



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA CENTRO DE
CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES DEPARTAMENTO DE
HISTÓRIA CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA**

Do cinema mudo à Nuberu Bagu: uma introdução ao Japão e seu cinema industrial

Rodolfo França de Souza

João Pessoa - PB

Dezembro de 2021

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S729c Souza, Rodolfo Franca de.

Do cinema mudo à Nuberu Bagu : uma introdução ao
Japão e seu cinema industrial. / Rodolfo Franca de
Souza. - João Pessoa, 2022.

26 f. : il.

Orientadora : Ana Maria Veiga.

TCC (Graduação) - Universidade Federal da
Paraíba/Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes,
2022.

1. Cinema - Japão. 2. História Contemporânea. I.
Veiga, Ana Maria. II. Título.

UFPB/CCHLA

CDU 791(520)

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA CENTRO DE
CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES DEPARTAMENTO
DE HISTÓRIA CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM
HISTÓRIA**

Do cinema mudo à Nuberu Bagu: uma introdução ao Japão e seu cinema industrial

Artigo apresentado ao Curso de Licenciatura Plena em História, do Centro de Ciência Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba - UFPB, em cumprimento às exigências da disciplina Trabalho de Conclusão de Curso II, como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado.

Autor: Rodolfo França de Souza

Orientadora: Prof^ª Dra. Ana Maria Veiga

João Pessoa - PB

Dezembro de 2021



Universidade Federal da Paraíba

Artigo aprovado em 14 de dezembro de 2021

Média obtida: **9,5**

BANCA EXAMINADORA

Profª Dra. Ana Maria Veiga

Departamento de História – Universidade Federal da Paraíba
(Orientadora – Membro da Banca Examinadora)

Profª Dra. Telma Dias Fernandes

Departamento de História – Universidade Federal da Paraíba
(Membro da Banca Examinadora)

Prof. Dr. Alberto da Silva

Sorbonne Université
(Membro da Banca Examinadora)

João Pessoa, 14 de dezembro de 2021.

RESUMO

O objetivo deste artigo é conduzir uma introdução a história do Japão sob o viés do cinema, através das intensas transformações conjunturais que ocorreram durante o século XX. Conforme o sucesso do cinema industrial japonês, correspondido periodicamente do começo do século XX até a década de 1970. Sempre aplicando o esforço de pensar às vezes que o cinema foi utilizado como ferramenta política. Este cinema japonês, que em sua essência, sempre foi industrial e deteve pouco espaço para a influência independente. Para isto, é abarcada a conjuntura política do período anterior, que no ocidente, se entende como era “feudal japonesa”, conhecido como período Edo. O período foi bastante influente para o cinema, formulando um próprio gênero cinematográfico discutido no artigo. O cinema - da transição do período Edo para o período contemporâneo - foi utilizado como instrumento de modernização, apesar de em sua gênese, se inspirar fortemente no teatro tradicional japonês. Essa herança, no início do século XX, é debatida. E as influências externas de Hollywood são incorporadas ao ato de fazer cinema no Japão no começo do século. A primeira e segunda guerra afetam diretamente a cinematografia, utilizada como propaganda de guerra durante a primeira e censurada após a derrota do eixo na segunda. Esse cinema, é novamente utilizado como ferramenta para a condução intelectual-popular da política do país, e do fazer do senso comum. Por vezes estimulando a belicosidade, e após a guerra, trazendo a perspectiva pacifista estimulada pela ocupação americana em território japonês. Após a segunda guerra, o cinema japonês - hoje conhecido como clássico - se consolida, durante a década de 1950. Quando há a expansão cinematográfica do Japão para o mundo ocidental, ganhando festivais e conquistando aclamação crítica. Com a chegada da televisão e da popularização do home-video o cinema mainstream entra em decadência, e os diretores e produtoras procuram se reinventar através do *exploitation* que ficou conhecido como o movimento da Nuberu Bagu. Buscando novas formas de invenção, mas também por consequência, trazendo perspectivas novas e nunca antes vistas como o gênero e a sexualidade.

Palavras Chave: Japão; Cinema; História Contemporânea.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. METODOLOGIA	9
3. DO PERÍODO EDO AO CINEMA	11
4. MODERNIZANDO ATRAVÉS DAS LENTES	13
5. NO INÍCIO DO SÉCULO, HAVIA O CINEMA	16
6. EM TEMPOS DE GUERRA	19
7. TRANSIÇÃO DO CINEMA CLÁSSICO PARA NUBERU BAGU	21
8. CONCLUSÃO	29
9. REFERÊNCIAS	30

Introdução: Mais de um século de cinema

Num período de intensas transformações sociais e de costumes, surge o cinema no Japão, mais precisamente em 1897 (RICHIE, 2012) com o debut do cinematógrafo dos irmãos Lumière, semanas depois, chegou o sistema de reprodução do Vitascope - empresa americana fundada por Thomas Armat e o inventor Thomas Alvas Edison -, ambos em Tokyo. Segundo Richie (2012), 'No mesmo ano, uma câmera de motion picture foi importada pelo fotógrafo Asano Shiro, da Konishi Camera Shop, que começou a capturar cenas da capital e de Geisha.

No primeiro momento do cinema japonês houve uma dependência do teatro *Kabuki*, o qual entrava em dissonância da década de 1890, surgindo duas escolas de teatro: uma que estabelecia uma relação mais acirrada com o teatro tradicional *Kabuki*, que ficou conhecida como *Kyuha* (velha-escola), com filmes produzidos em Kyoto e que era mais conservadora, e a *Shimpa* (nova escola), com filmes produzidos em Tokyo, sendo considerada mais progressista, mas que ainda assim detinha elementos do *Kabuki* clássico, majoritariamente do gênero de *Kabuki* conhecido como *Sewanomo* (percebemos aqui que essa divisão por gêneros muito comum na produção artística japonesa, é anterior ao próprio cinema). (IBID)

Posteriormente, na cinematografia, os *Kyuha* tornaram-se os *Jidaigeki* (dramas de época) e os *Shimpa* se transformaram nos *Gendaigeki* (dramas da contemporaneidade). Nesse começo da história do cinema japonês, deriva do *Kabuki* o uso de *Oyama* (homens em papéis “femininos”). A recepção da crítica e do público foi negativa, em certa medida, à “cinematografia *Kabuki*”, que tentava transportar a arte do teatro para o cinema, com planos mais abertos, como se fosse realmente o olhar do espectador sobre o teatro. Nesse momento, os filmes (na maioria *shimpa*) que utilizavam técnicas da gramática cinematográfica estadunidense se destacavam por terem mais audiência, com *close-ups*, *dolly shots*² etc. (IBID)

Em relação às indústrias, até então pode-se destacar a Nikkatsu, fundada em 1912. A partir da década de 1920, as grandes indústrias começaram a surgir/se dividir/se multiplicar. A Shochiku, por exemplo, que era anteriormente uma companhia de teatro *Kabuki* fundada em 1895, começou a produzir seus filmes.

Apenas nos anos 1920 as mulheres começaram a interpretar seus papéis. Politicamente, o contexto vivido era a era Taisho, quando o Japão avançava rumo a uma

¹ A Hundred Years of Japanese Cinema

² Técnicas cinematográficas atreladas ao uso inovador da câmera. *Close up* ou *close* é o foco na face do ator/atriz para demonstrar emoção que pode ser através do zoom ou não. Enquanto que o *Dolly Shot* é gravado colocando a câmera em um carrinho de rodas geralmente é um movimento fluido. D. W. Griffith é conhecido por popularizar algumas dessas “novidades” do cinema que posteriormente foram absorvidas pelos japoneses.

“democracia”, mas com diversas crises econômicas decorrentes da primeira guerra mundial. Taisho foi uma era de maior abertura artística e foi o início do estreitamento militar que culminaria na era política *Showa*, mais repressiva e disposta à guerra. (IBID)

O discurso do “cinema clássico” japonês teve início a partir da década de 1920, e foi regido pelos grandes estúdios: Shochiku, Taikatsu, Nikkatsu, tendo seu apogeu na década de 1950 e só “terminando” nos anos 1960.

Depois da segunda guerra mundial, no Japão da década de 1950, houve a fortificação da figura do homem viril e justo/correto e da família nuclear, a exemplo dos filmes do diretor Toshiro Mifune. Assim como da mulher "ideal" incorporada por Setsuko Ohara. Gêneros cinematográficos feitos para homens e para mulheres (*Jidaigeki* e *Gendaigeki*). Esse processo foi encabeçado pelas mesmas grandes indústrias do cinema do início do século, como Nikkatsu e Shochiku. Durante essa década houve a fortificação de estereótipos de gênero a formar um “jeito japonês” (*japaneseness*), ³que é um conceito amplo a ser explorado (DORMAN, 2016).

Durante os anos 1960, a efervescência política da contracultura e dos movimentos estudantis e políticos de esquerda chega também ao cinema. Se a dominação dos grandes estúdios prevaleceu nas décadas anteriores, nesse momento houve a chegada-volta-reformulação do antigo formato de 8mm, só que na tecnologia da câmera super 8. Essa reformulação foi um impacto para a democratização da imagem. Abrindo espaço para o independente e para uma facilidade maior de manipular o cinema.

Isso resultou em um movimento cinematográfico global, traduzido no Japão pela *Nuberu Bagu* (*nouvelle vague*) japonesa, que concentrava suas características no marginal e na violência como código, mas que diferente de outros movimentos onda novistas, não dependeu da independência financeira dos estúdios nem da criação de seus cineastas através da popularização através das câmera super 8. O caso específico da *Nuberu Bagu*, os cineastas eram autores dos grandes estudos da época Shochiku e Nikkatsu e as produções foram uma expressão do período de crise cinematográfica diante da TV. Houve ainda movimentos dissidentes da *Nuberu Bagu* como a *Pink Eiga* e *Roman Porno*, ambos ligados à nudez e ao chamado *softporn*⁴. Como foi supracitado, esse período está associado à perda de audiência para os programas de TV estadunidenses e nacionais e os filmes de Hollywood importados, o que influencia também nos temas escolhidos. Houve uma gradual metamorfose desses temas,

³ Mais sobre isso pode ser lido em *Paradoxal Japaneseness: Cultural Representation in 21st Century Japanese Cinema* por Andrew Dorman (2016).

⁴ *Softcore Pornography* por definição são filmes de conteúdo sexual mas que não são explícitos.

ao ponto de, nos anos 1970 com o fim da *Nuberu Bagu*, locais marginais tornarem o centro da discussão cinematográfica.

Novas mulheres, novos homens e o que hoje pode ser chamado de pessoas *queer* se tornam objetivos e agentes de algumas histórias, desenvolvendo novos olhares em relação à sociedade. Filmes de gangsters (*Yakuza*), de terror mitológico (*Kwaidan*), sobre prostituição, sexo, suicídio, underground, “transformistas”. Com isso, abre-se o espaço para o enfoque nesses novos sujeitos.

Metodologia

Para começo de conversa, optei por colocar todos os nomes dos filmes em inglês e com a data de lançamento original, prioritariamente pelo nome do lançamento oficial - ou como este ficou conhecido internacionalmente - por uma maior facilidade de pesquisa para quem tiver interesse em assistir os filmes. Essa escolha é feita pensando que o japonês romanificado não é exato, podendo ter algumas discrepâncias de acordo com quem escreve e também por certos kanjis terem leituras plurais o que pode causar alguma confusão. Também não percebo como frutífero, colocar os nomes originais em japonês, por saber que estou escrevendo para um público brasileiro que comumente não tem o domínio da língua japonesa. Os nomes dos diretores estão no padrão japonês, com o sobrenome na frente, esta é a forma formal de se referir às pessoas no Japão. Por vezes propositalmente não coloquei o plural em palavras japonesas que estão em itálico, pois não há esse tipo de conjugação na língua original.

Pela grande diversidade de temáticas que podem ser abordadas sobre o título do trabalho, calquei a estrutura do texto pelo livro do Donald Richie, *A Hundred Years of Japanese Cinema*, lançado em 2012, como o guia base para poder se debruçar sobre outros assuntos pertinentes ao trabalho, recomendaria sem dúvidas, como primeira leitura sobre o assunto por ser bastante introdutório e cronológico. Infelizmente, o livro só está disponível em inglês, como grande parte da bibliografia que está referenciada no fim do trabalho.

Outro grande eixo de pesquisa foi literalmente parar para ver os filmes, foram mais de 300 títulos assistidos ao longo de três anos, para escrever com o mínimo de referência, uma visão geral e introdutória sobre o cinema japonês do século XX. Esse esforço só foi possível graças ao mundo digital em que estamos presentes, tornando possível a democratização e preservação da cultura midiática de uma forma que antes seria impossível em um curto período de tempo.

Através dos filmes nós abrimos janelas para as realidades mais adversas. Na gravação de uma sequência, por exemplo, mesmo que o “olho” da câmera tenha que olhar sempre em uma direção específica, às vezes aparece um pequeno objeto que não deveria entrar em cena. E muitas vezes esse objeto termina no produto final, simplesmente porque ninguém o percebeu ou apenas não achou incômodo suficiente. Do mesmo jeito ocorre com os diversos temas que aparecem, os objetos indiretos do cinema sempre são o ouro de quem pesquisa. O poder do não falado e do não dito é tão importante quanto o que está explícito. Dessa forma, o cinema não é só um objeto histórico que pode ser analisado, mas um eficiente registro do discurso da época, que, se bem analisado, pode chegar a manifestações surpreendentes.

Fazendo uma distinção conceitual necessária para o estudo de um objeto que à primeira vista parece tão "distante", reconheço o “orientalismo”, como descrito por Edward Said (1978), como uma categoria de pensamento válida e que deve ser observada atentamente. Quando se fala observando um local que está fora do eixo central do capitalismo global e da cultura dita regular, é possível que haja pré-julgamentos, estereotipificação e assumpções ocasionadas pela pura ignorância do interlocutor, derivada da incapacidade de representar o que não se vive. Não há ninguém para falar melhor do Japão do que um nativo. Porque essa representação está nas pequenas coisas que apenas a convivência diária e os conhecimentos familiares são capazes de exprimir.

Dito isso, será que é possível pensar em uma representação do Japão e do cinema japonês a partir de um país que também está fora do eixo do capitalismo global? Essas indagações existem pelo tempo o qual eu estudo e reflito sobre esse tema. E decerto não são fáceis de responder. Nem posso ter a ganância de querer estatuir completamente, isto é, espero introduzir e ao menos conferir essa questão a outros historiadores que virão depois de mim. Para que estas e estes possam se debruçar sobre esse assunto das representações a partir do sul global. De forma a tomar conclusões parecidas ou diferentes das minhas.

Para além disso, também é necessário, para um processo descolonizador dos olhares sul-globalistas, nos desprendermos da visão única construída nos pólos centrais do capitalismo, sobre países de alguma forma periféricos. Para que possamos olhar para o mundo com nossos próprios olhos e perspectivas.

Um curto preâmbulo: do histórico período Edo ao cinema

O período Edo ao início era de explosão cultural, social e comercial. Porém, ao passar do tempo foi empobrecendo e as instabilidades naturais nunca pararam de assolar o

arquipélago japonês. A dinastia Tokugawa e seu poder através do sistema de shogunato conquistaram essa hegemonia através das decorrências da história japonesa. Antes da culminância do período de paz, existiram inúmeras guerras por disputa territorial, mais especificamente o período *Sengoku Jidai*⁵. O Japão antes de Nobunaga Oda e Hideyoshi Toyotomi – que foram figuras balizantes na história Japonesa - era um país descentralizado, com seu poder dividido entre os líderes locais, os quais cada um detinha sua força militar. Com Nobunaga e a transição para o que ficou conhecido pelos historiadores como período Azuchi-Momoyama⁶, a centralização inicia à moda violência, ele consagra a hegemonia de poder concentrando no Shogun, que era o líder militar, deixando o imperador apenas como figura simbólica (SAMSON, 1961). Não obstante, houve outros períodos da história que o imperador já havia detido o poder, mas que não vem ao caso no escopo dessa pesquisa.

No mais, o que é importante ressaltar do período Edo para refletir o século XX, é que existiu essa estagnação social, o arraigamento de costumes, o tradicionalismo e toda essa questão. Na culminância do regime, a classe samurai que antes detivera o status de nobreza, devido ao o excedente de samurai - à paz constante e as questões monetárias que o Japão enfrentava - sua grande maioria foi sendo deserdada por seus *Daimyo* e entravam em estado mendicante por não exercer – moralmente não seria admissível - nenhuma outra espécie de atividade, por uma análise mais lógica, não detinham o conhecimento da agricultura. Estes foram criados desde criança para desempenhar uma função. Por conta do código de honra, seria uma espécie de humilhação para esse samurai cumprir “papéis sociais inferiores” como o da classe agricultora. Restando alternativas como vagar pelo interior do país oferecendo seus serviços de espada. Os que não conseguiam, recorriam ao artesanato para sobreviver, um clichê comum nos filmes é esse *ronin*⁷ pobre fazendo sombrinhas como em *Harakiri* (1969)⁸ de Kobayashi Masahiro no qual ilustra esse período da história do Japão.

⁵ Literalmente traduzido como Período dos Estados Beligerantes (1467-1568).

⁶ No ano 1573, Oda Nobunaga derrotou o antigo Shogun Yoshiaki Ashikaga em Kyoto, marcando o início do período que se intitulava pelo castelo Azuchi-jo de Nobunaga e o castelo de Toyotomi Hideyoshi, Fushimi-Momoyama.

⁷ Samurai sem mestre.

⁸ Através de análise, é possível perceber que se trata de um tratado contra as tradições feudais, que durante o século XXI o Japão ainda carregava subliminarmente através das implicitudes e hierarquias sociais.



Harakiri (1969) de Kobayashi Masahiro

O filme de 1969 conta a história de um *Ronin* que vai em um castelo de um Daimyo e pede para cometer o ritual de *seppuku* para ter ao menos uma morte honrada ou então conseguir alguma moeda pela comiserção deste. No final do período Edo, alguns desses Ronin andavam em bandos que roubavam e matavam, tanto por questões de sobrevivência, como questões políticas⁹.



Yojimbo (1961) de Kurosawa Akira

⁹ Não conseguirei abarcar essa questão no escopo da pesquisa.

Toda essa sociedade que estava à beira do caos na metade do século XIX, com a fome, inflação, seca, e o colapso social, é quando chega a intervenção imperialista. Em alguns territórios haviam *Daimyo* que estavam interessados¹⁰ em usurpar o poder do shogunato Tokugawa e com a chegada das pressões estadunidenses, os detentores de poder da região de Choshu que fica próximo onde hoje é Tóquio, se aliam entre si e utilizam o poderio armamentista estrangeiro para dar um golpe de estado. O que pressiona a renúncia do último Shogun Tokugawa em 1868, dando início a era Meiji, transferindo o poder político ao imperador que previamente era fantoche (WALKER, 2015) O período Meiji foi responsável por uma série de reformas derivadas da união desses *Daimyo* de *Choshu* com o poderio internacional que estava interessado com o imperialismo comercial. Logo quando eles assumem, há a transferência da capital para Tóquio que é onde se localizava o domínio *Choshu*, o banimento uso da *Katana* e do cabelo coque para todos os *samurai*. Principalmente para atingir os *Ronin* espalhados pelo território e minar o poder militar dos demais restantes líderes políticos espalhados pelo Japão, que a este ponto seriam esmagados pelo uso da força. Lembrando que a espada para o código de honra do *Bushido* era a questão essencial, se livrar dessa espada seria como se livrar da própria alma e o coque consistia na honra de guerreiro para o *bushido*. Simbolicamente, esse banimento era o próprio fim da classe *samurai*. Em 1890 foi proclamada a Constituição Meiji ou Constituição Imperial em regime de monarquia constitucional baseada no modelo prussiano, em que o imperador era um governante ativo com algum poder político, mas existindo um parlamento que no Japão é conhecido como Dieta. A constituição estabelece limites claros ao poder do poder executivo e ao absolutismo do imperador. Assim como um judiciário independente (WALKER, 2015) & (JANSEN, 1989). ¹¹Nessa turbulência de transformações, chega o cinema em 1898. (RICHIE, 2012)

Modernizando através das lentes

Sobre a égide do século XX, o Japão agora comercializa com o mundo e seus comandantes estavam interessados no processo de modernização. Um desses eixos de modernização era a importação da cultura. Logo, muitos dos artistas reconhecidos durante o XX, estudaram a literatura e se especializaram em literatura estrangeira, principalmente a

¹⁰ É importante lembrar que antes de Nobunaga o Japão era um território veementemente descentralizado, em que os líderes políticos territoriais detinham o poder. Alguns desses não necessariamente eram aliados durante a formação do shogunato Tokugawa, mas com a supremacia do poder “se mantiveram” aliados. E essas contradições são relevantes para o estudo do fim do regime Tokugawa.

¹¹ Respectivamente, A Concise History of Japan 2015 e o compêndio The Cambridge History of Japan Vol.6.

rusa, alemã e francesa. Isso é facilmente observando as graduações dos escritores que ficaram consagrados no século XX como Yasunari Kawabata que estudou inglês; Junichiro Tanizaki estudou Literatura e criou alguns scripts durante a era do cinema mudo para a companhia Taikatsu; Kenzaburo Oe que estudou literatura francesa; Natsume Soseki literatura inglesa; Ryunosuke Akutagawa também literatura inglesa; entre outros. No cinema, várias adaptações de clássicos estrangeiros desde obras pós-guerra como adaptações de Kurosawa, “The Idiot” (1951), adaptação do livro homônimo de Dostoiévski. *Throne of Blood* (1957) de “Macbeth”, Shakespeare. Assim como adaptações logo no começo do século como o icônico e sobrevivente *Souls on the Road* (Murata Minoru, 1921) adaptação de “O Submundo” de Máximo Gorki. Também, no pré-guerra, houveram adaptações dos russos Liev Tolstói, Ivan Turgenev, Alexander Kuprin (Kenji Mizoguchi, *Sisters of Gion* de 1936); Tchekhov e demais autores de outras nacionalidades estrangeiras. O cinema entrava na esteira da modernização através da importação de filmes dos Estados Unidos e da Europa, não obstante, com a feitura dos filmes nacionais que se apropriaram das técnicas importadas e constituíam sua própria linguagem cinematográfica.

Durante o período pré-1945 o Japão foi tomado pelo totalitarismo político, chauvinista, com imperialismo militar sobre a China, culminando na segunda guerra sino-japonesa de 1937 e a invasão e domínio do território da Manchúria até a segunda guerra mundial. O militarismo e o armamentismo soavam em todos os aspectos da sociedade. Durante essa época, o drama *Kanadehon Chushigura*¹² a adaptação de cinema em 1932 de Kinugasa Teinosuke¹³ de *The Loyal 47 Ronin*¹⁴ serviu como propaganda moral militarista promovendo os preceitos do *Bushido* durante o estatismo do período *Showa*¹⁵, assim como os conceitos de *Kokutai*¹⁶ e *Hakkō ichiu*¹⁷. O que foi recorrente durante a história militar do Japão: a propaganda de guerra (RICHIE, 2012). Diversas vezes tendo o cinema japonês sendo

¹² Leais 47 Ronin, uma das histórias japonesas mais adaptadas em teatro, jogos, filmes, novelas, televisão, quadrinhos e demais mídias. Se passa durante o início do século XVIII e é reconhecida como a lenda nacional japonesa mais famosa a respeito do código Bushido Samurai. A história trata a vingança de 47 samurai sobre a morte de um Daymio que foi maquinado ao suicídio pelo seppuku por uma corte vilanesca. Na lenda, a honra é mais forte que a vontade à vida, logo todos os guerreiros morrem para salvar a honra de seu mestre.

¹³ Diretor de *A Page Of Madness* (1926), ganhador da Palma de Ouro de Cannes em 1954 e do Oscar de melhor filme estrangeiro por *Gate of Hell* (1953), primeiro filme em cores da Daiei Studios. Jigokumon foi um dos primeiros filmes japoneses a chamar atenção internacional, juntamente com *Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa que tinha sido premiado anteriormente no Festival de Veneza de 1951.

¹⁴ O filme terminou em terceiro lugar na revista crítica *Kinema Junpo* daquele ano.

¹⁵ Período Showa é reconhecido como o período do facismo entre guerras, a propaganda militarista foi bastante ativa e o clima entre guerras marcou as relações políticas e sociais japonesas.

¹⁶ Ideal de espírito nacional soberano

¹⁷ Direito divino do imperador de dominação mundial

usado como arma de influência política tanto na primeira quanto na segunda guerra mundial e no período entreguerras. Já na década de 1960, os jovens cineastas da *Nuberu Bagu* farão o mesmo, porém combatendo a ideologia tradicionalista e as concepções sociais impostas de como deve ser o Japão e comportamento individual de um japonês.

Dos grandes conglomerados que surgiram de empresas. A história das empresas no Japão está intrínseca na cultura, porque muitos dos “ex-Daimyo” e famílias que ainda detinham um certo capital de herança, montaram empresas e essas empresas continuaram sendo repassadas continuamente (para o modelo de *Zaibatsus*¹⁸). E logo a lógica da subserviência feudal foi adaptada para a proletarização da exploração industrial, somadas a uma racionalidade nacionalista que apregoava o esforço individual como serviço nacional para o sucesso coletivo da sociedade. As famílias nobres que não entravam no ramo privado, penetraram na burocracia estatal. Dessa forma, a concentração de riquezas que foram reunidas através da exploração de classes durante o período medieval, passam para o modelo capitalista industrial burguês, sendo o propulsor para o sucesso japonês no mundo capitalista. Mas as indústrias de cinema não se inserem nessa continuidade da riqueza feudal, e sim herdam papel semelhante das trupes de artistas que historicamente existiram no Japão. Sem grandes investimentos iniciais, essa indústria de cinema ascendente que segundo Anderson & Richie (1959) só perdia para Hollywood em questão de quantidade de lançamentos, cresce e se consolida cada vez mais. As primeiras foram a Nikkatsu¹⁹ que surge logo em 1912, a Shochiku que antes era uma companhia de teatro no fim do século XIX se transforma em indústria de cinema a partir de 1920, e a Toho²⁰ em 1932. Durante a guerra, em 1942, surge Daiei, que primariamente serve como produtora para propaganda de guerra. Assim como a Toei que lançou seu primeiro filme em 1954²¹. Houveram outros estúdios como a Shinko Kinema, porém ou se imergiram com outros estúdios como o caso do Shinko, que fundiu com a Daito Eiga e braço de produção da Nikkatsu para formar a Daiei durante a guerra (1942)²².

¹⁸ Conglomerados industriais durante o império japonês

¹⁹ Na época Nippon Katsudō Shashin. 日本活動写真. Nikkatsu's history dates back as early as 1912 when 4 companies merged to form Nippon Katsudo Shashin Corporation, the first film conglomerate in the region to produce, distribute and exhibit theatrical films. [A história da Nikkatsu data de 1912 quando quatro companhias emergiram para formar a Corporação Japão Fotografias em Movimento, o primeiro conglomerado de cinema da região a produzir, distribuir e exibir filmes cinematográficos.] - tradução própria. Retirado do site da Nikkatsu disponível em: <https://intl.nikkatsu.com/aboutus/index.html> acesso em 14. 09.2021.

²⁰ Na época Tokyo-Takarazuka Theater Company (東京宝塚劇場株式会社)

²¹ Weak-kneed from Fear of Ghost-Cat (1954)

²² Houveram outras produtoras de cinema menores, que não vão ser passíveis de escrutínio neste trabalho, pois não ocupam os mesmos patamares de importância para a constituição da história do cinema japonês que as demais supracitadas

(ANDERSON & RICHIE, 1959) e (RICHIE, 2012). A Daiei, na década de 1975, com o declínio da bilheteria, entra em falência e é comprado pela Kadokawa Shoten Publishing, responsável pela publicação de livros e vira a Kadokawa Daiei Studio²³. As demais, Nikkatsu, Shochiku, Toho e Toei continuam em operação até hoje.

No início do século, havia o cinema



Serpent (1925) de Futagawa Buntaro

No cinema mudo, é inegável perceber as paridades com o teatro, principalmente o *Kabuki*, mas como Richie coloca, o cinema ocupava uma posição diferente na sociedade. Visto como uma coisa do ocidente, no primeiro momento é colocado como algo até vergonhoso, ou não tão honroso quanto os mais requintados teatros em si, que era frequentado pela alta burocracia estatal e elite econômica. Na primeira década, os atores que participavam das gravações eram sempre atores de segundo escalão (SATO, 1974), não que fossem menos habilidosos, mas a atuação era tida como uma habilidade herdada, ou seja, só seria de

²³ O primeiro filme da produtora foi *The Inugami Family* (1976) do premiado diretor Ichikawa Kon [*The Burmese Harp*, 1956; *Tokyo Olympiad*, 1965; *Fires on the Plain*, 1959 e *An Actor's Revenge* de 1963]

primeiro escalão quem fosse filho de atores consagrados. Por sua vez, os filmes eram destinados à alta elite econômica²⁴, donos de empresas e etc. Com o tempo a subdivisão que era do teatro, *Kyoto* como mais conservadora (“no interior”) e *Tokyo* como mais progressista foram se subdividindo em gêneros diferentes, assim como no teatro com o *Shimpa* e *Kyuha* (nova e velha escolas) o cinema também adotou essa postura, com filmes *Jidaigeki*, *Gendaigeki* e etc. Esse aspecto das categorizações é algo perene que até hoje afeta as percepções sobre mídia no Japão, mesmo no século XXI. As animações modernas, por exemplo, são subdivididas em categorias específicas para cada demografia, e vão construir seus formatos de roteiro e storytelling através dos moldes de cada um dessas categorias. Dessa forma, os que no teatro eram *Kyuha*, é o antecessor espiritual dos dramas de épocas conhecidas como *Jidaigeki*, e os dramas da contemporaneidade, *Gendaigeki*. No começo, assim como no teatro, inexistia a participação de mulheres atuando, todos os papéis (femininos e masculinos) eram assumidos por homens. O filme “An Actor’s Revenge” (1963) de Kon Ichikawa, demonstra uma trupe de teatro *Kabuki* em que o ator principal é *Onnagata*²⁵ e esse papel não é apenas em cima dos palcos, mas fora dele também, o que traz uma reflexão interessante sobre como o gênero é construído no país insular. Mas para RICHIE (2012) essa prática, comum no teatro, para os pares cinematográficos resplandecia como uma característica feudal e por si negativa no sentido de ir contra os esforços modernizantes. Por isso, é possível perceber a presença de mulheres nas produções da década de 1920, como em “Souls on The Road” (1921) de Murata Minoru, em que as mulheres se faziam presentes contracenando. Demais aspectos, mesmo técnicos, que se assemelhavam ao teatro no cinema também eram vistos como um atraso, pois por si só o cinema constituía um objeto modernizante e portanto não poderia carregar os moldes feudais. Dessa forma, os filmes que utilizassem técnicas da gramática ocidental, se destacavam, com maior audiência através das técnicas de *Close-ups* e *Dolly Shots* que por vezes ficaram famosas em diretores estadunidenses (IBID).

Se na primeira década a Nikkatsu começava a caminhar proeminente a parte dos demais borbulhantes grupos de cinema que se formavam na época, na década de 1920, a

²⁴ No livro *Neve de Primavera* - reconhecidamente autobiográfico - Yukio Mishima que era filho de uma antiga família nobre, descreve através da ficção como era assistir esses primeiros filmes mudos que foram gravados.

²⁵ *Onnagata* e *Oyama*, ambos querem dizer o mesmo, atores que fazem papéis de mulheres. É imperioso notar que historicamente o teatro *Kabuki* não era exclusivamente restrito para homens, mas existia também o *onna kabuki* que era o teatro composto só por mulheres que atuavam nos papéis masculinos e também o *Wakashū* com atores homens adolescentes. O teatro de mulheres foi banido cerca de 1612 por acusações de prostituição entre as atrizes, e a briga entre os patrons. O que por sua vez não impediu, no entanto, a prostituição dos jovens homens atores. Mais sobre isso no livro de Gary P. Leupp de 1997, *Male Colors: The Construction of Homosexuality in Tokugawa Japan*.

Shochiku e Taikatsu também se inserem no *hall* de proeminência, os filmes passam por uma reforma em sua forma de feitura, pelos motivos que foram supracitados. Kurihara Thomas da Taikatsu adaptava a literatura de Tanizaki Junichiro²⁶, um dos grandes nomes da literatura japonesa que também teve uma breve carreira no cinema mudo escrevendo roteiros pela Taikatsu como *Amateur Club* (1922) e *A Serpent's Lust* (1923) ele era apoiador do movimento em prol da modernização do cinema²⁷. (BERNARDI, 2001). Na década de 1920, também surgia um dos mais consagrados diretores japoneses Kenji Mizoguchi, que posteriormente lançaria *Tales of Ugetsu* (1953), reconhecidamente um dos filmes mais importantes do cinema mundial do século XX. Outros diretores como Ito Daisuke (*A Diary of Chuji's Travels*, 1927) e Makino Masahiro (*Roningai*, 1928) faziam filmes de samurai propulsando o *Jidaigeki* como gênero. Kinugasa Teinosuke que começou na Nikkatsu lança seu filme *A Page Of Madness* (1926) experimento vanguardista pertencente ao conceito “novas impressões” formulado pelo escritor laureado Yasunari Kawabata. *A Page of Madness* que foi lançado independentemente na década de 1920, permaneceu perdido até 1971 quando o diretor o relançou e foi um sucesso na crítica especializada internacional. Os diretores que conseguiam ficar independentes como Inagaki Hiroshi, Itami Mansaku e Yamanaka Sadao²⁸ não resistiram a transformação para o som²⁹, provavelmente pelos custos envolvidos, continuando apenas as grandes empresas.

Com a revolução Russa, houve uma ascensão de movimentos de esquerda no Japão na década de 1920, alguns diretores das grandes produtoras como Mizoguchi Kenji, Ito Daisuke, Suzuki Shigeyoshi e Uchida Tomu eram inclinados para a esquerda e ficaram conhecidos como “*Tendency Films*”³⁰, filmes que estavam preocupados com a questão do japonês comum, mas que destoavam de filmes independentes produzidos e gravados em bitolas de 16 e 9 mm por movimentos de esquerda e dos sindicatos de trabalhadores “*Proletarian Film League of Japan*” [*Prokino*, 1920-1930] (NORNES, 2003). Em 1925 o estado japonês decretou o “Peace Preservation Law” para conter a “ameaça vermelha” ao sistema imperial e ao *Kokutai*. Com essa lei, o *Prokino* foi suprimido no fim da década de 1920, mas alguns de seus realizadores continuaram a trabalhar na indústria de cinema e documentário no Japão.

²⁶ Tanizaki Junichiro foi indicado ao Nobel de Literatura em 1964.

²⁷ Mais sobre “*pure film movement*” no livro da Joanne Bernardi de 2001 *Writing in Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*.

²⁸ Diretor do aclamado criticamente *Humanity and Paper Balloons* (1937), foi requisitado pelo exército durante a guerra e morreu na Manchúria em 1938. Apenas três filmes dele sobreviveram.

²⁹ A transição só ganhou proeminência no Japão tardiamente de 1935-36.

³⁰ Alguns “*Tendency Films*”: *Man-Slashing, Horse-Piercing Sword* (1929) de Ito Daisuke. *A Living Puppet* (1929) de Uchida Tomu. *Metropolitan Symphony* (1929) de Mizoguchi Kenji. *What Made Her Do It?* (1930) de Suzuki Shigeyoshi

Durante os anos 30, filmes mudos continuavam sendo produzidos, diferente do ocidente, a questão do *Benshi*³¹ É possível que tenha influenciado na acepção do cinema falado, ou mesmo o dispêndio monetário da produção. “A Inn in Tokyo” (1935) do grande mestre Ozu Yasujiro é um filme mudo. Já um dos mais representativos dos falados dos anos 1930 é o filme do Mikio Naruse, “Wife, Be Like A Rose!” (1935) que foi um dos primeiros a serem exibidos em cinema nos Estados Unidos, e de Mizoguchi: “Sisters of Gion” (1936); “Osaka Elegy” (1936); “The Story of the Last Chrysanthemums” (1939) e “Humanity and Paper Balloons” (1937) de Yamanaka Sadao. O criticismo da Kinema Junpo (Revista crítica) estava em pleno exercício. No fim da década de 1930, o militarismo do período Showa do imperador Hirohito estava marcante, e o cinema de propaganda se instaura como um dos propulsores.

Em tempos de guerra



Fighting Soldiers (1939) de Kamei Fumio.

³¹ Artista que interpretava o que acontecia durante o filme mudo.

Foi aprovado, em 1939, a “Lei do Cinema”, direcionado ideologicamente à produção cinematográfica³². Com esse esforço estatal, houve a fusão da indústria nos três conglomerados. A propaganda era focada em reforçar valores imperiais, sacrifício pessoal em prol do coletivo “espírito japonês”³³. (Lanari Bo, 2020) Os filmes de propaganda de guerra eram promovidos, assim como os *bunka eiga*, “filmes de cultura” que foram influenciados pela montagem soviética, pois Kamei Fumio, um de seus diretores, estudou na União Soviética. Diretores como Shimizu Hiroshi e Tasaka Tomotaka criaram filmes calcados no realismo. Esses filmes tinham um forte viés tradicionalista-conservadora no caso do *Bunka Eiga* e armamentista no lado da propaganda, como “Fighting Soldiers”³⁴ (1939) do Kamei Fumio, que em 1938, foi com a infantaria japonesa para a guerra contra a China durante quatro meses, e gravou a elegia, combates, morte e sofrimento. E “Mud and Soldiers” (1939) de Tasaka Tomotaka este ficção sobre a guerra e mais propagandístico que o outro são alguns exemplos.

Durante a década de 1940³⁵, a guinada propagandística no cinema se deu pelo fato do estado enxergar o cinema como uma ferramenta. Seus temas são em sua maioria patrióticos e militaristas. O filme “The War at Sea from Hawaii to Malaya” (1942) de Yamamoto Kajiro ilustrava o ataque de Pearl Harbor. Mas a situação geral da produção foi abalada com a guerra, diminuindo o número de títulos.

Segundo Lanari Bo em 2020, “Após a queda de Saipan, em 1944, aumentaram os conteúdos de consumo amenos, comédias ou *jidaigeki*, tolerados pelas autoridades, agora preocupadas em manter a aparência de controle e normalidade social.” (p. 3, Ensaio de João Lanari Bo, 2020)

“A Seção de Informação e Educação Civil, ligada ao Comando Supremo de Forças Aliadas do general MacArthur, censurou a produção cinematográfica japonesa em 1946 a 1950, e determinou a destruição de 225 filmes, dos 544 produzidos durante a Guerra, por considerá-los “feudais e antidemocráticos”. (HADA, 1999) - publicação da Revista Nippon em junho de 1999.

Com o fim da guerra, o departamento de censura japonesa cai e entra o departamento de censura da ocupação, que estava mais preocupado em acabar com os filmes propagandísticos e que proclamavam o espírito de batalha, Kokutai e etc. No entanto, apesar

³² Donald Richie realiza discussões sobre isso em diversos de seus livros.

³³ Os supracitados conceitos de *Kokutai* e *Hakkō ichiu*

³⁴ Tatakau Heitai (1939). Disponibilizando o nome romanizado pois o nome em inglês é bastante genérico.

³⁵ Em 1943, Kurosawa Akira estreou seu *Sugata Sanshiro*.

da narrativa histórica, os filmes continuam sendo lançados durante a guerra. Mizoguchi, Kurosawa, Naruse, Ozu, todos vão produzir durante a guerra. Sempre vai ter a diversidade de temas apesar da censura. Por sua vez, esse cinema se consolida através da apropriação de técnicas da gramática cinematográfica hollywoodiana, claro que cada um desses nomes absorve e transforma à sua maneira. Com a apropriação, os vieses e peculiaridades próprias da população também são imprimidos. Na década de 1930 em diante, percepções sociais diferentes vão sendo construídas através do cinema, a exemplo da própria imagem do samurai que vai alternando de acordo com a noção política do momento: por vezes criminoso, por vezes honroso. Desde a utilização para uma forma de exaltação de uma *japaneseness* (DORMAN, 2016). como também uma forma de criticar a cultura feudal que ainda apresenta suas continuidades durante o século XX. O “período clássico”, pós guerra até fim da década de 1950, vai ser recheado de filmes do Kurosawa por exemplo, que com Mifune Toshiro constitui esse Samurai honrado, mas ao mesmo tempo, em suas histórias, demonstra as fragilidades desse feudal. É elementar a percepção que a transformação conjuntural é de curtíssima duração, portanto, no século XX os efeitos de mudanças tão rápidas estão sendo sentidos, direta ou indiretamente. Uma sociedade que está lidando (mal ou bem) com essas transformações dos papéis sociais e de gênero.

Transição do cinema clássico para Nuberu Bagu

Em 1951 o Japão pela primeira vez conquista o Leão de Ouro do festival de Veneza daquele ano, propalando um pouco da cultura do país insular para o mundo ocidental, que até então desconhecia suas produções. O filme ganhador foi Rashomon, do reconhecido diretor japonês Kurosawa Akira. No entanto, José Fioroni Rodrigues, crítico de cinema, afirma no periódico da revista USP em 1995 que:

[...] Nós aqui em São Paulo já conhecíamos a qualidade desse cinema e já apreciamos os trabalhos de Ozu(Pai e Filha, Irmãs Munakata) Mizoguchi(Madame Yuki), Futagawa(Vida de Artista), Ito(O Mistério do Palanquin), Makino(Proibidas de Amar), Yoshimura(Destinos Diferentes, O Maior Dia de Minha Vida), Kinugasa (O Crime da Quinta), Oba (Terra Amada) e também o próprio Kurosawa com Sugata Sanshiro, o seu primeiro filme." - Panorama geral do cinema japonês e sua época de ouro de José Fioroni Rodrigues

Dessa forma constituindo os nomes citados por Rodrigues como Mikio Naruse, Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi, Akira Kurosawa, Yasuke Chiba, Shiro Toyoda, Keisuke Kinoshita, Heinosuke Gosho, Noboru Kawamura, Masaki Kobayashi, Yoji Yamada, Tomu Uchida, Daisuke Ito, Tadashi Imai, Tomotaka Tasaka. Formularam essa cinematografia clássica que deteve os olhares internacionais direcionados.

Na década de 1950, também foram lançados os filmes aclamados internacionalmente pela crítica, “Seven Samurai” (1954), também do Kurosawa e “Tokyo Story” (1953) do Ozu. Alguns filmes anti-guerra foram permitidos pelo órgão de censura norte americano o SCAP (Supreme Commander for the Allied Powers³⁶) que tentava impedir o “nacionalismo militarista”, como: “Listen to the Voices of the Sea” (1950) de Sekigawa Hideo, “Twenty-Four Eyes” (1954) de Kinoshita Keisuke, “The Burmese Harp” (1956) de Ichikawa Kon. Após o fim da guerra, os estúdios que tinham se unido através da fusão implicada pelo estado se dissociaram. Toho, Daiei, Shochiku, Nikkatsu, e Toei constituíam os maiores no momento. Nessa década o cinema japonês teve uma grande expansão, com aclamação internacional. O primeiro filme em cor foi do Kinoshita Keisuke “Carmen Comes Home” (1951). “Gate of Hell” (1953) produzido pela Daiei de Kinugasa Teinosuke foi o primeiro filme japonês a cores³⁷ a ser exibido fora do Japão, e ganhou a Palma de Ouro do festival de Cannes de 1954. Honda Ishiro dirige o drama antinuclear “Godzilla” (1954), que foi um sucesso de bilheteria internacionalmente e um dos símbolos da cultura pop mundial do século XX. O filme também foi responsável por lançar uma onda de outras produções de monstros gigantes conhecidos como *Kaiju*, com grande poder de destruição sobre as cidades. Em 1954, Kurosawa também lançou “*Ikuru*”, que concorreu ao festival de Berlin de 1954. Inagaki Hiroshi ganha o Oscar pela trilogia de Miyamoto Musashi. Kobayashi faz a épica trilogia da condição humana, com um discurso fortemente anti-guerra. Na década de 1950, Mizoguchi, que morre em 1956, lança doze filmes, dentre eles: “Sansho the Bailiff” (1954), “The Life of Oharu” (1952) e “*Ugetsu*” (1953) e seu último “Street of Shame” (1956), ganhando o Urso de Prata no festival de Veneza por “*Ugetsu Monogatari*”. Naruse Mikio, durante a década de 1950 faz mais de vinte filmes, dentre eles: “Repast” (1950), “Late Chrysanthemums” (1954), “Floating Clouds” (1955) e “The Sound of the Mountain” (1954). Ozu também começa a dirigir filmes em cores, quando faz “Good Morning” (1959), “Equinox Flower” (1958) e “Floating Weeds” (1958), e ao todo, nove filmes. A década de 1950 foi uma culminância de

³⁶ Órgão estadunidense responsável por censurar a maioria dos filmes que foram lançados durante a guerra.

³⁷ Usava a tecnologia Eastmancolor de colorização, assim como indica a vinheta no início do filme.

vários diretores que já estavam há bastante tempo na produção de filmes, desde a época do cinema mudo e o começo do cinema em si, como também novos nomes como Kurosawa. Correndo por fora, estavam alguns filmes menos famosos no momento, que seriam balizantes para a fundação da *Nuberu Bagu* na década de 1960. Nakahira Ko, que tinha sido assistente de produção da Shochiku (ANDERSON & RICHIE, 1959) estreava pela Nikkatsu em 1956 com o filme “Crazed Fruit”, pode-se dizer que determina um marco inicial nos filmes sobre a juventude. *Crazed Fruit*, “Season of The Sun” (1956) de Furukawa Takumi, colocava a “juventude transviada” como centro do foco cinematográfico. Ainda na década de 1950, Suzuki Seijun e seu cinema ficou marcado pela delinquência jovem e a sexualidade e a cultura de crime organizado, que na década de 1960 seria a receita para os filmes de *Yakuza* da Nikkatsu. Período no qual ficaram conhecidos os diretores Fukasaku Kinji³⁸ e Nomura Takashi³⁹, figuras carimbadas do gênero. Esses temas que levavam os jovens ao cinema, detinham um explícito apelo sexual e/ou violento.

No início da década de 1960, Ozu realiza seus últimos três filmes, tendo “An Autumn Afternoon” (1962) como último, e Naruse dirige doze durante a década seiscentista, tendo seu último “Scattered Clouds” (1967). Ambos, assim como Mizoguchi, são diretores terrivelmente prolíficos, cada um com quase uma centena de filmes em cada filmografia, e não são a exceção da indústria. O que marca o modelo de produção japonês, com uma carga de trabalho extremamente alta.

Na década dos protestos estudantis em Paris, no Japão, também vai ocorrer um processo semelhante, também inserido num fotograma global maior, em que essas transformações da juventude ocorriam. Movimentos feministas, e à esquerda, se consolidam com bastante força neste momento, vão haver protestos de trabalhadores, e principalmente de estudantes de universidades referenciadas como a *Todai*⁴⁰ e a *Kyodai*⁴¹, ou seja, estudantes de classe média e alta com ensino superior. A transformação social da geração depois da guerra deixou marcos em todos os aspectos sociais do Japão. O Japão se reconstrói da guerra, agora com novos ideais forçados pelos Estados Unidos através do pacto não armamentista, a juventude renega o imperialismo estadunidense e o conservadorismo social. Grupos jovens de

³⁸ Dirigi Battle Royale (2000) que hoje é referência para uma pletora de títulos os quais usam este formato, principalmente de jogos eletrônicos da cultura popular como Player Unknown's Battlegrounds, Fortnite e Apex Legends. Mas também de outros filmes como Hunger Games (2012), que é uma adaptação literária. Apesar de não ser uma ideia exatamente original, o filme nipônico contribuiu para a popularização do gênero para as primeiras décadas do século XXI.

³⁹ Um dos co-diretores do conhecido Tora Tora Tora! (1970).

⁴⁰ Universidade de Tokyo.

⁴¹ Universidade de Kyoto.

esquerda se reuniram nas universidades como ilustrado pelo filme de Oshima Nagisa, “Night and Fog in Japan” (1960).



Night and Fog in Japan (1960) de Oshima Nagisa.

Concomitantemente com a transformação política, o cinema também se transforma, diretores jovens que ocupavam papéis de assistentes de direção de outros diretores no sistema de indústria, agora assumiram o protagonismo colocado pela Nikkatsu e Shochiku. Claro que o aperto da audiência proporcionado pela chegada da televisão às casas japonesas foi um componente essencial para que essas indústrias procurassem uma inovação para atrair os novos públicos jovens. Logo, filmes direcionados a juventude foram concebidos, uma categoria nomeada *Seishun Eiga* (Filme Jovem) foi encabeçado reconhecidamente pelo Nagisa Oshima em “Cruel Story of Youth” (1960) lançado pelos Estúdios Shochiku, como o que ficou conhecido na literatura como o start da *Nuberu Bagu* japonesa.

De fato, numa perspectiva mais pragmática, esses novos diretores que surgiram nos anos 1960 como Yoshida Yoshishige (“Good-for-Nothing”, 1960) Shinoda Masahiro (“Youth in Fury”, 1960) e Oshima Nagisa (“Cruel Story of Youth”, 1960) que marcam a transição para o “movimento” onda novista. Mas na realidade, assim como David Desser (1989) escreve em seu livro “Eros Plus Massacre”, a *Nuberu Bagu* não era um movimento criado no papel - ou na revista - como foi a *Nouvelle Vague*. No caso francês através, mas não só, da revista “*Cahiers du Cinéma*”, que em seus cadernos de cinema, alguns críticos cinematográficos como André Bazin se debruçaram, refletiram e discutiram a criação de um novo jeito de fazer

cinema. Mais autoral (cinema de autor) e essencialmente contra as superproduções hollywoodianas encomendadas por grandes estúdios. Alguns cansados de apenas observar, esses intelectuais colocaram a mão na massa e começaram a fazer seus próprios filmes. Suas características eram as produções baratas, filmagem em locações reais (em detrimento do estúdio), romper com a narrativa cronológica linear, liberdade estética e personagens à margem da sociedade ou temas polêmicos para moral conservadora. Uma forte presença da juventude era marcada na produção desses filmes como uma forma de transpor e romper o status quo social. Em 1960 Jean-Luc Godard lança o filme *Breathless*, inaugurando a *New Wave* na França. Apresentando um novo tipo de protagonista/estrela de cinema. Esse herói era um propulsor das rebeliões e protestos que estouraram na França e no mundo ocidental durante os anos 1960, ao menos nos países que não estavam em processo ditatorial. No mesmo ano de estreia do filme de Godard, Oshima Nagisa lançou “*A Town of Love and Hope*” (1959) contando a história de um jovem delinquente que comete crimes do mesmo jeito que o protagonista do diretor francês.

Diferentemente da *Nouvelle Vague*, a *Nuberu Bagu* só existiu por conta das grandes indústrias que foram discutidas supracitadamente. Principalmente a Nikkatsu e a Shochiku, mas também Daiei, Toei e Toho. Os que ficaram conhecidos como criadores da *Nuberu Bagu* como Oshima, Shinoda e Yoshida, eram na verdade assistentes de outros diretores do cinema clássico, mas devido a decadência de audiência progressiva, os estúdios precisam inovar nos temas para trazer novos públicos.



The Insect Woman (1963) de Imamura Shohei

Com o processo de união forçada dos estúdios de cinema durante a Segunda Guerra, a Nikkatsu que tinha sido uma das prejudicadas, só voltou em meados da década de 1950 (1954), após 12 anos de pausa, quando a censura da ocupação estadunidense abrandou. A Nikkatsu com pouco dinheiro para produções (RICHIE, 2012), encontra um mercado de cinema japonês quase saturado (FIORONI, 1995) com outras companhias produzindo filmes incessantemente como Shochiku, Toho, Daiei. Quase como alternativa se lançou para o público jovem, com atores e diretores novos. Diretores como Imamura Shohei [Pigs and Battleships (1961) e The Insect Woman (1963)] e Suzuki Seijun [The Madness of Youth (1960) e Youth of the Beast (1963)] vieram da Shochiku para a Nikkatsu nesse período. Suzuki Seijun futuramente seria um dos nomes mais revolucionários da *Nuberu Bagu* com suas obras abstratas e frenéticas embora para a literatura ele sempre caminhe por fora, por ser mais enquadrado nos filmes de gênero *Yakuza*.

A Nikkatsu detinha os temas jovens, estrelas carismáticas, musicais extravagantes e o que era conhecido como *hard-boiled mukokuseki akushun*⁴² - uma espécie de Nikkatsu

⁴² Ação sem limites [*Borderless Action*]

Noir-ish - e posteriormente filmes sobre *yakuza*, a fim de conquistar uma nova fatia de mercado. Da Shochiku se consagram os gêneros românticos, tragédias e dramas domésticos. Da Toei, os antigos *jidaigeki*, de 1960 em diante, por vezes, se tornaram alguns filmes de Yakuza masculinizantes.

O documentário também desempenhava um papel importante na *Nuberu Bagu*, diretores como Kuroki Kazuo, Matsumoto Toshio e Tenshigahara Hiroshi, todos eram documentaristas que pularam para ficção, assim como Oshima e Imamura também fizeram sua parcela de documentários. Dentre os documentaristas, assim como construído por David Desser em seu livro supracitado, detém importância por serem cineastas independentes e que constituem uma grande essência para o documentarismo no Japão, são Tsuchimoto Noriaki que fez, documentários sobre as vítimas da infecção de mercúrio em Minamata⁴³ e Ogawa Shinsuke, sobre a Vila de Sanrizuka⁴⁴, em que ele decide morar lá e virar um agricultor, e também gravou sobre a questão do Aeroporto em Narima⁴⁵).

Na década de 1960, Teshigahara ganhou o prêmio do Júri de Cannes pelo filme “Woman in the Dunes” (1964) que imprimia uma percepção bastante surrealista na *Nuberu Bagu*, caminho que foi trilhado por alguns de seus realizadores, principalmente na década de 1970 como Shuji Terayama. Kobayashi fazia “Kwaidan” (1965), filme que dá nome ao gênero de terror no Japão, ganhador do prêmio do Júri de Cannes de 1965. “Onibaba” (1964) e “Kuroneko” (1968) do Shindo Kaneto, também entram no terror mitológico que constituiu uma das subdivisões do “movimento”. Já “Pale Flower” (1964) do Shinoda Masahiro é estreitamente reconhecido como o abridor de portas para o gênero *Yakuza* dentro da *Nuberu Bagu*. Masahiro também fez “Double Suicide” (1969) que faz toda uma reflexão sobre feudalismo e teatro, bem refletida no livro *Eros Plus Massacre* de David Desser. E o livro é batizado pelo filme do Yoshida Yoshishige “Eros + Massacre” (1969). Correndo por fora no cenário independente estava Wakamatsu Koji, que também dirigiu quase uma centena de filmes, muitos de *violence* e *sexploitation*, mas que detinham uma subtrama reflexiva sobre tudo o que aparecia em tela. Dele ficaram muito conhecidos no ocidente os filmes “Go, Go Second Time Virgin” (1969) e *Violated Angels* (1967). Wakamatsu foi, talvez, um dos principais responsáveis pelo Pink Eiga, no Japão, que se tornaram populares em meados dos anos 60 e que dominaram até os anos 1980, com a decadência do cinema mainstream para a televisão e blockbusters estadunidenses. Na década de 1970, a Nikkatsu começa a produzir

⁴³ Minamata: The Victims and Their World (1971)

⁴⁴ Summer in Sanrizuka (1968)

⁴⁵ Narita: Peasants of the Second Fortress (1971)

esses filmes eróticos, já a Toei focou na “Pinky Violence” o que o nome já sugere, muito das produções eram de violência sexual ou implicada, com forte sexualização da mulher. Em 1980, com a pornografia em si, o *Pink Eiga* também foi perdendo espaço. Eram gravados em 16 ou 35mm e durante um curto período de tempo, as durações dos filmes não passavam muito de uma hora e seus orçamentos bastante limitados. De acordo com a censura das produções japonesas, que perdura até hoje, é proibido a demonstração em filme de órgãos genitais, portanto esses *Pink Eiga* procuravam os mais diferentes modos de contornar essa questão. Também nessa leva de *Pink Eiga* aparecia o *Roman Porno*, esforço que ficou conhecido especificamente pelas produções da Nikkatsu, que durante a década de 1970, viu essa medida como solução para a decadência de audiência. Alguns diretores ficaram famosos por sua estilística como Kumashiro Tatsumi, Tanaka Noboru, Konuma Masaru e Ikeda Toshiharu, títulos conhecidos foram: “Lady Karuizawa” (1982) de Konuma Masaru, “Night of the Felines” (1972) de Tanaka Noboru, “Angel Guts: Red Porno” (1981) de Ikeda Toshiharu, “Lovers Are Wet” (1973) e *Ecstasy of the Black Rose* (1975) de Kumashiro Tatsumi.

Segundo Sato Tadao⁴⁶ (1974) renomado crítico e historiador do cinema japonês, durante as décadas de 1960 até 1980 a audiência declinou de quase dez vezes, o *Pink Eiga* constituiu uma forma de diretores independentes entrarem no mundo do cinema. Durante a década de 1970, Fukasaku Kinji completava sua série épica homérica de *Yakuza* “Battles Without Honor and Humanity”. Fujita Toshiya fez “Lady Snowblood” (1973), exercendo o gênero *chanbara*⁴⁷, só que colocando uma mulher como protagonista. Pela *Nuberu Bagu*, Yoshida Yoshishige faz o filme “Matial Law” (1973), discutindo sobre a questão da ocupação e da identidade do Japão no mundo moderno. Oshima Nagisa, “In the Realm of Senses” (1976), que ficou bastante conhecido no ocidente por contar a história real de Abe Sada e seu amante, a qual foi a responsável pela asfixia autoerótica e mutilação do órgão genital. Alguns filmes da *Nuberu Bagu* mais carregados de um olhar penetrante sobre a sociedade saem nesse período como “Funeral Parade of Roses” (1969) de Matsumoto Toshio, que aborda a questão da população transsexual da época que se reconheciam como travestis, que é um dos materiais mais interessantes quando se observa a *Nuberu Bagu*. O onírico “Pastoral: To Die in the Country” (1974) de Terayama Shuji. Os revolucionários e analíticos “Throw Away Your Books, Rally in the Streets” (1971) também de Terayama e “The Man Who Left His Will on

⁴⁶“Total audience declined from 1.2 billion in 1960 to 0.2 billion in 1980” - “Currents in Japanese Cinema” (1974).

⁴⁷ Surge do Kabuki, o herói ou heroína é solitário e segue precisamente o código do *bushido* em busca do seu objetivo, por vezes vingança.

Film” do Oshima, que reflete a dialética entre as motivações do movimento jovem da década de 1970, com o do começo da década de 1960 e o já citado “Eros Plus Massacre” (1969) de Yoshida. Com a decadência dos públicos de cinema e o arrefecimento das euforias revolucionárias da década de 1960, a *Nuberu Bagu* aos poucos também desaparece e entra para o cânone da história dos cinemas mundiais e da cultura japonesa..

Conclusão

Ao longo dessa jornada introdutória, a muito se pode perceber uma pletora de questões que abarcam o cinema do século XX, são as mesmas questões que implicam na política e nas transformações sociais que acontecem durante o período. Dessa forma, podemos perceber como a guerra, a transformação do "papéis" de gênero na sociedade, a juventude “transviada” da década de 1950, que vai se tornar a juventude revolucionária da década de 1960, e as mensagens pesarasas da década de 1970 através dos filmes oníricos e pragmáticos constituem um prisma de análise interessante e muito amplo da história japonesa que está aberto as e os historiadores, não só dos centros globais do capitalismo - mas com o advento da internet e das ferramentas globalizadas - de diversos lugares do mundo. É possível pesquisar o Japão do Brasil, como também é importante, já que temos uma história de imigração em comum com esse povo, com um peculiar bilateralismo cultural entre os dois países.

A respeito da percepção geral de autores estadunidenses principalmente com a obra dos Donald Richie e David Desser, que foram os principais materiais de estudo deste trabalho, é possível perceber uma tendência em colocar as continuidades feudais como ponderosas questões para a questão do cinema do século XX, por apresentar algumas características como o Bushido, a cultura samurai e a hierarquização da sociedade como preponderantes, mas a todo momento, pode se dizer que o cinema entra como uma ferramenta modernizadora, que está o tempo todo em conflito com o tradicionalismo. O que não é verdade em todos os setores da sociedade, e vai matizar de acordo com o estado sociopolítico do momento. Nesse sentido, vou ao encontro com a maioria da literatura ocidental escrita sobre o cinema japonês do século XX, que ressalta essas continuidades do feudal na sociedade, teatro no cinema e etc. É primordial notar não só as continuidades, mas as rupturas do cinema são muito significativas e são imprimidas com cada transformação social. Por vezes, o esforço modernizante, poderia ser enxergado como uma forma de colonialismo das ideias do ocidente sobre o oriente, mas sob outra ótica, pode ser uma forma de sobrevivência num mundo

globalizado. E muito se ignora do fato do movimento inverso, da cultura do Japão e demais países que se apregoa no ocidente da mesma forma que exerceu colonialismo em outros países do chamado “extremo oriente”. Ainda além, com a tecnologia e a conexão exagerada as barreiras que antes eram ditadas pelo preconceito, agora estão muito mais borradas. Num inconsciente ocidental, pode até continuar sendo “*o outro*”, mas na segunda década do século XXI, não é mais *distante*.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Perry. O Feudalismo Japonês. In: **Linhagens do Estado Absolutista**. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense S. A, 1985. cap. Apêndice, p. 433-461. ISBN 85-11-13049-7.

BERNARDI, Joanne (2001). **Writing in Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement**. [S.l.]: Wayne State University Press. ISBN 0-8143-2926-8

DORMAN, Andrew. **Paradoxical Japaneseness: Cultural Representation in 21st Century Japanese Cinema**. 1. ed. London: Macmillan Publishers Ltd., 2016. 224 p. ISBN 978-1-137-55159-

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução Flavia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

HALL, John Whitney. **Historia Universal Siglo XXI: El Imperio Japonés**. V. 20. Trad. Marcial Suárez. Madrid: Siglo XXI Editores, 1973, 356 p.

HENSHALL, Kenneth G. Building a Modern Nation: The Meiji Period (1868–1912). In: **A History of Japan: From Stone Age to Superpower**. 2. ed. [S. l.]: Palgrave Macmillan, 2004, cap. 6, p. 73-105.

LANARI BO, João. **Cinema Japonês: Filmes, histórias e diretores**. 1. ed. São Paulo: Giostrì, 2016. 232 p. ISBN 8581089828.

Leupp, Gary P. (1997). **Male Colors: The Construction of Homosexuality in Tokugawa Japan**. University of California Press. ISBN 0-520-20900-1.

MADE IN JAPAN. **A participação feminina no universo do cinema japonês**. <https://madeinjapan.com.br/2018/04/03/a-participacao-feminina-no-universo-do-cinema-japones/>. Acesso em: 24 nov. 2020.

MIGNOLO, Walter D. **Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking**. 1. ed. [S. l.]: Princeton University Press, 2000. 416 p. ISBN 9780691156095.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade, o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, [s. l.], v. 32, n. 94, p. 1-18, 1 jun. 2017.

RICHIE, Donald. *A Hundred Years of Japanese Film*. [S. l.]: Kodansha International, 2012.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: O Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SANSOM, George (1961). **A History of Japan, 1334–1615** (em inglês). [S.l.]: Stanford University Press. p. 263. ISBN 0804705259

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

SATO, Tadao (1982). **Currents in Japanese Cinema**. Kodansha. p. 244.

THORNTON, S. A. (2008). **The Japanese Period Film**. McFarland & Co. ISBN 978-0-7864-3136-6.

NORNES, Abé Mark (2003). **Japanese Documentary Film: The Meiji Era through Hiroshima**. Minneapolis: University of Minnesota Press. p. 35. ISBN 0-8166-4045-9.