

As dimensões políticas da reflexividade épica em *O enforcamento*

The political dimensions of the epic reflexivity in Death by hanging

Pedro Maciel Guimarães

Professor do Departamento de Cinema e do Programa de pós-graduação em Multimeios (Unicamp)

Pedro Tinen

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp

Submetido em 03 de Setembro de 2019
Aceito em 15 de Junho de 2020

RESUMO

Este artigo examina a maneira com que *O enforcamento* (Nagisa Oshima, 1968) emprega a reflexividade crítica e técnicas de anti-ilusionismo, componente do projeto político particular à geração sessentista do cinema moderno japonês. Busca-se entender a diferença entre os regimes *representacionais* e *apresentacionais*, presentes na história das formas artísticas, e como o cinema japonês, por sua relação direta com a prática teatral daquele país, estabelece ligações profundas com o regime *apresentacional*. Defende-se que o cinema de Oshima vai além dessa filiação teatral e se aprofunda no *apresentacional* épico-brechtiano como forma de se destacar do cinema japonês em seu período clássico, além de estabelecer um ponto de vista político sobre a formulação do pensamento historiográfico da noção de 'cinema nacional'.

PALAVRAS-CHAVE: *História e estética do cinema; Nagisa Oshima; Brecht; 1968; reflexividade fílmica.*

ABSTRACT

This article examines how *Death by hanging* (Nagisa Oshima, 1968) employs critical reflexivity and techniques of anti-illusionism, a component of the particular political project of the sixties generation of modern Japanese cinema. It seeks to understand the difference between *representational* and *presentational* regimes, present in the history of artistic forms, and how Japanese cinema, by its direct relation to the theatrical practice of that country, establishes deep connections with the *presentational* regime. It is argued that Oshima's cinema goes beyond this theatrical affiliation and deepens the epic-Brechtian presentational form as a way of setting itself apart from Japanese cinema in its classical period, in addition to establishing a political point of view on the formulation of the historiographic thought of the notion of 'national cinema'.

KEYWORDS: *Film history and aesthetics; Nagisa Oshima; Brecht; 1968; film reflexivity.*

RÉSUMÉ

Cet article examine comment *La pendaison* (Nagisa Oshima, 1968) emploie la réflexivité critique et les techniques d'anti-illusionnisme, une composante du projet politique particulier de la génération des sixties du cinéma japonais moderne. Il cherche à comprendre la différence entre les régimes « représentatif » et de « présentatif », issus de l'histoire des formes artistiques, et comment le cinéma japonais, par sa relation directe avec la pratique théâtrale de ce pays, établit des liens directs avec le régime « présentatif ». On prétend que le cinéma d'Oshima va au-delà de cette affiliation théâtrale et approfondit la présentation épique-brechtienne comme une manière de délimiter le cinéma japonais dans sa période classique, en plus d'établir un point de vue politique sur la formulation de la pensée historiographique du « cinéma national ».

MOTS-CLÉS: *Histoire et esthétique du cinema; Nagisa Oshima; Brecht; 1968; réflexivité filmique.*

Introdução

Entre 1967 e 1969, o Japão foi abalado por uma série de protestos e ocupações estudantis nos campi universitários do país. Embora as revoltas japonesas estejam contextualizadas nos movimentos globais da época, elas também são particulares à conjuntura japonesa do pós-guerra: o rápido crescimento

econômico do país, o crescimento da população urbana e as mudanças dos costumes sociais decorrentes das influências ocidentais introduzidas no Japão após a derrota da Segunda Guerra Mundial. Como nota Oguma Eiji (2015, pg. 2), a história dos movimentos estudantis do 68 japonês começara, na realidade, em 1960, quando um movimento popular toma as ruas do país na tentativa de impedir a ratificação do tratado de segurança nipo-americano (AMPO)¹. Como o pesquisador observa: “as imagens do confronto violento, no qual um estudante ativista fora morto, foram transmitidas pelos noticiários da televisão nacional em cores vívidas, no momento em que as televisões a cores acabavam de ser difundidas”² (Eiji, 2015, p. 3). As ocupações estudantis, que vieram a ser conhecidas como o “Movimento *Zenkyoto*”, não possuíam uma pauta política específica, mas eram reflexo da ansiedade social diante das mudanças do país e da ideia de que haviam grupos de trabalhadores que não estavam sendo beneficiados pelo crescimento econômico do Japão. De acordo com Eiji,

isso ajudou a gerar uma mudança na atenção para as questões das minorias. De repente, parecia claro que coreanos, chineses e okinawanos foram sacrificados pela modernização do Japão e pela guerra, de modo que os japoneses haviam prosperado graças ao sacrifício dessas minorias. (Eiji, 2015, p. 20)

Como Maureen Turim aponta, os filmes de Oshima dessa época tiveram “protagonismo nessa energia e atividade do cruzamento entre arte e política” (1998, p. 62), na medida em que o cinema do diretor desse período não apenas responde à turbulência política do país, mas é alimentado por ela. Na mesma medida, Yuriko Furuhashi (2013, p. 3-10) relaciona a espetacularização e a proliferação das imagens de “atualidade” dos jornais e telejornais da época com a estratégia de apropriação e

¹ Oshima filma esses protestos em *Noite e névoa no Japão* (*Nihon no yoru to kiri*, 1960)

² Imagens desses protestos estão no filme *História do Japão do pós-guerra contada por uma garçone* (*Nippon Sengoshi - Madamu onboro no Seikatsu*, 1970) de Shohei Imamura.

exploração de fatos midiáticos no cinema de Oshima e de outros diretores da sua geração. Nesse sentido, *O enforcamento* (*Koshikei*, Nagisa Oshima, 1968), o filme analisado neste artigo, não aborda diretamente o tema dos protestos estudantis do período, mas traduz um espírito da época através da sua representação reflexiva e da sua temática sobre a condição dos coreanos no país.

Quando Nagisa Oshima vai pela primeira vez para Europa, em 1968, para o lançamento de *O enforcamento*, ainda era um diretor desconhecido fora do Japão, apesar de já ter realizado mais de dez filmes até então³. De fato, a estreia do filme – previsto para ser exibido fora de competição no festival de Cannes daquele ano, mas impedido em decorrência da interrupção do evento pelas revoltas de Maio (Nagib, 2011, p. 163) – marca o descobrimento da crítica europeia sobre Oshima, assim como sinaliza o início da carreira internacional do cineasta, que se torna progressivamente mais engajado nas possibilidades internacionais de distribuição e produção. A partir de então, todos seus filmes são distribuídos internacionalmente, e quatro filmes são produzidos integralmente ou parcialmente fora do Japão: *O império dos sentidos* (*Ai no korida*, 1976), *O império da Paixão* (*Ai no borei*, 1978), *Furyo: em nome da honra* (*Merry Christmas Mr. Lawrence*, 1983) e *Max mon amour* (1986). Apesar das ocorrências do Festival de Cannes de 1968, *O Enforcamento* tem um ciclo proveitoso de exibições paralelas⁴ e é adquirido para distribuição pelo produtor Anatole Dauman (Oshima, 1992, p. 259) – que, futuramente, seria responsável pela encomenda da produção de *O império dos sentidos*.

O enforcamento é um marco da *nuberu bagu*, a Nouvelle Vague Japonesa⁵, um momento ímpar da história do cinema japonês que foi protagonizado por uma

³ Geoffrey Nowell-Smith comenta que a Shochiku, estúdio no qual Oshima havia iniciado sua carreira, fez poucas e ‘tímidas’ tentativas de comercializar internacionalmente os filmes do diretor no início dos anos 1960 (Nowell-Smith, 2008, p. 221).

⁴ Para o próprio diretor, a boa recepção do filme pelos estudantes de Nice é o marco inicial da recepção internacional de seus filmes (Oshima, 1992, p. 14-15).

⁵ Embora existam comparações pertinentes entre a *nuberu bagu* e a Nouvelle Vague francesa, elas tendem a suprimir as especificidades históricas e culturais do movimento japonês, cujos filmes são

juventude subversiva e caracterizado pela busca da radicalização do potencial expressivo do cinema, resultante dos anseios por maiores liberdades políticas, sociais e estéticas daquela geração de realizadores. O cinema produzido nesse contexto respondia às tensões dos anos 1960 no país, um período de intensa movimentação cultural e política, resultante da reformulação social difusa, mas radical, que decorreu da derrota nipônica na Segunda Guerra Mundial. O pós-guerra japonês condiciona profundas alterações nas estruturas sociais, devido às mudanças introduzidas pela ocupação norte-americana no país. O acelerado processo de industrialização e de crescimento econômico aliado ao crescente agravamento da situação geopolítica da Guerra Fria na região produz uma crise que eclode nas revoltas estudantis que ocorrem no Japão em 1960 e em 1967, 1968 e 1969 (Eiji, 2015, p. 1). O cinema da contracultura, devido ao baixo preço dos ingressos na época, era uma das atividades culturais preferidas pelos manifestantes do “68 japonês” (idem, p. 16).

Como projeto político, o cinema de Oshima, ao mesmo tempo em que era acidamente crítico às tradições nacionais (sociais e cinematográficas), não almeja a total dissolução do cinema japonês, mas sim a construção de um cinema nacional alternativo e politicamente engajado. Ao realizar *O enforcamento*, na esteira da retomada das relações diplomáticas entre Japão e Coreia do Sul, em 1965, toca em uma das questões sociais mais agudas do período, a opressão dos *zainichi*⁶, termo usado para designar a população coreana residente no território japonês. O filme é

mobilizados pelas preocupações culturais do país dos anos 1960 (Desser, 1988, p. 3), ou, como colocado por Maria Roberta Novielli (2007, p. 216), as aparentes semelhanças são, na realidade, exíguas. Na mesma medida, Lúcia Nagib (1993, p. 15) observa as diferenças entre os movimentos, tendo como a principal o fato de que o movimento japonês foi iniciado dentro dos estúdios, uma vez que o cinema independente apenas foi estabelecido e consolidado no país após a criação da distribuidora ATG (Art Theater Guild).

⁶ A palavra se refere aos “coreanos com residência permanente no Japão” (Ko, 2010, p. 117), e é usada para designar os descendentes de coreanos que migraram, muitos de forma compulsória, ao Japão entre 1910 (quando a península coreana é anexada ao império japonês) até o final da Segunda Guerra Mundial. Ao final da Segunda Guerra e com o aumento das tensões da Guerra Fria, os coreanos no Japão (que poderiam escolher entre o reconhecimento da Coreia do Sul ou do Norte como seu país natal) passaram a ser considerados como um perigo para a segurança do país (Ko, 2010, 118-119).

inspirado nos crimes de 1958 que ficaram conhecidos como o 'Incidente Komatsugawa', cometidos por Ri Chin'u⁷, um jovem coreano. Em 1962, Chin'u é condenado à morte por enforcamento pelo assassinato de duas mulheres japonesas e executado no mesmo ano. Logo no ano seguinte, Oshima escreve a primeira versão do roteiro. O caso havia ficado famoso devido às comunicações entre Ri Chin'u e a imprensa japonesa, para quem ele descrevia em detalhes seus crimes, e pelas correspondências entre Ri e Bok Junan, jornalista pró-Coréia do Norte, que foram publicadas no livro *Crime, morte e amor* (Turim, 1998, p. 65).

O filme é considerado como sendo o mais brechtiano do diretor, segundo ilustram as críticas e análises de Lúcia Nagib (1995), Maureen Turim (1998) e Noël Burch (1979). Isso porque a narrativa não se empenha sobre a factibilidade dos acontecimentos, mas sobre as estruturas ideológicas e sociais que fundamentam a sua encenação. Se referindo à adaptação da história, Oshima escreveu:

Os dois contextos em que a nação acredita que seja permissível matar pessoas são a pena de morte e a guerra. Nós dizemos não para a pena de morte e para a guerra. Nós contestamos vigorosamente a sua existência. Contudo, nossas objeções não carregaram peso algum se não forem articuladas por um nível ideológico que transcenda a nação. Baseado em Ri Chin'u que chegou perto de alcançar isso, nós criamos R, um personagem que não morreu após a sua execução. (Oshima, 1992, p. 166-168)

Assim, o filme se descola da especificidade e espetacularidade dos eventos reais que o inspiraram. O personagem principal, renomeado R, transcende a individualidade de Ri Chin'u e passa a se dirigir à coletividade das aflições da diáspora coreana residente no Japão. Os crimes de Ri não estão mais em julgamento, e o que é posto em litígio é o próprio processo que condena R. Oshima realiza um filme cujo componente fundacional é a absurdidade: um coreano identificado apenas por uma letra é condenado à morte pelo estupro e assassinato de duas

⁷ Ri Chin'u é a transliteração para o idioma japonês do nome coreano Lee Jun'u (Nagib, 1995, p. 125).

mulheres japonesas. No dia da aplicação da pena, seu corpo resiste à execução e R perde totalmente a memória. Ali, deflagra-se o conflito entre os carrascos presentes: qual é o sentido de punir apenas o corpo? Seria possível executar um homem que não tem conhecimento de seus crimes? A resposta (burocrática) dada pelo oficial de justiça é negativa; a lei não permitiria que a execução fosse retomada. A solução encontrada pelos carrascos é de que a história de R deveria ser reencenada, da sua infância a seus crimes, para que ele retome consciência de si e que seja dada continuidade à punição física.

A criminalidade é um tema recorrente nos filmes de Oshima, mas não é articulada para ter um efeito moralizante. Adam Knee (1987, p. 48) observa que o crime para Oshima é uma decorrência do ostracismo social e da busca pela liberdade. Em outras palavras, criminalidade é vista como uma possibilidade de agenciamento político, pois é uma manifestação de transgressão à norma, um ato de rebeldia diante da rigidez social japonesa. Nesse sentido, o fascínio do diretor pelos crimes de Ri Chin'u remonta menos às questões particulares do crime e mais às suas possibilidades de transgressão social da opressão sofrida pela população coreana, um tema sobre o qual Oshima já havia se debruçado em pelo menos três obras anteriores⁸. Dessa forma, o filme se constrói como um ataque frontal à história do colonialismo do Japão e à opressão do povo coreano, uma defesa aos coreanos assim como um ataque aos japoneses, como ele afirma:

Um dos principais defeitos do povo japonês é não saber nada sobre os outros. Estão sempre pensando em si mesmos, ignoram que há muitos outros povos e nações. A única nação visível para nós é a Coreia. Atualmente, existem cerca de 600 mil coreanos no Japão, constituindo a maior comunidade estrangeira do país. Assim, quando vemos os coreanos, é como se estivéssemos olhando no espelho. Olhando para os coreanos, podemos nos encontrar. (Oshima apud Nagib, 1995, p. 274)

⁸ *Soldados esquecidos* (1963), *O diário de Yunbogi* (1965) – produzido após sua viagem a Coreia em 1964 –, e *Os ébrios voltaram* (1968).

O filme faz uso do épico como ferramenta para produzir uma representação reflexiva que denuncia a arbitrariedade da justiça japonesa e desenvolve a crítica durante os momentos da reencenação dos crimes; essa mesma ação que, imbuída de uma funcionalidade judicial, se revela como um exercício de destilação de xenofobia, fundado na crença de que o sujeito é definido por sua origem social. Os oficiais manifestam suas certezas sobre a diferença étnica-cultural entre japoneses e coreanos, buscam definir o ‘ser coreano’ (assim como o ‘ser R’) pela pobreza, raiva e vulgaridade. “Faça isso mais parecido com um coreano, seja mais vulgar”, diz o oficial que “dirige” a reencenação do crime.

O emprego da reflexividade em *O enforcamento* opera através de um anti-ilusionismo que é fundamentado em dois eixos, o da enunciação e o da encenação. A noção de reflexividade aqui age como uma preocupação de produzir um distanciamento crítico através do desvelamento das diferentes camadas de encenação atuadas, revelando-as como procedimentos intelectuais e ideológicos. Contudo, a reflexividade, para Oshima, não era somente um modo de (des)construção narrativa, mas também um meio de inscrição autoral. O diretor, em seu texto *Situation et sujet du cinéma japonais* (1972), defende o emprego da reflexividade como meio de articular uma relação dialética entre a subjetividade do autor e a consciência do público (Oshima, 1972, p. 47); ou seja, defende que a reflexividade também seja uma ferramenta de enunciação.

A enunciação reflexiva

A enunciação é manifestada de maneira mais evidente através dos intertítulos e da narração em voz-over do próprio Oshima. Ambos produzem uma interlocução entre diretor e espectador que, a princípio, é justificada pela codificação do documentário. De fato, o filme inicia-se como um documentário – ou seria um falso documentário? – sobre a aprovação da pena de morte no Japão, e começa com letreiros que descrevem a reprovação da abolição da pena capital pelos

japoneses⁹. Ainda que esse texto emule uma ilusória objetividade de caráter tipicamente documental, a repetição incisiva das frases funciona tanto quanto provocação quanto estranhamento sobre o escrito. O texto desse letreiro ainda é datilografado, ao contrário dos intertítulos escritos a mão que organizam a narrativa. A narração de Oshima também gera um tipo similar de estranhamento, pois, ao mesmo tempo em que faz uso da repetição das frases, possui uma assepsia irônica que a distancia da sistematização de um documentário informativo. O narrador expõe a aparente banalidade arquitetural da câmara de execução: “se parece com a casa de alguém”, diz ao descrever as imagens aéreas da prisão; “pintada de creme claro”, diz ao descrever a imagem em preto e branco. Em outras, a câmera adentra o espaço da cela e, ao mostrar um vaso sanitário, é repetido pela voz over: “na cela, reservado ao condenado, há apenas um vaso”. Quebrando a economia dramática tradicional, que impõe à representação a atuação mimética, esse prólogo documental se pauta pelas regras do épico (e não necessariamente o brechtiano), visto que o narrador usa da língua oral para descrever o espaço e as ações, relegando a encenação direta a segundo plano. Quando temos acesso aos corpos, possivelmente portadores da atuação, eles gesticulam timidamente (o último sacramento recebido pelo condenado, o ritual cristão). Não é o gesto que faz avançar a ação, mas a voz over que se sobrepõe às falas dos atores, puxando o fio narrativo como o fez desde o princípio dessa enunciação reflexiva. Em procedimento típico do cinema moderno, a voz duplica o que a imagem já mostra, subvertendo a hierarquia tácita (e às vezes explícita) entre a banda imagem (proeminente) e a banda sonora (secundária): a segunda explica, contextualiza ou relativiza a primeira. Aqui ambas aparecem em pé de igualdade, com ligeira predominância da voz narrativa, que por vezes avança sobre a imagem dramática, sobrepondo-se a ela.

⁹ Até os dias de hoje, o meio de aplicação da pena de morte no Japão ainda é o enforcamento. Os dados são oriundos de uma pesquisa de opinião pública realizada em 1957, em que 71% se afirmavam contrários à abolição, 16% favoráveis e 13% indecisos (Turim, 1998, p. 68).

Ao adentrar o espaço da execução, a narração de Oshima, juntamente com as imagens descritivas, explora a funcionalidade dos cômodos, expondo a maneira com que toda a sua arquitetura fora concebida para causar a morte de forma fria e impessoal; a morte ali produzida é resultante de um acontecimento da lei, e não da vida. Entretanto, esse espaço não é apenas projetado para produzir morte, mas também para que ela seja vista e testemunhada. Sob a tutela do documentário, o filme finge apresentar um espaço que na verdade ele constrói. Esse palco cinematográfico, espaço de um confinamento sufocante, é dimensionado para satisfazer o voyeurismo tétrico dos espectadores desse filme em *huis-clos*.

Da exposição espacial dessa arquitetura da morte, o falso documentário segue descrevendo o processo jurídico (ritualizado) da aplicação da pena capital, assim como descreve os sujeitos nele implicados. São apresentadas as personagens presentes, cada uma com uma função legal particular: os oficiais da prisão que devem aplicar a pena, os oficiais de justiça que devem testemunhar o evento, o capelão da prisão que deve dar apoio espiritual e o condenado que deve morrer. A aproximação do momento da execução gera uma atmosfera crescente de tensão, intensificada pelo contraste pungente da frieza da narração com as imagens de desespero de R, que está prestes a ser morto. Há algo de angustiante nessa asepsia descritiva, indício do posicionamento ideológico de Oshima face a seu objeto. O ponto de ruptura da enunciação documental é o momento da tentativa da execução, intensificado pela repetição da cena, operada pela montagem: o corpo cai do alçapão duas vezes e ainda assim sobrevive; o condenado se rebela contra a sua função. A abertura do filme, amparada pelo aparente registro documental, inicia um processo de provocação sobre a nossa crença na veracidade das imagens. Para Stephen Heath, *O enforcamento* é um filme político porque está preocupado com as políticas de realidade, o que justifica a ruptura inicial: “[ela] almeja precisamente a realidade como ‘realidade’, é diretamente sobre representação, identidade e subjetividade: por isso a sua teatralidade” (1976, p. 56-57). Igualmente, o falso documentário ao início do filme retoma o argumento de Furuhashi (2013) e revela que o interesse de

Oshima pelo crime também é um interesse pelo evento midiático produzido ao redor do mesmo, fazendo com que “no nível discursivo, esse esforço de redefinir o documentário como um método artístico aparece como a interrogação da atualidade no cinema.” (Furuhata, 2013, p. 62). Nesse sentido, a apropriação reflexiva do modo documental no filme também é operada de forma a revelar a teatralidade intrínseca aos eventos jornalísticos e midiáticos.

Assim, se *O enforcamento* é considerado o filme mais brechtiano do diretor, é porque a representação é construída para inferir e expor a natureza teatral do processo judicial, da mesma maneira como expõe a própria condição artificial da encenação e da representação cinematográfica. A encenação, componente fundamental da reflexividade do filme, tem a função diegética de constituir a memória de R, de substituir o real e produzir consciência, mas os carrascos, na função de atores, falham repetidamente, produzindo uma pantomima patética que revela mais sobre suas próprias fraqueza e xenofobia do que sobre o evento ali encenado. A produção de alteridade constituída no processo da representação do outro se torna uma ferramenta para revelar a si próprio. Alteridade e identidade aqui operam em dois níveis: de um lado, sobre a individualidade do sujeito, haja visto que os oficiais procuram reencenar a juventude de R para que ele retome a consciência de suas motivações e seus impulsos criminosos. Por outro lado, agem sobre o sentimento de pertencimento a determinado grupo e a consequente produção de diferença, já que os oficiais buscam mimetizar o que imaginam ser a gestualidade coreana. *O enforcamento* produz um metacomentário sobre a impossibilidade da representação realista dramática em se tornar uma ferramenta politicamente efetiva de produzir consciência e subjetividade, explicitando a verve política do uso do épico pelo diretor.

Leituras conflitantes em torno do nacional

Porém, por mais pertinentes que sejam as leituras que comparam o filme com a obra “brechtiana”, essa comparação não está alheia às contradições que carregam

em si o problema teórico que é estruturante para a historiografia do cinema japonês: as influências formativas das artes tradicionais japonesas, especialmente das artes teatrais, sobre o cinema produzido nesse país. Maureen Turim, por exemplo, ao mesmo tempo em que descreve as influências brechtianas do filme, atenta para como essa categorização tem o potencial de mascarar uma rede de influências transculturais (Turim, 1998, p. 43-46), que no caso seriam especificamente: as influências do teatro chinês sobre Meyerhold e sobre o teatro japonês e as influências de Meyerhold sobre Brecht.

A questão das aderências das influências do teatro clássico japonês sobre o cinema japonês é um tema fundamental para o desenvolvimento de um pensamento que organiza a história do cinema desse país. Noël Burch, em *To the distant observer* (1979), oferece um dos primeiros panoramas e análises sobre o cinema japonês enquanto um cinema nacional. Anterior a essa obra, apenas o livro de Donald Richie e Joseph Anderson sobre a arte e indústria do cinema japonês (1960) havia dispendido esse trabalho num esforço de compêndio. Ambos são livros seminais para a produção de conhecimento sobre essa cinematografia, ao mesmo tempo em que oferecem perspectivas teóricas bastante distintas. Richie é um ensaísta e pesquisador com extenso conhecimento empírico sobre a cultura e o idioma do Japão e que tem contato direto com os diretores japoneses, sem necessariamente ser um teórico dos estudos de cinema. Já Burch é um notório teórico na área, mas sem o mesmo domínio sobre a cultura japonesa (Yoshimoto, 1993, p. 349-350).

Ambos os pesquisadores também oferecem perspectivas díspares sobre a questão chave da genealogia das artes tradicionais japonesas sobre o cinema produzido nesse país. Anderson e Richie (1958, p. 2) são categóricos ao afirmar que as influências clássicas no cinema japonês são exageradas, enquanto que o argumento de Burch seria precisamente de que foi a herança das artes tradicionais que consagrou o cinema japonês, em especial nos anos 1930 e do começo dos anos 1940, como um cinema nacional essencialmente distinto do resto do mundo (Burch, 1979, p. 11-17). A diferença entre um cinema japonês e um cinema ocidental é a

principal preocupação do estudo de Burch, e a partir dessa construção argumentativa, podemos inferir que, implícita à sua hipótese, há uma noção de ‘cinema nacional’ que é apenas admirável quando colocado em oposição a outras cinematografias. A peculiaridade do cinema japonês é reconhecida por Burch do seguinte modo: ele o reconhece como um cinema que é singularizado por estruturas linguísticas, culturais e religiosas que definem os seus modos de representação. Essa singularidade é intensificada pelo fato de que o desenvolvimento da indústria cinematográfica foi contemporâneo ao recrudescimento do nacionalismo e do isolacionismo no país. Sendo assim, a cinematografia japonesa teria se desdobrado de maneira ímpar e fundamentalmente diferente do cinema hollywoodiano ou até mesmo das vanguardas europeias.

Burch constrói sua hipótese principalmente em cima de dois trabalhos: *O império dos signos* de Roland Barthes e *The kabuki theater* de Earl Ernst. É de Ernst que Burch extrai os conceitos de modos “representacionais” e “apresentacionais”¹⁰. Ernst utiliza essas expressões em sua análise sobre as diferenças entre o teatro naturalista ocidental de André Antoine e David Belasco e os teatros clássicos japoneses como o *Kabuki, No* e *Bunraku* (apud Burch, 1979, p. 69-70). Para Burch, a *representação* e a *apresentação* se distinguem pela ambição ilusionista da encenação. São termos relativamente vagos, sem precisão histórica, que descrevem formas teatrais antitéticas; essencial às suas concepções é a relação estabelecida entre espectadores e obra.

Com base nessa distinção, Burch também usa a análise da intertextualidade – inerente às diferentes camadas gestuais do teatro de bonecos japonês – feita por Barthes (apud Burch, 1979, p. 72-73) e a ausência do antropocentrismo nas artes pictóricas japonesas para propor que o modo *apresentacional* seria uma prática artística incorporada à cultura japonesa do começo do século XX e que informava fundamentalmente as relações entre público e obra artística (Burch, 1979, p. 16-17).

¹⁰ Do inglês: *representational* e *presentational*

Para Burch, o cinema japonês é devedor dessas práticas, afirmando que a disjunção entre significante e significado dos teatros clássicos tem profunda influência no cinema silencioso e, conseqüentemente, no cinema sonoro.

Conseqüentemente, Burch afirma que a verdadeira era de ouro do cinema japonês não seria os anos 1950, que celebraram grandes obras do cinema como *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950), *Portal do inferno* (Kinugasa Teinosuke, 1953) ou *Contos da lua vaga* (Kenji Mizoguchi, 1953), mas sim os anos 1930 e começo dos 1940 (Burch, 1979, p. 16). Esse período seria marcado por filmes que atingiram o ápice da sua singularidade apresentacional, especificamente japonesa¹¹.

O pensamento de Burch tem evidente contradição. Ao destacar o cinema dos anos 30, o autor exalta um conjunto de filmes pelo efeito de distanciamento e alienação que produzem, nomeando Brecht (1979, p. 73) para valorizar seus aspectos reflexivos. Ao mesmo tempo em que ele traça a hereditariedade do anti-ilusionismo clássico no cinema japonês, essas são características celebradas não por sua singularidade histórica e cultural, mas por sua semelhança com os efeitos de alienação brechtianos. De tal forma, Burch transforma o cinema japonês em um outro ideal, cuja valoração depende da sua capacidade de se contrapor ao cinema narrativo – no caso, ao cinema narrativo ocidental.

A raiz anacrônica de seu argumento é revelada de forma ainda mais evidente quando ele se volta para discorrer sobre o cinema japonês dos anos 1960. Burch, nesse momento, afirma acreditar que não havia distanciamento histórico suficiente entre o lançamento dos filmes e a publicação do texto para a produção de uma análise mais contundente (Burch, 1979, p. 323). Mas se para o autor os modos *apresentacionais* intrinsecamente japoneses já eram uma elaborada alternativa ao aburguesamento da representação cinematográfica, sua visão sobre os movimentos vanguardistas japoneses era de que eles “tenderam a abdicar da identidade nacional

¹¹ Burch, ao falar em modos de representação ou apresentação, refere-se não somente aos registros atoriais e de encenação, mas a toda uma codificação do cinema que inclui estratégias de decupagem, montagem e enquadramento.

por um modernismo cosmopolita” (Burch, 1979, p. 328) e que “o cinema independente comercial [...] era especificamente japonês em sua rejeição dos códigos ocidentais” (Burch, 1979, p. 328).

Burch apresenta uma relação paradoxal entre certas tradições clássicas japonesas e modernistas ocidentais, resultante de uma aporia ou colapso de significado sobre características de distintas políticas de reflexividade (Nygren, 2008, p. 38). As questões sobre o artifício da teatralidade e sua relação intertextual com o cinema japonês têm de fato a sua particularidade histórica. Mas é importante tomar certo cuidado para não se homogeneizar as diferentes experiências cinematográficas do Japão do século XX, que são múltiplas e por vezes contraditórias.

Elemento constitutivo dessa aporia é a presunção de uma circularidade endógena aos cinemas nacionais, ou de que o cinema produzido em um país é produto dotado de especificidade expressiva destinada apenas à compreensão de seus espectadores nativos. No caso japonês, essa hipótese é, mesmo quando levado em conta o isolacionismo do país durante a ascensão do regime nacionalista, desbancada por estudos mais recentes que demonstram que é a própria preocupação sobre o olhar dos ‘outros’ espectadores que impulsiona tanto um ímpeto de exportação do cinema enquanto *commodity*, quanto um maior controle do Estado sobre a produção cinematográfica (Gerow, 2010, p. 114, 232). Ambos são pulsões marcantes para o desenvolvimento da indústria cinematográfica japonesa durante a primeira metade do século XX.

A reflexividade no jogo atoral

Quanto a Oshima, Burch defende que, ao contrário de seus contemporâneos, o realizador não importava nem emulava modelos ocidentais, chegando a propor que *O enforcamento* seria o primeiro filme japonês a articular as afinidades entre tendências históricas do cinema japonês com o conceito marxista da representação

crítica e reflexiva (Burch, 1979, p. 333-334). O filme de fato faz uso de diferentes estratégias para produzir um distanciamento crítico, como a quebra do espaço diegético, o didatismo discursivo sobre a questão coreana, a absurdidade dos acontecimentos ou o uso de intertítulos escritos à mão que organizam a narrativa. Só que, independentemente da possível genealogia dessas estratégias, elas são empregadas de acordo com uma finalidade política particular. Sabe-se que a equiparação imediata entre a noção de ‘anti-ilusionismo’ e o adjetivo ‘brechtiano’ é problemática e merece ser nuançada segundo os objetos aos quais ela é aplicada – vide o panorama histórico feito por Rosenfeld das diferentes manifestações do épico que passam ao largo do pensamento politizado que Brecht daria à noção no século XX. No caso do objeto analisado, no entanto, a relação se sustenta, pois os procedimentos anti-ilusionistas que o filme propõe se ligam ao momento histórico da reinvenção do épico pelo teórico alemão. Se o cinema produzido por Oshima nos anos 1960 é atravessado pelo seu momento histórico, a análise de Burch também o é, pois contextualiza o cinema nacional japonês como ideologicamente alternativo ao hollywoodiano. Equiparar toda arte anti-ilusionista pelos efeitos que produz, sem levar em conta a dimensão ideológica de seu emprego, é ignorar a politização da forma.

Assim, apesar de Oshima ser um diretor cujo objetivo foi a reinvenção dos modos de representação do cinema clássico japonês, em entrevista para os *Cahiers du Cinéma* ele afirmou: “Meu ódio pelo cinema japonês inclui todo o cinema japonês” (OSHIMA, 1970: 28). O que Burch defende, como afirma David Desser, é que seus filmes são uma radicalização “das características salientes das gerações passadas, tanto em termos de forma quanto de conteúdo” (1988, p. 2), ao invés de simbolizarem uma substituição dessas características. O paradigma de Burch, observado por Aaron Gerow, “retrata um cinema japonês que é unificado por uma *japonesidade* que o discurso, no final, apenas reflete” (2010, p. 4). Nesse sentido, o que esta análise busca demonstrar é como *O enforcamento* se aproxima do *apresentacional* épico-brechtiano justamente para se distanciar do que Burch

reconhece como o modo *apresentacional* do cinema clássico japonês, ligado às influências da linguagem teatral.

A possibilidade do cinema se tornar uma ferramenta de construção de subjetividade é um tópico importante para Oshima nesse momento. Ciente de que o realismo cinematográfico é uma forma característica de determinada estrutura social e ideológica, o cineasta emprega a reflexividade como ferramenta de enunciação política. Na tentativa de resgatar os impulsos criminais de R, a justiça – corporificada ali nos oficiais – cria um teatro do absurdo, onde a encenação tem o objetivo de produzir memória e satisfazer os desejos daqueles que o assistem, de visualizar a violência, de ver R reduzido à sua condição coreana e ver a sua punição posta em prática. No entanto, na busca por representar as pulsões do outro, os executores revelam sua incapacidade de sentirem-nas, aproximam-se delas pela *apresentação* mais do que pela *representação*, por uma atuação desconfiada, uma evidente constatação de separação entre eles (os atores, portadores do jogo mimético) e R (o referente) – o que reforça a superioridade japonesa sobre os coreanos, parte do que critica o programa estético-político do filme.

A reflexividade crítica de *O enforcamento* se dá de dois modos, ambos condicionados pela tentativa de reencenação do crime de R. Na tentativa de fazê-lo se lembrar dos seus atos, seus algozes (médicos, oficiais, funcionários públicos) procedem a um teatro de inspiração épica: num primeiro ato, colocando-se eles mesmos no lugar dos “personagens” da cena do crime; num segundo, dirigindo R em cenas onde ele refaz o gestual dos momentos íntimos com a família. Em ambos os momentos, os homens designados para assassinar R atuam como atores e narradores do jogo cênico. Em ambos os atos, o registro de atuação é o do épico brechtiano, com seu caráter pedagógico, opaco e *apresentacional*.

No primeiro ato, os algozes de R narram e mimetizam o contexto da ação que realizam na pele de R e das garotas assassinadas, assim como os sentimentos do suposto assassino ao perseguir as duas garotas que supostamente assassinara. Um a um, os guardas e os médicos que fazem as vezes de encenadores vão se revezando

nos papéis principais (R e as garotas), ao mesmo tempo que voltam em seguida a serem narradores das ações e estados de espírito dos personagens. Configuram-se como “atores-narradores”, um dos pilares do épico brechtiano, e alternam-se entre o fora da ação (o momento do narrar) e o dentro (o momento do imitar). Na bicicleta invisível que pedala o ator que interpreta R quando persegue as garotas, ou na hora de se jogar sobre o pescoço delas para estrangularem-nas, a representação das ações se divide nesses dois registros distintos: um propriamente narrativo e outro mimético, ambos se confundindo nessa moeda de dupla face que poderíamos descrever como uma “narração pantomímica” (Rosenfeld, 2008, p. 133).

Ainda nesse primeiro ato, no momento em que encenam o estupro e o estrangulamento, os guardas se colocam na pele de R e das garotas, sem recorrer a nenhum artifício de metamorfose visual (maquiagem, figurinos). O guarda que vive uma das garotas assassinadas chega a brincar com o constrangimento da situação para um pai de família de respeito de ter que encenar ser estuprado. Logo depois, o médico, que atuava como R, levanta-se desolado, “saindo” do personagem, para confessar que simplesmente não consegue entender como um homem estupra uma mulher. A ação dramática e a construção de personagens se desfaz por um momento, impulsionada pelos comentários dos atores. O drama se tingem de épico em diversas situações, e a lógica do *apresentar* se torna preponderante sobre o *representar*.

Figura 1 – O ator que interpreta R em cima da bicicleta imaginária.



Figura 2: O ator sai do personagem e comenta a ação



Nesse mesmo ato, o chefe dos guardas, que coordena a maioria das ações de reencenação, dirige-se a R, que acompanha ainda como espectador, apontando o dedo para a ação e dirigindo-se a ele diretamente, olhos nos olhos. Ele mostra ao condenado quem é quem no jogo cênico, insistindo em separar bem os papéis e tentando convencer o espectador-condenado que, incrédulo, apenas olha. O fato do narrador apontar o dedo para a ação não é um gesto anódino, pois uma das atribuições do ator épico é “narrar’ seu papel, com o ‘gestus’ de quem *mostra* [grifo nosso] um personagem, mantendo certa distancia dele” (Brecht, apud Rosenfeld, 2008, p. 161). Embora não seja o próprio ator que mostre seu personagem, a analogia é válida, tendo em vista, em toda essa ação, a importância do *mostrar* (reino da diegese e do *apresentacional*) sobre o *imitar* (a mimesis e o *representacional*). De novo, R assiste como um *espectador distanciado*¹² à “epicização” de sua própria vida, entre a desconfiança e a não-aderência à representação.

¹² A relação fica óbvia com o título do livro de Burch, *Para um observador distante*.

Figura 3: O narrador-encenador mostra para R quem é ele na peça e quem é a garota.



No segundo ato dessa encenação, em que R parece se tornar convencido de ser R (assim nos informa a cartela) e a tomar parte nesse teatro reflexivo, o cenário das celas de execução se transforma misteriosamente num palco teatral, formado por cortinas de cena, paredes decoradas com páginas de jornais e coxia exposta ao público (os atores fora de cena observam-na através de um quadrado-janela no fundo do cenário). R deixa de ser apenas espectador e se torna parte integrante desse drama-épico de caráter pedagógico, que se propõe, ao mesmo tempo, a ensinar um comportamento e a despertar o senso crítico de quem o assiste, segundo os mandamentos brechtianos.

Com R em cena, toda a ação se reconfigura, inclusive a dos encenadores-algozes. No momento em que R deveria encenar o momento da volta para casa, faminto depois de um dia de trabalho, e experimentar a violência do ambiente familiar, o encenador adentra ao espaço da representação para mostrar como ele

deveria abrir a porta violentamente. O encenador faz o gesto com tenacidade, repetido por R, que o faz, no entanto, com desoladora amabilidade.

Figura 4: O encenador mostra como R deve abrir a porta com raiva



O personagem vai, aos poucos, tomando conta do ator, sem, no entanto, a paixão e o envolvimento demandados pela direção. R revela-se um ator contido e impassível (seu convencimento não parece movê-lo tanto quanto desejariam os algozes), mas aos poucos ele vai se embecendo do drama. Se, no momento da encenação da briga com os irmãos, ele se recusa a tomar parte da violência que domina a cena, indo se sentar no fundo do cenário, cabeça baixa, olhar desolado, no momento seguinte, na cena do passeio com as “irmãs” mais novas, R se dramatiza pouco a pouco, comprando a ideia de participar afetivamente da cena, improvisando falas e dizendo-as de maneira mais emotiva e visivelmente afetada. Levando as meninas para passear numa excursão, R vai andando e descrevendo os lugares bonitos e mágicos por onde passam. A encenação reflexiva vai então se tingindo mais abertamente de tintas dramáticas, principalmente na maneira com que os homens interpretam personagens femininas – ambos agachados, pois crianças, e um deles até usando um pequeno adereço feminino na cabeça. O drama afetivo e identificatório (ator-personagem e personagem-espectador) vai se construindo também através da banda sonora, inexistente no primeiro ato, e que aqui comenta a ação do passeio com uma melodia doce e o som de crianças brincando. Apesar desse

lampejo dramático, a nota épico-brechtiana é a que comanda o registro da *mise en scène* e, principalmente, da atuação.

Figura 5: R tem dificuldade em mimetizar a raiva



Figura 6: R leva as irmãs para um passeio, observado pelos outros atores na coxia



No auge da tentativa de identificação ator-personagem, basilar para o registro dramático, uma garota (uma atriz?) é convocada para ajudar R a se lembrar da relação com a menina que matara. A garota convocada para evocar a lembrança dos crimes é uma coreana, e está ali para evocar também a identidade coreana de R e, conseqüentemente, seus crimes. Os dois acabam se afeiçoando, e, no lugar de apoiá-lo, ela termina por fazê-lo se lembrar da sua história e de seu sofrimento, o que levará ao reconhecimento do seu crime e à conseqüente execução. Como uma Maria Madalena (santa ou pecadora?), está ali para conduzir R em sua jornada messiânica. Sendo assim, sua presença também alude a uma das temáticas

subjacentes à narrativa do filme: a caracterização bíblica de R. Num longo plano, ela o consola através do gesto da Pietá.

Figura 7: A Pietá aponta para o destino messiânico de R



Logo em seguida, o intertítulo apresenta a parte final do filme: “R aceita ser R por causa de todos os Rs.”. R reconhece ser o sujeito que cometeu os crimes, mas não se sente culpado, pois não reconhece a legitimidade de ser por morto por ter matado. Os oficiais justificam que seria a nação que não o permitiria viver. R responde, “O que é uma nação? Mostre-me uma. Não aceito ser morto por uma abstração.” O promotor de justiça, testemunha de todo o processo, fala pela primeira vez no filme: R só não seria executado se não se arrependesse de seus crimes. Mas ele, ao tentar sair da prisão, hesita, um gesto rápido que o condena decisivamente. R é novamente enforcado, mas dessa vez de forma definitiva, morrendo em nome de todos os coreanos, assim como Cristo morrera em nome de todos os homens.

Ao final, a voz de Oshima retorna ao filme, dessa vez não como uma voz que narra acontecimentos ou procedimentos, mas como uma voz que se dirige ao espectador: “obrigado por terem participado dessa execução” – execução como trabalho de feitura do produto-filme épico, que conta com participação efetiva do espectador, e, também, como ato de matar. Oshima produz, assim, em *O enforcamento*, uma obra anti-ilusionista que é, também, um produto de seu tempo, ligado às conturbações políticas e culturais dos anos 60, propondo-se uma

indagação sobre os modos de representação e as possibilidades de produção de subjetividade no cinema.

Referências bibliográficas

ANDERSON, Joseph & RICHIE, Donald. "Traditional Theater and the Film in Japan". *Film Quarterly*, v.12, n. 1, 1958.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

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

DESSER, David. *Eros plus Massacre: an introduction to the Japanese new wave cinema*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University, 1988.

EIJI, Oguma. "Japan's 1968: A Collective Reaction to Rapid Economic Growth in an Age of Turmoil". *The Asia-Pacific Journal*, v.13, n. 1, 2015.

FURUHATA, Yuriko. *Cinema of Actuality: Japanese avant-garde filmmaking in the season of image politics*. Durham, Londres: Duke University Press, 2013.

GEROW, Aaron. *Visions of Japanese Modernity: articulations of cinema, nation and spectatorship, 1895-1925*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2010.

KNEE, Adam. "Criminality, Eroticism and Oshima". *Wide Angle*, v. 9, n. 2, 1987.

KO, Mika. *Japanese Cinema and Otherness: Nationalism, multiculturalism and the problem of Japaneseness*. Londre, Nova Iorque: Routledge, 2010.

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

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

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

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

NOWELL-SMITH, Geoffrey. *Making waves: new cinemas of the 1960s*. Nova Iorque, Londres: Continuum, 2008.

NYGREN, Scott. *Time Frames: Japanese Cinema and the Unfolding of History*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press: 2007.

OSHIMA, Nagisa. "Entrevista". *Cahiers du Cinéma* n. 218, 1970 (Março): 25-28.

_____. "Situation et Sujet du Cinéma Japonais". *Positif* n. 143, 1972: 29-47.

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

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

YOSHIMOTO, M. "The Difficulty of Being Radical: The Discipline of Film Studies and the Postcolonial World Order". In: MIYOSHI, Masao & HAROOTUNIAN, Harry (ed.). *Japan in the World*. Durham, Nova Iorque: Duke University Press, 1993, pp 338-354.