarquia da indústria. Foi apenas em 1987, para a produção do filme 女衞 *ZEGEN*, que Takashi Miike teve a oportunidade de trabalhar em um set cinematográfico. Após a finalização do longa de Shohei Imamura — também fundador da universidade cursada por Miike — continuou a trabalhar com cinema, como assistente. Após o crescimento econômico japonês no final dos anos 1980 e início dos 1990, a indústria cinematográfica passou a ter mais fundos disponíveis para projetos audiovisuais, os quais passaram a ter um enorme sucesso em forma de filmes feitos diretamente para vídeo (*V-Cinema* ou *OV*).¹¹

Embora desde *Lady Hunter*, Miike tenha trabalhado de forma quase obsessiva e ininterrupta em sua carreira, realizando filmes de todos os tipos (*low-budgets*, grandes produções, adaptações de mangás e *animes* para *live action*, filmes densos com temas tabu e até filmes infantís); para esta dissertação decidimos focar em cinco filmes: o primeiro longa da trilogia *Black Society*, 新宿黒

¹¹ O sucesso dos V-Cinemas se deu a partir de 1989, com o lançamento do filme クライムハンター 怒りの銃弾, *Crime Hunter: Bullets of Rage*, de Toshimichi Okawa (大川 俊道). Este *boom* permitiu que novos diretores emergissem, como foi o caso de Miike, cuja estreia veio a ocorrer em 1991, com o filme レディハンター 殺しのプレリユード, *Lady Hunter*. Assim como o *debut* de Miike, os V-Cinemas eram, majoritariamente filmes de ação, com uma pitada de sexo e comédia.

社会 チャイナ マフィア戦争, *Shinjuku Triad Society* (1995), FULL METAL 極道, *Full Metal Yakuza* (1997), o primeiro filme da trilogia DEAD OR ALIVE: 犯罪者, *Dead or Alive* ou *Morrer ou Viver* (1999), 殺し屋1, *Ichi: The Killer* ou *Ichi: O Assassino* (2001), e 極道 恐怖大劇場 牛頭 GOZU, *Gozu* (2003). Consideramos que, nestas obras, evidencia-se um processo de evolução da filmografia de Miike.

Não é preciso muito esforço para relacionar as temáticas violentas, subversivas e polêmicas de seus filmes à sua criação. Os acontecimentos vividos por Miike em sua juventude são sentidos facilmente ao assistir uma obra sua. Reencarnação, morte, imigração, ordem e caos, família, alienação, etc. Uma mistura de sarcasmo, absurdo, suspense, angústia, terror, comédia, aliados a uma estética às vezes desprezível e marginal, em outras, precisa, elegante e contundente. (PRETTO, PREUSS, 2011, p.20-21)

É importante frisar que Miike trabalha como um “arranjador cinematográfico”, ou seja, o diretor tem o costume de pegar um material já existente, seja ele uma obra literária ou um roteiro, e trabalhar em cima deste tornando-o um trabalho verdadeiramente autoral com nuances extremamente pessoais que marcam o que seria o universo de Takashi Miike.

Na obra de Tom Mes, *Agitator: The Cinema of Takashi Miike* (2003) o pesquisador apresenta seis principais temas presentes na quase totalidade dos filmes do diretor, dividindo-os da seguinte forma: 1. O indivíduo sem raízes 2. O pária 3. A busca pela felicidade 4. Nostalgia 5. A unidade familiar 6. Violência. Abordaremos os tópicos 1, 2 e 6 com mais afinco, nos apoiando no conteúdo fílmico das obras citadas acima.

Em todos os filmes escolhidos nesta dissertação os personagens de Miike estão envolvidos com a *yakuza* e têm sua trajetória marcada pelo erótico, o grotesco e o sem sentido. Apresentam, através de suas narrativas, questionamentos em relação ao primeiro tema apresentado: o indivíduo sem raízes.

A característica definidora mais fundamental nos filmes de Takashi Miike é sua existência em um estado intermediário: eles flutuam entre dois elementos, sentindo-se sem raízes, não fazendo parte nem de um, nem de outro. A origem destas raízes faltantes vêm de diferentes formas, mas sempre definem a falta de identidade do protagonista. (MES, 2006, p.23, tradução nossa)

4.1 新宿黒社会 チャイナ マフィア戦争, “Shinjuku Triad Society” (1995)

新宿黒社会 チャイナ マフィア戦争, *Shinjuku Triad Society* (1995) foi o primeiro filme de Miike a ser feito especificamente para as telas de cinema. Sobre o longa, Tom Mes diz:

Shinjuku Triad Society é o filme em que os temas, preocupações e estilo do diretor chegam à plena fruição e deve, portanto, ser considerado como um ponto de virada não somente em sua carreira, como seu desenvolvimento como artista. Com este filme inicia-se a segunda fase de seu trabalho, uma fase distinguida por uma consistência crescente em conteúdo temático, implementação de estilo e - com alguns tremores e sobressaltos - a qualidade geral de seu trabalho. (MES, 2006, p.63, tradução nossa)

Os três filmes da trilogia *Black Society* estão tematicamente conectados. *Shinjuku Triad Society*, *Rain Dog* (極道黒社会) e *Ley Lines* (日本黒社会 LEY LINES), são histórias de crime que através de seus protagonistas navegam as águas do submundo japonês, violento, regrado pela família, de sangue ou não, e um futuro sem promessas e espaço firmado no mundo. No primeiro dos filmes é explorada a extrema violência, principalmente sexual, que surge através da alienação juvenil. Também pode ser considerado uma continuação temática de *Shinjuku Outlaw* (1995), inspirado no romance de Fumio Tanaka (1941-2009), ambos em colaboração com o roteirista Ichirô Fujita. Em *Shinjuku Triad Society* temos, basicamente, uma expansão da história do antagonista de *Shinjuku Outlaw*, Tagami. Temos como protagonista, aqui, Kiriya (Kippehi Shiina), um policial mestiço sino-japonês que lida com questões identitárias enquanto busca o criminoso e psicótico, Wang Zhi-Ming (Tomorowo Taguchi), homossexual e líder da tríade¹² chinesa "Garra do Dragão". Enquanto isso cuida também de questões relacionadas à *yakuza*.

¹² A tríade chinesa, embora completamente diferente em termos estruturais e culturais, assim como a *yakuza*, é um sindicato do crime organizado.

Através de filmagens escuras, góticas, entre as sombras das noites tortuosas e caóticas de Shinjuku, no *Kabukichō District*, bairro de entretenimento em Tóquio, e em Taiwan, o filme se desenrola.

Em comentário na edição especial da trilogia lançada em 2017, logo nos primeiros minutos de filme, o pesquisador Tom Mes comenta em cena que retrata, no fundo de uma boate, o mais jovem dos membros da gangue, Shu, se prostituindo para um homem mais velho desconhecido, que cheira cocaína alucinadamente, que: “a representação da sexualidade e violência, e um número de outras coisas, são muito exageradas e isso vai de encontro com este conceito da sociedade negra, *kuroshakai*.”

Neste mesmo cenário somos apresentados ao protagonista, que interrompe o ato do jovem. Trata-se do policial Kiriya, que tenta prendê-lo, mas, em meio à perseguição, é impedido por uma amiga de Shu, Ritsuko (Eri Yu). O jovem chinês, então, se livra da polícia, esfaqueando de forma teatral e cômica, com uma chuva de respingos sangrentos, um policial qualquer que passava na rua de fora do local.

Já na cena seguinte, a exploração banal do corpo é retratada novamente; Ritsuko é presa por Kiriya, que a leva a uma sala na delegacia, para que seja corporalmente inspecionada. Esta cena é retratada de maneira extremamente sexualizada, através de um plano entre as pernas da jovem, que está de quatro para os detetives.

No momento em que ela passa a ser interrogada sobre a gangue da Garra do Dragão, quando questionada sobre seu envolvimento, de forma completamente inesperada, sobe na mesa dos policiais e agarra o protagonista, jogando suas pernas em volta de seu quadril. Diz, então, que apenas contará a ele sobre o que sabe, na condição de que ele transe com ela. De maneira ainda mais imprevisível, os dois homens na sala respondem ao ato com risadas largas e sem nexos; neste momento passamos a notar que a roupa de Kiriya está coberta de sangue, já sugerindo a índole violenta do suposto herói. Por fim, o protagonista finaliza a cena quebrando uma cadeira de metal no rosto de Ritsuko.

Embora, neste momento, não haja nenhuma violência sexual contra ela, mais tarde, para adquirir mais informações sobre a gangue chinesa, o policial a estupra. Mes comenta: “Ninguém faz o que você espera que seja feito ou

desempenha o papel que tem oficialmente.” (MES, 2017) Neste momento, já sentimos um campo sendo preparado em relação ao tom do filme. Campo este que perdurará através de sua filmografia posterior.

O longa segue conforme esperado, retratando a violência e a exploração sexual de forma banal. As intenções de Kiriya são logo expostas; ele é um *zanryu-koji*¹³, ou seja, parte de um grupo de crianças que, no fim da segunda guerra, eram órfãs de japoneses abandonadas na China, em especial na região da Manchúria, presas entre nações. Uma vez que o personagem fala ambas as línguas, chinês e japonês, é encarregado das operações entre as máfias de ambos países. Em uma das cenas iniciais vemos rapidamente um artigo sobre Kiriya que contém uma citação sua: "Eu sou um Japonês". Tom Mes comenta, esta é:

Uma frase que indica um falso senso de autoconfiança, uma repressão de sua identidade (ou falta de) assumindo outra. Aos olhos de um policial que nega sua herança chinesa para ter sucesso no Japão, um criminoso chinês merece um tratamento "especial" (MES, 2003, p.64, tradução nossa).

A trama do filme desenrola-se em volta do policial que, enquanto recebe propina da *yakuza*, investiga as ações do chefe da tríade, Wang, um homem gay, sádico e psicopata, que chega a arrancar o olho de uma mulher com as mãos. Ele é apaixonado pelo jovem acompanhante apresentado no início do filme, Shu.

Mais tarde, nos é informado que saiu de Taiwan após praticar um homicídio e, agora, encontra-se na região de Kabukichō, em Shinjuku, onde desenvolve esquemas envolvidos com tráfico de órgãos humanos.

¹³ O grupo de japoneses abandonados é geralmente conhecido como *zanryu-hojin* (残留邦人). As crianças são especificamente chamadas de *zanryu-koji*.

Figura 4 - O olho



Fonte: Arquivo pessoal

Quando ordenado a deportar um criminoso chinês de volta à Taiwan, Kiriya se utiliza da oportunidade para investigar à fundo o passado de Wang; ele sabe que o mafioso realiza doações contínuas a um hospital de sua cidade natal. O policial, portanto, visita o local em questão e descobre que, nele, crianças estão doando seus órgãos para a operação criminosa. Aspecto mais relevante dessa viagem, no entanto, é a crise identitária provocada pelo choque cultural.

Apesar da herança chinesa de Tatsuhito (Kiriya), sua dependência de um guia local indica que sua viagem a Taiwan não é simplesmente um retorno às raízes. Em vez de encontrar suas origens, seu personagem se depara principalmente com diferenças, e a única coisa que ele reconhece é uma canção que ouve um pai cantar para seus filhos (em uma cena posterior, Wang canta a mesma música, enfatizando mais uma vez as semelhanças entre os dois personagens). Essa situação intensifica a percepção de Tatsuhito sobre a ausência de raízes, também porque seu companheiro taiwanês o confronta com sua verdadeira história: Tatsuhito nasceu na China e só foi para o Japão aos dezesseis anos, onde adotou o sobrenome japonês de

seu pai, em detrimento do nome chinês com o qual viveu por dezesseis anos. Isso obriga Tatsuhiko a encarar o fato de que viveu uma mentira (“Eu sou um japonês”) durante grande parte de sua vida, e quando retorna ao Japão, o faz com a consciência de que não é nem japonês nem chinês, e que o único grupo ao qual realmente pertence é sua família imediata (MES, 2003, p.65, tradução nossa).

A partir daí, a motivação de Kiriya passa a estar diretamente conectada às suas relações familiares. O irmão do policial Yoshihito (Shinsuke Izutsu) é introduzido mais cedo no filme, em cena em que fica clara a rivalidade entre os dois; quando Ritsuko havia sido presa, Yoshihito, advogado da máfia chinesa, havia sido responsável pela sua soltura. Embora até o momento da volta do policial ao Japão, não fosse um personagem de grande importância, no terceiro ato do filme, a mãe dos homens realiza uma ligação a Kiriya, reportando o desaparecimento do outro filho. Imaginando o potencial envolvimento da máfia chinesa com o desaparecimento do irmão, o policial, ainda determinado a se livrar da gangue de Wang, passa a ter outra motivação: o salvamento e proteção de Yoshihito.

Após uma intensa busca, Kiriya chega ao apartamento de Wang, onde encontra o gângster com as mãos sujas de sangue — ele retira um dos órgãos de seu namorado, Shu, que está inconsciente na cama.

Em uma cena típica de Takashi Miike, Kiriya tenta a todo custo, a tiros, golpes e facadas, matar o antagonista, que resiste aos piores ferimentos, até, finalmente, cair ensanguentado ao lado de seu amante, que ao lhe estender a mão, permite que morra tranquilamente.

É nesse momento que Miike, de forma magistral, transforma Kiriya em um mero personagem na história de amor entre o verdadeiro protagonista; o romance entre Wang e Shu. Assim como em *Shinjuku Triad Society*, em *Ichi: The Killer* e *Gozu*, que serão apresentados mais a frente nesta dissertação, a relação romântica homossexual é um dos importantes temas no cinema de Miike.

O filme é encerrado com a menção da morte de Kiriya, *en passant* e em *voice-over*, reiterando a ideia de que o policial é apenas um personagem secundário.

A morte de um personagem secundário não merece mais do que uma menção breve. Essa referência à morte de Tatsuhito serve para encerrar sua própria história. Ao longo do filme, ele passa por várias fases típicas dos personagens nos filmes de Miike: começa como um homem sem raízes — um *zanryu-koji* que na verdade nem é um verdadeiro *zanryu-koji* — que sublima seus sentimentos de exclusão social por meio da negação e de explosões de violência, e que eventualmente tenta encontrar a felicidade ao formar (ou, no seu caso, reunir) a unidade familiar. (MES, 2003, p.66, tradução nossa).

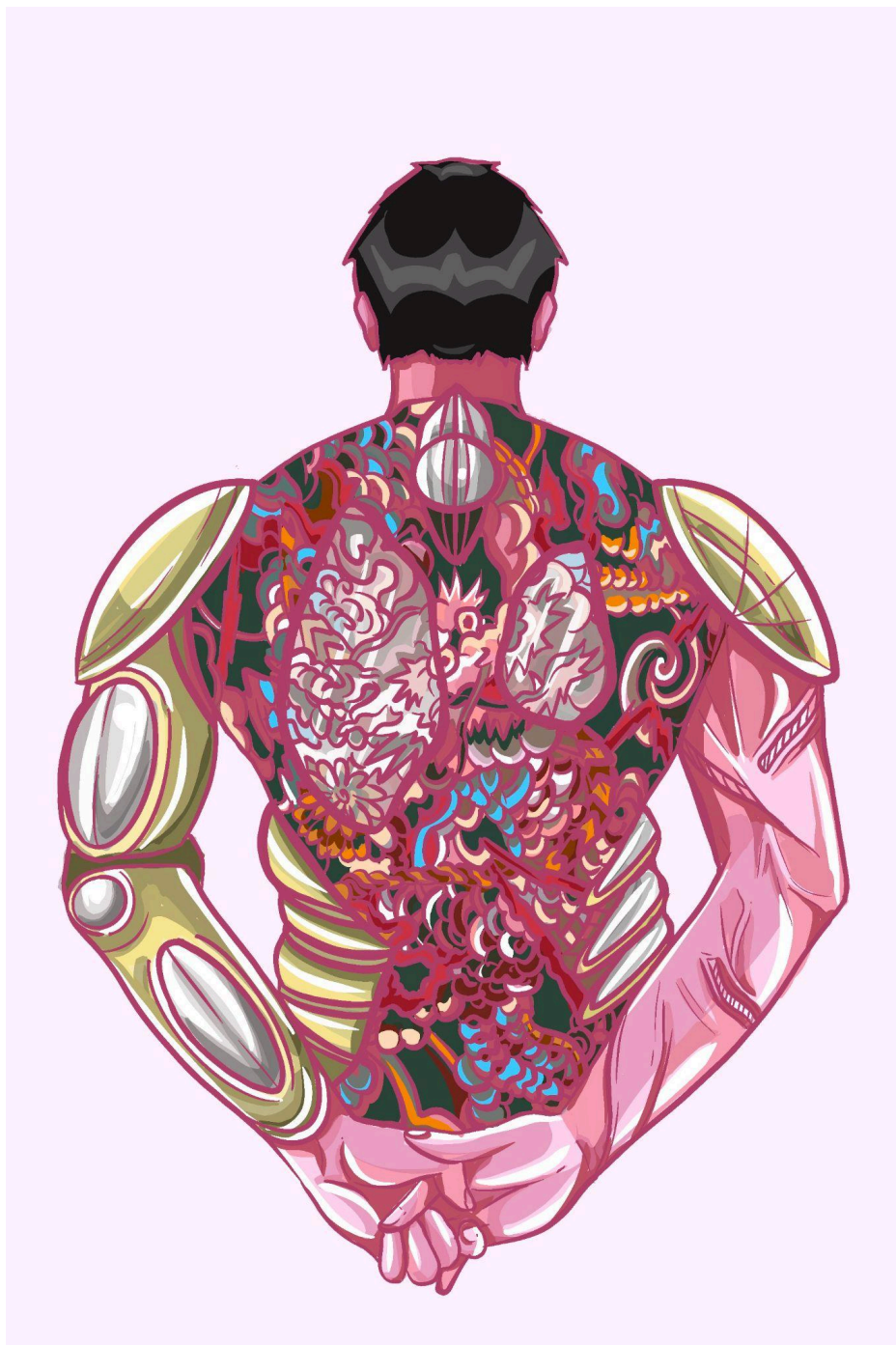
O filme transmite de forma contundente as semelhanças entre trajetórias dos personagens de Kiriya e Wang, que, aos olhos de Miike, não são nem bons, nem maus homens; são apenas indivíduos que se consideram párias, um deles preocupado com questões de hereditariedade e o outro com sua sexualidade. Ambos buscam a felicidade, mas agem através do único dispositivo que parece fazer sentido em meio às sensações de alienação: a violência.

Em subcapítulo sobre o filme, Mes faz comentários muito interessantes sobre um *trademark* no cinema de Miike, suas cenas de abertura.

A estrada seguida por ambos os personagens resulta em violência. E em *Shinjuku Triad Society* esta violência está em todo o lugar e onipresente, regularmente cruzando a linha do exagero. Particularmente na primeira metade do filme e nos minutos iniciais, nos quais Miike usa o exagero para dar o tom da história. É um tom de loucura e caos: um corpo decapitado nas ruas, sirenes de polícia piscando, o ataque à boate — em uma das montagens que se tornaram sua marca registrada, Shinjuku é apresentada como um mundo permanentemente enlouquecido (ficaria um pouco mais enlouquecido na montagem de abertura semelhante de *Dead or Alive*, quatro anos depois), onde um policial forense posa com uma cabeça decepada e um grande sorriso. Esta é a sociedade negra (*kuroshakai*) do título japonês do filme: um mundo perturbado que vive lado a lado com o nosso sem nunca ser notado, bem debaixo do nariz das pessoas ou no canto dos olhos, por trás da fachada da vida cotidiana. [...] Esta sociedade negra é um mundo de violência e vício, onde assassinato, estupro e mutilação são comuns e onde o cocô que você pisa nas ruas pode muito bem ter vindo de um ser humano (como Shimada, parceiro de Tatsuhito, vivencia em certo momento). É exagerado, certamente, mas a representação dessa sociedade exige exagero. (MES, 2003, p.67, tradução nossa)

4.2 FULL METAL 極道, "Full Metal Yakuza" (1997)

Figura 5 - *Metal Irezumi*



Fonte: Arquivo pessoal

Este é um filme muito mais cômico do que os demais aqui analisados. FULL METAL 極道, *Full Metal Yakuza* (1997), também é um dos mais leves, com menos

cenas de violência explícita. Se não fosse pelos ocasionais chuveiros de sangue e a cena de estupro ao final, poderia até mesmo ser um filme de Sessão da Tarde. Sua trama é bastante similar à de *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987), mas, no caso do longa japonês, temos um membro da *yakuza* no lugar do policial.

O protagonista é Kensuke Hagane (Tsuyoshi Ujiki), um homem pateta que, embora seja um *yakuza*, não tem nem os culhões nem o estômago para ser um gângster; ele nem mesmo consegue ficar ereto para transar com sua “namorada”, ou ter um *irezumi*¹⁴ completo. Ken é um completo *loser*.

No início do filme, ele é um recém ingressado na operação e um grande admirador de um de seus superiores Tosa (Takeshi Caesar), um homem imponente, com uma grande tatuagem de dragão nas costas. Já na segunda cena do filme, comete assassinatos brutais — cartunescos — em frente a sua mulher amada, em meio às noites agitadas de Tóquio. Neste início de filme temos a justaposição de cenas heroicas de Tosa e eventos patéticos de Ken.

O filme, então, é avançado em sete anos. Tomamos o conhecimento que Tosa foi preso após os atos cometidos naquela noite e que, Ken, por outro lado, mesmo após anos na organização, é incapaz de realizar crimes básicos, como a extorsão de um casal de idosos — uma cena que servirá como um *foreshadowing*¹⁵ a respeito do conteúdo do restante do filme. Neste segmento, seu “irmão” sugerirá aos velhos que “vendam suas partes... fígado, rim, olhos” para pagar suas dívidas.

Alguns momentos depois, descobrimos que Tosa será liberto da prisão. Ken e outros comparsas são enviados para buscá-lo e levá-lo de volta a sua casa, onde, quando chegam, são pegos de surpresa por homens armados. Tosa se joga em frente a Ken, a fim de protegê-lo, mas, após diversos tiros, os dois *yakuza* são assassinados.

A partir deste momento, o filme trabalhará com a sobreposição de linhas do tempo e de pontos de vista.

Ken acorda sem lembranças do ocorrido e, ao mexer seus braços e cabeça, percebe que destes movimentos surgem sons maquinímicos, como se, agora, fosse

¹⁴ Tatuagem tradicionalmente feita por membros da *yakuza*, que cobre parte de seus braços, costas e peitoral.

¹⁵ Termo em inglês comumente usado no audiovisual e na literatura para se referir a elementos que servem como uma premonição, ou seja, que sugerirão acontecimentos futuros da narrativa.

um robô. Assustado, analisa o local onde está e percebe que há uma banheira cheia de sangue e partes do corpo decepadas. Percebe também que sua visão está diferente — através de um *shot POV* — vemos que enxerga como um computador, com *glitches* em sua tela. Ainda mais importante, ao olhar para baixo, percebe que seu pênis está maior. Foge do local e dá de encontro com um grupo de moleques que haviam o espancado em cena anterior. Para sua surpresa, desta vez, ele é imbatível; sua pele dura como metal e sua força incomparável. Após a briga, sofre um curto-circuito quando entra em contato com a chuva.

Somos introduzidos ao personagem Genpaku Hiraga (Tomorowo Taguchi), que é uma espécie de Victor Frankenstein, um cientista maluco — ou como ele se auto-descreverá, “um inventor genial” — responsável por juntar as partes de ambos, Tosa e Ken, *post mortem*, e transformá-los em um andróide. Fazendo consertos na cabeça do jovem *yakuza* (agora posicionada em uma mesa, separada de seu corpo, com fios saindo de seu cérebro), Hiraga conta que, após o assassinato de Tosa, em que o homem tentara proteger seu discípulo, ele havia juntado a cabeça de Ken com o coração, pênis e partes da tatuagem do chefe. Embora em um primeiro momento Ken se veja como um monstro, logo passa a se enxergar como uma continuação de seu herói, pedindo, inclusive, que o cientista finalize as partes da tatuagem nas costas que havia sido interrompida pelas placas de metal.

Renovado, ele então passa a buscar vingança pela morte de seu tão admirado superior. Embora, para Mes, a cena seja muito autoexplicativa e de diálogo redundante, ele dirá que, apesar dos problemas:

É crucial, pois além de fornecer exposição narrativa, também serve para estabelecer o desenraizamento de Kensuke. Como mencionado, esse desenraizamento não é apenas resultado de ele se descobrir dentro de um novo corpo, mas de perceber que partes desse corpo pertencem a Tosa. Agora possuindo os membros, o pênis, a tatuagem e o coração de seu chefe, seu desejo de emular seu mestre se concretizou. Sua fraqueza e fracasso desapareceram, substituídos por uma série de símbolos de masculinidade: o tamanho do membro de Tosa, a força sobrenatural recém-adquirida de Kensuke, a aparência do robô que replica e amplifica a constituição masculina e a textura muscular, além do fato de que experimentar emoções intensas o faz entrar em pane (um toque bastante perspicaz, já que ele é

basicamente ensinado a não demonstrar emoções). Contudo, embora sua masculinidade esteja assegurada (estabelecida pelo fato de Kensuke ter passado no teste final de campo de seu criador), possuir o corpo de Tosa também traz à tona a lembrança do assassinato. Ele agora vive com o coração do homem que mais admirava, mas que falhou em proteger. Está sem mestre, atormentado por sentimentos de culpa e alimentando o desejo de vingar Tosa, o que lhe confere o status de *rōnin*, um samurai sem mestre. É um paralelo apropriado, já que o *rōnin* é essencialmente também um indivíduo desenraizado. (MES, 2003, p 124-125, tradução nossa).

Em relação ao controle de suas emoções, Genpaku ensina a Ken uma canção em russo, cantada por sua babá na infância, para que se acalme quando se sentir tomado por elas. Este elemento reforça, também neste filme, a ideia de um Japão tomado por diversas nações, gerando indivíduos deslocados dentro de sua própria cultura.

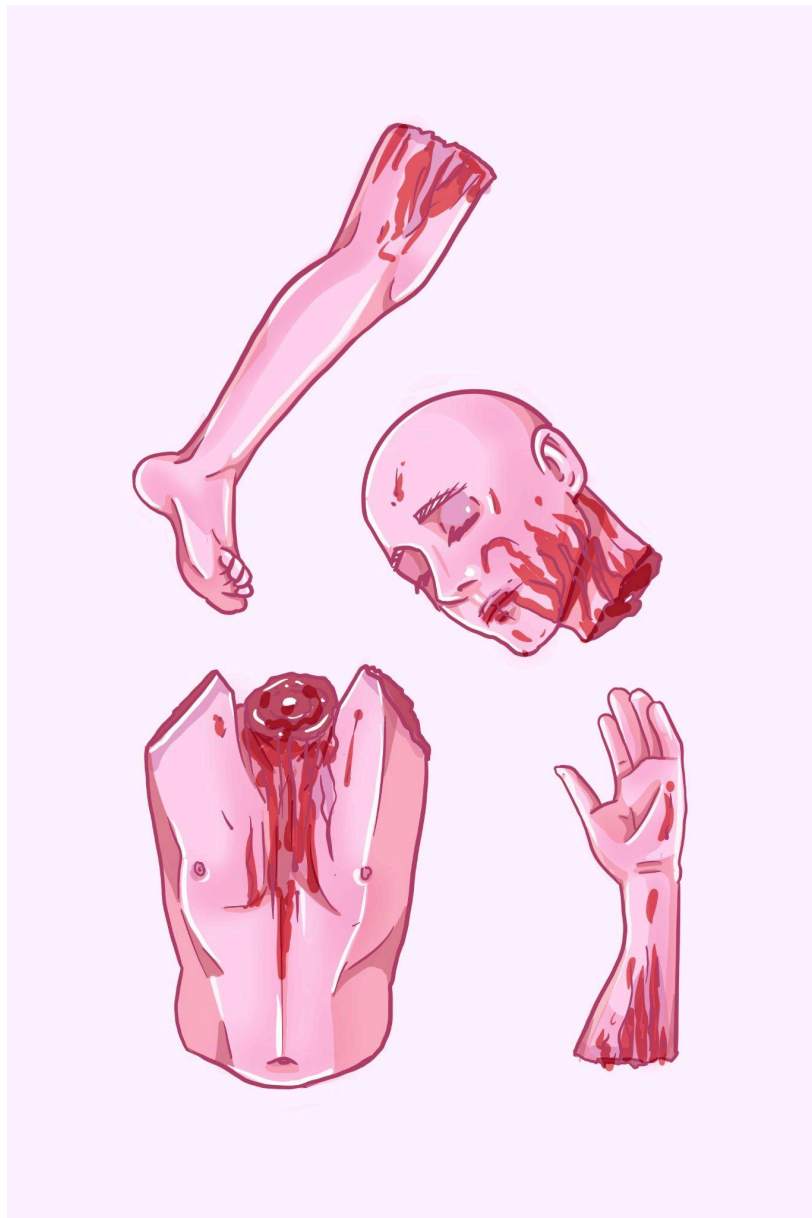
Assim como nas histórias de Ranpo, apresentadas no capítulo anterior, aqui o devir acontece, não somente na forma de homem-máquina, mas de *loser*-herói, ou discípulo-chefe.

Há um conflito entre corpo e tecnologia que chama a atenção para o modo como as mídias contemporâneas não apenas representam o corpo, mas o transformam profundamente. Nesta hibridização da matéria orgânica, onde a linha entre o humano e o tecnológico se dissolve, uma nova fusão explícita que as representações do corpo são cada vez mais alteradas por dispositivos tecnológicos e que o corpo biológico gradativamente torna-se menos visível ou acessível. *Full Metal Yakuza* oferece uma reflexão visual e narrativa poderosa sobre este corpo que está em constante transformação, e em diálogo com seu entorno, algo amplamente discutido na teoria corpomídia, que não dicotomiza os estudos de corpo e ambiente, e sim, entende que o processo de constituição daquilo que é visto apenas como um elemento biológico é “ao invés de um recipiente no qual se depositam as informações do mundo, o corpo é um sistema complexo que participa de um fluxo contínuo de trocas com o ambiente”. (KATZ & GREINER, p.2-3)

Após a conversa com o cientista, Ken então vai até os homens da *yakuza*, assassinando a maior parte deles, antes de ser parado por seu amigo Taka, que o deixa fugir. Kensuke parte para uma praia, onde se isola, usando uma cabana como moradia e lá permanece até que, em uma ocasião qualquer, a ex-namorada

de Tosa aparece no local, revelando que é lá que se encontra o túmulo da mãe do chefe. Após passarem um tempo juntos, a mulher, Yukari (Shoko Nakahara), confessa ainda ser apaixonada pelo poderoso, falecido, *yakuza* e pede para se relacionar com Ken a fim de esquecer o homem. O andróide nega sua súplica, revelando possuir partes do corpo do *yakuza*. Por fim, a mulher foge.

Figura 6 - Corpo



Fonte: Arquivo pessoal

Na cena seguinte vemos o restante dos membros da gangue, que não foram mortos por Ken na cena anterior, jogando golfe. Lá, Yukari os ataca em busca de vingança, mas é impedida e sequestrada pelo grupo.

Taka, amigo de Ken, é enviado a sua cabana para detoná-lo com uma bomba e após os demais “irmãos” encontrarem apenas o olho do robô, passam a acreditar que ele está morto.

Salvo a tempo pelo cientista e seu criador, os dois são capazes de observar as ações dos *yakuza* através deste olho deixado para trás. Ken observa o grupo de homens estuprando Yukari, agora amada por ele, e decide partir para vingança. Neste momento ele também sofre uma traição. Taka, que no início parece repulsar o estupro, por fim junta-se a eles, corrompendo-se como homem. Após a cena, a mulher se suicida mordendo sua própria língua.

No confronto final, Ken é capaz de assassinar o restante dos homens, mas entra em curto circuito ao evidenciar a morte da mulher amada e a traição do amigo. “O resultado é um *finale* na tradição *ninkyô eiga*¹⁶, mas pela primeira vez, as chances de uma pessoa enfrentar uma gangue inteira parecem plausíveis.” (MES, 2003, p. 125)

Em todos os aspectos, sejam visuais ou sonoros, o filme evoca o estado de ansiedade proporcionado pelo avanço tecnológico, combinado ao desconforto e incertezas do corpo humano que, através de experiências diversas é levado além de seu limite.

4.3 DEAD OR ALIVE: 犯罪者, "Dead or Alive" ou "Morrer ou Viver" (1999)

Seguimos para a análise do longa DEAD OR ALIVE: 犯罪者, *Dead or Alive* ou *Morrer ou Viver* (1999). O filme inicia-se com a sequência a qual Mes menciona anteriormente (na análise de *Shinjuku Triad Society*); é o momento de definição do tom do filme, que pouco, na verdade, se conecta ao restante da narrativa — com exceção da aparição de alguns dos personagens principais. A ideia que Miike busca transmitir, muito similar àquela do conto *The Daydream* (1926), de Edogawa Ranpo, é de um Japão caótico, movido pelo *ero guro nansensu*.

A primeira cena já é chocante. Uma mulher nua cai do andar mais alto de um prédio, com um saco de cocaína na mão. A partir daí são *inserts* frenéticos e

¹⁶ Subgênero de filmes na temática da *yakuza*.

aparentemente sem sentido, que, por fim, conectam-se como um quebra-cabeça: um dos protagonistas saca uma arma de dentro de uma geladeira de *konnyaku*¹⁷ em uma loja conveniência; outro homem, em um estacionamento, cheira uma linha de cocaína de metros e, mais tarde, é assassinado; dois homens transam no banheiro, até que um terceiro, vestido de kimono e tamancos, apunhala um deles no pescoço; um homem que come lámen enlouquecidamente em um clube de strip, ao final da montagem, tem seus intestinos estourados, lançando o conteúdo recém ingerido na tela, que acaba soletrando o nome do filme.

Tudo faz sentido no momento em que compreendemos que os crimes estão sendo praticados por um grupo da *yakuza*, ao qual pertence um dos dois protagonistas, Ryuichi (Riki Takeuchi). O outro, por sua vez, é um policial, Kojima (Shō Aikawa) que passa a investigar os crimes praticados até então. Embora muito similar à *Shinjuku Triad Society*, também representada na região de Kabukichō, aqui, a *kuroshakai* não mais está escondida entre prédios e ruas pequenas, mas difusa em plena luz do dia, entre os acontecimentos da vida normal.

Ainda parte da montagem inicial, no palco do clube de *strip*, se desenrola uma sessão de arremesso de faca que apresenta o grupo de criminosos principal, liderado por Ryuichi.

A narrativa é de fato iniciada quando Kojima chega ao local onde o homem que comia lámen é assassinado. De forma extremamente cômica e sem sentido, o policial identifica o morto após rapidamente inspecionar o tipo de macarrão que estava sendo ingerido; trata-se de um homem chinês, Cheng Feng.

Após a cena de abertura, conhecemos outro personagem, Toji (Michisuke Kashiwaya), irmão de Ryuichi, que, vestido de uniforme de *baseball* e tênis *converse*, acaba de retornar dos Estados Unidos, onde realizava seus estudos. Na cena, visita o túmulo da mãe, em um pântano escuro e longe da cidade, frisando em que parte da sociedade estão estes personagens. O jovem começa a falar chinês com a cova, em um sotaque carregado. A partir daí tomamos conhecimento de que ele, assim como seu irmão e o resto de sua gangue — e como Kiriya em *Shinjuku Triad Society* — são *zanryu-koji*. Após a fala de Tôji, o grupo celebra sua chegada.

¹⁷ Alimento tradicional japonês vindo de uma planta similar a uma batata.

Na cena seguinte, conhecemos um pouco mais do nosso outro protagonista, Kojima, um policial cujas relações familiares encontram-se estremeçadas; uma relação distante com sua mulher e filha, que por sua vez, necessita de uma cirurgia de coração que requer uma quantia em dinheiro que o homem não parece ter.

A trama se desenrola de forma bastante normal, se comparada à cena de abertura, com Kojima investigando a gangue que, no início harmoniosa, gradualmente, vai se desmantelando.

A relação entre japonês e estrangeiro encontra-se sempre presente no filme, mesmo que de maneira sutil. Em cena que o policial questiona um grupo sobre os membros da *yakuza*, o seguinte diálogo ocorre: “Nós parecemos japoneses, mas não somos. Então novamente, nós parecemos chineses, mas não somos. Não somos realmente nada, nós. Entendeu? E você, quem é?”. Mais tarde, Toji comunica ao seu irmão que “na América nem todos das minorias são membros de gangue”.

Na parte final do filme, o jovem, que até então não havia sido exposto à violência, encontra-se em meio a um tiroteio. Ao matar o companheiro de Kojima, Toji acaba falecendo devido a um tiro que leva em seu peito. Sobre a cena, Mes comenta:

Enquanto ele cai, sua arma dispara e a bala atinge o peito de Toji, que é revelado muito lentamente à medida que a câmera se afasta para expor a mancha vermelha na camisa branca do jovem. Essa combinação de cores enfatiza a inocência corrompida que Toji representa ao pegar a arma, e o contraste torna sua morte infinitamente mais impactante do que a das dezenas de corpos espalhados pela sala (a estrutura caótica do massacre, alcançada por meio de câmera na mão e edição, foi, portanto, totalmente intencional, funcionando como contraponto ao tiroteio envolvendo Toji). (MES, 2003, p.178, tradução nossa.)

Após o enterro do irmão, no mesmo pântano da mãe, a Ryuichi só resta o sentimento de vingança.

Enquanto, contrariamente ao desenrolar da narrativa do *yakuza*, Kojima parece, finalmente, entrar em harmonia com sua família, em cena que sua esposa e filha entram no carro destinadas à cirurgia da jovem, o policial, de repente, se encontra no mesmo estado de Ryuichi, que, por sua vez, é responsável por

implantar uma bomba no carro, que acaba explodindo as duas mulheres. A partir daí, os dois homens estão prontos para seu confronto final. Numa perseguição na estrada, Ryuichi profere: “Esta é a cena final”.

Para o desfecho do filme, Miike puxa mais um truque da manga. Novamente relacionado ao embelezamento de uma cena rotineira, ele exagera esse confronto climático a tal ponto que o transforma em metáfora (complementado por uma mudança no tom de cor para enfatizar o exagero, remetendo à mudança visual em *The Bird People in China*, também filmado por Hideo Yamamoto). Escrito como um simples tiroteio no roteiro original, em seu nível mais básico, a cena trata de dois homens que não têm mais nada na vida além do desejo de se destruir mutuamente. Tudo o que acontece no clímax, por mais exagerado e irreal que pareça, é essencialmente uma metáfora para a determinação dos personagens. Sem nada a perder, eles estão dispostos a ir até o fim — e além — para destruir um ao outro. Batidas de carro, facadas, balas e explosões não os matam; servem apenas para eliminar os elementos supérfluos da cena (ou seja, os dois comparsas de Ryūichi, que morrem tentando matar Kojima). Quando a escolha de armas entra no campo do fantástico, a cena ainda assim permanece admiravelmente fiel às suas intenções, e a abordagem metafórica continua intacta. Mesmo quando, no confronto final, o planeta Terra explode, isso faz sentido. Afinal, para cada um desses dois personagens, a destruição do outro era todo o seu mundo. E, quando eles se vão, o mundo naturalmente vai junto. (MES, 2003, p. 179, tradução nossa).

Dead or Alive tem dois filmes de continuação, *DEAD OR ALIVE 2: 逃亡者*, *Dead or Alive 2: Birds* (2000) e *Dead or Alive: Final*. Ambos não se conectam ao primeiro, nem entre si em termos narrativos, apenas tem dois protagonistas que, nos três casos, são interpretados por Shō Aikawa e Riki Takeuchi, em cada um dos filmes fazendo papéis completamente distintos.

4.3 殺し屋1, “Ichi: The Killer” ou “Ichi: O Assassino” (2001)

Como quarto filme a ser analisado, escolhemos o longa 殺し屋1, *Ichi: The Killer* ou *Ichi: O Assassino* (2001), baseado em mangá de mesmo nome do autor Hideo Yamamoto. Diferentemente dos outros trabalhos analisados acima, esta

produção de Miike, embora explore também este “indivíduo sem raízes” ao qual Tom Mes se refere em seu livro, os questionamentos em relação à identidade pouco estão ligados à ideia de pátria, uma vez que, aqui, com exceção da personagem secundária, Karen (Alien Sun), uma prostituta singapurense que, no filme, se comunica em japonês e inglês, os protagonistas Ichi (Nao Omori) e Kakiyama (Tadanobu Asano), são ambos homens japoneses, cujas questões identitárias estão muito mais relacionadas a questionamentos de ordem sexual.

Figura 7 - Párias



Fonte: Arquivo pessoal

Dos filmes apresentados anteriormente, este é o trabalho mais famoso de Miike, conhecido por sua extrema violência, sendo caracterizado muitas vezes como um longa de *exploitation/grindhouse*¹⁸, ou seja, que se utiliza de temas tabu como alicerce de sua narrativa. No entanto, estas categorizações normalmente carregam um tom reduutivo, uma vez que, geralmente, dizem respeito a filmes cuja exploração destes tópicos se dá como forma apenas de busca por audiência; o choque pelo choque. No entanto, em *Ichi: The Killer*, como Tom Mes irá perfeitamente afirmar:

¹⁸ Filmes *grindhouse* dizem respeito àqueles geralmente de terror, *low budget*, que contêm temas como violência extrema, sexo explícito.

Na realidade, o filme ecoa o trabalho de Miike em *Visitor Q*, cuja superfície aparentemente exploratória escondia caracterizações fortes, um uso muito deliberado e consciente do estilo para atrair o espectador, e uma exploração da relação entre o espectador e a imagem. Em *Ichi*, esse apelo vai um passo além ao se dirigir diretamente ao público, provocando uma reflexão sobre o consumo de imagens em movimento, especialmente imagens de violência. [...] Miike não moraliza nem repreende, mas provoca o público a questionar sua própria atitude em relação à visualização de imagens violentas. Ele conduz o espectador em uma direção, mas deixa a cargo dele tirar suas próprias conclusões. (MES, 2003, p.228, tradução nossa)

Assim como em *Shinjuku Triad Society* e *Dead or Alive*, apresentados acima, *Ichi: The Killer* é iniciado com uma sequência de abertura que procura definir, já de cara, o tom do filme. Neste caso, no entanto, diferentemente dos outros dois, a montagem de abertura do filme é composta por *inserts* de imagens desfocadas, rápidas, de duração inferior a dois minutos.

Já no início do filme somos inseridos no contexto da *yakuza* através do personagem de Sabu — ator que comumente colabora com Miike, como em *Shinjuku Triad Society*. Ele desempenha o papel de Kaneko, que, neste início de filme, encontra-se falando ao telefone com seu filho. Ele tem um celular, com cacarecos pendurados, como é muito comum de se observar no Japão, onde não somente as mulheres, mas os homens têm, seja em seus celulares, bolsas ou mochilas, o costume de decorá-los com diversos penduricalhos fofos. De forma contrastante, ele se encontra em uma sala tradicional japonesa, com papel de parede vermelho com motivos florais. Neste momento, um elemento importante já é apresentado: a justaposição de elementos modernos e tradicionais, facilmente identificados na cultura japonesa e, como explorado no decorrer desta dissertação, nos demais filmes, e na *yakuza*. Esta cena, a princípio poderia ser considerada como descartável, mas, assim como as montagens de abertura de Miike, é responsável por situar o espectador neste ambiente ambíguo: ao mesmo tempo avançado e primitivo, familiar e exótico.

Esta justaposição de elementos se fará presente constantemente no filme, especialmente em cenas onde os membros da *yakuza*, com roupas super descoladas — ternos de couro de jacaré, paletós roxos e conjuntos xadrez, todos em tons de vermelho — se encontram neste quarto com elementos estereotípicos da estética tradicional japonesa.

Após esta pequena montagem inicial, o filme é seguido por uma cena de violência extrema. Um homem, de, até então, identidade desconhecida, espanca brutalmente uma mulher em seu apartamento que, ensanguentada e aos gritos, é estuprada pelo mesmo. Do lado de fora, Ichi, um de nossos protagonistas, e personagem que dá nome ao filme, encontra-se em um primeiro momento como espectador da cena. Somos teletransportados rapidamente a um *insert* que aparecerá mais vezes no decorrer da narrativa; ao que parece, Ichi tem uma memória similar de um estupro na sua adolescência. Seguido pelo *flashback*, ao ser descoberto pelo homem no apartamento, foge do local, deixando para trás uma poça de sêmem, em cima de uma planta. A partir do fluido respingado, o título do filme surge em alto-relevo.

Corta para um homem injetando heroína em uma van. Junto dele há outros dois personagens no banco da frente do veículo; eles estão à espera de Ichi. Um deles, Jijii, personagem vivido pelo diretor Shinya Tsukamoto, recebe uma ligação de uma voz aos prantos. Neste momento, também vemos Ichi, com um uniforme preto, como um super-herói, aparentemente agredindo um personagem inidentificável (pelo contexto, no entanto, é possível inferir que trata-se do homem brutal apresentado anteriormente).

Os três homens saem da van, no meio da cidade, vestidos de macacões de vinil preto, máscaras, luvas vermelhas e óculos escuros esportivos, carregando diversas caixas, e vão em direção ao apartamento. Quando lá chegam, encontram um quarto completamente ensanguentado — sangue pinga pelos tetos e paredes — rodeado por entranhas. Um deles, de forma cômica — tom que se repete ao longo do filme — escorrega no que parece ser um intestino delgado e sons de meleca passam a formar o ambiente sonoro da cena. O homem de antes está morto, sentado no meio do apartamento, e pode ser facilmente identificado como um membro da *yakuza* através de suas tatuagens *irezumi*. É revelado que o trio consiste em uma espécie de “serviço de limpeza”.

Na cena do quarto cheio de entranhas, é estabelecida uma sensação de que as linhas delimitantes do corpo físico são apagadas; nos sentimos dentro de um corpo que, na verdade, é um apartamento. André Keiji Kunigami comenta sobre o artigo escrito por Mika Ko:

Mika Ko, em artigo sobre os filmes de Miike, aborda-os pelo viés da metáfora. O que ela descreve como “um colapso dos limites corporais com as coisas saindo ou entrando nos corpos, turvando não apenas o contorno dos corpos, mas também os limites do que está (ou deve estar) dentro ou fora deles” estaria alegorizando, em sua leitura, o corpo nacional que se rompe. Em observação pertinente, ela atenta para tanto o enfraquecimento do corpo diegético dos filmes quanto para o corpo físico dos personagens. Contudo, ela vai atribuir a essas metáforas um sentimento de perda. Reproduzo aqui um trecho de seu artigo:

São os grupos de estrangeiros e mestiços que parecem dramatizar o rompimento do corpo nacional, ou a perda de controle dos limites corporais. A metáfora da falta de integridade do corpo ou a quebra dos seus limites é frequentemente discernível até nos filmes em que Miike não lida com estrangeiros. (KUNIGAMI, 2009, p. 107)

Figura 8 - Yakuza



Fonte: Arquivo pessoal

No mesmo espaço, agora sem nenhum vestígio de sangue ou entranhas, surge, de costas, o segundo protagonista: o estranho e *cool* Kakihara, um homem na casa dos 30 anos, de cabelos loiros. Ele veste um conjunto de couro em tons de marrom e vermelho, e fuma um cigarro de forma dramática e misteriosa. Ao virar de frente, revela uma aparência ainda mais bizarra. Tem piercings faciais e cicatrizes marcantes, uma que vai de uma bochecha a outra, atravessando a ponte de seu nariz, e outras duas como as do Coringa, personagem de Batman, indo das extremidades finais de sua boca, ao topo de suas maçãs do rosto, formando um “sorriso”. Destes dois recortes, saem duas nuvens de fumaça distintas, uma para cada lado da face. Neste momento, é manifestado mais um importante componente da trama; trata-se de um filme com diversos elementos fantásticos — em um outro momento, por exemplo, Kakihara retira os dois piercings em argola que tem nas extremidades da boca e passa a abri-la por inteiro, do meio aos dois rasgos laterais, como um jacaré.

O jovem é um membro de alto escalão da *yakuza*, aparentemente respeitado e temido por seus “irmãos”. Neste momento, a narrativa é expressa de forma mais clara. O homem morto anteriormente, trata-se de Anjo, superior a Kakihara.

O protagonista passa a buscar seu chefe, por quem é apaixonado, negando, a todo custo, a ocorrência de um possível assassinato. Embora em um primeiro momento este amor pareça ser de caráter puramente sexual, mais tarde, é revelado que este se apoia fortemente em uma relação sado-masoquista. A maior motivação de Kakihara encontra-se no fato de Anjo ser capaz de infligir uma dor fortíssima incomparável a qualquer outra por ele sentida. No decorrer do filme, portanto, o protagonista, será contemplado com outros dois possíveis concorrentes para o papel de agressor sádico em sua vida; Karen (que é incapaz de desempenhar o cargo) e Ichi, que se provará o par perfeito para Kakihara, ao final do filme. Mes comenta: “A ironia que o potencial novo interesse amoroso de Kakihara é o mesmo homem que matou seu chefe e amante anterior serve apenas para ilustrar onde estão as prioridades do protagonista” (MES, 2003, p.108).

Ichi, por sua vez, é o claro “indivíduo sem raízes”. Jijii, seu empregador, realiza uma espécie de lavagem cerebral no personagem, naturalmente infantilizado, que perde sua identidade. Este é motivado através de uma falsa

memória implantada de que, na adolescência, evidenciara um estupro coletivo de uma jovem. Na ocasião, além de não intervir na situação, Ichi ficara excitado ao vê-la. Jijii utiliza do caráter sádico do jovem, e de seu aparente complexo de super-herói, para colocá-lo na cola dos violentos membros da *yakuza*.

No entanto, em um primeiro momento, embora pareça querer salvar as mulheres agredidas por eles, na cena em que relembra o momento do assassinato de Anjo, em que o cortara ao meio com uma lâmina retrátil na parte de trás de seu sapato, Ichi tem uma interação com Sara, a mulher salva, que nos prova o contrário. A ela, diz: “Eu vou estuprá-la agora, se você quiser”. A estupefação da mulher é por ele vista como um consentimento, mas, no momento em que percebe que Sara não está desfrutando do mesmo prazer que ele, o “herói” passa a identificar que, sem a separação entre o *bullying* — que seria uma ação não consentida — e o puro infligir da violência, para ele, as sensações de prazer não são as mesmas (Kakihara, portanto, se demonstrará o par perfeito para ele). Neste momento, ele mata Sara, definindo portanto que, assim como o protagonista masoquista, suas prioridades são claras; trata-se de um sádico.

Embora, a olho nú, Kakihara não aparente ser um indivíduo sem raízes, ele e Ichi compartilham desta mesma característica.

Com efeito, a morte de Anjo torna Kakihara sem raízes, incapaz de ser aquilo que realmente é. Esse estado de desenraizamento se expressa de duas maneiras: a primeira é a crença persistente do personagem de que seu chefe ainda está vivo (os culpados removeram o corpo e limparam a cena do crime para que parecesse um desaparecimento), o que o leva a uma busca obstinada por qualquer pista do paradeiro de Anjo. A segunda forma se manifesta no fato de que, durante essa busca, Kakihara tortura com prazer qualquer pessoa que ele suspeite minimamente de envolvimento. O afastamento de sua verdadeira natureza o transforma no oposto do que é: ele se comporta como um sádico em vez de um masoquista. As ações que ele realiza em decorrência desse desenraizamento acabam por colocá-lo inevitavelmente na posição de pária. (MES, 2003, p. 228–229)

As ações de ambos são de extrema violência: o membro da *yakuza*, por exemplo, tortura um membro de outra facção, Suzuki (Susumu Terajima), em busca de informações sobre Anjo, pendurando-o em ganchos (da práticas de BDSM), e jogando óleo quente sobre suas costas tatuadas; em outra cena, corta

sua própria língua fora, como forma de punição. Ichi, por sua vez, esquarteja todas as suas vítimas de forma extremamente cômica; corta Anjo ao meio, cujos lados do corpo caem um para cada lado como um presunto fatiado, enquanto Sara é decapitada como uma galinha, tendo uma morte lenta, com sangue jorrando por seu pescoço. Já Karen é cortada em pedaços.

Tendo por pressuposto uma moral retorcida, distante da moderna 'ética da honra' que caracterizou o 'espírito japonês' dos discursos e das imagens, a ética aqui é a do prazer, transmutado em causar e receber dor. Potencializando e comentando essa torção moral através da estética com que ela nos é apresentada, o filme propõe-nos duas 'séries' a serem vistas, portanto: aquela que é "secretada" pela imagem e aquela que se dá diegeticamente com narrativa das ações dos personagens. A relação entre essas duas 'séries' vai abrir a experiência cinematográfica, colocando em fricção o dispositivo que produz imagens, o estatuto da imagem dos corpos e a possibilidade da não-subjetivação via corpo. Oscilando entre uma narrativa que expõe um personagem refém de uma subjetividade absolutamente produzida – Ichi e os dispositivos de controle de Jiji – e outro que busca a dor no corpo, e um desfile de imagens que ora desnaturalizam os esquemas de representação, ora deixam exposto o funcionamento dos dispositivos, o filme parece trabalhar entre a crítica à "vontade de verdade" atrelada à imagem e a proposição de uma nova "partilha do sensível". (KUNIGAMI, 2009, p. 105-106)

Sobre o longa, o pesquisador André Keiji Kunigami, citado acima, ainda fará interessantes reflexões a respeito da forma em que a violência e a construção do sujeito são explorados no filme. Diferente de obras que buscam um "choque de real" por meio do realismo, como na maior parte de obras *hollywoodianas*, o filme se afasta dessa estética ao desnaturalizar a imagem. Esse distanciamento ocorre principalmente através do uso estilizado de efeitos especiais e som, que afastam o espectador da ideia do real e revelam as imagens como construções técnicas. O filme aposta em uma visualidade exagerada e elementos fantásticos, próxima dos mangás e desenhos animados, tornando visível o artifício por trás da violência encenada.

A câmera mostra espaços pouco afeitos à constituição do imaginário tradicional, extrapolando a lógica metonímica-simbolista do 'isto é esta cultura', muitas vezes configurando espaços que exigem dos corpos uma presença "meramente física" e socialmente pouco diferente, e preferivelmente indistinguível da ausência, para cancelar, nivelar

ou zerar, esvaziar as idiossincráticas subjetividades dos seus ‘passantes’”, como descreveu Bauman sobre a cidade contemporânea. Enquadramentos que retorcem o espaço em ângulos pouco confortáveis, muitos primeiros planos, pouca profundidade de campo, raros planos gerais: estamos próximos dos corpos, em ambientes que se transformam em superfície. (KUNIGAMI, 2009, p. 112-3).

O autor também fala sobre as diferentes linguagens visuais exploradas por Miike no longa, que contribuem para a construção do “sujeito criado” *versus* “sujeito observado”. Em *Ichi: The Killer* há diversas cenas em que o diretor utiliza de imagens via câmeras de vigilância e aparelhos televisivos, com texturas *pixelizadas*, granuladas e desfocadas. Em relação aos *flashbacks* demonstrativos do “trauma” vivido por Ichi — na realidade, uma falsa memória implantada por Jijii — estes são mediados por imagens que remetem a filmagens caseiras, familiares, e evocadoras de memória. Com um olhar *voyeurístico*, Ichi age guiado pelas ordens de Jijii, que nunca aparece fisicamente, sendo apenas uma voz que manipula as situações, sempre utilizando de conexões criadas entre as vítimas da *yakuza* e figuras do passado, que traumatizaram Ichi, reforçando uma lógica de repetição. De acordo com Kunigami, na psicanálise, o trauma é um ponto-chave para compreender a formação do sujeito, pois ele opera a partir de uma falta constitutiva. Se o trauma e as memórias reprimidas seriam caminhos para a construção da identidade para que o sujeito descubra “quem é”, no caso de Ichi, a identidade surge como um mecanismo de controle, um dispositivo de poder que lhe orienta por completo. “Esta região limítrofe entre ‘olhar - ser olhado’, ‘produzir - ser produzido’ e ‘ser - ser em imagem’ fica bem explicitada [...] Ichi é, acima de tudo, um sujeito observado”.(KUNIGAMI, 2009)

A estética da vigilância, em Ichi, é absorvida não como coeficiente de real, mas antes como o que vai garantir o esgarçamento e visibilidade daquela imagem, como se pudéssemos ouvir da imagem: “trata-se de uma imagem, técnica e produzida”. Saindo da característica de registro do real – possibilidade que também poderia ser trazida à tona por essas imagens do controle –, neste filme, a potência que advém dessa ‘estética da vigilância’ é a da produção. Não apenas uma imagem produzida, ‘diz-nos’ esse visível contemporâneo presente no filme, é uma imagem produtora – de identidade, de memória e de subjetividade. “Técnica, produzida e produtora”, assim a imagem emerge, aos poucos, do filme de Miike, especialmente a partir da relação que

se estabelece entre os dispositivos, suas representações e o personagem de Ichi. [...] Junto com Ichi, a narrativa do filme pode ser entendida por essa triangulação que coloca Kakihara como corpo-prazer, Ichi como imagem-subjetividade e Jiji como o olho-dispositivo (já na sequência inicial, vemos Jiji revirando os olhos parado em uma rua da cidade). Nesse esquema, sem uma tomada de posição muito clara, o filme de Miike parece propor o movimento entre o que se narra (inteligibilidade) e o que se sente, trazendo à tona o que há de visível nos procedimentos de subjetivação implicados na relação que historicamente se estabeleceu entre espectador e imagens, apontando na experimentação da imagem e do corpo uma linha de fuga – sem nunca, no entanto, descartar o visível que há na representação da violência extremada. (KUNIGAMI, 2009, p. 116-123).

Além de Ichi e Kakihara, outros dois importantes personagens para a trama e, portanto, para a análise fílmica, são Kaneko e seu filho. O *yakuza* é gozado por seus “irmãos” por ter sido um policial que foi demitido “por ter perdido sua pistola”. Embora, em uma cena, seja violento com uma mulher, aparenta ser o mais bondoso dos criminosos. Em um episódio, sem saber a identidade de Ichi, leva o jovem para comer lamen e se lembra do momento em que foi recrutado por seu chefe Takayama, que havia pagado uma refeição a ele neste mesmo restaurante. É aparente que Kaneko está em constante conflito; apesar de ser grato e, portanto, devoto a Takayama e Anjo, e não parecer ter outra opção senão permanecer no sindicato, parece querer uma vida diferente, para ele e seu filho, que o vê como um herói. A criança, por sua vez, também entra em contato com Ichi, que, em uma cena, o salva de outros pequenos *bullies*. O garoto, a partir daí, vê o protagonista como herói, até que, na cena final, presencia a cena do sádico assassinando seu pai.

Assim como os demais personagens, Karen, Ichi e Kakihara, Kaneko e seu filho também são párias, o que reforça a ideia de que ser pária é um elemento estruturado e sem possibilidade de mudança; novamente é estabelecida uma lógica de repetição.

4.5 極道 恐怖大劇場 牛頭 GOZU, "Gozu" (2003), ou "Gozu: Teatro de Horror Yakuza" (2003)

Por fim, 極道 恐怖大劇場 牛頭 GOZU, *Gozu* (2003), ou *Gozu: Teatro de Horror Yakuza* (2003), o último filme analisado aqui, de todos aqueles explorados anteriormente, é um trabalho muito mais refinado de Miike, selecionado para compor a curadoria de filmes do festival de Cannes, no ano de seu lançamento. Pessoalmente, meu favorito, é um filme com gosto amargo, visualmente amarelado, ruidoso, que tem uma narrativa surrealista, composta por surpresas, personagens estranhos, situações grotescas e desagradáveis e elementos muito similares ao *ero guro nansensu* de Edogawa Ranpo. "*Gozu* é menos um banho de sangue transgressivo do que uma excursão completamente bizarra aos reinos quase Lynchianos da pós-lógica." (MES, 2003)

Figura 9 - Uniforme



Fonte: Arquivo pessoal

Escrito pelo mesmo roteirista de *Ichi: The Killer*, Sakichi Sato, é um projeto que, embora tenha este forte elemento do *nonsense*, é um daqueles que melhor

encapsula a realidade japonesa contemporânea, pós-segunda guerra; um país infectado por ambos tradicionalismo e modernidade, nativos e “aliens”.

O filme é iniciado com uma conversa da *yakuza* em um café. Minami (Hideki Sone) é subordinado de Ozaki (Shō Aikawa), um membro visto pelos seus “irmãos” como louco, que age gradativamente de forma mais e mais instável. Já no início do longa, interrompe a conversa no café para expressar suas preocupações em relação a um “cachorro *yakuza*”, um chihuahua que está do lado de fora do estabelecimento que, de acordo com ele, foi enviado ao local com o intuito de matá-lo. O homem logo se levanta da mesa e de maneira brutal assassina o cachorro em frente ao café. Chocado com a atitude, seu chefe decide que está na hora de se livrar de Ozaki, designando esta tarefa a ninguém menos que Minami, seu subordinado, e nosso protagonista, que acaba encarregado de levá-lo, no banco de trás de seu Ford Mustang conversível verde, a um local de desova em Nagoya.

Completamente ignorante da situação, Ozaki tem uma conversa com Minami sobre sua relação, em que o subordinado revela ter uma dedicação e gratidão eterna desde que Ozaki “salvou sua vida”. É uma cena com um tom romântico em que fica evidente o dilema encontrado por Minami.

Os dois voltam ao carro quando, por acidente, Minami bate o veículo, fazendo com que Ozaki amasse sua cabeça fortemente nos assentos da frente, quebrando seu pescoço. Desesperado, o subordinado para o carro em frente a uma cafeteria na estrada, posicionando o corpo de Ozaki sentado, de óculos escuros, como se estivesse vivo, e entra no estabelecimento em busca de um telefone para acionar o mandante do assassinato, que, por sua vez, atende a ligação em meio a uma transa, em que há um cabo de concha de cozinha enfiado em seu orifício anal. Após a conversa desagradável, Minami volta ao carro mas se depara com o veículo vazio.

Assim começa a sua busca, que tomará a maior parte da narrativa do filme. A partir deste momento o protagonista entra em uma espécie de universo mágico, repleto de mistérios, personagens estranhos e situações verdadeiramente grotescas. Como o título já denuncia, aqui inicia-se, de verdade, o teatro de horror *yakuza*.

Um detalhe que acredito ser particularmente interessante consiste em uma pequena interação logo no início da busca de Minami, em que pede direções a um policial. Transcrevendo o diálogo, o policial diz: “Você não é de Nagoya, é? De Tokyo? De Yokohama? Eu sou de Hong Kong”.

Dizer que é de Hong Kong não é apenas uma fala aleatória; a meu ver, é uma afirmação que reitera a ideia de que ninguém de fato pertence àquele espaço, seja o do universo imaginário do próprio longa, seja o Japão. São todos personagens deste teatro, em que todos são apátridas, seja por questões culturais, étnicas, geográficas, genealógicas, fisiológicas ou sexuais.

Figura 10 - Nose



Fonte: Arquivo pessoal

O longa segue com Minami preso em um subúrbio esquisito em que o tempo parece não passar. Há travestis na cafeteria; um casal de irmãos composto por uma idosa lactante que parece querer seduzir e alimentar Minami com seu leite, e um homem estereotipicamente neuro divergente, donos de um hotel onde se hospeda; uma criança com cabeça de vaca – fazendo referência ao personagem mitológico que dá nome ao filme, Gozu; uma loja de sakê de dona norte americana que fala japonês através da leitura de cartões (Minami: “É ruim se ela é

norte-americana?” Lojista: “Claro que sim! A loja sempre teve apenas sakê japonês. Agora a esposa do dono age mais como uma japonesa do que um japonês! Porque uma americana vendendo sakê japonês é errado, não é?”); uma lavanderia que ao invés de roupas, tem peles tatuadas de homens da *yakuza* penduradas em seus varais para a secagem; e Nose (Shohei Hino), um homem peculiar, com um distúrbio facial, sempre se ferindo, e que, para a narrativa, serve como o Coelho Branco de *Alice no País das Maravilhas*.

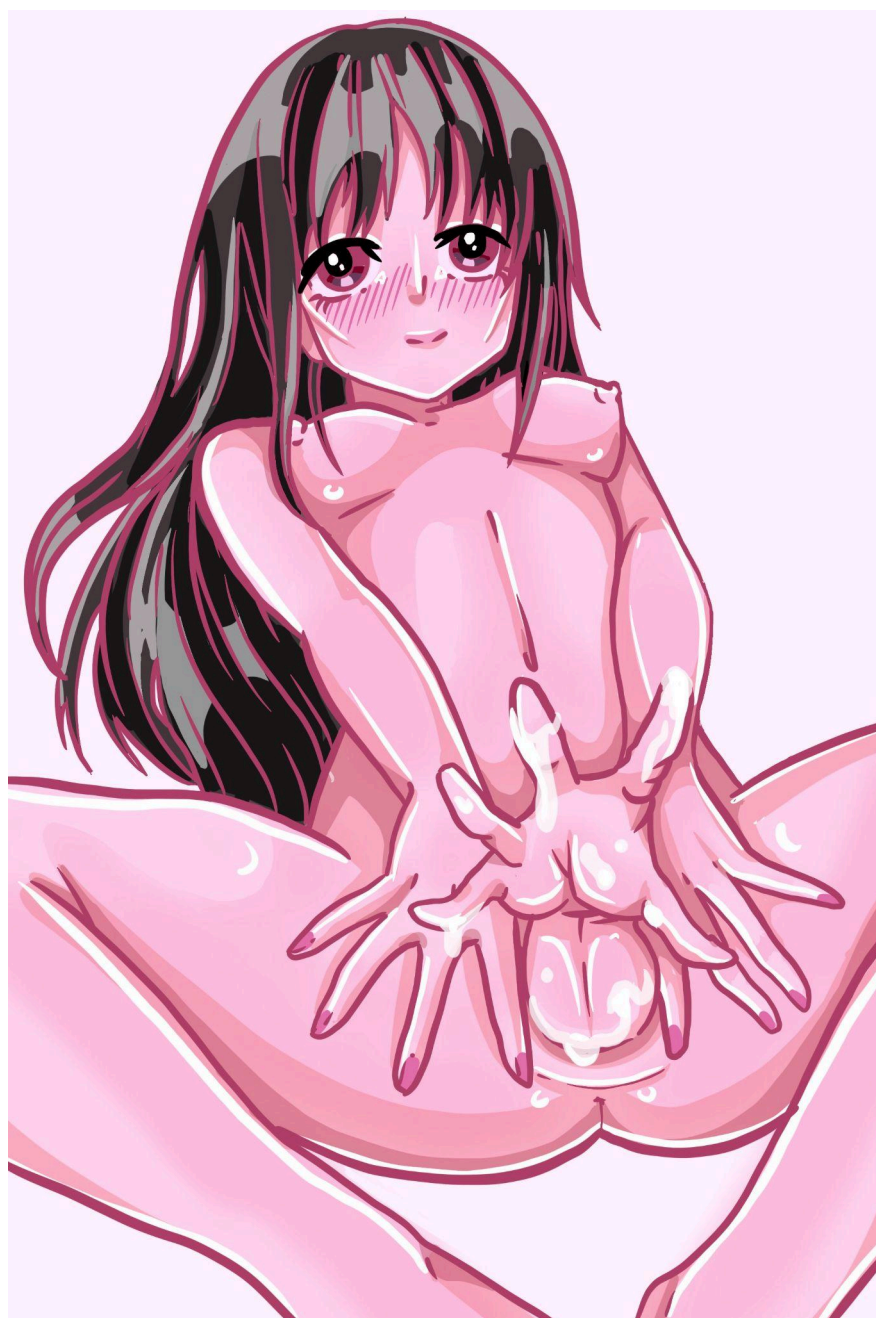
A história toma um rumo inesperado quando, em seu carro, Minami encontra uma belíssima mulher que sabe todos os seus segredos, inclusive aqueles que havia contado apenas à Ozaki. A fim de responder quaisquer questões sobre a visão de Miike em torno das sexualidades presentes nas relações hierárquicas, como aquelas apresentadas nos filmes *Shinjuku Triad Society* e *Ichi The Killer*, em uma cena de sexo entre Minami e a mulher misteriosa, de dentro de sua vagina, Ozaki sai como um bebê recém nascido.

Aqui, assim como comentamos anteriormente sobre a visão de Ranpo sobre a homossexualidade (*doseiai*), esta parece sempre estar relacionada à ideia tradicional do *nanshoku*, baseado nas relações hierárquicas e nas dinâmicas de poder.

Este filme não é analisado no primeiro livro de Mes, citado aqui anteriormente, mas este apresenta uma breve crítica escrita por ele para o veículo *Midnight Eye*. Sobre o filme ele diz:

Mais do que uma passeata de distorcidos e estranhos personagens, a descida de Gozu ao grotesco é mais do que tudo uma manifestação da confusão do protagonista. Quanto mais Minami se aprofunda no atoleiro da estranheza, mais nós, espectadores, conhecemos sua personalidade, em particular sua insegurança sobre sua identidade sexual e sua devoção a Ozaki. É uma mistura desses dois elementos que está no cerne do processo, que mais de uma vez parece suspeitosamente freudiano; a descida real é no próprio subconsciente de Minami. (MES, 2003, tradução nossa)

Figura 11 - Renascimento



Fonte: Arquivo pessoal

CONCLUSÃO

Após a análise dos objetos selecionados, assim como as trajetórias pessoais de Ranpo e Miike, combinadas à história moderna japonesa; torna-se evidente que o ponto principal do *ero guro nansensu* nas fabulações nipônicas não se restringe a questões meramente estéticas ou temáticas, referentes ao erótico, grotesco e, aparentemente, sem sentido. Há problematizações em torno de uma população, que vinha sendo intoxicada por outras culturas sobretudo a partir da Era Meiji (1868-1912), e que repercutem fortemente nas décadas posteriores, sendo evidenciadas e discutidas até os dias atuais.

Os elementos do erótico, do grotesco e do *nonsense*, como apontamos no segundo capítulo, estão diretamente relacionados à lógica capitalista e às formações dos corpos bio e necropolíticos, tanto no território central japonês, quanto nos contextos coloniais, sobretudo das regiões da China e Coreia. Por meio das narrativas ficcionais de ordem fabulatória, que buscam estabelecer um "povo que falta", estes tópicos acabam se concretizando de forma material, gerando histórias em que a busca pela identidade está emaranhada com a modificação biológica dos corpos e questionamentos de ordem psíquica. São indivíduos que existem em um ambiente regido por uma lógica onírica, segundo a qual, a justaposição da modernidade e dos tradicionalismos se faz presente em todos os espaços. Desta forma, a lógica do *ero guro nansensu* pode ser considerada ininterrupta, sendo, Ranpo e Miike, apenas dois exemplos de fabuladores que atuam dentro desse mecanismo, que é muito mais do que apenas um gênero restrito aos anos 1930.

No caso de Edogawa Ranpo, os elementos externos são novidade para o povo japonês. Existe uma curiosidade, acompanhada por medo e um relativo otimismo, uma vez que ainda não está clara a repercussão dessas transculturalidades e seus respectivos processos colonialistas. Em um momento em que o papel da mulher era amplamente questionado, o protagonismo feminino se faz presente em grande parte de seus contos, ora na figura de *femme fatale*, ora como uma personagem que evoca curiosidade no autor. Ele também está

interessado na constituição identitária, relacionando-a aos novos aparatos e linguagens da época, como as lentes, os telescópios, as câmeras e o cinema.

Já na obra de Takashi Miike, questiona-se o crescimento econômico que aparentava ser homogêneo, mas já revelava uma forte ideia de exclusão daqueles que não faziam parte dos japoneses étnicos tradicionais, como os *burakumin*, por exemplo. Há em sua obra, um sentimento de desamparo com a emergência de indivíduos párias que vivem nos escombros e às margens da sociedade, a *kuroshakai*¹⁹.

Ao que parece, ao analisarmos ambos, autor e diretor de modo inseparável, os temas explorados se atravessam e surgem sobretudo através de suas próprias experiências. Assim, o devir encontra-se presente nas obras de Ranpo e Miike como elemento essencial no questionamento de quem são como homens japoneses.

Embora o Japão tenha se estabelecido como uma potência global, apesar das ambivalências históricas quando atuou como colonizador e colonizado; trata-se de um país em que, aquilo que é chamado por Deleuze de "literatura menor" ou "cinema de minoria", ainda se faz presente.

Utilizando as palavras de Seth Jacobowitz no livro *The Edogawa Ranpo Reader* — e de Baudelaire — Takashi Miike e Edogawa Ranpo são *flâneurs*, caminhantes, "homens da multidão", que analisam a vida moderna. Ambos foram, de certa forma, intoxicados por ela, e através de suas próprias conexões pessoais, evocaram, cada qual a seu modo, o "povo que falta".

São, portanto, fabuladores que atuam sob os dispositivos do *ero guro nansensu* e assim seguem como chaves menores na cultura contemporânea japonesa (e mundial) lembrando que algumas experiências artísticas não padecem às capturas neoliberais, insistindo na potência subversiva da criação.

¹⁹ Kuroshakai (黒社会) é uma palavra japonesa que pode ser traduzida literalmente como "sociedade negra" ou "mundo negro", e geralmente se refere ao submundo do crime organizado no Japão, especialmente relacionado à yakuza — as máfias japonesas.

REFERÊNCIAS

- BERGSON, Henri. *The Two Sources Of Morality and Religion*. Mcmillan and Co. Limited. St. Martin St., Londres. (1935)
- BOGUE, Ronald. *Deleuzian Fabulations and The Scars of History*. Edinburgh University Press Ltd, 22 George Square, Edinburgh (2010)
- BRITES, Alessandra. *Miike Takashi: a trajetória de um despretensioso agitador do cinema*. Revista Intertelas, 2022. Disponível em: <https://revistaintertelas.com/2022/06/03/miike-takashi-a-trajetoria-de-um-despretensioso-agitador-do-cinema/>
- COOK, Haruko Taya, COOK, Theodore F. *Japan At War: An Oral History*. New Press; Anniversary ed. edição (1 outubro 1993)
- CRUZ, Fernández Martín. *Miike y Kitano: Violencia y Tradición*. Tebeos Dolmen Editorial, S.L. (10 julho 2015).
- DELEUZE, Gilles. *Cinema Truth and Time: The Falsifier*. The Deleuze Seminars (13 dezembro1983). Disponível em: <https://deleuze.cla.purdue.edu/lecture/lecture-05-3/>
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A Imagem Tempo*. Editora 34; 1ª edição (13 julho 2018).
- DELEUZE, Gilles. *The Logic of Sense*. Columbia University Press; Revised ed. edição (10 junho 1993)
- DELEUZE, Gilles, Guattari, Félix. *Kafka: Por uma literatura menor*. Autêntica (14 de Março de 2014)
- DELEUZE, Gilles, Guattari, Félix. *Mil Platôs*. Editora 34 (7 maio 2020)
- DOWER, John W. *Embracing Defeat: Japan in the Wake of World War II*. W. W. Norton & Company; Illustrated edition (June 17, 2000)
- DRISCOLL, Mark, *Absolute Erotic, Absolute Grotesque, the living, dead, and undead in Japan's Imperialism 1895-1945*. Durham: Duke University Press, 2010.
- DUBRO, Alec, E. Kaplan, David. *Yakuza: The Explosive Account of Japan 's Criminal Underworld*. Londres: Futura, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *Nascimento da Biopolítica: Curso dado no Collège de France (1978-1979)*. 2ª Edição, São Paulo: Martins Fontes, 2022.

GORDON, Andrew. *A Modern History of Japan: From Tokugawa Times to the Present*. Oxford University Press, 2002.

GREINER, Christine, *Leituras do Corpo no Japão e suas diásporas cognitivas*, São Paulo, Helsink, 2015.

GREINER, Christine, *Fabulações do Corpo Japonês*, São Paulo, n-1 Edições, setembro, 2017.

HICKINBOTTOM, Joseph William. *Takashi Miike and the Dynamics of Cult Authorship*. University of Exeter; Agosto 2016

HIROHITO. *The Jewel Voice Broadcast*. (15 de agosto 1945). Disponível em:
<https://ahf.nuclearmuseum.org/ahf/key-documents/jewel-voice-broadcast/>

HUME, Nancy G., *Japanese Aesthetics and Culture*. Nova York: State University of New York, 1995.

KATZ, Helena, GREINER, Christine. *Corpo, dança e biopolítica: pensando a imunidade com a Teoria Corpomídia*. Anais do 2o anais do 2o. encontro nacional de pesquisadores em dança (2011 encontro nacional de pesquisadores em dança (2011) Dança: contrações epistêmicas, 2011.

KUNIGAMI, André Keiji. *A Imagem do Cinema Japonês: Política e Ética do Olhar e do Corpo*, Niterói, RJ 2009

MANNING, Erin. *The Minor Gesture*. Duke University Press Books; Illustrated edition (3 de Junho , 2016)

MARUYAMA, Massao. *Thought and Behaviour in Modern Japanese Politics*. Londres: Oxford University Press, 1963.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. n-1 edições; 10 de maio 2021

MES, Tom. *Agitator: The Cinema of Takashi Miike*. Fab Pr (2003)

MES, Tom, Gozu, *Midnight Eye*, 2003. Disponível em
<http://www.midnighteye.com/reviews/gozu/>

MES, Tom. *Iron Man: The Cinema of Shinya Tsukamoto*. Fab Press; Julho 2005

MIZUKI, Shigeru. *Showa 1926-1939: A History of Japan Vol. 1 (Showa: A History of Japan)* (English Edition). Drawn and Quarterly (12 novembro 2013)

MIDORI, Matsui. *The Age of Micropop: The New Generation of Japanese Artists*; Parco Co. , Ltd. (January 1, 2007)

PRETTO, Davi, PREUSS, Jéssica. *20 Anos de Takashi Miike*. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2011.

RAMPO, Edogawa. *Beast in the Shadows*. Penguin (13 julho 2023).

RAMPO, Edogawa. *Japanese Tales of Mystery and Imagination*. Tuttle Publishing; Illustrated edition (10 maio 2012)

RAMPO, Edogawa. *The Early Cases of Akechi Kogoro*. Kurodahan Press (2 dezembro de 2019).

RAMPO, Edogawa. *The Edogawa Rampo Reader*. Kurodahan Press (dezembro 8, 2019)

SATO, Cristiane. *Japop: O Poder da Cultura Pop Japonesa*. NSP; 1ª edição (4 setembro 2007).

SUZUKI, Tae, MUKAI, Yuki. *Gramática da Língua Japonesa para Falantes do Português*. Pontes Editores (1ª edição, 2016)

WILLIAMS, Mukesh. *Tradition & Modernity in Junichiro Tanizaki's Writings*. Japan Spotlight. (Julo/Agosto 2012)

ESCOLA DA BESTA SAGRADA. Direção de Norifumi Suzuki. Japão, Toei Company, 1974.

FEMALE PRISONER #701: SCORPION. Direção de Shunya Itō. Produção de Kineo Yoshimine. Japão, Toei Company, 1972.

FEMALE CONVICT SCORPION: JAILHOUSE 41. Direção de Shunya Itō. Produção de Kineo Yoshimine. Japão, Toei Company, 1973.

FEMALE YAKUZA TALE: INQUISITION AND TORTURE. Direção de Teruo Ishii. Japão, Toei Company, 1973.

FULL METAL YAKUZA. Direção de Takashi Miike. Japão, 199

GOZU. Direção de Takashi Miike. Produção de Kana Koido e Harumi Sone. Japão, 2003.

ICHI: O ASSASSINO. Direção de Takashi Miike. Produção de Akiko Funatsu e Dai Miyazaki. Japão, 2001.

LEY LINES. Direção de Takashi Miike. Japão, Excellent Film,

1999 MORRER OU VIVER. Direção de Takashi Miike. Japão,

1999

MORRER OU VIVER 2. Direção de Takashi Miike. Japão, 2000

MORRER OU VIVER III. Direção de Takashi Miike. Japão, 2002

O HORROR DOS HOMENS DEFORMADOS, Direção de Teruo Ishii. Japão, Toei Company, 1969.

RAINY DOG. Direção de Takashi Miike. Japão, Excellent Film, 1997

SEX AND FURY. Direção de Norifumi Suzuki. Produção de Kanji Amao. Japão, Toei Company, 1973.

SHINJUKU TRIAD SOCIETY. Direção de Takashi Miike. Japão, Excellent Film,

1995