UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA
E CULTURA JAPONESA

LARISSA LESSA

Subversão e resistência no Japão pós-guerra: Os filmes de Terayama Shūji

Versão corrigida

São Paulo

2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA
E CULTURA JAPONESA

LARISSA LESSA

Subversão e resistência no Japão pós-guerra:
Os filmes de Terayama Shūji

Dissertação apresentada ao Departamento de Letras
Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo, como exigência
parcial para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração:
Língua, Literatura e Cultura Japonesa

De acordo,

Orientador: Prof. Dr. Wataru Kikuchi

____ de Julho de 2018.

Versão corrigida

São Paulo
2018

Agradecimentos

Gostaria de agradecer ao Prof. Wataru Kikuchi, por sua consideração, sua orientação e apoio, por me guiar ao longo desse processo com gentileza e precisão, e por ter me ajudado a encontrar minha voz como pesquisadora. À Profa. Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro, por ter acrescentado à minha pesquisa com apontamentos, e por conselhos quanto à tradução do japonês. À minha mãe, Vera Lúcia, que sempre acreditou em mim, e a Marcelo Vinci, que sempre esteve disposto a discutir minhas ideias, e cujo companheirismo e apoio incondicional foram essenciais para que eu pudesse concluir este trabalho.

RESUMO

LESSA, L. **Subversão e resistência no Japão pós-guerra**: os filmes de Terayama Shūji. 2018. 156 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Esta pesquisa tem como objetivo o mapeamento do espaço que ocupa Terayama Shūji, poeta, escritor, dramaturgo e diretor de cinema japonês, frente ao período histórico a que pertenceu e frente às teorias da vanguarda e do pós-modernismo. A investigação se inicia com o período do pós-guerra no Japão, quando em meio a protestos e ansiedades políticas, floresce na capital do país uma nova vanguarda artística. O primeiro capítulo é dedicado a um exame do teatro *angura* e da nova onda do cinema, dois movimentos dos quais Terayama fez parte. Procura-se então delinear suas propostas artísticas e suas principais influências, japonesas e estrangeiras, examinando como seu trabalho se aproxima ou se afasta do paradigma pós-moderno conforme teorizado principalmente por Fredric Jameson, mas levando em conta reflexões sobre as aplicações desse conceito especificamente no Japão. Por fim, o último capítulo se debruçará sobre dois longas-metragens do diretor – *Joguem seus livros, vamos às ruas*, de 1971, e *Pastoral: Morrer no campo*, de 1974 – de modo a encontrar exemplos do seu caráter experimental, subversivo, de sua insurreição contra as instituições da família e do Estado e de suas complexas relações com a política, a história, o pastiche e a espetacularização.

Palavras-chave: Cinema japonês, cinema experimental, pós-guerra japonês, teatro de vanguarda, pós-modernismo.

ABSTRACT

LESSA, L. **Subversion and resistance in postwar Japan**: the films of Terayama Shūji. 2018. 156 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

This research aims at mapping the space occupied by Terayama Shūji, a Japanese poet, playwright and filmmaker, in his historical context and in relation to avant-garde and postmodernism theories. The investigation begins with postwar Tokyo, when amid protests and a climate of political anxiety, a new avant-garde movement starts to flourish. The first chapter is dedicated to an examination of the *angura* theatre and the Japanese new wave, two of the movements Terayama was part of. We shall then trace his general artistic views and main influences, Japanese and foreign, examining how they relate to postmodern characteristics as theorized mainly by Fredric Jameson, but also inquiring at how this very concept can apply to the Japanese context. In the last chapter, we shall take two of Terayama's feature films – *Throw Away Your Books, Rally In The Streets* and *Pastoral: To Die in The Country* – for further analysis, in order to find more specific examples of his experimental and subversive character, his rejection of the institutions of family and the State, and his complex relationship with politics, history, pastiche and spectacularization.

Keywords: Japanese cinema, experimental cinema, Japanese postwar, avant-garde theatre, postmodernism.

Lista de Ilustrações

Figura 1 – Plano do filme <i>Pastoral: Morrer no Campo</i>	8
Figura 2 – Fotografia de Hamaya Hiroshi durante um protesto em Tóquio, 1960	24
Figura 3 – Encenações do Waseda Shōgekijō	33
Figura 4 – Poster do designer Hirano Koga para o Centro Teatral 68/69	35
Figura 5 – Membros do Centro Teatral 68/69 divulgando o espaço na estação Shinjuku	35
Figura 6 – Kara Jūrō e outros membros do “teatro da situação”	36
Figura 7 – Membros do Tenjō Sajiki	38
Figura 8 – Três xamãs na peça <i>Nezumi Kozō</i> (1969), dirigida por Satō Makoto	47
Figura 9 – O mestre do butō, Hijikata Tatsumi	49
Figura 10 – Terayama em frente à fachada do prédio do Tenjō Sajiki	52
Figura 11 – Pôster de recrutamento para o Tenjō Sajiki, de 1967	55
Figura 12 – Membros do Tenjō Sajiki em cena do filme <i>Saraba hakobune</i> (1984).	56
Figura 13 – Tenjō Sajiki em cena do média-metragem <i>Kusa meikyū</i> (1983)	57
Figura 14 – Muzan-e da série <i>Eimei nijūhasshūku</i>	68
Figura 15 – Capa e contracapa da primeira edição de <i>Joguem seus livros, vamos às ruas</i>	90
Figura 16 – Parede riscada com citação a Maiakóvski	92
Figuras 17a a 17f – Sequência: “Peace”	94
Figura 18 – Dupla exposição na cena com Midori	98
Figuras 19a a 19c – Cartões postais de Yokoo Tadanori	108
Figura 20 – Eimei põe fogo em seu avião	112
Figuras 21a e 21b – Fotografia costurada, fotografia em porta-retrato quebrado	117
Figura 22 – Cartaz de autoria de Hanazawa Kazuichi	119
Figura 23 – O jovem Shin observa a mãe solteira junto a outros membros do vilarejo.	120
Figuras 24a e 24b – Frades em autoflagelo; plano semifinal do <i>Sétimo Selo</i>	121
Figura 25 – Encapuzadas em <i>Pastoral: Morrer no campo</i>	122
Figura 26 – Jogo de xadrez em <i>O Sétimo Selo</i>	127
Figura 27 – Jogo de shōgi em <i>Pastoral: Morrer no campo</i>	127

Sumário

Introdução	8
Capítulo I: Japão, 1960	24
O teatro <i>angura</i>	28
A nova onda japonesa e as produções independentes	41
Mito e história revistos	46
Capítulo II: Terayama Shūji – Um laboratório de teatro, cinema e poesia	52
Apologia a fugir de casa.....	58
O Teatro e a Peste: em busca do “encontro”	61
Influências: <i>Zankoku no bi</i> e o surrealismo.....	67
O sujeito fragmentado: a negação da autoria individual e o pastiche	71
Ficção <i>versus</i> Realidade	77
Terayama e política	84
Capítulo III: Análise de obras	89
Parte 1 – Joguem seus livros, vamos às ruas (1971)	89
Anti-academicismo e o grafite como comunicação subversiva	94
A iniciação sexual: uma inversão de expectativas	97
Colagem, cultura de massas e a arbitrariedade.....	99
A mulher e o discurso do Outro	100
Masculinidade e virilidade corporificadas em Takakura Ken.....	107
Anarquismo, liberdade e a rejeição do <i>ie</i>	110
Parte 2 – Pastoral: Morrer no campo (1974).....	115
Peste: os mitos e as superstições do <i>mura</i>	120
A prisão da família e a liberdade no circo.....	122
Revisitando o passado	125
Ficção, realidade e o problema da espetacularização.....	131
Considerações Finais	135
Referências	139
APÊNDICE I: Lista de obras de Terayama Shūji	147
ANEXO I: Manifesto (1975) de Terayama Shūji, traduzido	152

NOTA

No texto que segue, utiliza-se o método Hepburn para a transcrição de termos japoneses, com as vogais longas marcadas por traço superior (*ō*, *ū*). Aponto a exceção no caso de alguns termos já consagrados em outras grafias no Brasil ou no mundo – e.g., *Tóquio*, *Osaka* – e em alguns nomes e sobrenomes com grafias bem estabelecidas no Ocidente, como Hosoe *Eikoh*, Ohno Kazuo e Yokoo Tadanori. No caso do diretor teatral Satoh Makoto, geralmente referenciado com o *h* em textos escritos em línguas estrangeiras, tal grafia ainda o diferencia de três homônimos conhecidos em outros campos de atuação. Os nomes japoneses seguem a ordem tradicional no país de origem: Sobrenome seguido de Nome.

As citações de livros escritos, artigos, entrevistas etc. publicados na língua inglesa, quando aqui expostas em português, são de tradução da autora. Traduções de autores diferentes serão explicitadas em nota de rodapé.

– Introdução –

Figura 1 – Plano do filme *Pastoral: Morrer no Campo*.

Fonte: *Den'en ni shisu*, 1974. Direção de Terayama Shūji.

Terayama Shūji (1935-1983) foi um proeminente poeta, escritor, dramaturgo e diretor de teatro e cinema do pós-guerra japonês. Talvez mais conhecido por sua mistura pouco usual entre elementos da cultura pré-moderna japonesa e influências ocidentais – que permite sobrepor, para apenas um exemplo, cantos budistas e rock psicodélico – Terayama foi uma figura controversa e polarizadora: entre acusações de pastiche superficial, de flutuar por terrenos ambíguos no que diz respeito à ideologia política¹, foi ao mesmo tempo capaz de engendrar um grande grupo de seguidores e admiradores, influenciando ativamente a juventude de sua época, ganhando certo alcance internacional e permanecendo relevante até os dias atuais: além de ter sido o foco de exposições recentes em museus dentro e fora de seu país natal², um museu e memorial dedicado especialmente à sua obra pode ser visitado em

¹ Cf. MORITA, 2006.

² Exposições recentes dedicadas a seu trabalho incluem: *Terayama Shūji Gekijō Bijutsukan 1935-2008*, no Museu de Arte de Aomori (2008), e *Terayama Shūji Nokku*, no Museu Watari de Arte Contemporânea (2013). Um simpósio sobre o artista foi realizado no Tate Modern, na Inglaterra, em 23 de março de 2012. Seus trabalhos foram incluídos em três exposições coletivas do MoMA de Nova York, em 1986, 1991 e 2013; suas vídeo-correspondências com o poeta Tanikawa Shuntarō se encontram no acervo digital desse museu.

Misawa, a cidade onde cresceu³. Suas peças ainda são montadas ao redor do mundo, por uma trupe herdeira dirigida por um de seus antigos colaboradores.

Líder de uma trupe teatral tangencialmente ligada ao movimento de teatro *angura* (*underground*) que floresceu na capital japonesa nos anos sessenta, o Tenjō Sajiki, Terayama foi mais estudado no Ocidente por esse projeto e por sua prática teatral, que, com influências tão diversas quanto Antonin Artaud, Jean Genet, as tradições teatrais japonesas do *nō* e *kabuki*, artes circenses, jazz, budismo e psicodelia, favorecia um caráter experimental que se estendia da escolha de locações (a negação do espaço teatral tradicional e do palco italiano) até o treinamento dos atores, que incluíam artistas advindos de tradições de entretenimento popular de rua e amadores. Mas sua experimentalidade provavelmente atinge seu ápice no modo de pensar a relação entre audiência, ator e espetáculo. Com o Tenjō Sajiki, Terayama pretendia esfacelar essas barreiras tradicionalmente impostas, promovendo um encontro capaz de incitar um despertar do espectador através de sua participação ativa na peça, muitas vezes fisicamente – o que não excluía sua exposição a situações desconfortáveis e desagradáveis.

Mas Terayama já era conhecido no Japão antes da fundação de sua trupe, em 1967, pelo seu trabalho como poeta e escritor. E já havia também antes dela começado a dirigir curtas experimentais de cinema, embora a maior parte de sua produção nessa área se concentre no período em que liderava, simultaneamente, o Tenjō Sajiki – entre 1967 e 1983, o ano de sua morte prematura. Seus longas-metragens atingiram moderado alcance internacional, sendo exibidos e premiados em festivais estrangeiros, mas não lhe rendendo necessariamente uma inclusão entre nomes mais conhecidos do cinema japonês pós-guerra (a chamada “nova onda”), como Shinoda Masahiro (1931-), Ōshima Nagisa (1932-2013), Teshigahara Hiroshi (1927-2001), Imamura Shōhei (1926-2006), etc.

O presente trabalho surge com o intuito de pensar a posição de Terayama frente a esse contexto da arte no teatro e cinema de sua época, e se desenvolve de modo a identificar características que se mostram constantes ao longo de sua obra e que em grande parte se identificam com um momento histórico onde começa a se delinear uma crise da “modernidade” como até então era concebida, assim como de suas práticas artísticas institucionalizadas – com o surgimento dos *happenings*, da Pop Art, e de grupos como Fluxus e Neo-Dada nos Estados Unidos e Europa, mas também com o novo *avant-garde* no Japão.

Em seu questionamento do projeto moderno que havia sido absorvido pelo Japão depois da Restauração Meiji (1868), e de uma série de seus pilares – como o racionalismo, a

³ Terayama *Shūji Kinenkan*, aberto em 1997.

ordem, a ideia de progresso linear – mas, principalmente, de suas repercussões específicas na arte japonesa, pode-se pressentir aproximações da arte de Terayama com o conceito de pós-moderno, que no entanto ganharia maior impulso teórico apenas mais tarde – e de forma passageira – no Ocidente. Terayama é mais comumente ligado ao “novo *avant-garde* japonês”⁴: amplo movimento artístico que começa a se delinear no período de expansão acelerada do pós-guerra no Japão, aproximadamente entre as décadas de 60 e 80 – isto é, após consolidada a reconstrução da capital a partir das ruínas deixadas pela guerra – e que engloba o teatro pós-*shingeki/angura*, a nova onda cinematográfica, as artes performáticas e *happenings* de coletivos de arte conceitual como *Zero Jigen* e *Hi-Red Center* (tendências mais amplamente conhecidas como *anti-arte*, ou *han-bijutsu*), e o *butō*, para nomear apenas alguns dos galhos de uma árvore extremamente ramificada. As conexões artísticas de Terayama com o teatro vanguardista internacional parecem reforçar sua posição dentro da neovanguarda. Sem dúvidas, o espírito contestador das vanguardas permeia seu trabalho. O termo “pós-moderno” em si sempre foi controverso; atualmente é muitas vezes evitado, mas a proposta desse trabalho é a de que a teorização acerca do pós-moderno, empreendida por variados críticos culturais especialmente durante a década de oitenta, pode se mostrar um bom ponto de partida para melhor entender tanto a obra de Terayama Shūji quanto o espaço que ocupa em seu contexto particular, na medida em que múltiplas características do dito pós-moderno se encontram em sua obra – e que uma de suas mais polêmicas ausências, reputadamente a da dimensão política, abre também um grande campo de discussão no caso do artista japonês. No entanto, se vamos discutir o moderno e sua transgressão no contexto do Japão, é necessário antes de tudo pensar como esses conceitos, originalmente teorizados no Ocidente, podem se aplicar ao arquipélago oriental.

Muito se discute a respeito da modernização que o Japão sofreu após a Restauração Meiji, mas sabemos que o termo “modernidade” em si pode ser amplo, de difícil definição, e por isso passível de gerar confusões e desentendimentos. Se, como Habermas aponta e Foster corrobora⁵, o projeto moderno é “uno com o projeto do Iluminismo: desenvolver as esferas da ciência, moralidade e arte ‘de acordo com suas lógicas internas’” (1983, p. x), o momento em que o Japão decide adotá-lo pode ser traçado ao início da Era Meiji (1868-1912), cujo próprio título se refere à Iluminação (*Meiji*: “regra iluminada”), e cujo governo adota mudanças

⁴ Cf. CHONG, Doryun (org.). *Tokyo, 1955-1970: A New Avant-garde*. New York: The Museum of Modern Art, 2012.

⁵ Respectivamente, em artigo incluso em e prefácio para o livro *Anti-Aesthetic: Essays On Postmodern Culture*, 1983.

extremas em todas as esferas sociais de modo a priorizar o novo conhecimento da tecnologia ocidental e suas diversas aplicações.

Mas apesar de a modernização no Japão ser frequentemente conectada à ideia de ocidentalização, os dois termos não são intercambiáveis. O historiador japonês Hirai Naofusa (1983) aponta que a ocidentalização – i.e., a adoção parcial da indumentária, culinária, arquitetura etc. de países ocidentais – proporcionou ao povo japonês alguma conveniência e certo senso de descoberta cultural, mas as funções que esses itens satisfaziam eram basicamente as mesmas que seus equivalentes nativos. Por isso não teria havido, nesse caso, modificações sociais para além da superficialidade dos costumes. Por outro lado, a introdução da tecnologia industrial, instituições burocráticas, mais tarde da telefonia e meios de comunicação em massa, entre outros, têm um impacto muito distinto, por conta de seu potencial para modificar totalmente estilos de vida e de pensamento, padrões de comportamento e visões de mundo. A partir dessas mudanças, há o remodelamento completo de um sistema cultural para algo novo – que é o que podemos chamar, segundo o historiador, de modernização. Evidentemente, a modernização se manifesta com particularidades em cada aspecto da vida humana, e uma análise das práticas artísticas ditas “modernas” trará alguns questionamentos bem distintos de uma análise das relações interpessoais na mesma instância, por exemplo. Quando falamos das artes japonesas, pode ser ainda mais difícil distinguir modernização e ocidentalização, em parte por conta de um desenvolvimento que ocorre imediatamente após a abertura Meiji.

O autor e crítico literário Katō Shūichi (1919-2008) o delineia em seu livro *Form, Style, Tradition* (1986), apontando para este peculiar fenômeno onde se cria uma divisão polarizada entre duas escolas artísticas: os “tradicionalistas”, pré-modernos ou a escola japonesa, e os “ocidentalistas”, modernos ou a escola ocidental. Uma importante distinção aparece aqui em relação a outras práticas culturais, Katō nos mostra – pois se o vestuário ou a culinária adotada por um mesmo indivíduo poderia se alternar entre japonesa e ocidental conforme o dia ou a ocasião, o mesmo não ocorria, neste período moderno inicial, entre os artistas. Aqueles que se filiavam a uma das escolas dificilmente tinham contato com a outra, um fenômeno que Katō atribui em parte a dois traços que considera de particular importância na sociedade japonesa antiga, notadamente os sistemas de ligações verticais (hierárquicas) e horizontais (comunidades extremamente interdependentes e homogêneas), que despiam o artista de sua autonomia para buscar, por exemplo, um caminho pessoal que unisse aspectos de ambas as escolas. É a esse importante senso da relação de um frente à sua comunidade que se dá o nome de sociedade *ie* (*ie*: literalmente “casa”), uma noção que o historiador Harry

Harootunian depois definiria como “uma constelação social que é unida por relações fundamentais e culturalmente irreduzíveis que determinam como um indivíduo deve agir em relação aos outros no contexto da sociedade japonesa” (1989, p. 81). Esse conceito será fundamental para a leitura da obra de Terayama neste trabalho.

Em sua cuidadosa análise historiográfica da pintura japonesa moderna (*Modern Japanese Painting*, 1967), o historiador de arte Miyagawa Torao aponta de forma semelhante para essa divisão de tendências. Ele afirma que os retratos e paisagens no estilo ocidental (*i.e.*, feitos a tinta a óleo, seguindo a estética realista), chamados de *yōga* (“pintura do Ocidente”), se tornaram muito populares pouco tempo depois da entrada e difusão de obras de arte europeias que ocorreu na era Meiji⁶. A princípio, os japoneses se ocuparam sobretudo com estudos imitativos de técnicas e estilos ocidentais, mas não demorou para que uma exaltação dos valores estéticos nacionais fosse revivido, como uma reação à europeização imitativa de algumas pinturas – o que Miyagawa considerou um “estágio de maturação na autoafirmação de uma jovem nação moderna”⁷ (1967, p. 16).

Nesse mesmo sentido, não é difícil notar que ao longo da história da modernização do Japão períodos de reverência à arte ocidental (e sua consequente imitação) se alternaram – sobrepondo-se em momentos – com os de revalorização das artes japonesas antigas. Essa ideia reaparece, em termos bem mais amplos, na última obra de Katō, *Tempo e Espaço na Cultura Japonesa* (2012), onde ele aponta que historicamente as fronteiras de seu país alternaram períodos de abertura e fechamento – de acordo não só com pressões exteriores, mas com a necessidade própria do país de importar técnicas e culturas estrangeiras. Segundo ele, o Japão, ao ver-se “em condições de acentuadas diferenças culturais em relação aos países estrangeiros, abre-se, introduz a cultura diferente; no período seguinte isola-se em maior ou menor grau, e enquanto assimila a cultura introduzida, produz uma cultura original ([como nos] períodos Heian e Tokugawa)”⁸ (2012, p. 233). E, se os primeiros anos da era Meiji foram dedicados a estudos e pesquisas sobre o Ocidente, não tardaram a adotar o lema *wakon yōsai* (espírito japonês e inteligência ocidental)⁹, o qual sugere a abertura somente às *técnicas* estrangeiras, mantendo certa restrição à influência de ideologias exteriores.

Um exemplo ilustrativo dessa alternância entre extrospecção e introspecção se encontra refletido no trecho a seguir escrito em 1921 por Yanagi Sōetsu (1889-1961), crítico

⁶ Ainda que, note-se, já houvessem sido introduzidos anteriormente, por pintores do período Edo ligados ao modo *ranga* (“pintura holandesa”), como Shiba Kōkan (1747-1818).

⁷ Tradução do japonês ao inglês de Toshizo Imai.

⁸ Tradução de Neide Nagae e Fernando Chamas.

⁹ Para mais sobre o tema, ver: KATO, Shuichi. *Tempo e Espaço na Cultura Japonesa*, 2008, p. 233-234.

de arte e filósofo, na época também responsável por um movimento de estudo e preservação de cerâmicas e outras artes japonesas (*Mingei*). Ele afirmou:

Está claro que esquecer nossa própria sabedoria para buscar a verdade além-mar foi uma rota necessária, apesar do desvio. No entanto, nós agora quebramos os laços com nossa própria herança a ponto de podermos refletir calma e livremente sobre a Ásia. Descobrimos que temos em nós mesmos uma verdade ainda maior, que tem pouco em comum com a moralidade, a religião e a arte até então ensinadas a nós por nossos acadêmicos, monges e artistas. (*apud* MUNROE¹⁰, 1994, p.124)

Mas a proposta feita por Yanagi de um tipo de síntese dialética, já em 1921, não significa que a partir de então acabara a supervalorização da arte e da cultura ocidentais. Como mencionado, Katō ressalta que após a restauração Meiji os períodos de abertura e isolamento continuaram se alternando, mas dessa vez entre espaços temporais mais curtos, e de forma menos óbvia. Podemos apontar como exemplo o momento pré-Segunda Guerra, do período Shōwa¹¹, em que o governo conservador e nacionalista bania e punia comportamentos considerados antinacionalistas (que incluíam desde a adoção de ideologias de esquerda até a difusão de estilos musicais estrangeiros).

Relevantemente, após a derrota na Segunda Guerra Mundial, em 1945, a influência cultural mais significativa passou a ser a dos Estados Unidos, que ocuparam e efetivamente governaram o país asiático até 1952. Nessa época, por conta da ligação política entre os dois países e também pelo plano japonês de reconstruir e fortalecer sua economia, vários aspectos do estilo de vida americano foram rapidamente introduzidos ou repopularizados – incluindo a moda, gêneros musicais (e.g. blues e jazz, banidos durante a guerra, e mais tarde o rock), cinema, arquitetura e design, e de modo geral o estilo de vida baseado na aquisição de comodidades. Também foi apenas nesse momento, e não na primeira industrialização do período Meiji, que a maior parte da população agrícola migrou para os centros urbanos, ainda de acordo com Katō (2012).

A transcendência do moderno

A recusa de Terayama Shūji de escolher entre as tradições de seu país e as influências estrangeiras não é exclusiva a si, mas está presente em grande parte da arte que floresce no

¹⁰ A tradução para o inglês é de Munroe.

¹¹ Período Shōwa: 1926-1989.

mesmo período; é portanto indicativa de seu tempo: uma reação a outra tendência de internacionalização e uniformização da arte moderna, que de certo ponto de vista, funcionaria de modo de apagar diferenças culturais de países não-centrais. Katō Shūichi faz uma reflexão a respeito dos impactos da industrialização em seu país natal – e em outros países “periféricos” – no livro *Form, Style, Tradition*, escrito em época contemporânea à que nos concerne. Ele observa que esses impactos são grandes a ponto de produzir padrões similares em sociedades distintas, e continua:

Tendo meios universais de expressão, vivendo em ambientes semelhantes, enfrentando os mesmos tipos de problema, artistas de diferentes nacionalidades tendem a desenvolver um estilo comum, ou, por assim dizer, uma linguagem artística internacional: expressionismo abstrato na pintura, funcionalismo na arquitetura, dodecafonia na música, para citar alguns exemplos.¹² (1986, p. 3.)

Certamente, o Japão não é o único país onde pôde se perceber uma crescente uniformização das práticas artísticas – e das práticas culturais como um todo – em relação a padrões internacionais, e apesar das reações, a tendência maior exposta por Katō – que se refere a movimentos surgidos entre as décadas de 20 e 40 – não parece ter propriamente se revertido ao redor do mundo em nosso atual contexto globalizado, malgrado a reação a essa internacionalização que começa a se esboçar no fim da década de 50. O que me parece ser particularmente digno de uma investigação são os mecanismos pelos quais a história cultural de um determinado povo se manifesta em recortes de sua cultura moderna e contemporânea, como certo artista ou movimento lida com isso, e quais os reflexos desse fato em suas obras. É nesse sentido que a presente pesquisa procura mapear o trabalho de Terayama Shūji frente aos conceitos de vanguarda e de pós-modernidade e ao momento histórico a que pertence, tomando para uma análise mais detalhada dois de seus longas-metragens – não como obras isoladas, mas como produtos de uma série de vetores pulsionais que permeiam toda sua arte.

Para a discussão do pós-moderno nesta pesquisa, levo em consideração reflexões empreendidas no Ocidente – porquanto é no Ocidente que o pós-moderno é primeiramente teorizado – em conjunto com discussões específicas ao âmbito do Japão. Nesse sentido é relevante apontar diferenças essenciais em duas importantes coletâneas de artigos sobre o assunto: a primeira, *The-Anti Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, organizada por Hal Foster em 1983 e que inclui textos de Habermas, Owens, Jameson, Baudrillard e outros; a segunda, específica sobre o Japão, *Postmodernism and Japan*, organizada por Miyoshi Masao

¹² O texto introdutório da obra foi escrito em inglês pelo próprio Katō.

e H. D. Harootunian em 1989, incluindo textos de ambos editores, Naoki Sakai, Victor Koshmann, Ōe Kenzaburō e outros. Curiosamente, referências a diversos textos do livro editado por Foster são abundantes nos artigos da coletânea de Miyoshi e Harootunian; mas, como veremos, esses dois volumes abordam, em sua maior parte, duas facetas distintas daquilo que se entende por pós-moderno. Sintomático dessa diferença de abordagem é o fato de que a maioria dos artigos em Foster (1983) traça sua discussão de práticas pós-modernas a partir dos anos sessenta¹³ - enquanto em Miyoshi e Harootunian (1989), os autores tratam sobretudo da situação do Japão nos anos oitenta, especialmente quando discutem manifestações culturais específicas.

Certamente é essencial apontar para a especificidade das discussões acerca do moderno no Japão em relação à mesma no Ocidente – especialmente na Europa e Estados Unidos – em parte pelo fato de que, como apontam Miyoshi e Harootunian, “a história do Japão é banhada pelo senso do Outro dominante e de sua própria marginalidade, e ele foi forçado a reescrever sua história repetidamente” (1989, p. xi); assim, a modernidade em seu país nunca teve a aparência de um desenvolvimento natural, e sempre sofreu resistências variadas por certas partes da população. Ainda conforme os historiadores, “a conversa sobre pré-modernismo, modernismo, não-modernismo e anti-modernismo tem existido no Japão desde meados do século 19” (1989, p. x), e muitos traços do pós-moderno conforme descrito por Lyotard, Baudrillard, Deleuze e Guattari etc, já podiam ser observados há tempos no país oriental, ainda que sem essa nomenclatura. E, com uma dose considerável de ironia de alguém que está ciente não apenas de usar de caricaturas, mas também do problema intrínseco na equiparação de contextos históricos e culturais distintos sob um mesmo conceito, Miyoshi exemplifica em seu artigo:

A dispersão da subjetividade moderna de que falam Barthes, Foucault e muitos outros, é há muito evidente no Japão, onde intelectuais reclamam cronicamente da falta de individualidade [*selfhood*]. O apagamento pós-moderno da historicidade – como [Lyotard] reflete – é do que é feita a religião nativista japonesa (xintoísmo), onde banhos rituais servem para limpar todo o passado junto com seus resíduos malignos. [...] Paródia e pastiche têm constituído uma das grandes correntes – junto com o “realismo” importado – pelos últimos dois séculos. [...] A visualidade é a especialidade do país [...]. A hostilidade japonesa à lógica e o racionalismo é há muito tempo fonte de constrangimento clichê para os filósofos nativos. Logocentrismo parece ser um crime do qual o Japão raramente é culpado [...] (1989, p. 148)

¹³ Jameson é provavelmente o mais direto nessa periodização, efetivamente afirmando os anos sessenta como ponto de virada entre a predominância das práticas culturais modernas e as pós-modernas (1983, p. 113).

Por exagerada e propositalmente superficial que seja a comparação que faz Miyoshi, ela é bastante ilustrativa das diferenças na dimensão do conceito de “pós-moderno” em seu país em relação aos países centrais onde foi primeiramente teorizado. Não é seu intuito torná-lo tão amplo, ou traçá-lo a tempos tão antigos a ponto de fazê-lo perder seu significado, mas argumentar que ao menos no país oriental, o termo se refere mais a um sistema cultural do que a um período histórico. Por outro lado, quando se trata de um discurso pós-moderno *institucionalizado* no Japão, Harootunian (1989) considera 1980 um ponto de virada, dada a política do primeiro ministro Ōhira Masayoshi de “conquista do moderno” apresentada no programa de governo intitulado *Era da Cultura (Bunka no Jidai)*, que é caracterizado pelo historiador como a difusão da narrativa de que elementos pré-modernos e modernos podem e devem coexistir como se parte de um casamento natural e atemporal, ou, termo usado por ele, um “pastiche” onde uma narrativa se constrói a partir de uma mistura de elementos de partes distintas da história sem a necessidade de qualquer articulação racional que a justifique – uma proliferação de imagens ausentes de referente, como o simulacro de Baudrillard: “um produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera” (1991, p. 8), ou ainda, a verdade que esconde que não há nenhuma.

Mas seu artigo, *Visible Discourse, Invisible Ideologies*, traça tentativas dessa síntese de opostos até pelo menos 1942, quando, em plena guerra, o simpósio *Superando o Moderno (Kindai no Chōkoku)* reuniu intelectuais que propunham similar descarte do projeto moderno em troca de um retorno aos traços culturais do Japão pré-moderno – nesse caso, com o propósito velado de pregar o excepcionalismo japonês e justificar a guerra do Pacífico e a expansão imperialista. Harootunian reflete sobre a evolução dessa ideologia, que, para ele, propõe em suas entrelinhas uma dissolução das dimensões histórica e social face à cultura – um eco da afirmação de Foster¹⁴ (1983) de que o neoconservadorismo pós-moderno pretende “remover o cultural do social”, e então, confundido causa e efeito, “culpa a prática cultural de um [o modernismo] pelos males sociais do outro [a modernidade]” (1983, p. xii). Forja-se então, para Harootunian, uma “nova era” de uma cultura de valores reificados, onde a combinação forçadamente naturalizada serve o propósito de dissolver diferenças criando a ilusão de uniformidade; dessa forma, “o Outro é finalmente banido da ordem social” (1989, p. 66). A cultura, despida de sua dimensão social, histórica, e política, é reduzida a um instrumento a disposição do Estado, em conformidade com o *status quo*.

¹⁴ Foster, por sua vez, se refere à posição de Habermas em texto incluso na sua coleção de 1983: *Modernity – An Incomplete Project*.

De fato, Harootunian chega a usar os mesmos termos que Foster (no prefácio do volume de 1983) para se referir a tal pós-moderno reacionário: a de que ele tem uma função “terapêutica” e “cosmética” em sua proposta do retorno às tradições na arte, na família e na religião. No caso do Japão, isso incluiria um retorno ao já mencionado sistema de ligações horizontais da comunidade, a “sociedade *ie*”, e aos mitos folclóricos – algo que é muito bem ilustrado por Harootunian quando ele descreve o encontro de 1942, onde parte dos participantes postulou que a modernização, enquanto Ocidente e sua ciência, “alienou os japoneses de seus mitos fundadores e deuses, ao ponto em que ‘superá-lo’ requeriria a integração dos japoneses com o espírito dos *kami* (deuses) e a eliminação dos efeitos da razão” (1989, p. 68), ideias reacionárias que estão na raiz da nova “era da cultura” do primeiro-ministro Ōhira. Em outras palavras, a política de oficializar a transcendência do moderno se mostra intimamente interligada ao neonacionalismo e ao excepcionalismo adotado pelos intelectuais do encontro de 1942; a principal diferença sendo o fato de que enquanto o simpósio anterior buscava um retorno às raízes de modo a purificar o espírito da contaminação do materialismo ocidental, o posterior se comprometia justamente com o mesmo materialismo e com a comodificação, “transformando a empresa num modelo para a ordem sociopolítica mais ampla” (1989, p. 85).

Ainda assim, o pós-moderno não traz necessariamente, em todas as suas acepções, o destino final reacionário ao qual Harootunian faz uma crítica importante em seu artigo. Diferente dele, Foster separa duas tendências distintas: o pós-modernismo de resistência e o pós-modernismo de reação, ainda que este último, segundo o próprio, seja “muito mais conhecido” (1983, p. xii). O pós-modernismo de resistência, para ele, é um contraponto não apenas à cultura oficial do modernismo, mas ao pós-modernismo reacionário, e propõe uma “desconstrução crítica da tradição, não um pastiche instrumental de formas pop ou pseudo-históricas, com uma crítica das origens, não um retorno a elas” (1983, p. xii). Essa resistência pós-moderna questiona os códigos culturais ao invés de explorá-los (espetacularizá-los), e põe em exame – em vez de esconder – afiliações políticas e sociais. Nesse sentido, a coletânea de textos editada por Foster, e que segundo o próprio se preocupa sobretudo com o pós-modernismo de resistência, segue um caminho distinto daquela organizada por Miyoshi e Harootunian – esta, partindo do contexto específico do Japão, mostra, na maioria de seus artigos, uma crítica ao pós-modernismo de reação que parece ter se institucionalizado no país a partir da década de oitenta, como expõe Harootunian em seu texto. Seu mapeamento, primariamente político, do desenvolvimento de uma fase dita “pós-moderna” no Japão nos

indica que se a obra de Terayama encontra ecos em tal panorama, ela não pode se identificar totalmente com ele.

Enquanto o pastiche de que fala o historiador – a coexistência “irracional” de elementos de eras e culturas distintas – se faça nela presente a todo tempo, e ainda que o radicalismo político seja teoricamente negado pelo próprio autor, a obra de Terayama é não-conformista em sua essência. O *status quo* é rejeitado, as ditas “tradições japonesas” de família e comunidade horizontal são fortemente questionadas, e a atitude de passividade é a todo tempo criticada, de forma por vezes bastante direta: uma característica que talvez se conforme melhor com a definição de *avant-garde* conforme proposta por Peter Bürger (2008), entre outros teóricos da vanguarda.

A hipótese da presente pesquisa é que a arte de Terayama Shūji pode ser identificada com aquilo que Foster descreve como pós-modernismo de resistência, e que pode ser vista como uma espécie de transição entre a neovanguarda japonesa dos anos sessenta e o panorama pós-moderno institucionalizado, i.e., reacionário, dos anos oitenta, conforme acusado por Harootunian. Nesse sentido, é possível compreender porque Morita Norimasa (2006) o quer classificar como “*avant-garde* pós-moderno”, embora use esse termo como consequência de uma leitura muito distinta de sua obra daquela que proponho aqui. Ao longo dos próximos capítulos, pretendo mostrar como características típicas da produção cultural pós-moderna conforme observadas por teóricos como Jameson (1983; 1991), Owens (1983) e Lyotard (1979) fazem-se presentes na obra de Terayama, ao mesmo tempo argumentando que o conservadorismo político – do qual o autor foi muitas vezes acusado – refuta-se pelo fato de que sua obra promove, para usar as palavras de Foster, uma desconstrução crítica da tradição (notadamente em sua rejeição da noção de sociedade do tipo *ie*), ao invés de uma apropriação espetacularizante.

Evidentemente, ao utilizarmos esse tipo de terminologia é preciso clarificar que ainda que “*avant-garde*” e “pós-moderno” permaneçam termos antitéticos para muitos, tendo em conta que se referem a manifestações culturais de períodos supostamente distintos – a modernidade e a pós-modernidade – outros vêem as barreiras entre tanto os períodos quanto suas manifestações como muito menos sólidas. É o caso de Andreas Huyssen (1984), que considera a vanguarda americana dos anos 60 uma “vanguarda pós-moderna”, consequência da decadência do modernismo¹⁵, num paralelo com a posição de Guattari (1996), para quem o pós-modernismo não é “nada além do último suspiro do modernismo” (p. 109). Para Miyoshi

¹⁵ Comparativamente, Jameson (1983) não utiliza o termo “vanguarda” para tratar de artistas como Warhol, Rauschenberg, Philip Glass, etc., denominando-os “pós-modernistas”.

e Harootunian, da mesma forma, a pós-modernidade no Japão “é meramente o último estágio do modelo social envisado pelo Ocidente moderno” (1989, p. xiii). A arte de Terayama é usualmente classificada como vanguardista – assim o fazem Sorgenfrei (2005), Eckersall (2006) e Ridgely (2011) em relação a seu teatro, e assim o fazem diversos teóricos da *nouvelle vague* japonesa sobre os cineastas independentes da época. Morita (2006), que o considera de uma “vanguarda pós-moderna”, o faz na medida em que lhe atribui conservadorismo político, vinculando o pós-modernismo a forças neoconservadoras – de forma similar a Habermas (1983) ou a Harootunian (1989) em seu artigo. Quais seriam os motivos para esta aparente contradição nas tentativas de classificar a obra desse artista? A partir de uma análise de diversos aspectos da obra de Terayama, procurarei mostrar que apesar de uma grande conexão com as vanguardas históricas – especialmente o surrealismo – e de sua firme oposição ao *status quo*, a arte de Terayama possui também consideráveis traços do pós-moderno: pastiche, colagem, intertextualidade, diluição de barreiras entre gêneros artísticos e entre alta e baixa cultura; crise da representação (materializada aqui no esfacelamento entre as barreiras de ficção e realidade); desconstrução de narrativas dominantes e afirmações universais tipicamente modernas. No entanto, é preciso deixar claro que o problema enfrentado por esta pesquisa não é definir a classificação ideal para o trabalho de Terayama, mas mapear do espaço que ele ocupa frente a um dos embates mais relevantes na teoria da arte do fim do século 20, que é o da modernidade e sua crise; importante aqui serão as reflexões suscitadas pela obra do artista frente ao referencial teórico da pós-modernidade, em oposição a um mero debate terminológico.

De fato, Miyoshi (1989) aponta uma problemática inerente à tentativa de classificar um artista japonês em conceitos criados no Ocidente – e, na verdade, o problema mais fundamental nas análises de obras de artistas de países periféricos feitas por críticos e teóricos de países centrais, que ora aplicam generalizadamente a tais obras os mesmos parâmetros eurocêntricos, ora minimizam seus aspectos peculiares invocando uma “natureza humana” comum. Para ele, quando um texto de um país periférico é lido no eixo Europa-Estados Unidos,

o senso de desfamiliaridade é frequentemente marcante, e o desconforto do leitor é proporcionalmente agudo. Para recuperar o equilíbrio costumeiro, o leitor domestica ou neutraliza o exotismo do texto (1989, p. 143).

Um problema pode ser pressentido quando textos são despidos de suas particularidades locais e, na tentativa de sua compreensão, reduzidos a um universalismo – ou, nas palavras do historiador, “domados, com a hegemonia do Primeiro Mundo conferindo a

autoridade necessária” (p. 143). Assim, a importância dessa pesquisa não jaz apenas no fato de que apesar do grande reconhecimento do artista em questão em seu país de origem, seu trabalho permaneça praticamente inexplorado no Brasil, mas na proposta de apresentar uma alternativa ao ponto de vista hegemônico ao trazer uma leitura não-eurocêntrica de um artista de um país “periférico”, sem meramente atribuir a ele conceitos teóricos pensados no Ocidente, mas refletindo como tais conceitos se desenvolvem de forma diferente e particular no seu país de origem. No Brasil, um país também periférico e que possui laços tão fortes com o Japão via imigração, é inevitável certa identificação com o panorama apontado por Miyoshi – e por isso é tão importante que as pesquisas sobre a arte japonesa no Brasil se estendam para além dos nomes consagrados pelos cânones, tradicionais ou contemporâneos: trata-se de abrir maior espaço para a arte dos países que fogem do circuito principal, seja nos espaços acadêmicos ou nos espaços de disseminação de cultura.

Dada a atuação prolífica de Terayama em múltiplas áreas da criação artística – ele trabalhou nos campos da literatura, dramaturgia, televisão, música e cinema (ver: Apêndice I) – faz-se necessário aqui um recorte que privilegia a discussão de dois de seus longas-metragens, com menções pontuais a outras obras (suas ou de outrem) conquanto sejam ilustrativas dos pontos expostos. Deve-se salientar que os filmes não serão discutidos do ponto de vista da teoria do cinema, privilegiando discussões acerca de linguagem, porque não serão pensados aqui como obras independentes do restante da produção e das posições gerais do autor. Pelo contrário, antes de chegar às obras específicas, procura-se aqui circundar gradativamente o objeto, partindo do mais amplo para o delimitado. Não porque seja a posição da pesquisadora que a fruição estética de um filme deva se basear em fatos externos à obra e relacionados ao autor ou a seu contexto, mas porque, lembremos, o objetivo da pesquisa é justamente observar os diversos vetores que impulsionaram a criação artística de Terayama não isoladamente, mas em seu contexto, inserindo a leitura de sua obra dentro da discussão sobre a (pós) modernidade – a qual implica em reflexões sobre as relações entre arte e política, ou entre arte e história. Os longas-metragens são vistos aqui como produtos de uma carreira artística que, apesar de aparentemente diversificada, se mostra bastante coerente e unificada a partir de uma observação mais profunda.

Partimos então do momento do qual Terayama faz parte na história da arte japonesa: o período de expansão acelerada do pós-guerra, aproximadamente entre as décadas de 60 e 80, após já estar consolidada a reconstrução da capital a partir das ruínas deixadas pelo conflito

mundial, e quando se delineia um movimento chamado hoje de “novo avant-garde” japonês¹⁶. Como aponta Hayashi (2012), parte dos artistas desse período tinha em comum a aversão pela adoção completa do modernismo internacionalizado, o qual havia sido favorecido gradativamente após a abertura Meiji e especialmente no período de “redemocratização” após a Segunda Guerra; mas, principalmente, a aversão à ideia de que o ocidental e moderno era necessariamente melhor do que o nativo. Ainda assim, longe de simplesmente rejeitar o moderno e ocidental num idealismo nostálgico quanto às “tradições japonesas”, o olhar desses artistas – de uma geração nascida durante ou pouco antes da guerra – oscilava entre o nacional e o estrangeiro, entre o antigo e o novo. Outra característica frequente nas artes desse período – especialmente no teatro *angura*, como nos mostram Sas (2011) e Eckersall (2006) – é a busca por dar voz às narrativas alternativas, isto é, aquelas que fogem às narrativas estabelecidas pelas autoridades do Estado e demais instituições, particularmente no que diz respeito à responsabilidade de guerra, a memória e esquecimento coletivos, e as relações vítima/agressor. Terayama estava longe de ser um artista isolado e fechado em si mesmo, de modo que seria absurdo entendê-lo como uma entidade separada desse movimento maior: as duas características que acabamos de citar são de fundamental importância para entender seu trabalho – mesmo que, por outro lado, seja também notável o modo como ele se distancia consideravelmente de seus contemporâneos nas diversas áreas em que trabalha.

Dessa forma, o Capítulo I desta dissertação é dedicado a apresentar questões relevantes para a arte do pós-guerra no Japão e, mais especificamente, para o teatro *angura* e a chamada *nouvelle vague* ou nova onda japonesa, movimentos dos quais Terayama faz parte, ainda que marginalmente. Para isso, tomamos como referencial de partida o ano historicamente movimentado de 1960. A contextualização histórica é necessária para tratarmos de uma arte de conotações profundamente políticas, como é o caso de boa parte do novo *avant-garde*¹⁷. A fundamentação teórica para esta etapa da pesquisa havia de ser multidisciplinar, de modo que no campo histórico, a referência principal são os trabalhos de Sakaki-Uemura (2001), Koschmann (2003) e Jesty (2012) sobre os protestos que tomaram conta de Tóquio naquele período; para os novos movimentos da arte de forma mais ampla, fundamento-me nos artigos de Chong Doryun e Hayashi Michio que fazem parte do catálogo da exposição *Tokyo: A New Avant-Garde* (2012); especificamente para tratar do teatro *angura*,

¹⁶ Cf. CHONG, Doryun (org.). *Tokyo, 1955-1970: A New Avant-garde*. New York: The Museum of Modern Art, 2012.

¹⁷ Argumenta-se em diversos locais que a arte de Terayama era, em contraste à de muitos de seus contemporâneos, apolítica. Tal concepção foi alimentada, em parte, pelas próprias falas provocadoras do artista. No entanto, procura-se demonstrar no presente trabalho que essa questão tem nuances mais profundas, que serão abordadas em maior detalhe no Capítulo II.

não abordado com profundidade no referido catálogo, as principais fontes são os estudos de David Goodman (1999), Peter Eckersall (2006), Brian Powell (2003), Darci Kusano (1995) e Myriam Sas (2011), além da *Concerned Theatre Japan*, publicação periódica do próprio movimento editado à época por David Goodman e Fujimoto Kazuko, e que trazia artigos traduzidos para a língua inglesa de autoria dos diretores, dramaturgos e críticos nele envolvidos. O objetivo aqui é mostrar que Terayama se insere numa rede complexa de colaborações e traçar um panorama dessa rede, além de criar uma base a partir da qual sua teoria teatral, suas posições estéticas e as reverberações destas em seu cinema, expostas nos capítulos seguintes, possam ser melhor compreendidas.

Partimos, no Capítulo II, para a investigação centrada em Terayama Shūji em si – mas esta não focará em dados de sua biografia ou da cronologia de suas obras de arte. Procura-se aqui estimular a reflexão sobre diversos aspectos de seu trabalho e de suas posições teóricas, notadamente: 1) suas múltiplas influências, e o modo como reverberam em todo seu trabalho – neste campo convém destacar os nomes do dramaturgo Antonin Artaud e do escritor Conde de Lautréamont; 2) a forma particular com que Terayama lida com a questão do real e do ficcional dentro de suas obras, dissolvendo tais barreiras ao ponto de tornar nebulosos dados de sua própria biografia; 3) aspectos importantes de sua teoria teatral, como a busca do “encontro”, a dissolução da barreira entre espectador e audiência, que se reflete também em seus filmes; 4) a rejeição das instituições da família e do Estado; 5) a rejeição da rigidez em favor da improvisação e do acaso; da ordem em favor do caos; do estilo de vida convencional em favor dos alternativos. Ao mesmo tempo, há aqui uma reflexão sobre como esses aspectos de seu trabalho se aproximam ou se afastam de posições tipicamente vanguardísticas – como a oposição ao *status quo*, a conexão entre arte e vida, a utopia, segundo Bürger (2008) – ou das práticas pós-modernas como pensadas principalmente por Jameson (1983; 1991) – como a adoção da colagem, do pastiche, e a fragmentação ou o chamado “desaparecimento do sujeito”. A todo tempo, utilizo-me da comparação para aproximar ou distanciar Terayama de outros artistas que trabalharam temas similares aos seus. Nesse sentido, as menções a suas obras específicas nesse momento não seguirão nenhuma ordem cronológica, mas aparecerão conforme sejam ilustrativas das ideias ora expostas. São fundamentais para esta etapa três densos estudos sobre o artista na língua inglesa, empreendidos por Carol Sorgenfrei (2005), Steven Ridgely (2011) e Myriam Sas (2011).

Enquanto o estudo de Ridgely segue principalmente o ponto de vista discursivo e semiótico, com um enfoque que privilegia sua obra literária, os de Sorgenfrei e Sas se voltam para seu trabalho teatral. Ridgely inclui discussões sobre seus filmes, mas suas análises destes

ainda se calcam num ponto de vista literário, sempre nos campos da semiótica e do discurso. Além disso, nos grandes estudos que incluem a “nova onda” do cinema japonês em língua inglesa (DESSER, 1988; BURCH, 1979) e também em português (NAGIB, 1993), Terayama é ora ignorado, ora apenas citado de passagem. Procura-se aqui então trazer algo novo nas pesquisas sobre Terayama no Ocidente, que é uma maior atenção à sua obra cinematográfica; especialmente a dois de seus longas-metragens. A despeito de nosso recorte específico, as contribuições do ponto de vista teatral e literário são essenciais – e não apenas tangenciais – para um entendimento suficiente do artista que foi Terayama. Ao somar os dados, leituras e interpretações fornecidas pelos já mencionados três pilares de minha fundamentação teórica sobre o autor – por vezes contrastando-os ou sobrepondo-os – a presente pesquisa simultaneamente propõe a ideia de que há um liame e uma coesão entre seu trabalho literário, teatral e cinematográfico, os quais são pouco explorados nos estudos anteriores a seu respeito, mas que se tornam evidentes ao compararmos sua teoria teatral a seus filmes, por exemplo.

Dessa forma, após as exposições e reflexões iniciais do Capítulo II, o propósito do capítulo seguinte será observar detalhadamente dois de seus principais longas-metragens, de modo a criar conexões com o que foi exposto anteriormente: observando como neles se refletem o questionamento da instituição da família e de alguns valores tradicionais japoneses, o *background* teatral do autor, sua atração pela improvisação, pela experimentalidade e pela colagem. Tais análises não serão limitadas, ainda assim, aos próprios filmes trabalhados. Isso será especialmente verdadeiro no caso do primeiro filme, *Joguem seus livros, vamos às ruas* (1971), extremamente fragmentado e rico em intertextualidade. Procuro então mapear suas referências externas e fazer ligações com outras obras do mesmo autor, quando conveniente for, mas também buscar prováveis influências ou confluências de ideias em outros artistas. Utilizo-me aqui de informações factuais e de conexões trazidas por Ridgely (2011) entre elementos do filme com ensaios e textos anteriores do autor – mas as principais referências são os próprios filmes. Após a leitura dessa obra e da posterior *Pastoral: Morrer no campo* (1974), possivelmente a mais aclamada do diretor, pretendo haver delineado uma posição artística compreensível e coerente – ainda que fragmentada e multidirecionada – em Terayama Shūji frente ao contexto do teatro e cinema japonês do pós-guerra e das teorias da vanguarda e do pós-moderno.

– Capítulo I –

Japão, 1960

“A verdade da arte reside no seu poder de cindir o monopólio da realidade estabelecida (*i.e.*, dos que a estabeleceram) para *definir* o que é *real*. Nesta ruptura, que é a formação estética, o mundo fictício da arte aparece como a verdadeira realidade.”¹⁸

– Herbert Marcuse

Figura 2 – Fotografia de Hamaya Hiroshi durante um protesto em Tóquio, 1960.

Fonte: JESTY, 2002.

Em 1960, uma década e meia após a derrota na Segunda Guerra, o Japão já mostrava sucesso em seu plano de reconstrução e crescimento econômico, mas ao mesmo tempo se deparava com conflitos de ordem social sem precedência no país. Ao longo dos meses de maio e junho desse ano, multidões se juntaram nas ruas para protestar contra a renovação do Tratado de Defesa Mútua (conhecido no país oriental como *Anpo Jōyaku* ou simplesmente *Anpo*), assinado com os Estados Unidos como uma das condições de rendição da guerra. O Anpo estabelecia os Estados Unidos como responsáveis pela defesa do Japão, sendo que este deveria aceitar e arcar com parte dos custos das bases americanas em seu território, além de

¹⁸ MARCUSE, Herbert (1977). *A dimensão estética*, 2013, p. 19. Tradução de Maria Elisabete Costa.

renunciar a participações futuras em guerras, se desmilitarizar e desfazer sua indústria bélica (KOSHMANN, 2003). Esse não foi o único tema que causou inquietações sociais: a participação indireta do Japão nas guerras da Coreia e posteriormente na do Vietnã, servindo como uma segunda base para as tropas americanas, foram outros tópicos que causaram grande controvérsia – particularmente pelo papel contraditório dos Estados Unidos em forçar o “pacifismo” ao Japão enquanto o utilizava para sua conveniência em suas próprias guerras. Mas os protestos posteriores não reuniram grupos tão distintos numa massa tão bem organizada, e nem tiveram repercussões tão fortes como aqueles contra o Anpo que ocorreram em 1960: cerca de dez milhões assinaram petições, centenas de milhares de pessoas foram às ruas em manifestações quase diárias, centenas feriram-se durante as repressões policiais, e uma estudante foi morta, após golpes desferidos pela polícia (JESTY, 2012).

Entre os revoltosos, segundo Sakaki-Uemura (2001), pesquisador nipo-americano que estudou o movimento anti-Anpo, havia trabalhadores defendendo seus interesses de classe, fazendeiros que se opunham à expansão das bases militares, professores preocupados com o controle estatal da educação, cidadãos e grupos religiosos humanistas que defendiam banir o uso e fabricação de armas atômicas, estudantes membros de uma nova esquerda que ganhava força no país, preocupados com o uso tático do Japão na Guerra Fria, e até ultranacionalistas incomodados com a perda de valores japoneses. Em suma – um grupo grande e diverso que se organizou sistematicamente para tentar impedir a renovação do tratado. Apesar das mobilizações extensivas, o governo não mudou de posição e o tratado se firmou – mas o clima de revolta social estava estabelecido.

Como se nota, a década de 1960 foi tumultuosa, marcada por conflitos sociais e políticos. O estopim dos protestos pode ter sido o Anpo, mas as razões estão longe de poderem ser reduzidas aos termos do tratado. A sociedade japonesa passava por um aumento generalizado de ansiedades advindas de vários fatores: a falta de autonomia política; a ainda recente ocupação dos países aliados (na prática, americana) e todas as “heranças” (materiais ou psicológicas) da guerra; o incômodo com a substituição de muitos de seus costumes locais por outros de origem estrangeira, ou ao menos a instabilidade do período de adaptação; a urbanização acelerada e o surgimento da marginalidade urbana; a rápida transformação de todos os aspectos de sua cultura.

A questão da responsabilidade de guerra ainda pairava sob o ar, tendo o imperador Hirohito jamais sido responsabilizado ou sequer questionado, e com o governo, através do Ministério da Educação, promovendo um sistemático controle e censura de livros escolares de história – onde os únicos textos aprovados para publicação eram os que narravam Hirohito e o

exército japonês não como participantes dos horrores da guerra, mas como vítimas de uma minoria militar extremista, e onde eram censuradas as referências a momentos como o massacre de Nanjing e a batalha de Okinawa, num aparente esforço para esconder o fato de que além de vítimas, os japoneses foram também agressores durante a guerra, como reporta Nozaki Yoshiko (2008). Nozaki, socióloga e educadora, faz um exame dessa questão que é essencial para qualquer um que procure entender as controvérsias do pós-guerra japonês, no seu livro *War Memory, Nationalism and Education in Postwar Japan*, publicado em 2008. É importante notar que essa não é uma polêmica passada: Nozaki trata a questão do controle de livros escolares até o ano de 2007, ano anterior à publicação de seu livro, quando, inclusive, a população de Okinawa protestou frente às mais recentes censuras de textos que afirmavam que as mortes ocorridas na ilha durante a batalha de 1945 foram ordenadas pelas tropas japonesas. Em artigo publicado anteriormente no *Asia-Pacific Journal*¹⁹, Nozaki já havia abordado outro escândalo de guerra: o assunto das mulheres de conforto. Ela argumenta a importância dos depoimentos femininos para desafiar as visões normativas da história, e mostra que a barbárie em questão se manteve silenciada por muitas décadas após a guerra pelo simples fato de que as mulheres envolvidas não estavam socialmente permitidas a expor o ocorrido. Foi apenas depois de avanços conseguidos por movimentos democráticos e feministas na Coreia do Sul, na década de 80, que mais depoimentos de vítimas começaram a ser ouvidos e a ressoarem internacionalmente. Essa questão do controle das narrativas históricas pelo Estado irá ressoar de forma fundamental em boa parte da arte do pós-guerra, na qual, veremos em seguida, pode-se perceber uma tentativa de estabelecer uma *contra-narrativa* da guerra (e da ocupação, e da presença militar americana) que explorasse os aspectos censurados pela normatividade.

Assim, a reconstrução e crescimento econômico do arquipélago não implicaram num período de calma e tranquilidade social, e a “redemocratização” do país tem motivos suficientemente bem-documentados para ser questionada. A guerra não estava superada, e sob muitos aspectos, ainda tentava-se compreendê-la. Tóquio havia se reerguido das ruínas que restaram após os bombardeamentos da guerra para se tornar, em menos de duas décadas, uma metrópole de quase 10 milhões de habitantes, como aponta Hayashi (2012): na idade moderna, antes de 1960, o país ainda era amplamente rural, com mais da metade das famílias morando no campo, e foi na passagem para esta década que se deu a maior parte da imigração para centros urbanos.

¹⁹ NOZAKI, Yoshiko. The "Comfort Women" Controversy: History and Testimony. *The Asia-Pacific Journal*, vol. 5, no. 7, 2005.

Como afirmam Okata Junichiro e Murayama Akito (2011), professores do departamento de engenharia urbana da Universidade de Tóquio, naquela época o sistema de controle de planejamento e subdivisão ainda era fraco, e consequentemente a infraestrutura para acomodar todos os recém-chegados era pobre. Ainda assim, Okata e Murayama argumentam, a metrópole conseguiu, seguindo as ideias de “mínimo civil”, acomodar esse fluxo com uma qualidade “não abaixo da mínima”, e áreas suburbanas com moradias construídas pelo poder público já começaram a se desenvolver ao redor das linhas de trem, como cidades-dormitório. Naturalmente, os problemas comuns às grandes cidades começaram a brotar em Tóquio com uma magnitude proporcional ao crescimento, incluindo “poluição do ar, da água e subsidência do solo, atrasos na implantação de sistemas de esgoto e limitação de locais para depósito de lixo” (2011, p. 32). Foi esse padrão único, ainda que inicialmente problemático, de crescimento urbanístico e populacional que favoreceu o surgimento de um período rico em experimentações artísticas e culturais nos grandes centros do país – um momento em que a arte passou a se relacionar com o ambiente urbano e com o espectador de forma totalmente nova.

Se as ruas foram tomadas de manifestantes, elas também foram, assim como outros espaços públicos, tomadas de atividades artísticas – performances, intervenções, espetáculos organizados por uma nova geração de artistas: aqueles que eram crianças ou jovens na época da guerra, cujas memórias antigas eram as de um Japão em ruínas; artistas que cresceram durante o momento da transmutação desse cenário, mas que ainda lutavam para compreender o sentido e o impacto da guerra, assim como o da reconstrução e da urbanização, em suas vidas. Eles agora fomentavam uma nova relação com seu público: uma relação em que o espectador era estimulado a observar o seu ambiente, a tomar consciência crítica, a refletir sua relação com a cidade, o contexto político, as mudanças radicais em suas vidas. Cresceu assim um grande movimento que abrangeu diversos gêneros artísticos e ficou conhecido como o novo avant-garde japonês, e incluiu grupos de arte conceitual e performática como Hi-Red Center, Neo-Dada e o Zero Jigen, cujas performances não-conformistas e politicamente engajadas em meio à cidade provocavam uma ruptura do dia-a-dia e um efeito de alienação ao público passante; o *butō*, dança criada por Hijikata Tatsumi; as trupes de teatro underground (conhecidos pela corruptela *angura*); os cineastas ligados ao que se conhece por nova onda japonesa; o coletivo de fotografia Provoke, etc. Não há nesta pesquisa espaço para um aprofundamento maior sobre todo este período, de modo que será feito um recorte dos dois movimentos do qual fez parte de forma mais significativa Terayama Shūji – o teatro *angura* e a nova onda cinematográfica. Um entendimento do contexto do teatro *angura* é fundamental,

ainda que sejam dois filmes – e não peças – do autor que tomemos para análise mais aprofundada. Estamos tratando de um autor cuja obra teatral dificilmente pode ser separada da cinematográfica. Seu projeto maior como artista, conforme tentarei mostrar no capítulo seguinte, é um só ao longo de sua carreira e pelos gêneros pelos quais passa; uma visão demasiadamente delimitada de seu trabalho tenderia a causar mal entendidos e limitações interpretativas – enquanto sua obra é justamente caracterizada por uma multitude de referências e de interpretações.

O teatro *angura*

O teatro *angura* (do inglês: “underground”) é uma das expressões menos conhecidas e discutidas das neovanguardas japonesas no Ocidente, possivelmente por conta das limitações na sua difusão internacional, ainda que esse cenário esteja gradualmente mudando. Os membros de suas trupes incluíram mais notadamente o diretor Suzuki Tadashi (1939-), o escritor e dramaturgo Betsuyaku Minoru (1937-), e os diretores Kara Jūrō (1940-) e Satoh Makoto (1943-), além do também cineasta e poeta Terayama Shūji.

De acordo com Sas (2011), o termo “*angura*” é mais comumente usado para referir-se a três trupes de teatro – *Kurotento* (“tenda negra”), liderada pelo diretor e dramaturgo Satoh Makoto, *Jōkyō Gekijō* (“teatro da situação”, também conhecido como *Akatento*, “tenda vermelha”), do ator, diretor e dramaturgo Kara Jūrō, e *Waseda Shōgekijō* (“pequeno teatro de Waseda”), liderada pelo diretor Suzuki Tadashi em parceria com o novelista/dramaturgo Betsuyaku Minoru; também é considerada parte do *angura* a trupe *Tenjō Sajiki* de Terayama Shūji, como o faz Eckersall (2006), apesar de um ligeiro distanciamento das três anteriores. Essas outras, por sua vez, tinham em comum o fato de terem sido formadas em clubes de teatro de universidades, por estudantes cujas memórias de infância haviam sido marcadas pela destruição da guerra – fato que acabou influenciando a temática de várias de suas peças, direta ou indiretamente.

Além disso, os líderes/fundadores dessas trupes identificavam-se como membros da nova esquerda, e seguiam a concepção brechtiana do teatro como sendo essencialmente político, como aponta Goodman (1999); seu principal ponto comum, no entanto, era a quebra com o *shingeki*, teatro do Japão moderno, que se distanciava das formas teatrais japonesas antigas para abraçar o teatro realista ocidental. Segundo Eckersall (2006), o *shingeki* floresce nos anos 1920, embora chamados à modernização do teatro japonês possam ser traçados aos

textos do crítico, dramaturgo, tradutor e professor da Universidade de Waseda Tsubouchi Shōyō (1859-1935) desde a década de 1880, quando começa seus empenhos na tradução de textos canônicos do teatro europeu, Shakespeare em particular. Dentro do *shingeki*, grupos experimentaram com o naturalismo, o realismo social e o teatro de vanguarda, e um grande marco inicial é a fundação do *Tsukiji Shōgekijō* (Pequeno Teatro de Tsukiji), de Osanai Kaoru e Hijikata Yoshi, em 1924. Este foi o primeiro teatro com repertório fixo no Japão, e oferecia quase exclusivamente peças europeias para uma audiência majoritariamente de esquerda. Mas os esforços militaristas e nacionalistas que precederam a guerra logo colocariam em pausa o desenvolvimento de um teatro de tendências marxistas, com o governo exercendo crescentes doses de autoritarismo e censura sobre as práticas culturais e dissidências políticas. A situação pioraria em 1940, quando centenas de artistas de esquerda foram presos, o que causou a dispersão dos principais grupos de *shingeki* – que só voltariam a florescer plenamente na década de 50 (ECKERSALL, 2006).

Um dos principais nomes desse período foi Senda Koreya (1904-1995), que estudara em Berlim e, fascinado pelo teatro alemão da época da república de Weimar, dirige a primeira montagem de um texto de Bertolt Brecht apresentada no Japão, em 1953. Senda também era seguidor da teoria teatral de Brecht, dedicando-se a seu estudo e disseminação; nesse sentido, sua importância não seria ignorada pelos diretores e dramaturgos que o seguiram, a despeito de seu rompimento com o teatro moderno. Conforme mapeia Eckersall, apesar das potencialidades do *shingeki* como teatro político, sua excessiva dedicação a textos e métodos estrangeiros – somado à sua eventual absorção pela cultura burguesa, o que minimizaria seus impactos de subversão política – acabaria provocando seu declínio. Para a geração do teatro *angura*, segundo Eckersall,

apesar da originalidade e atualidade de uma nova geração de escritores como Abe Kōbō e Mishima Yukio trabalhando no *shingeki*, o teatro moderno era visto como muito confortável (para artistas e audiência), muito ocidental, não envolvido com as sensibilidades políticas e estéticas japonesas, muito distante das pessoas (em seus polidos prédios novos), muito intelectual, e subsequentemente, sem engajamento visceral com o mundo diário. (2006, p. 14)

Enquanto no *shingeki* procurava-se interpretar um texto fielmente no palco, no *angura* a narrativa perdia a importância frente ao conjunto da experiência teatral – em particular, do corpo do ator como potencial expressivo. Enquanto a estética do *shingeki* era ordenada e naturalista, o *angura* mesclava elementos de *kabuki* e *nō*, *vaudeville*, folclore, algo do teatro da crueldade de Artaud, aproximando-se ainda por vezes de um absurdismo beckettiano e do

espírito inventivo e caótico do dadaísmo. O *angura*, como o *shingeki*, foi muito influenciado por Brecht – mas não no realismo psicológico e na ideia de teatro épico. O movimento dos anos sessenta utilizava outros métodos derivados dos seus, como o efeito de distanciamento e a quebra da quarta parede (ECKERSALL, 2006).

A noção de que Terayama se distancia das demais trupes do *angura* parece ter sido amplamente promovida por David G. Goodman (1946-2011), uma das mais importantes fontes a respeito do *angura* no Ocidente, em concordância com o crítico teatral Senda Akihiko (1940-2015). Goodman foi um historiador americano que se envolveu diretamente no movimento, através de afiliações artísticas com o Centro Teatral 68/69 (depois renomeado 68/71, e, por fim, Kurotento) de Satoh Makoto. Ele foi co-editor, junto com sua esposa e atriz Fujimoto Kazuko, do periódico *Concerned Theatre Japan*, que teve nove volumes entre 1969 e 1973, e por muito tempo foi a única fonte em inglês de críticas, resenhas e ensaios sobre as peças ou reflexões de diversos participantes do movimento, além de incluir traduções (inéditas) de peças inteiras, a maioria feitas pelo próprio Goodman. Enquanto o periódico tem valor único por ser um documento histórico do próprio período em questão, a partir da década de oitenta Goodman ainda publicou outros artigos e livros sobre o *angura*, pioneiros e muito importantes para todos os estudos que surgiram depois no Ocidente – a maioria depois do ano 2000. Para Goodman e Senda, Terayama não apenas se distancia dos outros por ser mais velho e não ter saído de um ambiente universitário, mas também, conforme Sas (2011), pelos seus hábitos de autopromoção, suas conexões com o teatro de vanguarda europeu e pela falta de engajamento político que unia os outros grupos.

Em seu estudo do *angura* (*Theorizing the Angura Space*, 2006), Peter Eckersall aponta as conexões do movimento com a nova esquerda japonesa, particularmente com o grupo *Zengakuren*²⁰, formado principalmente por estudantes universitários. A “nova esquerda” japonesa era crítica em relação aos antigos partidos comunista (*Nihon kyōsan-tō*) e socialista (*Nihon shakai-tō*) japoneses, que passaram a ser referidos como a “velha esquerda”; geralmente advogavam o anti-stalinismo e o uso de métodos mais revolucionários do que o dos partidos já estabelecidos. A “velha esquerda”, cuja participação em movimentos sociais atingiu seu ápice em torno de 1920 e que foi perseguida e silenciada durante a ocupação americana pós-guerra, teria, de acordo com essa nova geração, falhado em articular uma práxis consistente a fim de atingir mudanças fundamentais *de facto* (IDE, 2013). Obviamente, há uma identificação da nova esquerda japonesa com a francesa, cujos movimentos estudantis

²⁰ De “*Zen Nihon Gakusei Jichikai Sō Rengō*”, significando “Liga de Auto-gestão Estudantil de todo Japão”.

na França em 1968 ressoaram por todo o mundo. Na época dos protestos, que se iniciam em 1960, mas ganham fôlego renovado com a situação mundial de 1968, os estudantes da nova esquerda foram os principais mobilizadores de manifestações e ocupações como as anti-Anpo.

O teatro *angura* teve uma essência caótica e anti-narrativa que abria possibilidades para que o teatro se tornasse um espaço de subversão cultural. Para Eckersall, a vanguarda teatral dos anos sessenta trouxe a noção de que “o teatro deve ser social e culturalmente interativo e dialogar com os temas, problemas e experiências de uma geração” (2006, p. xv), e afirma que uma de suas características é a tentativa de “falar *com* e *por* uma visão radical da memória cultural do Japão, interrogar e renegociar sua complexa história e formação de políticas de identidade” (*idem*). Num país que parecia tentar a todo custo esquecer as experiências de guerra – vide o caso das censuras dos livros didáticos – o espaço para discursos alternativos era essencial e aparece como uma forma de resistência ao discurso que predominava – aquele das classes dominantes. A respeito disso, Sas (2001) comenta que a narrativa mais comum no período que seguiu imediatamente a Segunda Guerra – então dominado pelos grupos de *shingeki* – era a que punha o Japão como a grande vítima no conflito, representações simplistas que ajudavam a camuflar as atrocidades cometidas pelos próprios japoneses. Já nas décadas de 60 e 70, ela argumenta, os artistas lideraram uma investigação forte a respeito das raízes da cumplicidade com o poder, não deixando de lado as nuances, o humor e as provocações ao refletir sobre a participação de um sujeito em sua própria sujeição. Essas reflexões podem ser vistas nos primeiros textos de Betsuyaku Minoru para o Waseda Shōgekijō e em diversas produções do Tenjō Sajiki, como *Instruções aos Criados* e *Kegawa no Mari*. Era um dos modos de desafiar as estruturas presumidas de “verdade” e “poder”.

Para a geração do *angura*, era igualmente importante explorar as relações entre espetáculo e audiência, particularmente na tentativa de aumentar a imersão e participação desta última. Isto envolvia, na maioria dos casos, o uso de espaços alternativos ao teatro clássico para as representações: as peças podiam ser dramatizadas em tendas, nas ruas, ao céu aberto, em prédios abandonados, dentro de um furgão, dentro de um banheiro público. Para essa geração, diz Eckersall, “o *shingeki* fazia da audiência receptores passivos de informação” (2006, p. 41), tanto por sua estrutura física tradicional quanto pelo didatismo de suas produções, consideradas demasiadamente rígidas pelo *angura*. Essa ideia de abertura também se refletia no status semi-profissional ou amador da maioria dos atores das trupes, em que poucas pessoas eram pagas pelo trabalho – o qual geralmente ocorria em condições extremamente pobres e pouco seguras comparadas a outras formas de teatro.

Essas características gerais são encontradas em maior ou menor escala em todas as trupes do movimento, mas é importante deixar claro que a tentativa de resumir alguns pontos comuns entre elas não significa, evidentemente, que fossem todas homogêneas entre si. Não sendo o *angura* o principal investigado dessa pesquisa, é ainda assim importante esclarecer um pouco mais sobre cada um dos grupos, de modo a melhor entender o período efervescente pelo qual passavam as artes no país oriental. Uma mais aprofundada pesquisa sobre o tema é empreendida nas recentes obras de Powell (2013), Eckersall (2006) e Sas (2011) – embora esta última acabe doando boa parte de sua atenção a Terayama e aos artistas de *happenings* e performances –, e no Brasil um artigo publicado em 1995 por Darci Kusano²¹, por ocasião de uma exposição dos cartazes do movimento, é extremamente informativo e conciso, com menções e comentários a respeito de produções específicas do período, e focando-se principalmente em Suzuki, Kara e Terayama. Outra fonte valiosa é a já mencionada *Concerned Theatre Japan*, alguns volumes da qual se encontram atualmente disponíveis gratuitamente em versão digital na biblioteca online da Universidade de Michigan. Se agora entraremos em mais detalhes em relação às principais trupes do *angura*, é sobretudo com a intenção final de alçar um pouco mais de luz ao contexto a que pertencia a figura que estudaremos em maior detalhe no capítulo seguinte, Terayama Shūji.

Waseda Shōgekijō (“Pequeno teatro de Waseda”), trupe fundada em 1962 e originalmente chamada Jiyū Butai, foi um desdobramento de um grupo teatral da Universidade de Waseda, uma das mais importantes instituições privadas de Tóquio e de onde saiu boa parte dos líderes das trupes do *angura*. Sua primeira produção foi *O Elefante* (*Zō*, 1962), peça escrita por Betsuyaku Minoru, que era fortemente influenciado pela dramaturgia do absurdo de Samuel Beckett e Eugène Ionesco. A peça tratava de um sobrevivente da bomba atômica sob um viés absurdista e em total ruptura com o realismo do teatro moderno (*shingeki*) japonês (SAS, 2011). Os primeiros anos de atividade da trupe trouxeram à luz produções quase sempre escritas por Betsuyaku, sob a direção de Suzuki Tadashi – com ocasionais adaptações de textos ocidentais, como *As Moscas* de Jean-Paul Sartre. Em 1966, renomeia-se Waseda Shōgekijō, e em 1969, Betsuyaku deixa o grupo por divergências de interesses com Suzuki, que passou a se focar bem mais na disciplina da atuação do que na dramaturgia, começando a trabalhar no que viria a ser o “método Suzuki”. Suzuki também passa a partir daí a se utilizar, como aponta Kusano (1995), da colagem dramática, a qual combinava referências a trechos de peças tanto japonesas quanto ocidentais. Kusano cita o

²¹ KUSANO, Darci. Tradição e vanguarda no teatro japonês. *Revista USP*, n. 27, 1995.

exemplo de *Gekiteki naru mono o megutte II* (*Sobre as paixões dramáticas II*, 1970) onde Shiraishi Kayoko (1941-), principal atriz de Suzuki, interpreta uma velha enlouquecida que relembra e revive em fantasias algumas cenas que vira no teatro. A colagem dramática inclui trechos de Samuel Beckett, Tsuruya Nanboku (1755-1829), dramaturgo de peças grotescas do *kabuki* do período Edo, e Izumi Kyōka (1873-1939), escritor e dramaturgo de *shinpa*, nova escola de *kabuki* surgida após a era Meiji. Em 1976, Suzuki deixa Tóquio e muda-se para Toga, vilarejo numa região montanhosa de Toyama, onde estabelece o grupo SCOT, sucessor do Waseda Shōgekijō.

Figura 3 – Encenações do Waseda Shōgekijō. À esquerda está Shiraishi Kayoko, atriz principal do grupo.

Fonte: SUZUKI, T. *Naikaku no wa*: Suzuki Tadashi engeki ronshū (Tokyo: Jiritsushōbō), 1973.

Kurotento (“Tenda negra”), fundada em 1968, tomou seu nome pela grande tenda negra onde as peças aconteciam, e surgiu a partir de um grupo de atividades teatrais chamado *Centro Teatral 68/69*, que contava com uma sede física e atividades laterais além dos próprios espetáculos. Foi provavelmente a mais politicamente engajada de todas, atacando constantemente a “velha esquerda” e o *status quo*. Bertolt Brecht foi uma grande influência para o diretor Satoh Makoto, que dirigiu espetáculos a partir de textos do dramaturgo alemão, como também do novelista tcheco Franz Kafka, embora geralmente escrevesse seus próprios textos. No entanto, como foi dito, a estética adotada não era a do realismo – ao contrário, textos densos e atuações intensas, barulhentas, foram aspectos pelos quais seus espetáculos se tornaram conhecidos. Além de Satoh, Yamamoto Kiyokazu (1939-2010) também atuava como dramaturgo e diretor. Tsuno Kaitarō (1938-), crítico teatral e escritor que participou da

conceptualização do Centro Teatral, mais tarde também dirigiu espetáculos da trupe. Em 1969, o designer Hirano Koga criou um pôster para o “Manifesto Teatral Permanente” (Figura 4) para divulgar o recém-fundado *Centro Teatral 68/69*, com texto de autoria dos membros fundadores do grupo. No manifesto, lia-se:

Nós atuamos, cantamos e dançamos, é claro. Mas nosso teatro vai além disso. Nós escrevemos, imprimimos, distribuimos, fazemos, demonstramos, protestamos, mostramos, estudamos, ensinamos, desenhamos, colamos e corremos. Como um conjunto, isso tudo é o que nós chamamos de ‘teatro’. Abaixo a modernidade burguesa no teatro! Não tranquem o teatro por detrás das paredes do teatro! Não reduzam o teatro a uma comodidade! Parem de pensar em teatro como algo que já existe! Criem o teatro! Destruam o teatro!²²

Concerned Theatre Japan, a revista co-editada por David Goodman, era uma atividade lateral do Centro 68/69, e conectada às atividades de outra revista em língua japonesa, *Dōjidai engeki* (“teatro contemporâneo”). Seu primeiro volume conta com uma nota editorial que soa, em partes, remanescente do manifesto da trupe que acabamos de citar. Nela, anunciam seus propósitos para seu espaço teatral que estava em construção na época, e a agenda do grupo, deixando claro que seu teatro será um “teatro de repertório [...] em contínua rotação”, no qual “Shakespeare e Moliere (sic) estarão lado a lado com Chikamatsu²³, Satoh e Yamamoto”²⁴. O ecletismo e misto de referências também estão presentes nos métodos de treinamento que eles utilizam com seus membros: desde os ensinamentos de Zeami, do nō, até Stanislavski, Brecht e Grotowski. No mesmo texto, atacam ainda a cultura *mainstream*, incluindo a televisão e a Broadway, afirmando que o teatro oferece uma resistência a essas formas de entretenimentos e ao estilo de vida normativo, burocrata, e exaltam a nova casa do teatro como sendo as ruas, parques, metrô, e “calçadas cheirando a urina”. Também abordam aqui explicitamente a questão que já mencionamos nessa pesquisa como central para as artes do pós-guerra japonês, a das histórias alternativas: propor a criação de histórias diferentes daquela “oficial” que é oferecida (forçada) de cima para baixo, i.e., das forças do Estado para as massas oprimidas²⁵.

²² Pôster selecionado e texto traduzido ao inglês pelo historiador David Goodman, em seu apanhado sobre o grafismo da época (*Angura: Posters of the Japanese Avant-Garde*, 1999, p. 25).

²³ Chikamatsu Monzaemon (1653-1725), mestre do jōruri, *bunraku* e *kabuki*, aclamado como um dos maiores dramaturgos do Japão.

²⁴ *Concerned Theatre Japan*, 1969, v.1, n.1, p. 4.

²⁵ *Ibid.*

Figura 4 (esquerda) – Poster do designer Hirano Koga para o Centro Teatral 68/69.

Figura 5 (direita) – Membros do Centro Teatral 68/69 divulgando o espaço na estação Shinjuku. Foto de David Goodman.

Fonte: GOODMAN, 1999.

Jōkyō Gekijō (“Teatro da situação”), trupe liderada pelo ator e dramaturgo Kara Jūrō, começou suas atividades em 1966, nas ruínas de um prédio já sem teto nem paredes, sofrendo desde seu início pressões de despejo por parte de autoridades, como relata Powell (2013). Passou por diversos outros locais públicos até ser firmada, em 1967, sob uma tenda vermelha na área ao entorno do templo Hanazono no distrito de Shinjuku, e a partir desse momento começa a ser popularmente chamada de Akatento, “tenda vermelha”. Foi concebida por Kara como um tipo de repaginação do teatro *kabuki* pré-moderno, aquele que era “erótico, anárquico e plebeu, performado durante o período Edo por trupes itinerantes que eram rejeitados pela sociedade como marginais e mendigos” (GOODMAN, 1999, p. 59). Kara e sua trupe seguiram esse modelo e se apresentaram ao redor do Japão em sua tenda móvel, fugindo assim do modelo centralizado que reduzia a área de atuação de grupos teatrais a Tóquio. O designer Yokoo Tadanori (1936-) era um colaborador frequente de Kara, e ambos se aproximavam no que diz respeito à agressiva utilização de iconografia pré-moderna em suas artes, como aponta Kusano (1995).

Em geral, Kara escrevia e dirigia as peças da trupe, mas os textos eram frequentemente inspirados por ou permeados de referências a mitos antigos – ora japoneses, ora chineses, ou até aos clássicos gregos. O grotesco presente nas narrativas míticas japonesas era frequentemente buscado em suas produções. O crítico e diretor teatral Tsuno Kaitarō, em

artigo para o número inaugural da *Concerned Theatre Japan* intitulado *Biwa and Beatles*, comenta também que Kara se inspirava nos *kawara-kojiki*, “mendigos de beira de rio”, classe de párias do período Edo da qual faziam parte os primeiros atores de *kabuki*. Embora o *kabuki* tenha mais tarde degenerado em entretenimento inofensivo para classes altas, ele teve suas raízes no entretenimento popular dos mendigos *kawara*, continua Tsuno – e enfatiza ainda a origem do nome dessa forma teatral, que vem do verbo *kabuku*, o qual “implica a destruição do nosso balanço sensorial do dia-a-dia através da postura cômica, grotesca e exagerada”²⁶. É especificamente a este *kabuki* que Kara faz constantemente referência: um tipo de teatro pré-moderno erótico, caótico e violento então desaparecido, e o próprio uso da tenda vermelha é uma clara tentativa de retornar ao passado dos artistas itinerantes. O uso da tenda negra no grupo de Satoh só viria depois, influenciado por Kara. A influência desse *kabuki* plebeu pré-moderno também é presente no teatro e cinema de Terayama.

Em trecho exposto e traduzido por Powell (2013), Kara demonstra de forma clara a ideia previamente exposta sobre a busca de modificar as relações com a audiência. Sobre suas intenções frente ao público de seus espetáculos, afirmou: “o que quero é fazê-los rir, e logo quando estiverem rindo, puxar o tapete debaixo de seus pés. Quero fazê-los empalidecer. Quero forçá-los a situações aterrorizantes” (KARA *apud* POWELL, 2013, p. 178).

Figura 6 – Kara Jūrō e outros membros do “teatro da situação”, também conhecido como “tenda vermelha”. Kara é o terceiro da esquerda para a direita.

Fonte: Livro de fotografias *Kara Jūrō to Akatento sono itto* (Tokyo: Shirakawa Shoin, 1976).

²⁶ TSUNO, Kaitarō. Biwa and Beatles: An Invitation to Modern Japanese Theatre. *Concerned Theatre Japan*, v. 1, n. 1, 1969, p. 17.

Localizado à margem dos já marginais grupos acima estava o Tenjō Sajiki (lit. “galeria superior”, título tomado do filme de Marcel Carné, *Les Enfants du Paradis*²⁷), fundado por Terayama Shūji (1935-1983) em 1967, incluindo o próprio como dramaturgo, sua então esposa Kujō Eiko (1935-2014) como produtora, e o artista visual Yokoo Tadanori como diretor artístico, o que envolvia tanto a cenografia quanto o design dos cartazes de divulgação (RIDGELY, 2011). “À margem” não no sentido de ser menos conhecido, ter menos público ou menos relevância, mas por outros motivos já brevemente mencionados. Ao contrário das demais trupes, o Tenjō Sajiki não se formou a partir de um grupo teatral universitário. Terayama chegou a estudar na Universidade de Waseda, mas teve de largar os estudos por conta de longas internações hospitalares, consequência de uma doença renal. Outra diferença relevante é a não-identificação explícita do líder com a nova esquerda japonesa. De fato, Terayama demonstrou em várias ocasiões certa apatia, ou mesmo um olhar crítico ao ativismo político juvenil, ainda que não ao marxismo em si²⁸. O Tenjō Sajiki ainda propunha uma experimentação maior no nível da narrativa e da atuação teatral, que foi recebida com estranhamento até mesmo por críticos teatrais amigáveis ao *angura*, como Senda Akihiko, e a pouca importância dada a Terayama por Goodman, um dos primeiros ocidentais a escrever sobre o *angura*, fez com que a bibliografia a seu respeito em inglês só viesse a ser mais enriquecida posteriormente (SAS, 2011).

Terayama também se diferencia dos outros dramaturgos pela amplitude de sua atuação artística: tornou-se conhecido como poeta e escritor, escreveu radionovelas, foi roteirista e diretor de curtas e longas-metragens experimentais e letrista de canções pop – muitas delas, parte de seus espetáculos ou filmes. Ademais, o Tenjō Sajiki, durante seu tempo de atuação (até a morte do diretor, em 1983), apresentou-se frequentemente em festivais teatrais europeus. As outras trupes, talvez pelo fato de seus líderes estarem mais preocupados com a questão da afirmação da identidade do teatro local do que com audiências estrangeiras, não fizeram o mesmo²⁹, como comenta Sas (2011). Kara Jūrō é um exemplo contrastante: preferiu levar sua tenda para outros países asiáticos como Coreia do Sul e Bangladesh, e para países em desenvolvimento como a Palestina e até o Brasil (KUSANO, 1995), mantendo seu teatro

²⁷ O filme, de 1945, foi lançado no Brasil como *O Boulevard do Crime*, em Portugal como *Crianças do Paraíso*, e no Japão sob o título *Tenjō Sajiki no Hitobito*. Em Francês, “paradis” é a palavra usada tanto para “paraíso” quanto para as galerias superiores de um teatro, onde, à época, ficavam os membros das classes menos favorecidas. Em japonês, *Tenjō* também é usado para paraíso, mas o kanji utilizado diferencia a palavra para o sentido de “teto”, e junto com *Sajiki*, implica a galeria superior de um teatro.

²⁸ Mais aspectos concernentes à visão política de Terayama serão explorados no capítulo seguinte.

²⁹ Ênfase para a exceção de Suzuki Tadashi, cuja companhia Scot (*Suzuki Company of Toga*) veio a fazer turnês mundiais, nesse aspecto. Mas ele só começa a escrever peças bilíngues na década de 1980, só mais tarde recrutando também atores estrangeiros em busca de uma linguagem internacional, conforme Kusano (1995).

longe dos grandes circuitos internacionais – um fato que pode dar alguma luz sobre as diferenças ideológicas entre os dois. Esse é possivelmente um dos fatores que contribuíram para que Terayama tenha se tornado um nome mais conhecido no Ocidente, do que seus contemporâneos Satoh Makoto e o próprio Kara; por outro lado, o diretor Suzuki Tadashi posteriormente se estabeleceu como um expoente do teatro mundial, a partir do ensino e difusão de sua teoria teatral e de seu método de treinamento de atores (o chamado “método Suzuki”) em diversos países.

Figura 7 – Membros do Tenjō Sajiki.

Fonte: NAGASAWA, Akio. *Tokyo 1970 by Japanese Photographers* (Tokyo: Amana, 2013).

O Tenjō Sajiki continuou apresentando-se no Japão e passando por vários países do mundo até a morte de Terayama, em 1983. Alguns anos depois, o colaborador e compositor de suas músicas, J.A. Seazer (pseudônimo de Terahara Takaaki), tomou a frente de um grupo teatral chamado Ban'yū Inryoku e que faz remontagens de produções de Terayama. Até o momento, J.A. Seazer continua a dirigir o grupo herdeiro do Tenjō Sajiki, que inclusive conta com um dos atores da trupe original. A peça *Instruções aos Criados* já veio ao Brasil duas vezes com este grupo, a mais recente em 2015.

Tendo apresentado aqui um panorama das ideias e características centrais do movimento *angura*, e enfatizado tantas vezes sua tentativa comum de subverter uma série de valores pré-estabelecidos institucionalmente, é importante mencionar que o *angura* foi mais tarde criticado por manter, conforme fosse conveniente, algumas estruturas hierárquicas: entre elas, por exemplo, aquela dos papéis de gênero entre homem e mulher. Tal crítica é apontada por Eckersall (2006) e Sas (2011), ainda que não muito detalhadamente. Como bem se percebe, os idealizadores das trupes – diretores, dramaturgos – são todos homens, e as atrizes,

ainda que tenham se tornado renomadas, eram geralmente deixadas de fora do processo criativo e intelectual dos espetáculos. É o caso de Shiraishi Kayoko, atriz aclamada e favorita de Suzuki Tadashi. Em um artigo de 2006³⁰, a professora de artes teatrais e estudos de gênero Ikeuchi Yasuko faz uma reflexão importante a respeito do papel da atriz no teatro *angura*, particularmente em relação a Suzuki e Satoh Makoto, onde ela aponta a posição essencialista de Suzuki no que diz respeito ao “masculino” e o “feminino”: ela observa sua tendência a constantemente pensar o teatro e a atuação nos termos desse dualismo neoconfucionista, onde os instintos e a intuição, por exemplo, são uma força feminina; a racionalização, masculina – e esta posição não é marginal, mas central em sua teoria. Não problematizadas por Ikeuchi, mas também presentes nos trechos que ela selecionou do autor, estão ainda algumas frases em que Suzuki exalta uma misteriosa característica “essencialmente japonesa”, e mais especificamente da “mulher japonesa”, que se teria perdido após a modernidade e que Shiraishi supostamente era capaz de incorporar, fazendo seu corpo ser preenchido por poderes irracionais, emocionais e arquetípicos, como acreditava Suzuki. Essa mistificação do papel do ator – e aliás, visão de mundo mística como um todo – contrasta em muito com as visões mais pragmáticas de Satoh ou Terayama, por exemplo.

Ikeuchi (2006) aponta, a partir de vários trechos de autoria do próprio Suzuki, sua implícita não-aceitação da subjetividade de pessoas do gênero feminino – contrastando com o ponto de vista de Satoh, que, em conversas publicadas na CTJ, se mostrou crítico ao essencialismo de Suzuki e problematizou certos arquétipos do feminino que ele costumava utilizar. Mais importante, Ikeuchi reforça que as atrizes, assim como os retratos do feminino nas peças desse período, são usadas como meros “instrumentos” a serviço de homens – expressão que ela retira de um texto do crítico teatral Senda Akihiko, embora ele próprio não promovesse uma leitura crítica das políticas de gênero envolvidas numa tal afirmação. Leituras como a de Ikeuchi são importantes porque servem como um lembrete de que a ideia de liberação sexual, conforme surgiu na década de sessenta e que foi tão exaltada por diretores como Satoh Makoto e também no cinema por nomes como Ōshima Nagisa, Wakamatsu Kōji e também Terayama, é ainda amplamente calcada no ponto de vista masculino, ou, nas palavras de Ikeuchi, na “tradição da esquerda revolucionária de visualizar o verdadeiro revolucionário como masculino” (2006, p. 21) – e que, portanto, a representação desse fenômeno em suas obras frequentemente revela um descaso em relação à subjetividade individual feminina.

³⁰ *Performances of Masculinity in Angura Theatre: Suzuki Tadashi on the Actress and Satō Makoto's Abe Sada's Dogs.*

Para Goodman (1999), o *angura* foi a primeira expressão realmente original do teatro moderno japonês – estando implícita a comparação com o *shingeki*. Mas ao mesmo tempo, um dos aspectos mais ressaltados pelo historiador é a intenção de “transcender” o moderno:

Esse renovado interesse no pré-moderno não vinha na intenção de um retorno a uma imaginária “era dourada”, mas sim como um meio para transcender o moderno. A revolta foi, em outras palavras, uma resposta japonesa ao problema da modernidade na sociedade contemporânea. (1999, p. 1.)

Essa é ideia é repetidamente afirmada nos textos de Goodman sobre o *angura*. A ideia de uma expressão que quer transgredir os paradigmas das práticas modernistas nos faz pensar na terminologia do “pós-moderno”. Mas tal uso pode se mostrar um tanto complicado se pensarmos nas particularidades do significado de “moderno” num país como o Japão, as quais foram abordadas no texto introdutório, e mais ainda se pensarmos no entendimento mais comum e atual do termo “pós-moderno” – que é aquele do cenário descrito por Harootunian (1989), de um mundo consumista onde a cultura é commodificada e despida de qualquer dimensão histórica e política. De fato, no estudo de Eckersall (2006) sobre o *angura*, o historiador usa a classificação de pós-moderno para algumas expressões mais tardias do teatro *angura*, trupes surgidas na década de oitenta – a época da bolha econômica – e mais ou menos derivativas, estilisticamente, das trupes que acabamos de trabalhar aqui, mas, segundo ele, havia agora um senso geral de que o teatro havia perdido sua capacidade de fazer intervenções políticas significativas. Além disso, as trupes agora eram patrocinadas por grandes lojas de departamento, que contavam com suas próprias enormes salas de teatro onde as peças do novo “*angura*” eram encenadas para um público de milhares de pessoas. Em suma, o *angura* mesmo se tornou cultura commodificada, e embora seus rastros pudessem ser vistos nas trupes sucessoras, o caráter underground, subversivo, politicamente engajado e anti-capitalismo havia sido perdido.

Em sua discussão do pós-moderno, Eckersall também se apoia nas considerações de Jameson (1991) e de Lyotard (1979), apesar de não se debruçar sobre o fato de que parte das características que ele lista como pós-modernas, “as sensibilidades do jogo, *bricolage*, simulação, justaposição, contingência, interrupção e apropriação” (2006, p. 87), já estavam presentes nas trupes dos anos sessenta, do teatro *angura* dito de vanguarda. Também pode-se argumentar que se o prefixo “pós” em “pós-moderno” indica uma ruptura ou uma mudança de paradigmas, esta ruptura se faz presente de forma muito mais radical na contraposição entre o *shingeki* e o *angura* do que na transição entre o *angura* original e suas repetições tardias já

comodificadas. É nesse sentido que proponho um entendimento diferente dessas classificações, baseadas na distinção de Foster (1983) entre pós-modernismo de resistência e pós-modernismo de reação.

O teatro *angura* dos anos sessenta e setenta, em sua apropriação radical da cultura pré-moderna (ou de seu entendimento dela) com o objetivo de transcender os paradigmas do modernismo, que para eles haviam em seu país se resumido a imitações do modernismo europeu, além do uso da colagem e do pastiche, a busca do retorno às características arcaicas do homem – o erotismo, o seu lado obscuro e irracional – em oposição à ideologia da iluminação racional, e seu engajamento político e subversão cultural, identificam o movimento com o conceito fosteriano de pós-modernismo de resistência – enquanto suas contrapartes tardias apontam para uma transição ao seu equivalente reacionário. O fato de que a trupe de Terayama se julgasse apolítica não deve nos deixar pensar que ela tenha sido uma expressão antecipada do pós-moderno de reação que surgiria na década de oitenta, conforme tentarei demonstrar nos dois capítulos seguintes.

A nova onda japonesa e as produções independentes

Embora hoje em dia o termo “nova onda”, *nuberu bagu* ou *nouvelle vague* japonesa seja utilizado para rotular praticamente todo o trabalho da geração que surge no começo da década de sessenta, o termo em sua origem havia sido bem mais limitado: foi cunhado por um jornalista para se referir ao filme recém lançado de Ōshima Nagisa, *Conto Cruel da Juventude* (*Seishun zankoku monogatari*, 1960), tendo a *nouvelle vague* francesa como referência, e a partir de então foi apropriado como estratégia de marketing pela produtora em que trabalhava, a Shōchiku, para se referir a três jovens cineastas que acabavam de ascender para a posição de diretor – Ōshima, Yoshida Kijū e Shinoda Masahiro, que passaram a ser unidos, a contragosto, sob o rótulo *Shōchiku nuberu bagu*. De todo modo, nenhum dos três tardou a deixar o estúdio por divergências criativas e a migrar para as produções independentes.

Que a *nouvelle vague* japonesa tenha paralelos com a francesa parece autoevidente: não apenas receberam o mesmo nome, mas também ocorrem contemporaneamente, além de ambas terem notoriedade pelas inovações formais e por uma predileção por temas mais abertamente políticos e sexuais em relação à tradição do cinema de seus países. Mas, conforme Lucia Nagib (1993) aponta, tal paralelo pode ser um tanto enganoso. Para Ōshima, a principal diferença entre ambos os casos é que o Japão ainda não havia conquistado a

liberdade de que os cidadãos já gozavam na França; mas também poderíamos apontar a maior elasticidade com a qual o termo é usado no caso dos japoneses, sua abrangência variando de acordo com cada teórico – sem mencionar o fato de que o rótulo de “nova onda”, longe de ser abraçado, havia sido renegado até pelo trio de cineastas da Shōchiku. A partir dos três nomes iniciais, o termo foi se expandindo até ser utilizado, como é hoje, para definir desde um cineasta que começou e sempre se manteve no sistema independente – como Teshigahara Hiroshi – até diretores de filmes de gênero que se mantiveram em grandes estúdios, como Suzuki Seijun, passando ainda por Wakamatsu Kōji e Imamura Shōhei. Isso significa que tentar pensar a nova onda japonesa como um movimento cinematográfico com alguma unidade formal, estética ou ideológica pode ser bastante problemático – não há sequer um consenso sobre quais cineastas se encaixam no “movimento”, de modo que o termo permanece usado principalmente por questões práticas: porque é um termo já convencionalizado para tratar de certo período do cinema japonês. Por outro lado, se seguirmos Nagib (1993), é possível argumentar que a persistência do termo ao longo dos anos se deve à permanência da percepção de que o que esses jovens cineastas fizeram havia sido uma ruptura com a tradição do cinema de seu país, e assim, algo “novo”. Mas qual seria essa ruptura? No prefácio que Ōshima escreve para Nagib, ele admite que talvez a ideia de que ele tenha inaugurado uma “nova onda” seja enganosa, comentando que ao contrário dos três dissidentes da Shōchiku,

[...] Hani [Susumu] e Teshigahara [Hiroshi] se lançaram desde o início como autores independentes, sem conviverem com o sistema tradicional das grandes produtoras. Talvez a denominação *nouvelle vague* seja mais apropriada para esses dois, pois nunca antes deles um filme havia sido produzido fora dos estúdios. (1993, p. 13).

Em seu texto, Ōshima deixa implícitas duas posições importantes. A primeira é a de que ele, Shinoda e Yoshida poderiam ou deveriam ser considerados uma “nova onda” apenas a partir do momento em que rompem com seu estúdio, e não antes disso. A segunda é a de que Hani e Teshigahara abriram caminho para os jovens diretores que estavam em produtoras seguirem suas carreiras independentes. De fato, embora Ōshima tivesse gozado de relativa liberdade para seus primeiros filmes na produtora, a exibição de seu quarto longa-metragem, *Noite e neblina no Japão* (*Nihon no yoru to kiri*, 1960), é encerrada antes do previsto por conta de seu conteúdo abertamente político; este é o embate que o fará deixar a produtora. Nesse sentido, para esta pesquisa, não me ocupo com a “nova onda” como termo guarda-chuva para um determinado período da história do cinema do Japão, e sim como um desenvolvimento específico no *cinema independente* japonês que começa a florescer pouco

antes da saída de Ōshima do estúdio Shōchiku – admitindo, ainda assim, que esta perspectiva é mais estreita do que a amiúde admitida por outros críticos e teóricos. É nesse sentido também que podemos considerar o cinema de Terayama Shūji como parte da nova onda, dado que grande parte de seus filmes foi produzida pela sua própria produtora independente, a *Jinriki hikōkisha* – a exceção sendo o longa *Bokusaa* (*O Boxeador*, 1977), produzido junto à Toei. De toda forma, Terayama é apenas citado ou mesmo ignorado na maioria das obras seminais sobre o cinema japonês escritas no Ocidente: é ignorado em Burch (1979). Em Nagib (1993), é mencionado de passagem como roteirista colaborador de Shinoda e discutido apenas por Hani Susumu, que era seu amigo e colaborador, em sua entrevista com a autora; em Richie (2005) e Desser (1988) é apenas mencionado de passagem; em Novielli (2007), seus filmes são brevemente discutidos. Há então aqui a tentativa de preencher essa lacuna com uma leitura mais aprofundada de sua obra como cineasta, e como parte de um movimento maior de ruptura.

Se a principal característica comum entre as trupes do teatro *angura* é a ruptura com o *shingeki*, também a “nova onda” do cinema talvez seja melhor compreendida como uma ruptura: estruturalmente, com o sistema onde cinco grandes produtoras – Shōchiku, Tōei, Nikkatsu, Tōho, Daiei – dominavam praticamente toda a produção e distribuição cinematográfica até então, e onde as empresas possuíam hierarquias rígidas em que, para se tornar diretor, o aspirante deveria seguir como assistente durante muitos anos, o que dificultava a existência de filmes feitos por cineastas relativamente jovens. Talvez ainda mais problemáticas fossem as exigências de retorno comercial, evidentemente necessárias para a sobrevivência de uma grande corporação – e que se tornaram ainda mais importantes após o período da ocupação. De acordo com Aaron Gerow, estudioso do cinema japonês, após um aumento em investimentos em estúdios e teatros na década de cinquenta, os estúdios de cinema viraram “fábricas de cultura moderna que produziam comodidades reguladas em altas quantidades, distribuídas para uma audiência massificada” (2009, p. 69). A mudança do cenário necessitaria de um advento tecnológico – a popularização da televisão, que causaria uma crise no sistema estabelecido.

Por outro lado, há também na nova onda uma ruptura estética e formal com o cinema “clássico” japonês: o cinema dos grandes mestres Ozu Yasujirō, Mizoguchi Kenji, Kurosawa Akira, Naruse Mikio, etc. Conforme Nagib (1993) aponta, esta é a primeira vez em que o cinema do arquipélago oriental – até então centrado em temas e gêneros que apelavam especificamente ao público japonês – partilha de preocupações do cinema internacional, tais como os movimentos estudantis e a liberação sexual. E isso se torna evidente nas entrevistas

com os sete diretores que ela seleciona para seu livro, como em outras entrevistas, onde não raro se posicionam em repúdio aos mestres da tradição. Shinoda reclama, em Ozu, de sua rigidez formal e a excessiva elegância e pureza de suas personagens (NAGIB, 1993), enquanto Imamura afirma que o autosacrifício das personagens femininas de Naruse e Mizoguchi são irrealistas e conta que, apesar de ter sido assistente de Ozu, havia ativamente evitado qualquer influência do “mestre” (RICHIE, 2005); de Kurosawa, Yoshida denuncia complacência com a ideologia do governo e mudança de atitude pré e pós-guerra (NAGIB, 1993). Nagib (1993) ressalta ainda que estes novos temas também serão possíveis em grande parte por conta da popularização da TV: pois se anteriormente o público do cinema era formado principalmente de famílias, a partir de então estas começam a preferir apreciar o novo objeto no conforto de seus lares, deixando as salas dominadas por um público jovem e masculino – o que permitiu a exploração de assuntos menos conservadores.

Mas os novos interesses temáticos e formais podem também ser traçados à chamada *taiyōzoku*, “geração do sol”, de jovens inspirados pela novela *Taiyō no kisetsu* (*A estação do sol*, 1955), de Ishihara Shintaro, e que deu origem, em 1956, a dois filmes amplamente considerados precursores da nova onda: o homônimo *Taiyō no kisetsu* de Furukawa Takumi e *Kurutta kajitsu* (*Paixão Juvenil*), de Nakahira Kō³¹. Essas obras são centradas em jovens hedonistas, que possuem uma nova relação com seus desejos, com o prazer e o sexo, alheios à moral dominante da sociedade tradicional, em parte inspirados por um estilo de vida americanizado – como no gosto por motocicletas, carros e clubes noturnos onde se dança ao som de rock’n’roll e jazz, conforme Nagib (1993), e o filme de Nakahira inspiraria toda uma geração com seu uso do improviso e das câmeras na mão, tão distantes da tradição do cinema em seu país. No entanto, eis um grande indicativo da dificuldade de se entender a nova onda japonesa sem que se procure entender os cineastas individualmente: o próprio Ōshima, maior expoente dessa geração, promove na verdade uma crítica à geração do sol em seus filmes *Conto Cruel da Juventude* e *Túmulos do Sol*, ambos de 1960 (NAGIB, 1993). Se bem que os filmes devam muito à obra de Nakahira, e Ōshima tenha de fato declarado a importância dela para a abertura de uma nova geração no cinema³², ele viria a tratar o tema da juventude americanizada com escárnio, e também não perdoaria, nos diretores mais antigos tais como Nakahira ou Masumura Yasuzō, o não-radicalismo em sua prática cinematográfica. Ainda

³¹ O filme de Nakahira também seria uma grande influência para filmes posteriores de François Truffaut, conforme afirmado pelo próprio diretor – inclusive em filmes que deram origem à *nouvelle vague* francesa, particularmente *Os Insolentes* (1957) e *Os Incompreendidos* (1959). (NAGIB, 1993).

³² Em seu artigo: *Is it a breakthrough? The modernists of Japanese cinema* (1958), incluído na coletânea de textos de sua autoria traduzida para a língua inglesa: *Cinema, Censorship, and the State: The Writings of Nagisa Oshima, 1956-1978*. Cambridge: The MIT Press, 1992.

assim, o tema da violência, da marginalidade e criminalidade se fará presente em toda a sua obra, como também, de forma talvez menos dominante, da de contemporâneos como Shinoda, Yoshida e o próprio Terayama.

Tendo em consideração a nova onda como uma ruptura com o sistema de estúdios, torna-se essencial a presença da *Art Theatre Guild* (ATG), um selo independente que se estabeleceu em 1961, primeiramente como uma distribuidora para filmes estrangeiros e japoneses de fora do circuito comercial e dos grandes estúdios, e que em 1967 torna-se também uma produtora independente. A ATG foi a responsável pela distribuição de praticamente todos os filmes independentes entre as décadas de 60 e 70, e como produtora ajudou a realizar uma série de filmes de baixíssimo orçamento, conhecidos como “filmes de 10 milhões de iene”, fornecendo metade da quantia; entre esses filmes está o primeiro longa-metragem de Terayama Shūji, *Joguem seus livros, vamos às ruas* (1971).

Também importante para a existência desse circuito foi o *Sōgetsu Art Center*, um espaço da família Teshigahara, conhecida por sua proeminência na tradição do *ikebana*. Na época, o diretor do local era Teshigahara Hiroshi, filho de Teshigahara Sōfu (1900-1979), fundador da escola Sōgetsu-ryū de *ikebana*; Hiroshi mais tarde se tornaria um dos nomes mais conhecidos internacionalmente da nova onda, com seus filmes aclamados *A mulher da areia* (*Suna no onna*, 1964) e *A face de um outro* (*Tanin no kao*, 1966) – ambos baseados em obras de Abe Kōbō (1924-1993), sendo o segundo também roteirizado pelo notório escritor e dramaturgo. O website atual do centro afirma que o objetivo da sua fundação foi “oferecer um lugar para artistas de vários gêneros ou campos unirem-se para criar, mostrar, e criticar-se entre si sem restrições”³³, uma tentativa de dar espaço para artistas que não submetiam suas criações ao potencial de retorno comercial. E assim parece ter ocorrido: a primeira peça do Tenjō Sajiki, *O corcunda de Aomori*, foi encenada nesse espaço, que também recebia frequentemente leituras poéticas de Terayama, Tanikawa Shuntarō (1931-), concertos de Takemitsu Tōru, exposições de filmes independentes, e ainda recebeu artistas vindos de fora como John Cage, David Tudor (1926-1996) e membros do Fluxus, entre os quais a japonesa radicada nos EUA Yoko Ono (1933-).

Apesar de situarmos Terayama dentro do contexto da “nova onda” como movimento ligado a um crescimento nas produções independentes e a inovações temáticas e formais do Japão, é preciso ressaltar que, assim como aconteceu no seu teatro – e talvez até de forma mais relevante – Terayama se distancia de seus colegas da nova onda em vários sentidos.

³³ Disponível em: <<http://www.sogetsu.or.jp>>. Acesso em: 16 Jun. 2017.

Primeiramente, consideremos um aspecto social da profissão do cineasta que, conforme apontado por Nagib (1993) vem desde o surgimento do cinema no país e perdura mesmo durante o período que tratamos aqui: o diretor de cinema não era tratado como e nem se considerava um “artista”, mas antes como um artesão – e seu trabalho era um como qualquer outro. Shinoda e Ōshima, entre outros, sempre ressaltam o fato de que começaram a trabalhar em estúdios de cinema não por algum desejo profundo de ser cineasta, mas porque necessitavam de emprego e este foi o que conseguiram; as produtoras de cinema eram uma empresa como qualquer outra, o que também explica o longo período de aprendizado prático (como assistente) antes de alguém tornar-se diretor. Isso os diferenciaria, ainda conforme Nagib, de nomes como François Truffaut e Jean-Luc Godard, na *nouvelle vague* francesa, que tinham o cinema como sua grande vocação.

Tendo trabalhado sempre no campo independente e experimental, fica claro que o caso de Terayama não se identifica com o destes cineastas de grandes produtoras: na verdade, com sua experiência na juventude frequentando o cinema de seus tios, seu interesse pelo cinema, assim como o de Truffaut, surgiu com a cinefilia desde cedo – e não como uma profissão. Mas ao contrário dos cineastas da *nouvelle vague* francesa – e de alguns da japonesa, como Matsumoto Toshio ou Ōshima Nagisa – Terayama tampouco se dedica à teoria e crítica do cinema. Seus campos primários de trabalho permanecem sendo o teatro e a literatura, e sua dedicação à teoria do teatro é significativamente maior que à do cinema. Isso se reflete em seus filmes experimentais, cujo pouco rigor formal pode ser percebido também em seu primeiro longa-metragem, *Joguem seus livros, vamos às ruas* (1971) e, de forma oposta, em seus últimos longas – como *Saraba hakobune* (1984) e *Les fruits de la passion* (1981), uma co-produção francesa – que assumem uma posição mais centrada na narrativa e formalmente convencional.

Mito e história revistos

Sem ignorar as diferenças entre cada um dos artistas aqui citados, não deixa de ser importante apontar seus pontos de convergência. Hayashi Michio (1959-), historiador e teórico de arte focado em cultura visual contemporânea, aponta em seu ensaio sobre o grafismo no pós-guerra japonês³⁴ o clima geral que houve nessa época de interesse renovado não só pela arte do período Edo, mas também, e principalmente, pelas narrativas folclóricas

³⁴ *Tracing the Graphic in Postwar Japanese Art*. In: CHONG, Doryun. Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde. 2012. Catálogo de exposição do MoMA, Nova York.

dos povos nativos do Japão. De fato, o trabalho do etnógrafo pioneiro Yanagita Kunio (1875-1962), autor da coleção de contos folclóricos *Tōno monogatari* (1910), havia sido repopularizado após sua morte; em 1968, inspirado na obra de Yanagita, o poeta e filósofo Yoshimoto Takaaki (1924-2012) publica o livro *Kyōdo gensoron* (Teoria da Imaginação Coletiva), onde traça a transição histórica da sociedade matriarcal pré-nacional para a “nação” japonesa com poder centralizado patriarcal³⁵. Hayashi (2012) reflete que a urbanização rápida e o êxodo rural provavelmente colaboraram com esse desejo coletivo de retorno, que se refletiu não somente nas artes experimentais e movimentos underground, mas também em aspectos culturais mais ou menos voltados ao consumo em massa: na mesma época, por exemplo, a música *enka* e os romances históricos (*rekishi shōsetsu*) se popularizavam entre os milhares de pessoas que haviam deixado suas vilas no campo para viver na grande capital.

Figura 8 – Três xamãs na peça *Nezumi Kozō* (1969), dirigida por Satō Makoto. Foto de Mikoshiba Shigeru.

Fonte: GOODMAN, 1999, p. 78.

Evocações ao passado matriarcal e/ou à vida nas pequenas comunidades rurais (em japonês, *mura*: “vila”) são frequentes nas obras de vários artistas do pós-guerra, talvez com o exemplo mais claro em Hijikata Tatsumi e sua dança da escuridão (*ankoku butō*, conhecida no Ocidente sob as grafias “butoh” ou “butô”). Conforme interpreta o teórico Adam Broinowski (2016), Hijikata explora o lado ambíguo, erótico, grotesco e instintivo da existência humana, procurando através disso revalorizar a nossa capacidade de sentir e articular, em oposição à de adquirir ou consumir. A “escuridão” seria, dessa forma, o elemento capaz de evocar a imaginação, memórias e emoções coletivas, que se encontram além da ordem racional de uma

³⁵ Mais tarde, Yoshimoto – pai da escritora contemporânea Yoshimoto Banana (1964-) – seria considerado uma espécie de “porta-voz” do pós-modernismo, conforme Miyoshi e Harootunian (1989).

sociedade de consumo. Mas, além da dança de Hijikata, reflexos dessa busca se encontram na música de Takemitsu Tōru, no cinema de Shinoda Masahiro (ver: *Himiko*, 1974), de Matsumoto Toshio (ver: *Shura*, 1971) e Kobayashi Masaki (ver: *Kwaidan*, 1968), na iconografia utilizada pelo designer Yokoo Tadanori e nas narrativas multigênero de Terayama Shūji – como pode ser observado no longa-metragem de 1974, *Pastoral: Den'en ni shisu* (lit.: “morrer no campo”).

Himiko, filme de 1974, é uma adaptação livre e amplamente teatralizada de um universo mítico de povos nativos do Japão, adoradores da deusa do sol. A rainha-sacerdotisa Himiko é mencionada em registros historiográficos chineses como líder do país de *Yamataikoku* no antigo Japão (*Wa*), embora não seja mencionada, ao menos com o mesmo nome, em registros antigos japoneses. O fato de que a história antiga do Japão se confunde com sua mitologia faz com que as figuras da época se tornem particularmente elusivas: alguns consideram que Himiko seja a mesma figura identificada nos contos antigos do Japão como Imperatriz Jingu, que de acordo com a narrativa, teria “atravessado o mar e conquistado um povo” – interpretado, durante muito tempo, como sendo o povo coreano³⁶. No filme de Shinoda, a personagem-título é a rainha e oráculo-mor, a xamã que tinha contato mais próximo com a deusa, e por isso uma espécie de líder espiritual; o povo adorador da deusa do sol tem também um rei masculino, que no entanto parece muito mais um mero implementador das ordens recebidas da deusa via Himiko. Shinoda aborda em sua narrativa aquilo que é segundo Freud o tabu mais primitivo da humanidade: o incesto. A rainha-sacerdotisa se apaixona por seu meio-irmão, Takehiko, que vivia com um povo rival, o “povo da terra”, que não adorava a deusa do sol. Após iniciado o caso entre os dois, Himiko começa a repassar ordens suspeitas durante suas sessões de contato xamânico, ainda que afirme a todo tempo falar em nome da deusa – assim levantando a desconfiança do rei e seus herdeiros, numa série de eventos que desencadeiam uma guerra.

Na verdade, não fica claro em nenhum momento se Himiko realmente fingiu ordens recebidas da divindade por conta de sua paixão, muito menos se esse contato sobrenatural chegou de fato a existir um dia. A experiência mística é mostrada sob a mesma ambiguidade com que ela é vivida. O filme conta com participação do Ankoku Butō-Ha, incluindo Hijikata Tatsumi (Figura 9), como um grupo de misteriosas figuras nômades possivelmente inspiradas nos *Asobi-be*, uma classe de xamãs que tinham como função entreter os imperadores mortos

³⁶ A questão causou controvérsias interpretativas no período do pós-guerra. Para mais sobre isso, ler: AKIMA, Toshio. The Myth of the Goddess of the Undersea World and the Tale of Empress Jingu's Subjugation of Silla. *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 20.2: p. 95-185. 1993.

em seus funerais, através de dança e música (AKIMA, 1982). Mas as personagens de Hijikata e dos outros dançarinos têm um papel bem mais ambíguo e sinistro, nunca tendo nenhuma interação com as demais personagens, a não ser pelo fato de que são eles quem levam Takehiko espancado e torturado para ser jogado no meio da floresta para sua morte, e mais tarde, matam Himiko com uma agulha de tear.

Figura 9 – O mestre do butō, Hijikata Tatsumi, faz uma aparição com seu grupo no filme *Himiko* (1974).

Fonte: *Himiko*, 1974. Direção de Shinoda Masahiro.

Com uma direção de arte estilizada, feita pelo designer gráfico Awazu Kiyoshi, inspirada na estética ritualística das tribos nativas, e uma fotografia bem mais teatral do que naturalista, o filme de Shinoda não possui qualquer pretensão de rigor etnográfico em sua interpretação do mito, muito menos de retratar um momento histórico-factual. Com efeito, a reinterpretação é livre, e apesar da inspiração no mito antigo, claramente feita sob um viés pós-modernidade – fato que o diretor faz questão de explicitar na cena final do filme. Nela, Nashime, um criado fiel e obcecado por Himiko, já envelhecido, relembra sua ama e grita por seu nome aos prantos, quando algo ao alto interrompe sua reminiscência. Seu olhar levanta-se à procura de algum objeto que parece ter avistado – algo no céu, escondido atrás das árvores. Nashime corre à procura, e então vemos a sombra de um helicóptero passar sobre seu corpo. Assim se encerra a obra, com a trilha de Takemitsu numa dissonância intensa enquanto o enquadramento abre para mostrar a “floresta” em que se passava a história: localizada entre edifícios, no meio de uma cidade contemporânea, ao lado de um ancestral túmulo *kofun*. As imagens aéreas seguem junto à trilha por mais alguns minutos, durante os créditos finais.

É difícil não relacionar o que Shinoda faz em sua obra com algumas ideias contemporâneas de interpretação da história. Akima Toshio, autor de diversos livros e artigos sobre a mitologia antiga do Japão, incluindo *The Songs of The Dead* (1982), artigo em que parte de poemas antigos (compilados em 720 a.c.) para traçar uma possível origem dos dramas nō, faz uma relação entre mito e história que é essencial para uma reflexão sobre a obra de Shinoda, assim como a de outros artistas do pós-guerra:

Contos mítico-históricos assumem certo papel num dado contexto social. Conceitos míticos se expandem e se modificam em conjunção com realidades históricas específicas, assim como o conhecimento das pessoas sobre fatos históricos evolui de modo a se conformar com conceitos míticos. Como qualquer mito, o conto da Imperatriz Jingu é um produto desse processo de desenvolvimento. (1982, p. 99)

Em outras palavras, um mito não pode ser retirado de seu contexto e “colado” em outro sem causar uma *expansão* de seus conceitos frente à sua nova realidade histórica, e o final brechtiano de *Himiko* aponta para uma consciência dessa visão do mito: a ilusão é quebrada de modo a tornar visível essa expansão e distorção que necessariamente se dá numa leitura contemporânea de temas passados. Para o historiador Hayashi Michio em seu ensaio sobre o período, os artistas do pós-guerra estavam conscientes de que a volta ao passado matriarcal e folclórico não poderia passar de um “sonho impossível” (2012, p. 107): não havia, na maior parte, intenções de realmente retornar a um passado distante, nem tampouco uma nostalgia que idealizasse o “espírito japonês”, como a de ultranacionalistas como o escritor Mishima Yukio. Assim, a expressão dessa fantasia na arte do período pós-guerra materializou-se no que Hayashi (2012) chama de uma colisão semiótica de imagens e referências modernas e pré-modernas, uma mistura de elementos da iconografia nacional e estrangeira.

Percebe-se assim alguns traços semelhantes entre a nova onda no cinema e o teatro *angura*, que na verdade se estendem também aos artistas gráficos e performáticos do período do pós-guerra: uma tendência à negação de dualismos cartesianos em favor das ideias de fragmentação e superposição: seja nas experimentações com a narrativa e a montagem no cinema, nas colagens e metateatralidades do *angura*, na frequente quebra da quarta parede³⁷ e evidencição do processo de feitura da obra, nas alusões ao “teatro do absurdo” beckettiano e

³⁷ A quarta parede, na teoria teatral do Ocidente, se refere à ideia de uma parede imaginária que separa audiência e espetáculo. Expressão popularizada a partir da teoria teatral de Brecht, a quebra da quarta parede se refere ao abandono da tentativa de criar uma ilusão de realidade, à afirmação do espetáculo como mundo ficcional, ou ainda, à interação com a audiência.

na exploração da noção de memória como um campo movediço e fragmentado, nos recortes e reapropriações iconográficas dos artistas visuais, ou nos experimentos intermídia que começavam a surgir. Tal colisão se mostra mais óbvia e literal nas obras de artistas gráficos, como as de Yokoo Tadanori, um grande colaborador de Terayama, que se utilizava literalmente de técnicas de transposição para traçar imagens de origens diversas em seus cartazes, que iam desde estrelas pop até samurais, mandalas e o símbolo do sol japonês. Mas, de fato, o uso da colagem e superposição se estende a artistas de áreas diversas – podemos fazer um paralelo com as colagens dramáticas de Suzuki, as superposições de Kara e de Terayama, ou as montagens experimentais do cinema de Matsumoto Toshio, diretor mais notadamente do longa-metragem *Funeral das Rosas* (*Bara no sōretsu*, 1969).

Matsumoto Toshio, cineasta experimental que colaborou com o Jikken Kōbō – grupo experimental de artistas multimídia que incluiu o músico Takemitsu Tōru – afirmou em entrevista concedida a Aaron Gerow que sua maior busca era a de “explorar a relação trilateral e sempre fluida entre realidade material, subjetividade e obra de arte”³⁸, também deixando claro que ele não entende a realidade como algo dado e independente do observador. Seu longa-metragem de 1969 – que voltarei a comentar no capítulo seguinte – não compartilha do interesse num passado remoto, mas a colagem e a sobreposição se refletem numa montagem fragmentada, quebras narrativas e sobreposições constantes entre tragédia e comédia, ficção e realidade. Em retrospecto, na mesma entrevista, ele afirma: “Não estava claramente consciente disso na época, mas esse esforço se conecta com o conceito do pós-moderno que apareceu mais tarde”. Matsumoto não era o único, como ele mesmo observa. Um ponto comum na estética dos artistas que estudamos aqui – e veremos isto em mais detalhe nos próximos capítulos – é justamente a exploração de uma linguagem cujos elementos se unem não numa totalidade harmônica, mas numa multiplicidade caótica, não por acaso similar àquela em que se desenvolvia, cada vez mais, a cidade de Tóquio.

³⁸ *Documentarists of Japan*, No. 9: Matsumoto Toshio. Documentary Box 9 (1996).

– Capítulo II –

Terayama Shūji: um laboratório de teatro, cinema e poesia

Figura 10 – Terayama e a fachada do prédio do Tenjō Sajiki, projetada pelo designer Awazu Kiyoshi.

Fonte: Matéria online do *The Japan Times*³⁹.

Terayama Shūji, nascido na província de Aomori e talvez em 1935, acreditava na flexibilidade da realidade, na ficcionalização do real e na verdade da ficção. Talvez por isso alguns aspectos de sua biografia sejam de difícil comprovação quanto à sua factualidade. Há discordâncias até mesmo sobre o fato básico de sua data de nascimento, que consta como dezembro de 1935 na maioria das publicações após sua morte, mas em seu registro de nascimento datava de janeiro de 1936⁴⁰. Seu pai era um policial que foi convocado à guerra em 1941, e ele foi criado a partir de então pela mãe. Ao aproximar-se o fim da guerra, tendo sido notificados da morte do pai e necessitando fugir de ataques aéreos em Aomori, mudaram-se para Misawa, onde sua mãe começou a trabalhar numa base militar americana pouco em seguida, no período da ocupação. Por conta de transferências no emprego da mãe, Shūji passou um período de sua adolescência com familiares de volta em Aomori, onde teve acesso aos inúmeros filmes exibidos num cinema que pertencia a seus tios. Estes são dados informados por Ridgely (2011) e Sorgenfrei (2005). Em seus textos mais pessoais, Terayama costumava contar uma história diferente: sua mãe trabalhava como *hostess* noturna numa

³⁹ Disponível em: <<https://www.japantimes.co.jp/culture/2015/03/11/stage/going-terayamas-rare-spirit-lives>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

⁴⁰ A explicação mais simples para essa confusão é que sua mãe atrasou o registro de seu nascimento. No entanto, a questão se mostra um pouco mais complexa que isso na análise que Steven C. Ridgely faz em seu livro sobre o artista (*Japanese Counterculture: The Antiestablishment Art of Terayama Shūji*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011).

cidade de mineradores. É um dentre vários exemplos de “embelezamentos” dos fatos reais que estão presentes em seus textos supostamente autobiográficos. Apesar das discrepâncias nos detalhes, é provável que a rejeição e o isolamento que sentira por conta do abandono da mãe, descritos pelo próprio no texto *Sonho Japonês* (*Japan doriimu*, 1968), tenham sido consequências reais do fato verdadeiro que foi a distância da mãe por conta de seu trabalho – e Peter Tasker, em seu prefácio para a coletânea de seus textos traduzidos para o inglês também intitulada *Japanese Dream* (2013), chega a afirmar que tais sentimentos viriam a ser fundamentais para formar seus posicionamentos perante a vida: a rejeição da cidade natal e dos laços familiares, da rigidez em favor da improvisação e do acaso, que se reflete em seu entusiasmo por boxe e por jogos de azar como a corrida de cavalos, e também a “rejeição do estilo de vida do *salaryman* em favor do de *outsiders* como caminhoneiros, prostitutas e artistas de shows de aberrações” (2013, v. 0, p. 4). Carol Sorgenfrei (2005), possivelmente a principal estudiosa de Terayama fora do Japão⁴¹, também lê parte considerável de sua obra como reflexo de sua complicada relação com a mãe – o que inclui não só o abandono por parte dela na sua juventude, mas também sua subsequente presença dominadora pelo resto de sua vida (ela morreria apenas em 1991, nove anos mais tarde que o filho).

O misto de culturas a que Shūji foi exposto, primeiramente pela proximidade das bases americanas em sua infância, e depois pelo acesso a vários filmes estrangeiros no cinema dos tios na adolescência, podem ajudar a explicar o fascínio que surgiu desde cedo pelo jazz – gênero ao qual dedicaria um livro, escrito em coautoria com a crítica musical Yukawa Reiko, *Jazzu o tanoshimu hon* (*Apreciando o jazz*, 1961). Como Ridgely (2011) nota, a improvisação que o atraiu no jazz veio a ser central em seu próprio método de criação, particularmente em seus espetáculos teatrais. Assim como no gênero musical, sua improvisação não é baseada numa completa aleatoriedade espontânea por parte do ator, mas no domínio rigoroso de certa estrutura predeterminada – de cujos elementos o ator pode, então, se utilizar com relativa liberdade durante a performance⁴².

Terayama lutou a vida inteira contra problemas de saúde. Teve de abandonar a faculdade para ficar internado em tratamento contra uma nefrite, uma condição provavelmente hereditária e que continuaria a requerer internações intermitentes. Faleceu

⁴¹ Ela promove o mais longo e detalhado estudo sobre Terayama em língua inglesa, além de ter tido contato pessoal com ele e seus colaboradores, visto que iniciou sua pesquisa antes da morte do dramaturgo. A pesquisa só foi publicada em 2005, por motivos que incluíram a intervenção jurídica de Hatsu, mãe do autor.

⁴² Em trecho de entrevista com Tōru Takemitsu, selecionado e traduzido ao inglês por Ridgely (2011), Terayama afirma: “O jazz me ensinou que formas fixas e liberdade não são uma antinomia [...] forma e estrutura são sinônimos de liberdade” (1997 *apud* RIDGELY, 2011, p. 80). A entrevista foi primeiramente publicada em 1976, mas aparece no livro *Takemitsu Tōru no sekai* (Tokyo: Shūeisha, 1997, p. 239), editado por Saitō Shinji e Takemitsu Maki.

prematuramente, aos 47 anos, em consequência de uma cirrose hepática avançada e um possível tumor no fígado – condições que seus médicos acreditaram ter se desenvolvido a partir de uma hepatite contraída através de sangue contaminado em uma de suas sessões de hemodiálises, como relata Sorgenfrei (2005).

Envolvido em múltiplos gêneros, Terayama Shūji escreveu *tanka* durante os anos 50, radionovelas nos início dos anos 60, teatro underground a partir da segunda metade dessa década, curtas experimentais e alguns longa-metragens a partir dos anos 70. O Tenjō Sajiki foi fundado em 1967 por Terayama junto com Yokoo Tadanori, que tinha a função de diretor de arte, e Kujō Eiko (1935-2014), sua então esposa, como produtora e também atriz, entre outros membros. No início, a direção das peças foi designada a Higashi Yutaka, com Terayama principalmente na função de dramaturgo, mas pouco depois – no meio da terceira produção, *Kegawa no Marī*, ainda em 67 – Higashi deixa a equipe e Terayama assume também a posição de diretor (SORGENFREI, 2005). Terayama e Kujō se divorciariam em 1970, mas ela continuaria sendo sua produtora e colaboradora até o fim de sua vida, produzindo inclusive seus longas-metragens.

A partir do seu trabalho teatral, Terayama inseriu-se globalmente na contracultura: o Tenjō Sajiki apresentou-se no Festival de Nancy de Jack Lang (onde Terayama também participou da comissão coordenadora com Jerzy Grotowski e Robert Wilson, entre outros), no teatro experimental La MaMa de Ellen Stewart em Nova York, no teatro Mickery em Amsterdam; Ridgely (2011) aponta que a crítica de teatro alemã Renate Klett afirmara, ao ver suas apresentações em Berlim, que suas performances transmitiam o espírito das revoltas estudantis de 1968 melhor que qualquer coisa que já havia visto. Seu filme *Joguem seus livros, vamos às ruas* ganhou o prêmio principal no Festival Internacional de San Remo de 1971.

Mas apesar de suas performances pela Europa e Estados Unidos, e da estreia de seus longas-metragens em festivais de cinema internacionais, a maioria de seus artigos e ensaios permaneceu um longo tempo não traduzida para o inglês, e no Brasil até seus filmes continuam inéditos oficialmente. Seus textos, boa parte dos quais foram lançados em periódicos japoneses e não compilados em livros, são de difícil alcance, e também não estão disponíveis na internet. No início dos anos 2000, parece ter havido no Ocidente um renovado interesse em seu trabalho e no teatro *angura* como um todo, visto que boa parte da bibliografia sobre esse assunto em língua inglesa surge a partir de então – embora no Brasil tenhamos um artigo anterior de Kusano a respeito dele e de outros diretores do *angura*⁴³. Não

⁴³ KUSANO, Darci. Tradição e vanguarda no teatro japonês. *Revista USP*, n. 27, 1995.

fosse pelo trabalho prévio desses estudiosos, geralmente ocidentais fluentes em japonês e de uma geração mais próxima à do artista, um pesquisador fora do Japão atualmente estaria de mãos atadas. Devo assim esclarecer que boa parte do que pude alcançar das falas e textos de Terayama Shūji veio de fontes secundárias, e que o trabalho de Steven Ridgely (2011), Carol Sorgenfrei (2005) e Myriam Sas (2011) foram essenciais a esta pesquisa.

Terayama foi um artista extremamente experimental, e o fato de ter caminhado por diferentes modos expressivos é um indicativo disso. Que essa fosse sua intenção primária também fica evidente no subtítulo de sua trupe Tenjō Sajiki: *Engeki Jikkenshitsu*, “laboratório de teatro”, frequentemente colocado em seus materiais de divulgação em inglês, como “A Laboratory of Play”⁴⁴. As origens do subtítulo são traçadas por Ridgely (2011) como possíveis influências tanto estrangeiras quanto japonesas: ele aponta o teatro underground de Ellen Stewart, *Experimental Theatre Club*, que foi visitado por Terayama em 1966, e com o *Arts Lab* em Londres, onde Jim Haynes, amigo do artista japonês, assumia projetos similares; mas ao mesmo tempo o *Tsukiji Shōgekijō*, trupe de *shingeki* cujo slogan de lançamento, em 1924, havia sido *engeki no jikkenshitsu, minshū no misemono-koya*: “uma sala de experimentos de atuação, uma tenda de exposições para as massas” (2011, p. 24).

Figura 11 – Esse pôster de recrutamento para o Tenjō Sajiki, de 1967, de autoria de Yokoo Tadanori, inclui na capa do elefante o subtítulo da trupe em inglês: “A Laboratory of Play”.

Fonte: Website de Yokoo Tadanori⁴⁵.

⁴⁴ O uso da palavra “play” (peça) no lugar de “theatre” (teatro) ou “drama”, que seriam mais adequadas para descrever *engeki*, é mais provavelmente um erro de inglês do que uma proposital mudança de sentido.

⁴⁵ Disponível em: <<http://tadanoriyokoo.com>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

As primeiras peças do Tenjō Sajiki, conforme aponta Sorgenfrei (2005) em seu estudo do dramaturgo, tinham grande presença de performances circenses, carnavalescas ou de shows de horrores/aberrações. O pôster de Yokoo que mostramos acima exprime bem essa atmosfera, com as cores gritantes, o elefante de circo e as figuras jocosas, o homem à direita lembrando um mestre-de-cerimônias. Além disso, o folclore, os mitos e as superstições da vida em pequenos vilarejos rurais estavam frequentemente em pauta, e o líder da trupe se utilizava de técnicas de entretenimento popular japonês, tradicional ou itinerante, combinado com músicas feitas em colaboração com J. A. Seazer e que misturavam elementos de acid rock, jazz e cantos budistas. Nesse primeiro momento, o físico do ator estava em primeiro plano, e as narrativas eram líricas e poéticas (SORGENFREI, 2005). As mesmas características, vale dizer, também se encontram fortemente presentes em dois de seus longas-metragens: *Den'en ni shisu* (*Pastoral: Morrer no campo*, 1974) e *Saraba hakobune* (*Adeus à arca*, 1983). Membros do Tenjō Sajiki faziam aparições frequentes em seus filmes, incluindo nos dois supracitados, justamente no papel de tais performers itinerantes (ver Figuras 12 e 13). A atriz Niitaka Keiko, que estrelou na maioria das peças do grupo, também participa de quase todos os seus filmes, em papéis de maior relevância.

Figura 12 – Membros do Tenjō Sajiki em cena do filme *Saraba hakobune* (1984).

Fonte: *Saraba hakobune*, 1984. Direção de Terayama Shūji.

Figura 13 – Tenjō Sajiki em cena do média-metragem *Kusa meikyū* (1983). A atriz Niitaka Keiko aparece como a cabeça desmembrada da mãe do protagonista.

Fonte: *Kusa meikyū*, 1983. Direção de Terayama Shūji.

Das performances teatrais do Tenjō Sajiki restam apenas algumas poucas filmagens, alguns textos traduzidos ao inglês por Sorgenfrei, algumas análises feitas pelos estudiosos já mencionados na língua inglesa, e as remontagens de J. A. Seazer, seu antigo colaborador musical, cujo grupo Ban'yu Inryoku faz até os dias de hoje turnês mundiais, e procura, conforme o próprio diretor, não se distanciar demasiadamente do projeto original de Terayama – incluindo as ideias da improvisação e do “teatro total”⁴⁶, mas menos provocadora no sentido do contato físico com a audiência. Os filmes, no entanto, poderão ser vistos indefinidamente, não possuindo o caráter efêmero do teatro. Nesse estudo sobre Terayama, analisarei dois de seus longa-metragens, *Joguem seus livros, vamos às ruas* (1971) e *Pastoral: Morrer no campo* (1974). A escolha é, primeiramente, pelo fato de serem obras muito distintas uma da outra (enquanto, por outro lado, outras de suas produções se assemelham a algum desses títulos em certos aspectos), e principalmente pelo fato de que, em conjunto, essas obras representam um resumo da maioria das ideias mais importantes defendidas por Terayama ao longo de sua produção artística e intelectual, que procurarei explicitar ao longo das próximas páginas. Antes de me adentrar nas obras específicas, apontarei algumas questões mais gerais, porém fundamentais, sobre a personalidade e as posições artísticas de Terayama, fazendo paralelos com alguns pontos-chave das teorias do pós-moderno e da vanguarda.

⁴⁶ Na ocasião das encenações em São Paulo, em 2015, atores puderam ser vistos atuando desde antes do início oficial da peça: um deles, dentro de um enorme “sapato” (o sapato do mestre que aparecerá na peça) no saguão de entrada do teatro, outros limpando mecanicamente o chão do palco, com gigantescos rodos e vassouras, enquanto a audiência ainda está procurando seus lugares e as luzes do teatro ainda estão acesas.

Apologia a fugir de casa

Um dos aspectos que evidencia a experimentalidade do Tenjō Sajiki é o fato de que era formado em parte por atores não-profissionais, por vezes sem experiência prévia com atuação. Particularmente entre 1969 e 1971, conforme divide Sorgenfrei (2005), aumenta a adoção desse tipo de ator sem background teatral – o diretor buscava recrutar pessoas “comuns” desejosas de sofrer uma metamorfose através do teatro. Terayama afirmou que queria usar a energia de todos os fugitivos para construir seu teatro, e costumava dizer que a trupe havia sido formada por pessoas que deixaram seus lares, como comenta Sas (2011). Com efeito, uma de suas obras mais influentes no Japão, anterior à fundação da trupe, foi uma série de ensaios primeiramente publicados num jornal acadêmico e depois compilados em um livro, conhecidos em conjunto como *iede no susume* (*Recomendação a fugir de casa*, 1963)⁴⁷ e que encorajava os seus leitores a fazerem exatamente o que diz o título. Mas a “casa” (“ie”) é sempre referida nos textos entre aspas, o que indica que não se trata *apenas* do lar familiar (embora esse seja um tipo usual de força opressora agindo sobre o indivíduo), mas, como acredita Ridgely (2011), de todas as amarras impostas por condições controladas que possa haver numa vida, sob a contrapartida enganosa de permanecer no conforto e estabilidade do *status quo*. A liberação das amarras não acontece, segundo ele, pelo ódio ou pelo ataque à “casa”, mas pelo abandono e indiferença. O repúdio ao *status quo* e à sua passiva aceitação é mais uma das ideias que o autor viria a reafirmar constantemente – em seus ensaios de forma mais explícita, mas também em suas obras ficcionais, como tentaremos demonstrar no próximo capítulo, dedicado a duas delas.

Ridgely (2011) observa ainda que o rompimento com a família é parte de um contexto maior de rompimento com as instituições como um todo – estas, que como o mesmo teórico aponta, determinam um estado-das-coisas a longo prazo, inalienável e involuntário, estabelecendo um poder autoritário sobre terceiros. Em contraponto a isso, Ridgely coloca uma relação de contratos entre sujeitos livres – modelo que, para ele, era favorecido por Terayama. A mudança de um institucionalismo para uma relação baseada em contratos significaria também uma transição para um “sistema sincrônico, no qual direitos e deveres são renegociados pelos próprios membros de uma sociedade, em vez de por seus responsáveis” (2011, p. 104).

⁴⁷ Originalmente lançado em 1963 como *Gendai no seishunron*, “Sobre a juventude contemporânea”, e relançado sob o novo título em 1972. O segundo título tornou-se mais conhecido, razão pela qual o utilizei aqui.

Que a posição de Terayama quanto à família se estenda às instituições como um todo é consistente com um aspecto do conceito japonês de *ie*, que, conforme apontado anteriormente, não se reduz a ideia de casa ou mesmo de lar familiar. O historiador Sakata Satoshi (2013) o define como uma “estrutura social” que é largamente considerada uma tradição milenar japonesa, mas que estudos mais recentes da história de países asiáticos apontam que, na verdade, foi instituída apenas por volta do século 16 – sendo difundida a partir de então como um valor nacional e passando a “governar a consciência, comportamento e valores do povo japonês”. Nesse sistema, o herdeiro é único – o filho mais velho – e os negócios tendem a continuar por gerações numa família, mas há também um forte senso de dever dentro de cada papel da estrutura familiar. Não obstante, importante para a compreensão da obra de Terayama não é a definição prática e nem a origem histórica factual desse sistema, mas precisamente a *narrativa* de que a sociedade *ie* seria uma antiga tradição nipônica: narrativa esta que é amiúde usada por conservadores em sua retórica que quer colocar na perda desse valor antigo a explicação para toda sorte de “decadência” social e cultural em seu país – como aponta o próprio Sakata (2013) – mas também a ideia de que os valores da sociedade *ie* se estendem às macroestruturas, sendo a nação japonesa um grande *ie*, liderado pelo Imperador-pai e formado por inúmeros *ie* menores de cada grupo ou comunidade.

Tais retóricas estão presentes, por exemplo, no simpósio *kindai no chōkoku*, de 1942, conforme a descrição fornecida por Harootunian (1989). Após a segunda guerra, com a renúncia da divindade por parte do Imperador Hirohito, a ideia de que o Japão perdia seus valores de *ie* (enquanto família e Estado-nação) e entrava em decadência fica ainda mais forte entre os conservadores e neonacionalistas, exemplo notável dos quais se encontra no escritor Mishima Yukio – que viria a cometer suicídio ritual em 1970 numa tentativa de golpe de Estado para restituir o poder do Imperador, não enquanto indivíduo, mas enquanto ideia cultural para a nação japonesa. A rejeição ao *ie* empreendida por Terayama, dessa forma, é uma crítica à narrativa reacionária do *ie* como valor nacional. Terayama o renega; nesse sentido, se distancia do sentido de pós-moderno reacionário que é exposto por Harootunian e Miyoshi (1989) e se aproxima da definição de Foster (1983) de pós-moderno de resistência, em sua revisitação crítica da tradição.

Se sua apologia a fugir de casa foi lançada em 1963, um pouco mais tarde Terayama viria a fazer referências específicas ao psicanalista Wilhelm Reich (1897-1957) e seu texto *A Revolução Sexual*, de 1936⁴⁸. É importante notar como a teoria sexual-econômica do analista

⁴⁸ Este fato foi observado por Ridgely (2011), que não se aprofunda nas aproximações entre os dois.

austro-húngaro ressoa no trabalho de Terayama; se antes o era de forma incidental, a partir de então aparece como uma provável influência direta. A crítica de Reich à moralidade e repressão sexual presentes em todas as sociedades patriarcais resulta num total repúdio da instituição que as cria e mantém, i.e., a família. Em sua análise do autoritarismo nacionalista que culminou na tomada do poder pelos nazistas, *Psicologia de Massas do Fascismo*⁴⁹, Reich afirma que a família é o estado autoritário em miniatura, e mais ainda, que ela é “a fábrica em que a estrutura e ideologia do Estado são moldadas”⁵⁰ (1975, p. 64). Se a partir de certo ponto a Igreja assume o papel de imbuir moralidade nas pessoas, nos primeiros anos de vida é unicamente a família autoritária que inculca tais sentimentos na criança. Em *A Revolução Sexual*, Reich resume o que acontece como consequência desse autoritarismo retroalimentado:

No conflito entre impulso e moral, eu e mundo exterior, o organismo psíquico fica obrigado a armar-se tanto contra o impulso quanto contra o mundo exterior, a tornar-se “frio”. Essa armadura do organismo pressupõe uma restrição mais ou menos ampla de *toda a capacidade e atividade vital*. Não é demais acentuar que a maioria dos indivíduos sofre sob essa armadura rígida; entre eles e a vida encontra-se um muro⁵¹. (1968, p. 20, grifo meu.)

Assim, “fugir de casa” representa também essa quebra com o regime autoritário das sociedades patriarcais, que conforme Reich leva, no campo do indivíduo, a neuroses e à incapacidade de funcionar plena e satisfatoriamente, e no campo coletivo, resulta em massas com atitudes reacionárias e violentas, cuja satisfação sexual natural é distorcida em desejos sádicos. Apesar da diferença de contextos – Reich se refere especificamente às sociedades patriarcais judaico-cristãs – a relação que Reich faz entre família e Estado é curiosamente similar àquela presente na ideia de *ie* conforme apontamos, mas, tal qual na obra de Terayama, a comparação aqui é feita no sentido de criticar ambas as instituições. Esses pontos básicos da teoria reichiana são reiteradamente pressentidos nas narrativas do artista japonês; a ideia de que a repressão sexual seja o grande cultivador não apenas do pensamento conservador, mas também da infelicidade e da oscilação entre passividade e sadismo, adiciona uma nova dimensão na leitura do erotismo e da nudez onipresentes em seus filmes e peças; tal influência é talvez melhor observada no filme *Joguem seus livros, vamos às ruas* (1971), analisado no capítulo seguinte.

⁴⁹ 1ª ed. 1933.

⁵⁰ Tradução do alemão ao inglês de Vincent R. Carfagno.

⁵¹ Tradução de Ary Blaustein.

O Teatro e a Peste: em busca do “encontro”

Antonin Artaud (1896-1948) foi admitidamente uma grande influência para Terayama⁵². O dramaturgo, ator e diretor francês, que teorizou o “teatro da crueldade” e é considerado uma das principais figuras do avant-garde europeu, ficou conhecido, entre outras coisas, por sua comparação entre o teatro e a peste. Na obra do japonês, são precisamente os conceitos de “peste” e de “crueldade” os que mais claramente ressoam. Em seu texto mais notório, *O Teatro e seu Duplo*, originalmente publicado em 1938, Artaud afirma: “O teatro, como a peste, [...] solta conflitos, desengata poderes e libera possibilidades, e se essas possibilidades e poderes são obscuros, isto é culpa não da peste ou do teatro, mas da vida” (1970, p. 31). Terayama, por outro lado, afirmou que o teatro é um crime⁵³. Para ambos, o teatro é visceral e tem o poder de revelar o real conteúdo de nossos inconscientes, em toda sua obscuridade e crueldade. Ainda que o teatro de Terayama não seja o principal investigado nessa pesquisa, é fundamental apontar certos pontos de sua teoria e mencionar como isso se aplicou na prática em suas peças, primeiramente para termos uma visão mais completa do artista que ele foi, mas também porque a compreensão dessas ideias ajudará a iluminar também sua obra cinematográfica.

A influência do dramaturgo francês sobre o japonês foi observada repetidamente por todos os principais estudiosos que trabalham aqui (e.g. Ridgely, Sas, Sorgenfrei), e Artaud é também apontado por Peter Eckersall (2006) como sendo uma influência mais geral para todos os diretores do teatro *angura*, e para movimentos adjacentes como o *butō*. Em artigo de Keiko Courdy (2001) dedicado a essa influência, a cineasta e escritora franco-japonesa observa uma leve diferença no uso da ideia da peste por ambos os dramaturgos. Para Terayama, ela afirma, a peste é um estado do mundo que o teatro representa *para dele se liberar*. A noção de “peste” compreende coisas como rumores, superstições e tabus que vem das grandes instituições da sociedade, como a família e a religião, e força os homens à codependência e ao medo de revelar suas reais naturezas. De acordo com ela, suas peças e filmes mostram o sistema da região em que ele cresceu, “um mundo de superstição, onde o medo irracional levava os homens a fazerem coisas horríveis” (2001, p. 261). Representações desse mundo podem ser encontradas em sua obra cinematográfica nos longas *Pastoral: Morrer no campo* (1974) e *Saraba hakobune* (1984). Terayama procura ainda mostrar que o

⁵² Uma lista das maiores influências, escrita pelo próprio, consta em notas de rodapé em Sorgenfrei (2005).

⁵³ Em entrevista a Joan Mellen, publicada em obra editada pela mesma: MELLEN, Joan. *Voices from the Japanese Cinema*. New York: Liveright, 1975.

outsider, “o artista ou o criminoso, pode ser livre de rumores e consciente da crueldade vivendo em cada um de nós” (2001, p. 261). O teatro, ao evidenciar cruamente esse estado das coisas, tem o poder de libertar-nos dele – ou ao menos de nos tornar um pouco mais próximos dessa libertação.

Uma convergência importante entre as teorias de Artaud e Terayama é a negação da centralidade do texto, algo que o japonês tinha em comum também com seus contemporâneos do *angura*. Em seu manifesto teatral de 1975⁵⁴, que está traduzido integralmente no Anexo I dessa pesquisa, Terayama diz:

Primeiro, o teatro deve ser separado da literatura. [...] Devemos dizer adeus ao teatro debilitado de nossos tempos atuais, que tem confundido a *Peça (Play)*, uma forma independente de literatura, com o *Teatro (Theatre)*, e assim se tornou escravo do texto, enquanto a fala do ator é ditada pela palavra impressa. Eu prefiro ver o texto [...] como um mapa. (1975, p. 84-85)

A metáfora do mapa para indicar a função ideal do texto teatral é importante para o entendimento de sua teoria. Ela é, primeiramente, um ponto importante da técnica de improvisação de Terayama com seu grupo de atores, como sugerido pelo trecho acima; e ainda surge de forma mais literal numa de suas peças, *Jinriki hikōki Soromon* (Solomon, avião movido a força humana, 1971) – na verdade uma performance de rua que se utilizava literalmente de mapas para guiar os espectadores a diversas ações teatrais ocorrendo em horários diferentes por diversas ruas e prédios da capital japonesa. Para Sorgenfrei, “novas famílias eram criadas conforme pessoas de toda a cidade seguiam os mesmos mapas, criando uma experiência comunal” (2005, p. 144) entre a audiência. Nessa performance, como na posterior *Knock* (1975), teatro de rua que ocorreu ao longo de 30 horas e em 33 locais diferentes da área de Kōenji, Suginami-ku, o diretor colocava a cidade inteira como cenário teatral, e os passantes aleatórios e a audiência como também atores, mesmo que inconscientemente – numa de suas tentativas de dissolver as barreiras entre real e ficcional, e ao mesmo tempo de sobrepujar o que Terayama considerava como o poder opressor das paredes (como metáfora para divisões entre as pessoas e relações hierárquicas).

As ações de *Knock* se estenderam também para locais fechados, como um banho público, e incluíram: espectadores sendo levados para algum local de ação com os olhos vendados num furgão, outros voluntariamente transportados em caixas de modo a alterar sua percepção espacial, e cinquenta pessoas aleatórias recebendo falsas “cartas oficiais” os

⁵⁴ TERAYAMA, Shūji. Manifesto. *The Drama Review* 19: 4. 1975, p. 84-85.

intimando para buscar algum item que supostamente tinham perdido num local específico, estimulando sua reunião sem motivo, relata Sorgenfrei (2005). O acaso é também importante aqui, como geralmente o era para Terayama, pois se bem que os encontros entre audiência e atores estivessem marcados para horas e locais específicos, eventos do acaso como o trânsito (em *Knock*) ou um espectador se perder no caminho (em *Jinriki hikōki Soromon*), por exemplo, poderiam alterar o planejamento. Mas Terayama ao mesmo tempo funcionava, talvez sem se dar conta, como um mestre-de-marionetes: afinal, se cinquenta pessoas se encontraram “aleatoriamente” num ponto da cidade, seu encontro não foi propriamente fortuito, mas planejado pelo dramaturgo. A aleatoriedade se dá basicamente nas pessoas envolvidas, e no fato de elas atenderem ou não ao chamado, e não no encontro em si.

Terayama era, como Artaud, um defensor do *teatro total*, baseado numa *performance total* que deve engajar todos os sentidos, e não apenas a capacidade intelectual da audiência. De acordo com Courdy, no entanto, suas visões se distanciam ligeiramente no que diz respeito ao ator, que para Terayama era menos importante, servindo como um fantoche colocado com o intuito de provocar um “encontro” – espécie de catarse – com a audiência, enquanto o francês via o ator como um xamã capaz de contato direto com o divino. Para Artaud, além disso, a memória afetiva pessoal do ator e seu senso de autoidentidade são essenciais, enquanto o ator de Terayama é convidado a “constantemente esquecer” (cf. Anexo I), pois a memória poderia limitar sua imaginação. A ativação de sensações e movimentos corporais era mais importante para ele do que a memória.

De acordo com a teórica teatral Sorgenfrei (2005), porém, há outras diferenças importantes entre os dois, particularmente no que se refere a suas maiores inspirações – no caso do francês, o adorado teatro balinês; no do japonês, a influência das tradições rurais de entretenimento popular de seu próprio país. Ela nota que tais interesses não eram mútuos. E mais: ainda que ambos se rebelassem contra o realismo, Terayama o fazia se apoiando em gêneros antielitistas e não-esotéricos de performance, enquanto Artaud via em seu venerado “teatro oriental” (leia-se: balinês) um caminho místico e esotérico para longe do encarceramento do intelecto. Mesmo assim, ela resume as aproximações entre os dois ao afirmar que, tanto para Terayama quanto para Artaud,

apenas as mais violentas das rupturas físicas e psíquicas podem purgar o teatro de sua fantasmagórica herança literária, e a sociedade de seu passado contagioso; só uma peste metafísica e uma purgação xamanística do medo pode liberar a audiência para um verdadeiro *encontro* com a imaginação criativa. (2005, p. 74, grifo meu.)

Existem outras referências a esse encontro (*deai*) no *Manifesto* de Terayama publicado em 1975 no periódico teatral acadêmico da Universidade de Nova York, *The Drama Review*, e que está traduzido em anexo, mas nesse texto específico ele não desenvolve essa ideia com mais profundidade. Exatamente em quê consiste, então, o “encontro” que o ator de Terayama, como um fantoche, promove? A teórica Myriam Sas investigou os significados desse conceito para alguns artistas experimentais do pós-guerra japonês, entre eles Terayama, no seu livro dedicado a esse período (*Experimental Arts in Postwar Japan*, 2001). Para ele, conforme evidencia Sas, o encontro é algo inevitavelmente assustador, desestabilizador e doloroso, na medida em que ameaça as barreiras fundamentais do “eu”. Como outra de suas influências, o existencialista Jean-Paul Sartre, que tão notadamente diz “o inferno são os outros”, Terayama não idealiza esse encontro que promove a identificação do Outro no Eu, no sentido de que não o imagina como algo necessariamente fácil e agradável, muito pelo contrário; mas justamente por isso ele é tão essencial. O medo do encontro é o que causa a passividade do espectador, que para evitá-lo, prefere agir como um “visitante num zoológico”, apenas observando os animais enjaulados.

O teatro para Terayama é “a primeira abertura para um mundo diferente” (SAS, 2011, p. 112), e é comparado por ele ao primeiro contato com um rato contaminado com a peste, um ser que surge a partir de uma realidade externa para tornar-se vetor do encontro através de seu toque. O encontro é algo corporal, visceral, como uma doença. O ator é o elemento que traz para a performance, de fora, o toque do rato. A metáfora do rato que Terayama utiliza aqui vem não só de Artaud, mas a partir de uma leitura particular que ele faz da obra *A Peste*, do escritor e filósofo do absurdismo Albert Camus (1913-1960). Na introdução, o protagonista encontra um rato morto em seu prédio e o chuta para longe, para apenas depois sentir uma espécie de estranhamento ou mau presságio pelo fato insólito de seu encontro com o animal. No caso de *A Peste*, diz Terayama⁵⁵, o toque do rato marca o início da percepção do protagonista em relação à presença da morte em nossa vida diária. No caso do teatro, pode ser visto de uma forma mais ampla como o início de um contato com uma realidade diferente, um mundo que é *o mundo de outro*, mas que pode vir a ser também o nosso. Esse contato é o que ele chama de *deai*, “encontro”.

Que esse encontro não seja uma experiência agradável pode ajudar a explicar ocasiões como a das encenações de sua peça *Jashūmon* (em inglês *Heretics*, “Hereges”) em Berlim e Novi Sad, Sérvia, que segundo relatos de Sorgenfrei (2005), terminaram em caos generalizado,

⁵⁵ Ainda conforme Myriam Sas em op. cit.

incluindo agressões físicas entre os membros da audiência e seus atores. Esses episódios, que repercutiram em críticas negativas à peça na Europa, foram considerados por John K. Gillespie como uma “inversão da expectativa convencional (histórica)” (2007, p. 35), na medida em que Terayama busca dissolver a barreira entre dramaturgo, espectador e audiência, e questionar quem está no controle do espetáculo. No final da peça, o set se desmonta, os atores removem suas máscaras e figurinos e a atriz principal grita para a audiência, agora em sua própria voz: “Nenhuma peça jamais termina. Peças apenas mudam. Então, vamos todos trocar nossos papéis! Tirem seus figurinos e venham para o palco!”. Os atores continuam correndo pelo lugar gritando frases improvisadas até o último espectador sair da sala.

Mas a confrontação maior no espetáculo parte não dos “atores principais”, e sim de um grupo de homens vestidos de preto que funcionam na peça como uma espécie de *kurogo* (ou *kuroko*) do *kabuki* e do *bunraku*⁵⁶. Os *kurogo*, que no *kabuki* ajudam nas mudanças de cenário e de figurino dos atores, e no *bunraku* são os responsáveis por movimentar os bonecos, na peça de Terayama funcionam como “mestres de marionetes” das personagens principais da peça, os jogando para todos os lados a todo o tempo, dessa forma simbolizando algum tipo de força oculta que os controla (SORGENFREI, 2005). Os *kurogo* em *Jashūmon* também carregavam espadas e literalmente ameaçavam e aterrorizavam os membros da audiência desde o início da peça, impedindo-os de alcançarem seus assentos, carregando-os para o palco etc. No final do espetáculo, as personagens conseguem se separar de seus manipuladores, antes de se liberarem dos figurinos e destruírem o cenário. Mais uma vez, a sugestão é de que a imaginação pode nos libertar das nossas amarras e máscaras; mas o modo como Terayama faz isso foi considerado por muitos como uma ultrapassagem dos limites aceitáveis do teatro. De toda forma, é uma clara ilustração de até onde ele podia chegar para alcançar seu objetivo do “encontro” com a plateia.

Sorgenfrei (2005) observou que Terayama já havia sido, antes de *Jashūmon*, um dos primeiros diretores teatrais japoneses a utilizar-se dos *kurogo* como metáfora para mestres-de-marionetes do destino, numa de suas primeiras produções, *Inugami* (*Cão-Deus*, 1969) – mas que a metáfora imagética aparece também num filme lançado no mesmo ano, *Shinjū Ten no Amijima* (*Duplo suicídio em Amijima*), do cineasta Shinoda Masahiro. Dada a simultaneidade dos lançamentos, é possível que tenha havido um intercâmbio de ideias entre os artistas, que se conheciam e haviam colaborado anteriormente em filmes do Shinoda. Também a metáfora da peste aparece desde o primeiro espetáculo do Tenjō Sajiki, *Aomori-ken no semushi otoko*

⁵⁶ Teatro de bonecos japoneses.

(*O corcunda de Aomori*, 1967) – como referência a Artaud e provavelmente a Camus – de forma mais literal, fazendo, ao final da peça, um cesto cheio de ratos ser liberado no palco.

Outros exemplos da participação da audiência incluem a peça *Mōjin shokan* (*Cartas a um cego*), onde esta recebia na entrada uma caixa de fósforos e então era levada a um galpão totalmente escuro, onde os atores performavam suas ações no mesmo espaço em que estavam os espectadores, sendo que estes últimos precisavam acender o fósforo a todo tempo, na tentativa de enxergar o que ocorria. Para Sas (2011), essa decisão aparece entre outras coisas como um comentário a respeito do desejo de ver – da espécie de *voyeurismo* que tem a audiência, particularmente da audiência do teatro tradicional, que permanece protegida dos olhos alheios e pode observar tudo anonimamente, em sua posição privilegiada. Aqui, o que acontece é o oposto. Na tentativa de enxergar melhor, o espectador acaba expondo a si mesmo: pois se a luz do fósforo não é forte o bastante para iluminar os atores a alguns palmos de distância, o é para iluminar o rosto de quem o acende. Sua função, na verdade, não é senão a de pôr em evidência o próprio espectador, com todo seu desejo de visão. Mas, além disso, ainda conforme Sas, a peça realizada num local escuro promove também uma experiência sensorial, ao privar a audiência do sentido mais tradicionalmente usado no teatro – a visão – para assim despertar os sentidos normalmente jogados para segundo plano, como a audição e o olfato.

Embora o teatro *angura* como um todo tivesse a preocupação de repensar a relação com a audiência, e insistisse numa comunhão entre ator-audiência no momento do espetáculo, não o faziam exatamente no mesmo sentido que Terayama propôs. Num texto seu para a revista *Concerned Theatre Japan*⁵⁷ em 1973, David Goodman observa que Satoh Makoto (diretor do Kurotento, antigo Centro Teatral 68/71) não “indulgia” em experimentos com participação da audiência incluindo contato físico e sua chamada para a ação cênica. Ambos são críticos dessa abordagem, acreditando que em vez de dissolver as diferenças entre ator e espectador, ela apenas as evidencia ainda mais. Goodman afirma ainda que Satoh procurava usar o efeito de distanciamento brechtiano como forma de consolidar a participação da audiência, estimulando seu pensamento em vez de seu corpo. Na visão do historiador e co-editor da revista, a forma mais essencial de participação da audiência é “seu suporte ativo e interesse” – ou seja, o fato de ter um público frequente é essencial não só para a *existência* de um grupo de teatro, mas principalmente para estabelecer a relação “dialógica” que ele considera fundamental. “Se a audiência participa ou não da ação fisicamente”, diz Goodman,

⁵⁷ *Concerned Theatre Japan*, vol 2, n. 3.

“é de pouca consequência, pois a sua função adequada deve ser preenchida além dos confinamentos do teatro em si” (1973, p. 94). Implícita na exposição de Goodman está uma crença na distinção básica entre material e mental, estando o trabalho da audiência relegado a este último campo; isso fica claro quando ele descarta qualquer possível ação física da audiência como irrelevante. Os experimentos de Terayama são uma evidência de que ele desacreditasse nessa distinção – uma diferença fundamental em seus pontos de vista.

É a provocação de pôr o teatro em contato com a vida que garante ao Tenjō Sajiki a classificação de teatro de vanguarda. Em certo sentido, a tentativa de Terayama de dissolver a barreira entre ator e espectador – bem como a de confundir o teatro com a vida real em suas ações de teatro de rua, por exemplo, mas também no recrutamento de pessoas comuns para sua trupe teatral – traz paralelos com a posição das vanguardas históricas de negar três pilares essenciais para a arte autônoma típica da sociedade burguesa, como exposto por Peter Bürger: “a arte deslocada da práxis vital, a produção individual e, divorciada desta, a recepção individual” (2008, p. 102). O processo de produção se mistura com o da recepção, e a experiência coletiva é reforçada aqui. Se tal projeto atinge algum tipo de completude no teatro da trupe japonesa, é certamente questionável; para Bürger, não apenas falhou a proposta original das vanguardas históricas de transposição da arte para a práxis vital, como ela se esvazia de sentido quando ressurgue nas neovanguardas, posto que, na verdade, essa proposta não poderia jamais ser realizada no contexto de uma sociedade burguesa – a não ser de forma enganosa, a partir de uma falsa superação da arte autônoma (como aquela presente no que ele chama de literatura de entretenimento e na estética da mercadoria, características do capitalismo tardio). Essa predestinação ao fracasso acontece por conta da contradição inerente ao próprio empreendimento: “uma arte não mais segregada da práxis vital, mas que é inteiramente absorvida por esta, perde – juntamente com a distância – a capacidade de criticá-la” (2008, p. 98).

Influências: *Zankoku no bi* e o surrealismo

Apesar de as representações de crueldade na obra de Terayama poderem ser facilmente traçadas à Artaud, a pesquisadora Carol Sorgenfrei (2005) adiciona a elas uma nova dimensão ao entender que se relacionam à estética *zankoku no bi*, literalmente “beleza do cruel”, uma tendência antiga da arte japonesa que se caracteriza pela contemplação estética do grotesco, horrível ou demoníaco, e que geralmente inclui a representação do sobrenatural

ou do bizarro e da violência extrema. Aparecia com frequência em peças de *kabuki* e *bunraku* e nas xilogravuras japonesas do período Edo do gênero *muzan-e*, e posteriormente no subgênero *eroguro-nansensu* (de “erotic-grotesque nonsense”) do *pinku eiga*⁵⁸. Outros exemplos mais recentes de arte que pode ser relacionada à *zankoku no bi* são os mangás dos artistas Maruo Suehiro (1956-) e Junji Itō (1963-), como também o anterior Hanawa Kazuichi (1947-), que colabora com Terayama em seu filme *Pastoral: Morrer no campo* (1974).

Figura 14 – Muzan-e da série *Eimei nijūhasshūku* (*Vinte e oito assassinatos famosos com versos*), de Tsukioka Yoshitoshi (1867).

Fonte: Catálogo online do artista Yoshitoshi⁵⁹.

Na série de quatro volumes com peças de *kabuki* traduzidas para o inglês, *Kabuki Plays On Stage*⁶⁰, *zankoku no bi* é exemplificada pela peça *Kasane* de Tsuruya Nanboku (1755-1829), a qual se baseia numa lenda antiga que deu origem a inúmeras outras dramatizações (um gênero de *kabuki* dedicado apenas a essas histórias se chama *Kasanemono*). Na versão de Nanboku, Kasane apaixonou por um samurai Yoemon, sem saber que ele tinha um caso com a mãe dela, Kiku. O marido de Kiku, Suke, encontra os amantes juntos e acaba sendo morto por eles: Yoemon esfaqueia-lhe a perna, enquanto Kiku arranca-lhe um olho. Na dança, Kasane é possuída pelo espírito de Suke, que em busca de vingança faz com que ela desfigure totalmente seu próprio rosto. O drama, segundo os editores

⁵⁸ Gênero de filmes eróticos que ganha popularidade a partir dos anos sessenta.

⁵⁹ Disponível em: <<http://yoshitoshi.net>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

⁶⁰ BRANDON, James. LEITER, Samuel. *Kabuki plays on stage: darkness and desire, 1804-1864*, 2002.

Brandon e Leiter (2002), transforma uma história horrível e infernal numa dança elegante, com letras poéticas, os cantos que a acompanham sendo dotados de um sensual refinamento. Assim exemplifica-se a *zankoku no bi* presente no teatro *kabuki*.

Para Sorgenfrei, esta é a real origem do “teatro da crueldade” em Terayama, e essa influência nativa é mais relevante até do que a influência artaudiana – ainda que esta última seja mais amplamente proclamada pelo próprio dramaturgo japonês. Mas ela mesma deixa implícita certa intersecção entre essas tendências, ao afirmar que a própria ideia de *zankoku no bi* se aproxima da estética do romantismo gótico, notando também que “tendências românticas existiram no Japão desde tempos antigos” (2005, p. 53), na década de 1930 chegando a dar origem a um grupo literário de romantismo japonês (*Nihon Roman-ha*). A busca pela identidade pessoal, do “eu” em relação ao universo, era questão essencial tanto para Terayama quanto para os artistas relacionados a *zankoku no bi* e aos ocidentais românticos ou por eles influenciados – o que inclui os surrealistas e Artaud. Terayama indubitavelmente se inspirava nos teatros *kabuki* e *nō*, o que pode ser constatado não apenas em suas peças, mas também em seus filmes. Mesmo assim, tendo crescido numa época já marcada pela ocidentalização e até pelo início da globalização moderna, com acesso quase tão amplo à literatura ocidental quanto à japonesa, seria impossível tentar decifrar onde começa e termina cada uma das influências, ou qual delas é a mais importante. Mais frutífero do que tentar quantificá-las seria pensá-las como um todo plural, e entender as múltiplas direções para onde apontam os trabalhos do autor.

Sobre a espécie de individualismo presente na busca do eu empreendida pelos escritores de influências românticas e por Terayama, Sorgenfrei afirma ainda que ela não era incomum no Japão – ainda que a tradição do país asiático seja comumente associada às ideias de grupo e coletividade. O estilo de escrita de Terayama, de acordo com a pesquisadora, tem raízes nos “romances do eu” japoneses (*shi-shōsetsu* ou *watakushi-shōsetsu*), nos quais o ponto central é a expressão da sensibilidade do autor/protagonista (e não os fatos que lhe ocorrem). A escrita é lírico-discursiva, com a ambiguidade e a sugestividade sobrepondo-se à razão e o intelecto. Essas características também estão presentes em certo grupo de obras do Terayama, notadamente as da primeira parte de sua carreira e que se relacionam mais com seu próprio passado, como a coleção de *tanka* e filme intitulados *Pastoral: Morrer no campo* e a peça *O corcunda de Aomori* (*Aomori-ken no semushi otoko*, 1967).

De fato, além das aproximações com tradições românticas, um argumento contra encaixar Terayama no rótulo de “pós-moderno” poderia ser seu grande enraizamento nas vanguardas ocidentais modernas, em particular no surrealismo. O termo “surrealista” é

frequentemente usado para descrever a mais conhecida obra cinemática de Terayama, *Pastoral: Morrer no campo* (*Den'en ni shisu*, 1974), assim como boa parte de seus curtas-metragens, de conteúdo altamente onírico⁶¹. Apesar de o diretor não fazer, até onde foi o alcance dessa pesquisa, alusões diretas aos escritores surrealistas (senão ao cineasta Luis Buñuel [1900-1983]), há de fato algumas aproximações importantes entre eles. Meu entendimento do surrealismo como movimento aqui será principalmente informado pela *História do surrealismo* (2008) empreendida pelo escritor e crítico literário Maurice Nadeau, no livro primeiramente editado em 1944, bem como pelos manifestos surrealistas do líder-fundador do movimento, André Breton (1896-1966).

Os surrealistas, amplamente inspirados pela então-recente teorização do inconsciente por Freud – e talvez mais ainda pela atenção que ele dedicava ao universo onírico em sua teoria da interpretação dos sonhos –, queriam pôr em pedaços o mundo da lógica e da razão, além de proclamar “a onipotência do desejo e a legitimidade de sua realização” (2008, p. 21). Como foi dito, Terayama defende uma quebra com os laços familiares: e também os surrealistas, que desejavam a “destruição total dos laços impostos pela família, pela moral, pela religião” (2008, p. 21), conforme Nadeau. Há uma clara aproximação nas propostas, o que não implica numa identificação completa na forma com que os surrealistas e o japonês propunham tal feito. Marquês de Sade (1740-1814) era figura central no panteão dos poetas surrealistas, como mostra Nadeau. E por outro lado, Terayama, agora de acordo com Ridgely (2011), demonstrava mais interesse nos escritos de Leopold von Sacher-Masoch (1836-1895). Para Ridgely, que se apoia em teorias deleuzianas sobre sadismo e masoquismo, enquanto Sade erotiza a quebra de contratos sociais e pessoais, Sacher-Masoch erotiza a produção e manutenção de contratos entre sujeitos livres. Ainda que possa soar revolucionária ou libertadora, a quebra de contratos (representada pelo sadismo) na verdade só acontece para dar lugar, nos termos de Ridgely, a “uma nova ordem ainda mais brutal que a anterior” (2005, p. 99). Já a manutenção de contratos entre sujeitos livres tem verdadeiramente o potencial de ocorrer de forma liberadora para ambas as partes, pois seus desejos e necessidades podem ser negociados continuamente. Para Ridgely, assim, o erotismo e a dupla sexo/violência aparece nas obras de Terayama principalmente como forma de trabalhar essa desinstitucionalização, essa reconstrução de um modelo social sincrônico – ou seja, de forma distinta à de outras obras de inspiração sadista, que ele exemplifica com o cineasta Wakamatsu Kōji e o escritor Mishima Yukio (Sorgenfrei, por outro lado, considera que todos esses autores, como também

⁶¹ Ver: Ori (1964), *Chōfuku-ki* (1974) e *Marudoru no uta* (1977), por exemplo.

o cineasta Ōshima Nagisa, têm sua maior influência advinda de *zankoku no bi*, não diferenciando as tendências sadistas ou masoquistas).

No entanto, diferenças à parte, é impossível não pensar nos surrealistas quando a teórica Miryam Sas observa que o “encontro dramático” de Terayama começa com “uma ruptura da sistematicidade da vida diária” (2011, p. 120). Ao discorrer sobre o encontro a partir da imagem do toque do rato infectado com a peste, sobre o qual já comentamos, Sas cita um texto onde Terayama discute um incidente de 1977 em que garrafas de Coca-cola envenenadas com cianeto de sódio foram deixadas aleatoriamente pela cidade de Tóquio, resultando na morte de duas pessoas que, inadvertidamente, resolveram abrir e tomar o refrigerante encontrado ao acaso. Sua fascinação por esse crime sem motivo, como exemplo de um encontro totalmente aleatório e uma interrupção brutal da ordem usual do dia-a-dia, não deixa de lembrar a conhecida afirmação do maior expoente do surrealismo, o escritor André Breton, para quem “o ato surrealista mais simples consiste em, de revólveres ao punho, descer à rua e atirar ao acaso, tanto quanto se possa, na multidão” (1929⁶² *apud* NADEAU, 2008, p. 24).

Breton e Terayama possuíam, ademais, um ídolo em comum: Isidore Ducasse (1846-1870), conhecido pelo heterônimo Conde de Lautréamont. Breton foi, inclusive, um dos grandes responsáveis pelo interesse póstumo nos escritos de Ducasse, que morreu aos vinte e quatro anos, ainda desconhecido. Ele e os outros surrealistas, de acordo com Nadeau, “veneravam Lautréamont” mais que qualquer outro poeta, e diziam que foi principalmente com ele que nasceu o espírito surrealista. Sorgenfrei afirma que, enquanto Artaud constava apenas em quarto lugar na lista de dez maiores influências de Terayama (feita pelo próprio), “o primeiro lugar foi reservado a Lautréamont” (2005, p. 161). Terayama produziu um curta-metragem inspirado nos *Cantos de Maldoror* (*Marudoru no uta*, 1977). Antes de entrar em maiores detalhes sem relação à influência de Lautréamont no trabalho do japonês, porém, convém realçar um episódio significativo do início da carreira deste último.

O sujeito fragmentado: a negação da autoria individual e o pastiche

O talento de Terayama foi percebido desde jovem, quando ganhou em 1954 um concurso de *tanka*, a poesia japonesa de cinco versos. Mas não sem um toque de polêmica, algo que de certa forma pressagiria um ponto comum a toda a sua carreira futura. Depois de

⁶² BRETON, André. *Seconde manifeste du surréalisme*. 1929, p. 2.

ganhar o prêmio e haver sido enaltecido publicamente pelo diretor do concurso e por críticos literários, alguns leitores eventualmente perceberam que seus poemas repetiam trechos de outros *tanka* e *haiku* de autores contemporâneos, em geral publicados havia pouco tempo. Tal procedimento, lembremos, era utilizado na poética japonesa desde sua origem na forma de *honka-dori*, alusão a outros poemas – mas esta, em geral, se caracterizava por alusões a trechos de mestres muito anteriores, considerados “clássicos”, o que não foi o caso com Terayama, conforme explica Ridgely (2011). Além da extensão dos trechos aludidos, o que mais chocou seus detratores foi o fato de ele ter por vezes utilizado frases de alguns antigos *haiku* de sua própria autoria, alongando-os para a quantidade de sílabas necessárias para o *tanka* – o que foi considerado por alguns como uma falta de entendimento da distinção entre os dois gêneros, e até um desrespeito⁶³. Mas Terayama foi também um defensor da liberdade da linguagem, e começou aí sua carreira. Posteriormente viria a publicar um artigo (*Tōsaku-byō*, “cleptomania literária”, 1961) explicando seu ponto de vista: o de que todos nós somos plagiadores a partir do momento que nos interessamos pelas coisas feitas no mundo e interagimos com elas. Assim, descarta a ideia de que algo fluido como a linguagem possa ser trancafiada e considerada propriedade privada, muito menos a de que seja coisa sagrada e intocável. Ou, ainda, que um texto seja algo fechado e não possa se relacionar diretamente com outros textos.

Suas ideias a esse respeito podem ser controversas, mas o fato é que esse ponto claramente permeou toda a sua produção – e o argumento certamente não foi apenas um modo conveniente de se defender das acusações de plágio. Steven Ridgely faz uma detalhada análise desse incidente no primeiro capítulo de seu livro sobre o autor, onde ele mostra, além disso, que as “cópias” de trechos não foram feitas sem alterações significativas ora no contexto, ora em termos essenciais das frases. Em outras palavras, embora cada trecho pudesse ser claramente identificado como não-acidentalmente advindo de uma outra obra, ao mesmo tempo seria impossível declarar não ter havido criação por parte de Terayama. Seu processo foi de apropriação e de intertextualidade, e a liberdade para apropriar-se das imagens e dos textos é algo que ele continuaria a afirmar posteriormente.

É interessante que Ridgely tenha destrinchado as partes mais polêmicas de seus *tanka*, trazendo evidências que negam o pesado rótulo negativo de “plagiador” do início da carreira

⁶³ O *haiku*, conhecido também no Brasil por “haikai” ou “haicai”, é uma forma tradicional de poesia japonesa mais curta que o *tanka*. É formado por 17 unidades sonoras divididas em três frases (as quais costumam ser separadas em versos quando traduzidas ou romanizadas), e seguindo geralmente o padrão 5-7-5 (unidades sonoras por frase). O *tanka*, por sua vez, é um poema de trinta e uma unidades sonoras divididas no padrão 5-7-5-7-7.

de Terayama, que poderia facilmente fazer com que alguns observadores descreditassem toda sua obra. Ao contrário, o que alguém que tenha contato com suas peças ou filmes perceberá é uma infinidade de referências, citações, de colagens e de intertextualidade – algo que se relaciona, em sua essência, ao que fez em sua primeira coleção premiada de *tanka*, e que reforça seu argumento inicial.

Um ponto nodal na teoria crítica do pós-moderno é o tópico da dissolução ou “morte do sujeito” – uma descrença nas narrativas de subjetividade, apontada por Lyotard (1979), Owens (1983) e Fredric Jameson (1991), entre outros. Para Jameson, durante a mudança na dinâmica cultural que marca a transição para o pós-moderno perde-se a relevância do tema da “alienação do sujeito”, típica de práticas modernas – e exemplificada por ele na obra *O Grito* (1893), do pintor simbolista Edvard Munch. Face à descrença na subjetividade, este tema é substituído pelo da *fragmentação* do sujeito, que passa a se tornar preponderante a partir de um período que o filósofo americano traça-a por volta dos anos sessenta. Tal mudança, ele adiciona, se vê refletida na teoria contemporânea, onde um assunto recorrente é o do “fim da mônada burguesa autônoma, ou ego, ou indivíduo – e o stress que o acompanha, seja como uma nova ideia moral ou descrição empírica a respeito da *descentralização* desse sujeito ou psique previamente centralizado” (1991, p. 15).

Como foi apontado, o cinema de Terayama tem forte influência do surrealismo, e se seguirmos Sorigenfrei (2005), parte de sua obra literária pode ser traçada a tradições japonesas de narrativa subjetiva tais como *shi-shōsetsu* e ao romantismo gótico ocidental. Nesse sentido, poderia-se argumentar que a supracitada característica da pós-modernidade – o desaparecimento do sujeito – não se faz presente em sua arte, enraizada que está nesses movimentos artísticos de cunho subjetivista. Por outro lado, é possível perceber duas tendências em diversas de suas obras (como, por exemplo, nos filmes selecionados para análise aqui): a) o sujeito não é mais pensado como um “todo” completo, linear e ininterrupto, é, ao contrário, fragmentado, descontínuo e passível de metamorfoses; b) a ideia de propriedade intelectual, *i.e.*, de um sujeito individual como “dono” de uma manifestação artística específica de sua criação, mas também a noção de originalidade em si, é repetidamente negada, a começar com sua estreia no concurso de *tanka* em 1954. O ponto central do texto *Tōsaku-byō*, de 1961, é precisamente a impossibilidade de se ser completamente original.

Aqui convém retornar à influência do escritor Isidore Ducasse, pseudônimo Conde de Lautréamont. Na edição brasileira dos *Cantos de Maldoror*, obra de 1869 traduzida e comentada pelo poeta e ensaísta Claudio Willer em 2015, e que inclui na verdade toda a obra

de Ducasse e suas cartas, podemos encontrar algumas pistas de prováveis influências em Terayama. É notável, particularmente, o fato de que em *Cantos* o autor faz “plágios” de trechos de Goethe, de Shakespeare e Dante, entre diversos outros, num ato que Willer⁶⁴ chama de “desconsideração da autoria e propriedade individual do texto” (2015, p. 33), a qual ficaria explicitamente declarada em sua obra seguinte, *Poesias*. Na verdade, a palavra “plágio” não parece definir com precisão o que é feito, já que ainda conforme Willer em seu prefácio, as relações do texto de Lautréamont com outros textos são complexas, passando por autores de diversos gêneros, e variando entre citação, alusão, inversão, falsificação etc., mas quase sempre incluindo adulteração do sentido original. Lautréamont “[pensa] a obra não apenas como diálogo entre pessoas, mas entre textos” (p. 34), de forma tão extrema que *Cantos* chegou a servir de modelo para a teoria da intertextualidade de Julia Kristeva (1941-), crítica literária, filósofa e ensaísta búlgaro-francesa.

Além de *Cantos*, Lautréamont/Ducasse escreveu somente uma obra antes de sua morte prematura: *Poesias*, dividida em duas partes (inclusas na edição brasileira de 2015). A segunda delas é quase totalmente formada de frases de pensadores anteriores (em geral cristãos, principalmente Pascal e Vauvenargues), com alterações em uma palavra ou outra, amiúde de modo a deixá-las com o sentido oposto. E no meio dessas frases, Ducasse diz: “O plágio é necessário. O progresso o implica. Segue de perto a frase de um autor, serve-se de suas expressões, apaga uma ideia falsa, substitui-a por uma ideia justa” (2015, p. 306), completando depois que “a poesia deve ser feita por todos, não por um” (2015, p. 311). É provável que essa tenha sido uma das inspirações para a adesão tão importante de Terayama à intertextualidade, e também à sua afirmação no texto *Tōsaku-byō* (“cleptomania literária”) de que nós somos todos plagiadores.

Tão importantes quanto a intertextualidade de *Cantos* podem ter sido algumas de suas características estéticas e temáticas. A obra é caracterizada por muitos críticos literários como violenta, perversa e cruel, e inclui narrativas verdadeiramente surreais e imagens extravagantes e absurdas, com amplo uso de figuras zoomórficas imaginárias, como um arcanjo-caranguejo, um rabo-de-peixe mensageiro, um homem-peixe, adolescentes-tarântula etc. O próprio Maldoror, personagem-título, havia vivido meio século como tubarão antes de virar homem, e ainda vira porco e águia em momentos da obra. Willer (2015) comenta que o crítico Bachelard considera a metamorfose aqui como uma expressão da revolta individual, e completa que se o desvio da norma sexual (com a homossexualidade, na época ilegal) aparece

⁶⁴ WILLER, Claudio. Prefácio. In: LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os Cantos de Maldoror*, 2015.

nela, é sobretudo como uma metáfora para os desvios das normas literárias e lógicas que a própria obra empreende.

De fato, a metamorfose implica numa descontinuidade da própria noção de identidade pessoal que encontra ecos em obras do artista japonês, seja no campo narrativo e temático – em *Pastoral: Morrer no campo* (1974), quando se discute a inconsistência entre nós mesmos e nossos eus passados – seja no campo formal, na própria estrutura fragmentária e descontínua da obra, como em *Joguem seus livros, vamos às ruas* (1971). A esse sujeito fragmentado, Jameson (1983) chama “esquizofrênico”, aquele para quem a ideia de continuidade temporal – de um passado e um futuro – não é mais perceptível, e o considera outra grande característica das expressões culturais pós-modernas. E se em Lautréamont a homossexualidade pode ser lida como símbolo da exclusão e da exceção, por sua parte, Terayama costumava usar a figura dos *outsiders*, o que incluía pessoas “deformadas”, pequenas, obesas etc, mas também personagens transexuais, homossexuais ou simplesmente excêntricas⁶⁵ como símbolos dessa rebelião – e como símbolos de resistência aos estilos de vida tradicionais. Evidentemente, o gosto por esse tipo de figura também pode ser traçado para as suas origens rurais e fascinação pelos shows de aberrações e circos itinerantes, assim como para seu interesse por outros artistas como o cineasta Federico Fellini (1920-1993). Mas a estética de Terayama é marcada pelo uso de imagens grotescas e exageradas, e tanto seus filmes como seus textos ainda demonstram claro interesse – em múltiplas dimensões – pela violência e a crueldade, fatores que provavelmente justificam a presença de Lautréamont no topo de sua lista de influências.

Levando em consideração o que foi dito sobre a fragmentação do sujeito e a perda da noção de autoria individual, há ainda outro conceito fundamental para a compreensão da obra do diretor japonês. De acordo com Jameson (1991), é também o esfacelamento do sujeito que leva na pós-modernidade a um gradual apagamento da noção de estilo individual do artista, cuja importância era muito maior nas práticas modernistas – e consequentemente à adoção generalizada do pastiche. Jameson (1983; 1991) define o pastiche em oposição à prática (moderna) da paródia: esta última sendo uma imitação ou mímica de outros estilos, particularmente de maneirismos de um autor ou artista específico, sempre com o fim ulterior de sátira e ridicularização (ainda que, por vezes, mistas a uma homenagem). A paródia se aproveita das idiossincrasias dos estilos pessoais e põe neles os holofotes, frequentemente os

⁶⁵ Alguns exemplos são o corcunda em *Aomori-ken no semushi otoko* (*O Corcunda de Aomori*) e a protagonista da peça *Kegawa no Mari* (*Mari de Vison*), personagem transexual interpretada por Miwa Akihiro (1935-), uma conhecida drag queen japonesa, num papel que aparece novamente no longa metragem *Joguem seus livros, vamos às ruas* de 1971.

hiperbolizando de modo a torná-los ridículos. Para que exista a paródia, é necessário que preexistam a ideia de uma normalidade ou padrão ao qual determinado autor ou artista escapa, e é justamente essa particularidade que o torna parodiável. Para Jameson, o estado-das-coisas pós-moderno é um onde se rejeita tal ideia de normalidade; ademais, um onde a ideia de sujeito se fragmenta, e a de autoria individual perde importância; isto causa um declínio na prática da paródia e a disseminação do pastiche, que é também a mímica de estilos alheios (de escolas, épocas ou culturas distintas), mas neutralizada, sem a intenção de sátira; é uma paródia “reduzida a um discurso midiático neutro e reificado” (1991, p. 17), uma “estátua de olhar vazio” (idem). O pastiche faz parte de “um mundo onde inovação estilística não é mais possível, tudo o que resta é imitar estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes dos estilos de um museu imaginário” (1983, p.115).

Certamente há diversas críticas a esta prática a serem observadas na posição de Jameson, a mais óbvia sendo a de que, em seu discurso reificante e despido da dimensão histórica, o pastiche se põe em conformidade com o capitalismo comodificante, e não mais representa uma subversão ao sistema como haviam sido as práticas modernistas. Este é um questionamento importante e sem dúvidas pode se aplicar a diversos casos, particularmente aqueles analisados pelo teórico, que comenta o fenômeno dos “filmes de nostalgia”, produtos de entretenimento voltados para o lucro. Mas o próprio deixa em aberto, no fim de seu texto de 1983, a questão da possibilidade de utilização dessa prática para fins de resistência. O pastiche é característica importante na obra de Terayama, especialmente na primeira fase de seu teatro, conforme Sorgenfrei (2005), mas a obra cinemática onde ele é mais notável é possivelmente *Pastoral: Morrer no Campo* (1974), com sua adoção de elementos estilísticos e culturais de um Japão pré-moderno para representar uma história que se passa na verdade num período posterior, após a segunda guerra. Na análise deste longa, no capítulo seguinte, retomarei o uso do pastiche e argumentarei de que forma ele aqui se opõe ao pastiche conformista e espetacularizante descrito por Jameson.

De todo modo, no que diz respeito à sua relação com a autoria, seria enganoso pensar que a obra de Terayama deva somente a Lautréamont – ainda que o japonês o proclame como a sua principal influência – e tampouco que seja a direta consequência de um desenvolvimento cultural ligado ao capitalismo tardio, como o pós-modernismo descrito por Jameson (e que se refere sobretudo a práticas ocidentais, norte-americanas e europeias). Miyoshi (1989) aponta, em seu texto sobre a literatura japonesa e suas diferenças em relação à literatura europeia, que em diversas formas literárias e expressivas do Japão – não apenas na já mencionada prática do *honka-dori*, mas também nos poemas encadeados (*renga*), no teatro

nō, por vezes nos *shōsetsu*⁶⁶ e até mesmo no *Ise monogatari*, um dos textos de prosa mais antigos do Japão – a textualidade não é vista como autônoma, mas é pensada em termos de interrelações, e a autoria “é vista mais como pública e comunal do que como particular e individual” (p. 165). De fato, no *renga* – que fora praticado por Matsuo Bashō (1644-1694), e, no seu caso, consistia em sessões de criação partilhada onde quatro poetas compunham cada qual uma linha, seguindo uma ordem (e estrutura) predeterminada, e de modo a continuar a linha anterior – a linguagem é caracterizada pela polissemia, alusão, epítetos e associações, com referências e paródias a toda uma tradição poética de seu país. Miyoshi (1989) nota que nesse caso, apenas na criação da primeira linha do poema estaria o poeta trabalhando de forma mais ou menos autônoma; pois da segunda em diante, ele precisava ser, além de poeta, leitor. Em todas essas formas artísticas japonesas, pouca ênfase é dada num dualismo entre interno e externo, subjetivo e objetivo. Em outras palavras, a intertextualidade no trabalho de Terayama se conecta também com formas pré-modernas da arte e literatura japonesa, e não pode ser pensada simplesmente como reflexo de desenvolvimentos mais tardios nas práticas ocidentais.

Ficção versus Realidade

Como já foi afirmado, Terayama não acreditava na delimitação de uma fronteira entre realidade e ficção, e gostava de ativamente provocar confusão entre as duas. Ridgely afirma que ele “cultivava uma reputação como mentiroso e requeria a técnica de auto-ficcionalização para entrada em sua trupe” (2011, p. xviii), antes de apontar o exemplo de uma “autobiografia” cheia de contradições serializada por Terayama em 1963, *Tareka kokyo o omowazaru*, em que ele constrói tensão gradativamente ao recontar sua primeira experiência sexual para no fim, admitir: “no entanto, este episódio é uma mentira”. Essa ideia reaparece em alguns de seus filmes, notadamente os dois que serão estudados aqui, ao realçar-se em momentos anticlimáticos o fato de que “no entanto, estes episódios são apenas parte de um filme”. Esse tipo de confissão parece uma brincadeira com nossa necessidade constante de balancear e separar o verdadeiro do falso, e nossa tendência a confiar mais no narrador a partir do momento em que ele confessa haver mentido – ainda que no fim das contas continuemos às escuras sobre a veracidade de qualquer uma dessas afirmações. De forma mais importante,

⁶⁶ *Shōsetsu* é um gênero literário japonês usualmente traduzido como “romance”. De acordo com Miyoshi (1989), porém, a própria estrutura da língua japonesa faz com que o *shōsetsu* possua importantes divergências em relação ao romance no modelo europeu.

esses exemplos apontam para o fato de que talvez suas tentativas de levar o teatro às ruas e de provocar uma mudança na vida do espectador através do encontro, as quais já foram discutidas, não se devam simplesmente a um retorno à proposta vanguardista de misturar arte e vida, mas, de uma forma mais radical, a um questionamento daquilo que se entende por “realidade” ou por “verdade” objetiva, como esferas independentes da imaginação subjetiva.

Pode-se prever que, tendo Terayama migrado para o meio cinematográfico a partir dos anos setenta, essa questão só ficou mais forte em suas obras. O cinema é um meio particularmente próprio para pôr em questionamento o senso comum de “realidade”; o fazer criativo cinematográfico, como o fotográfico, traz em seu próprio âmago a relação entre aparato técnico, registrando um recorte do real, e a subjetividade do autor. Essa relação é questão de debates e reflexões no meio há décadas, e evidentemente, Terayama não foi o único artista a negar a dualidade entre real e ficcional diretamente em seu trabalho. São diversos os exemplos desse tipo de tentativa no meio fílmico, mas não por acaso, outro homem que gostava de se autodenominar mentiroso notadamente trabalhou uma ideia similar num semidocumentário numa época contemporânea ao japonês. Refiro-me a Orson Welles e a seu *F for Fake (Verdades e Mentiras)*, de 1972, uma reflexão sobre a fluidez dos limites entre farsas e verdades, e sobre o fato de que é o *estabelecimento* que tem o poder de definir o que cai numa ou noutra categoria. Welles, que aparece no filme a todo tempo como um narrador presente em pessoa, afirma logo no início que se trata de um filme sobre mentiras e mentirosos, mas que “tudo que será dito na próxima hora será verdade”. Passa a maior parte do filme discutindo um notório falsificador de arte, Elmyr de Hory, e seu biógrafo, Clifford Irving, que acaba também desmascarado como farsante por inventar e falsificar um contrato de autobiografia com Howard Hughes (estas personagens e fatos são todos verídicos).

O outro protagonista invisível aqui é o mercado da arte, com seus “experts” incapazes de reconhecer as falsificações de Elmyr, que supostamente figuram em acervos de grandes museus de arte moderna ao redor do mundo. O mesmo mercado, que, tendo alienado muitos anos antes o jovem pintor aspirante Elmyr de qualquer possibilidade de retorno financeiro, acaba sofrendo mais tarde o golpe simbólico de haver movimentado milhões de dólares a partir de obras falsas, a partir da própria insubstancialidade do valor da arte. Welles expõe casos de especialistas dando selo de autenticidade às imitações enquanto mostra imagens gravadas de Elmyr desenhando um “Matisse”, e em seguida faz a interrogação-chave do filme: “Quem é o especialista? Quem é o farsante?”.

Após o momento de Elmyr e Irving, Welles faz uma sutil transição para uma história vagamente relacionada, centrada em Oja Kadar, uma mulher que, após conhecer Picasso por

acaso durante suas férias, posou para o pintor e guardou para si as vinte e duas pinturas resultantes, depois as fornecendo para que seu avô, outro falsificador de quadros, pudesse imitá-las. O fato resulta numa exposição em alguma galeria da Europa, e Picasso, furioso ao reconhecer que não se tratava de obras autênticas suas, procura Oja e acaba por ter um encontro e discussão calorosa com o anônimo avô falsificador. Após contar a história e reportar o diálogo minuciosamente, Welles termina com uma confissão: “Ihes prometi a verdade por uma hora, mas essa hora já acabou. Nos últimos dezessete minutos, estive mentindo para vocês”. É precisamente porque Welles havia prometido contar a verdade, porque passou uma hora falando de figuras e acontecimentos reais, e porque expôs as mentiras alheias, que o relato sobre Oja Kadar pôde ganhar credibilidade, ainda que fosse tão insólito. Mas além de brincar com a ideia da “trapaça” presente em todo seu filme, Welles aqui provoca uma série de reflexões sobre o ato de *ficcionalizar* a partir do real, sobre nosso desejo de acreditar na veracidade de alguma coisa a partir do momento em que as condições de credibilidade estão estabelecidas, e sobre a supervalorização que frequentemente damos à própria distinção entre verdade e mentira.

E em meio às farsas que discute em seu documentário, Welles menciona outro fato conhecido de sua própria carreira que ressoa naquela do artista japonês. Em 1938, ele – então apenas ator – escreveu e narrou uma radionovela baseada no livro *Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells, que seguia o estilo de uma transmissão de notícias verídica informando a respeito de uma invasão marciana que estaria acontecendo naquele exato momento. Criou-se a lenda, a qual Welles gostava de alimentar, de que muita gente acreditou na notícia falsa e que houve caos generalizado em várias cidades dos EUA⁶⁷. Terayama faz algo parecido em sua radionovela de 1960, *Otonagari* (“caça a adultos”), que começa com uma transmissão alertando que após uma criança ter esfaqueado o pai numa briga por conta da lição de casa, outras se uniram a ela numa rebelião para tomar poder e prender todos os adultos. A controvérsia causada pela transmissão também foi similar: autoridades de Fukuoka, onde o programa foi produzido, acusaram a novela de incitar violência, conforme Netletton (2010) em parte de sua tese⁶⁸ sobre essa obra. Esse tema da revolta infantil seria repetido por Terayama em 1970 num média-metragem baseado na radionovela, chamado *Imperador Tomate Ketchup* (*Tomato Ketchappu Kōtei*), também analisado na tese de Netletton (2010).

⁶⁷ Há disputas a respeito desse fato, visto que a audiência do programa não foi tão grande, e não há evidências de que realmente um grande número de pessoas tenha acreditado na transmissão – conforme artigo recente do jornal inglês *The Telegraph* (CHILTON, Martin. The War of the Worlds panic was a myth. *The Telegraph*, Londres, 6 mai. 2016.)

⁶⁸ NETTLETON, Taro. *Throw Out the Books, Get Out in the Streets: Subjectivity and Space in Japanese Underground Art of the 1960s*. University of Rochester, New York, 2010. (Tese de doutorado)

De todo modo, não é necessário sair do Japão para achar outros exemplos de filmes que efetivamente questionam a polaridade entre real e ficção. Há um exemplo notável no próprio underground japonês do pós-guerra, em Matsumoto Toshio, e seu filme que já foi mencionado no capítulo anterior – *Funeral das Rosas* (*Bara no Sōretsu*), de 1969. O filme é uma repaginação pós-moderna da tragédia grega do Édipo Rei, que mistura a linguagem documental com a ficcional. A protagonista é Eddie, uma *drag queen* atuante num bar gay em Shinjuku, Tóquio, e ocasionalmente traficante de drogas num esquema liderado por seu chefe e amante, Gonda. A narrativa não-linear se desenvolve a partir do conflito desse casal com Leda, a gerente do bar e também amante de Gonda, que por ciúmes ameaça denunciar seus negócios. Leda acaba se suicidando e deixando uma maldição aos dois, que mais tarde descobrem que são pai e filho. Eddie é interpretada por Peter, até então não-ator: um rapaz que foi encontrado ao acaso por um assistente de Matsumoto enquanto trabalhava num bar gay, e que como a protagonista do filme, possuía uma identidade de gênero fluida.

A linguagem documental surge no filme em entrevistas que são inseridas em meio à narrativa caótica, com gays, transgêneros, e usuários de drogas da “vida real”. Elas seguem o esquema de reportagem televisiva, com perguntas e respostas rápidas, e não se aprofundam em nenhum tema. Matsumoto questiona a própria validade da ideia – comumente aceita – de que esse tipo de entrevista superficial seja mais real do que uma narrativa de ficção, que por sua vez está enraizada em questões subjetivas reais, como a que acontece com a protagonista Eddie. Ele ainda expõe o próprio fazer fílmico, numa cena com Eddie que é interrompida pelo diretor dizendo “corta”, e onde vemos toda a equipe da filmagem. Põe em cena a atriz que interpreta a antagonista Leda, sendo entrevistada a respeito da cena que acabaram de filmar, e depois Peter sendo perguntada sobre suas semelhanças com a personagem. Assim, além de possuir uma narrativa fragmentada ficcional, *Funeral das Rosas* também inclui, praticamente, um *making off* de si mesmo. Mas ele evidencia uma questão mais crucial: é que o *making off* também é pura ficção, pois também é parte do filme. Todas as imagens que vemos foram manipuladas. A indissolubilidade dos elementos reais e ficcionais numa obra de arte é colocada aqui em seu máximo poder de estranhamento.

Takiguchi Shūzo, notável artista do pós-guerra japonês, escreveu em sua crítica do filme que “o que parece atuação toma uma significação documental, o que aparece como realidade está enraizada em absoluta ficção, e o que aparece como paródia está inscrito em realidade” (1970⁶⁹ *apud* NETTLETON, 2010, p. 174). Esta afirmativa parece alinhar-se com

⁶⁹ TAKIGUCHI, Shūzo. Bara no Soretsu wa semaru. *Art Theater*, 1970, p. 5.

o próprio projeto de Matsumoto, que afirmou numa entrevista de 1996 que o impulso criativo do filme foi de “perturbar o esquema perpétuo de um mundo dualista dividindo fato de ficção, homens de mulheres, objetivo de subjetivo, mental de físico [...]”⁷⁰. A proposição de Matsumoto, por sua vez, ressoa em trecho do próprio Terayama em 1976, ao falar sobre suas intenções em relação ao teatro:

Eu quero questionar a validade das [...] distinções (o falso *versus* o real, experiência imaginária *versus* experiência da vida real). Quero perguntar o que essas distinções deixam implícito, e quero restaurar a identificação das pessoas com a coexistência de opostos. [...] A experiência imaginária é frequentemente um sinônimo para a vida real, e se você pensar bem, a vida real é controlada pela imaginação. Antes de elas serem definidas e diferenciadas, essas duas agem em conjunto, movendo-se em mútua coordenação como um carro de duas rodas (1976⁷¹ *apud* SORGENFREI, 2005, p. 57).

Como Terayama, Matsumoto havia criado desde jovem uma fascinação pelos filmes neorrealistas italianos, que começaram a ser lançados no Japão na sua época de faculdade. Mas suas próprias produções, no que se aproximaram do cinema experimental avant-garde, acabaram se distanciando consideravelmente do neorrealismo. Terayama compartilhava um interesse pelos artistas de rua e circos itinerantes (esta, aliás, era a origem de vários dos atores do Tenjō Sajiki), e o fato de que seus curtas e longa-metragens frequentemente retratam esse tipo de personagem lhe rende até hoje comparações com Federico Fellini, maior expoente do movimento – ainda que existam poucas aproximações entre os dois para além do uso dos motivos circenses. As diferenças surgem a partir do momento que, conforme reflete Matsumoto na mesma entrevista previamente mencionada, a geração do pós-guerra percebe que os mecanismos do movimento italiano não mais conseguiam, após a recuperação econômica, *alcançar* a nova realidade da forma convincente como fizera antes, e assim dar origem a novas obras relevantes. Em outras palavras, aquilo que retratava tão bem o drama da resistência e pobreza durante a guerra, que era capaz de cruamente tornar o espectador consciente de sua realidade coletiva e global, já não era adequada para os tempos contraditórios, supostamente prósperos das décadas que seguiram o fim da guerra. Matsumoto (1996) nos faz perceber que era necessário tentar chegar ao âmago dessas contradições ao se explorar a subjetividade e a imaginação da forma como o cinema experimental vinha fazendo.

⁷⁰ *Documentarists of Japan*, No. 9: Matsumoto Toshio. Documentary Box 9, 1996. Sem paginação.

⁷¹ TERAYAMA, Shūji. *Meiro to shikai: waga engeki*. Tokyo: Hakushiya, 1976.

Voltando à questão da data de nascimento de Terayama – 1935 ou 1936? –, o fato é que este e outros dados duvidosos da sua biografia poderiam ser investigados em detalhe, com evidência somada a evidência, para se chegar ao veredicto daquilo que é “mais provável ser verdadeiro”, mas isso seria a antítese do que propõe a ideia de auto ficcionalização advogada pelo próprio artista. Seu propósito é justamente a *libertação* das amarras dos dados forçados como fatos pela força de documentos assinados por autoridades (seja a autoridade do Estado ou a autoridade dos especialistas). Em *F For Fake*, Welles repetidamente cita versos de um poema do inglês Rudyard Kipling (1865-1936) – o poema, altamente satírico, atribui ao demônio os primeiros questionamentos sobre o status de “Arte” para as coisas feitas no mundo, desde a época do jardim de Éden. Mas um trecho citado em particular me parece relevante para a discussão que foi aberta:

The tale is old as the Eden Tree,
as new as the new-cut tooth
For each man knows ere his lip-thatch grows
he is master of Art and Truth.⁷²

“Cada homem sabe, antes de crescer seu bigode, que ele é mestre da Arte e da Verdade.” Mestre, pois é livre para criá-las e modificá-las – e não refém delas. Talvez, nem todo homem de fato já o *saiba*, é importante lembrar que ele o *é*, e não deve esquecer-se disso: eis o apelo feito por Welles, Matsumoto, Terayama, e tantos outros – artistas que procuraram, através de arte, questionar a ideia de que as verdades que se nos apresentam são absolutas.

Isso nos leva a outra aproximação difícil de ser ignorada nas obras de Terayama: aquela com o argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), que era um dos autores frequentemente citados por Terayama (SAS, 2011) – e cuja influência é explicitamente afirmada no espetáculo já mencionado *Mōjin shokan (Cartas a um cego)*. De acordo com Myriam Sas, que promove uma leitura muito mais detalhada desse trabalho do que nos é possível aqui, o dramaturgo cita como inspiração, em suas instruções de palco, um trecho que descreve uma caverna com nove entradas, oito das quais levam a um labirinto, que, por sua vez, sempre leva ao mesmo lugar do início. Trata-se de uma passagem de Borges que Sas (e talvez o próprio Terayama) identifica erroneamente como retirada da coleção de contos *Ficções*, mas que na verdade é do conto *O Imortal*, publicado na coleção *O Aleph* de 1949.

⁷² *The Conundrum of Workshops*, poema originalmente de 1865. Reproduzido em: UNTERMAYER, Louis. *Modern British Poetry*. New York: Harcourt, Brace & Company, 1920.

Apesar de frequentes alusões a momentos históricos, para Sas, a peça *Mōjin shōkan* na verdade põe em questão a memória e o esquecimento coletivo, as representações e memórias culturais: “através da somente ocasional iluminação de sua ação, a peça dá à audiência a experiência de um tipo de cegueira ocasional e explora a relação entre o desejo de ver e a possibilidade de ver” (2011, p. 60). Note-se que a narrativa da peça em si não toma diretamente elementos de Borges, mas sim de três textos do escritor japonês de contos de mistério Edogawa Ranpo (1894-1965) – e também que não é totalmente claro se Terayama desejava aludir de alguma forma ao escritor argentino (que já havia ficado cego em 1955) no título da peça e na sua escolha de incluir momentos de escuridão total, ou se essas aproximações são incidentais.

Como em outras obras de Terayama, Sas comenta, o tempo aqui é sujeitado a revisões e reescrituras, o passado e o presente se confundem e misturam. As ações são interrompidas para serem rebobinadas e refeitas. Para Sas, com efeito, a peça – em parte pelos elementos do texto *Kaijin nijū mensō*, de Edogawa – promovia “um loop temporal como num labirinto” (2011, p. 60), num comentário que remete, agora sim, a uma passagem de *Ficções*, em que o protagonista divagante pensa “em um labirinto de labirintos, um labirinto sinuoso que conteria o passado e o futuro que, de alguma forma, envolve as estrelas”⁷³. Há ainda um paralelo interessante com o escritor argentino no filme *Pastoral: Morrer no campo*, sobre o qual comentaremos no capítulo seguinte.

Além de Borges, há também paralelos das ficções de Terayama com o movimento literário amplamente influenciado pelo argentino, o realismo fantástico latino-americano. Essa forma de literatura, cujo ápice foi contemporâneo aos anos ativos do dramaturgo japonês – do fim da década de sessenta até a década seguinte –, combina elementos de realismo social com mitos folclóricos, nativos, mundos imaginários e façanhas sobrenaturais. É evidente que, dada a simultaneidade entre o florescimento do realismo fantástico na América Latina e os anos ativos de Terayama, suas aproximações certamente advém mais de um desenvolvimento paralelo, e menos de uma influência prévia na formação literária do japonês, como foi Lautréamont (ou, presumivelmente, Borges). De todo modo, o Tenjō Sajiki chegou a montar – pouco antes da morte do diretor – uma peça inspirada no livro *Cem Anos de Solidão* (1967), de Gabriel García-Marquez, provavelmente o mais conhecido título do realismo fantástico. Trata-se de uma adaptação livre, mas que recebeu o mesmo título (em japonês, *Hyakunen no kodoku*).

⁷³ El jardín de cenderos que se bifurcan.

O último filme de Terayama, *Saraba hakobune* (*Adeus à arca*, lançado em 1984), é também livremente inspirado na obra de Márquez. Escrito em parceria com sua pupila Kishida Rio (1946-2003), que havia sido assistente de direção no anterior *Pastoral: Morrer no campo* (1974) e foi co-roterista de seus últimos filmes, a partir de *Bokusa* (1977), o filme se passa num pequeno vilarejo onde rumores e superstições dominam a vida dos habitantes, entre os quais um casal de primos, Sutekichi e Sue, que se apaixonam e sofrem com a discriminação do resto da vila. Aqui fica evidenciado o que Terayama entende pela “peste”, os rumores e superstições que impedem os habitantes das vilas de agirem autonomamente. Em determinado momento da obra, o casal compra um relógio de um vendedor ambulante, mas porque todos os relógios do vilarejo haviam sido roubados muitos anos antes, os habitantes atribuíam ao único relógio da vila poderes mágicos. Ao descobrirem outro relógio na casa de Sutekichi e Sue, um grupo temeroso de que o relógio extra pudesse criar “um dia com dois entardeceres” resolve tomar o objeto a força, e na briga um deles acaba matando Sutekichi. Esse é apenas um dos exemplos na obra das consequências horríveis do obscurantismo e do coletivismo primitivo, da excessiva ligação com a natureza e falta de conexão com a liberdade e autonomia individual, mas ela é plena de parábolas e alegorias, entre elas as que se referem à ocidentalização e urbanização que invadem agressivamente a vida nos povoados. O filme termina com uma representação da saída em massa dos habitantes da vila rural para Tóquio.

Terayama e política

Como já foi dito, as posições políticas de Terayama – ou a falta delas – também foram pontos de controvérsia a seu respeito. Eckersall (2006), em seu estudo mais geral sobre o teatro *angura*, nem sequer o separa politicamente do resto do movimento, dando a entender que ele, assim como Satoh Makoto e Kara Jūrō, fizesse parte ou se identificasse com o movimento estudantil esquerdista do *Zengakuren*. Mas, de fato, ele não o fazia. Sorgenfrei, em seu estudo específico sobre Terayama, chega a afirmar que suas posições eram “distintamente apolíticas ou até com uma tendência para a direita” (2005, p. 44) – embora deixe subentendido que essa fosse a opinião geral da época, e não necessariamente a sua própria. Morita Norimasa, professor da Universidade de Waseda e estudioso de literatura e

cinema, critica duramente Terayama em artigo de 2006⁷⁴ por seu suposto conservadorismo político, considerando a subversão cultural de suas obras inócua e superficial dado seu caráter admitidamente apolítico. Ridgely (2011) aponta que, ao invés de publicar textos apoiando as manifestações estudantis nas ruas de Tóquio, Terayama ora as criticava, ora escrevia sobre tópicos mais anódinos como corrida de cavalos e boxe (esporte, diga-se de passagem, em voga nos anos sessenta). A putativa apolitização das suas obras, que poderia esconder em si uma ideologia conformista e reacionária, pode fazer com que Terayama pareça se encaixar naquilo que Foster considera pós-modernismo de reação, e no que Habermas e Harootunian denunciam como consequências neoconservadoras do chamado pós-modernismo.

A ideia de que Terayama e sua arte fossem apolíticos ressoa em outros lugares, e até hoje. Ao se apresentarem no Brasil em 2015, a trupe de J. A. Seazer trouxe o espetáculo *Instruções aos Criados*, que tanto Myriam Sas quanto Carol Sorgenfrei consideram uma grande reflexão sobre relações de poder e de dominação/submissão. A peça, que toma emprestado alguns aspectos formais do manual satírico de mesmo título de Jonathan Swift⁷⁵, mas ademais se aproxima de uma narrativa do poeta e autor de livros infantis Miyazawa Kenji (1896-1933)⁷⁶ e se inspira visualmente na peça *As criadas*, de Jean Genet, se passa numa mansão rural com um enorme trono para o qual ninguém deve olhar, e cheia de servos, mas não há mestre. Ao longo da peça, vários servos se alternam na posição do mestre, comandando, punindo e disciplinando os outros. Na opinião de Sas (2001), trata-se de um exame a respeito das ideologias de servidão e auto sacrifício que são parte significativa da cultura japonesa desde tempos antigos, e que após a guerra, com o fim da divindade do Imperador, se transferiram para as hierarquias de grandes empresas, além de continuarem em menor escala em todas as escolas e famílias. Mas mesmo que alguém se recuse a associar diretamente a peça a esse tipo de questão propriamente japonesa, vendo ela como algo mais universal, é difícil negar as conotações políticas que um espetáculo desse tipo pode ter.

Ainda assim, nas entrevistas conduzidas no Brasil para o canal Arte 1, à época do espetáculo, Seazer responde secamente a uma pergunta sobre se a peça refletia acontecimentos políticos da época no Japão, afirmando: “Terayama odiava política”. Essa resposta pode ser fruto do descontentamento de Seazer com a sugestão do entrevistador de reduzir a peça a uma associação histórica específica, ou ainda uma tentativa de reviver o espírito polêmico e iconoclasta de Terayama em relação a esse tipo de assunto. E, de fato,

⁷⁴ MORITA, Norimasa. Avant-garde, Pastiche, and Media Crossing: Films of Terayama Shūji. *Waseda Global Forum* 3, 2006.

⁷⁵ *Instruções para os criados (Directions to Servants)*, 1731.

⁷⁶ Como explicitado por Seazer em entrevista ao canal brasileiro Arte 1.

seria errado reduzir a peça a uma crítica alegórica, por exemplo, da submissão do Japão aos Estados Unidos, ou qualquer outro acontecimento em voga para discussão na época. Ainda assim, a própria não-especificidade do texto deixa-o aberto para leituras diversas. A crítica à necessidade e desejo de se ter um mestre e de seguir ordens – apontada como essencial na peça pelo próprio Seazer, na entrevista – pode ser feita inclusive à nova esquerda, como o fez Lacan a respeito dos protestos na França em 1968, e Sas muito apropriadamente citou na epígrafe de sua análise da peça: “como revolucionários, vocês são histéricos exigindo um novo mestre – vocês terão um” (2001, p. 36). Inclusive, Terayama notadamente “esnobou” os protestos estudantis do Anpo, como aponta Ridgely (2011), dando a entender que eles não levariam a nenhuma mudança real (o que realmente ocorreu: o tratado foi assinado e renovado, e permanece até os dias atuais). No entanto, é preciso ter cuidado para não cair na dicotomia de acreditar que um ceticismo em relação ao movimento estudantil de esquerda signifique automaticamente a adoção de uma posição de direita. A própria crítica da autoridade e a provocação a libertar-se dela, que é um dos pontos centrais do projeto de Terayama desde o início de sua carreira, iria totalmente contra os princípios uma ideologia reacionária. E essa crítica não se faz apenas nas palavras do autor, mas aparece sistematicamente no âmago de suas obras, como pretendo mostrar nas análises específicas do capítulo seguinte.

Na verdade, a posição de Terayama parece ser a de advogar a liberdade da arte dos acontecimentos políticos imediatamente próximos, mas não perdendo totalmente a dimensão política, que é parte tão fundamental das angústias humanas – apenas utilizando meios menos diretos para questionar aquilo que o artista acredita que deva ser questionado. Quanto a ações realmente políticas no “mundo real”, Ridgely (2011) mostra que Terayama preferia acreditar em mudanças feitas primeiramente nas microestruturas de poder do que nas macro, daí sua crítica aos protestos. Ele havia afirmado, por exemplo, que uma tomada efetiva das escolas e universidades poderia ter muito mais resultados do que contestar o primeiro-ministro nas ruas – isso acabou acontecendo, à medida que os protestos contra o Anpo foram dando lugar a ocupações de universidades, inclusive em paralelo com as da França em 1968.

Mas em essência, para Terayama a arte *é* a verdadeira revolução. Quando perguntado, em 1960, por um jovem poeta, se o que ele escrevia na época era “poesia de agitação”, Terayama respondeu: “existe algum tipo de poesia que *não* seja de agitação?” (1978⁷⁷ *apud* RIDGELY, 2011, p. 32). Grande parte da crítica de Terayama aos protestos de 1960 vinha de não ter sentido vivacidade nos protestantes, que pareciam sonâmbulos em seus gritos de

⁷⁷ TERAYAMA, Shūji. Keshigomu. In: *Ōgon jidai*: Terayama Shūji hyōronshū, 1978, p. 267.

protesto, e também o fato de não acreditar na ideia de um governo ideal, mesmo que socialista. Num artigo publicado em 1960 na revista *Bungakukai*, ao recontar suas impressões ao participar de uma das demonstrações, ele exprime mais claramente suas posições, num trecho selecionado e traduzido para o inglês por Steven C. Ridgely em seu estudo do autor:

Talvez seja porque eu não tenha nenhum desejo por um "bom" governo. [...] É precisamente porque o Japão e eu não estamos unidos sob um "bom governo" que esses tempos parecem tão vivos e frescos. Mas se uma nação socialista seria imprópria para a descoberta de mim mesmo e para meus atos artísticos, uma estrutura monopolista sob o capitalismo não seria melhor. É quando uma única ideologia amadurece e começa a unificar uma nação inteira que nosso declínio como seres humanos começa, e começamos a perder visão do objetivo da missão do artista, que é a de ser sempre oposicional. (1960⁷⁸ *apud* RIDGELY, 2011, p. 35)

Já mencionamos a simpatia de Terayama em relação às ideias da economia sexual de Reich, então farei um paralelo que pode pôr mais luz a este tema. Wilhelm Reich, embora aliasse ideias marxistas à sua psicanálise e teoria da economia sexual, foi um grande crítico do marxismo ortodoxo (chamado por ele de “marxismo vulgar”) e de seus adeptos, por ignorarem aspectos importantes da psicologia das massas, ao acreditarem que a teoria econômica marxista por si só pudesse explicar a ideologia de cada classe social, ignorando os aspectos subjetivos e irracionais que tomam parte nesse jogo. Consequentemente, o fato de esta mesma esquerda ter apenas se chocado e não investigado a fundo os fatos que levaram a maioria da população das classes média-baixas (e não somente as elites) a apoiar o partido nazista na Alemanha da época, ainda que isso fosse contrário a seus próprios interesses.

De acordo com Reich (1975), os partidos de esquerda na década de 30 esperavam que a grande crise econômica e o aumento da pobreza levassem naturalmente à revolução, pois a população mais pobre eventualmente se cansaria de ser explorada e se inclinaria mais veementemente à esquerda. Mas essa suposição só seria verdadeira se *apenas questões econômicas e racionais* influenciassem as ações e pensamentos da população, e esse – como foi comprovado pela ascensão do nazismo – não é o caso.

A crítica de Reich se assemelha em vários aspectos com a que Herbert Marcuse (1898-1979), filósofo da escola de Frankfurt, faz do chamado “marxismo vulgar” e da estética marxista em sua própria teoria estética⁷⁹. Para ele, aspectos relevantes da subjetividade são deixados de fora na tentativa de criar uma arte “para o povo” e “para a revolução”. Além

⁷⁸ TERAYAMA, Shuji. Buta – 1960. *Bungakukai*, v. 14, n. 8, ago. 1960, p. 14.

⁷⁹ MARCUSE, Herbert (1977). *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70, 2013.

disso, todas as manifestações históricas específicas que possam aparecer explicitamente ou como pano de fundo numa obra de artística são apenas diferentes “expressões da mesma substância trans-histórica da arte: possuem uma dimensão própria de verdade, protesto e promessa, uma dimensão que reside na sua própria forma estética”⁸⁰ (2013, p. 11). Em outras palavras, o potencial revolucionário da arte não reside no fato de ter sido escrita para a classe operária ou por falar sobre a revolução, mas sim na sua própria dimensão estética. Isso significa, num exemplo do próprio autor, que a poesia de Baudelaire pode ter mais potencial subversivo que algumas peças didáticas de Brecht, embora seja esse último quem defenda um teatro *feito para* a revolução. A posição estética de Terayama, então, parece aproximar-se nesse sentido da de Marcuse, e se distancia fortemente de outros artistas japoneses do pós-guerra mais engajados politicamente com os movimentos de esquerda, como o cineasta Ōshima Nagisa ou o diretor teatral Satoh Makoto – o que o torna alvo fácil para críticas de defensores de tal modo de criar, como Goodman ou Morita. Morita (2006) deixa subentendido um pressuposto de que a tentativa de purgar as conotações diretamente políticas de uma obra de arte a torna necessariamente conformista o *status quo*, ou seja, conservadora. Mas a crítica pode ser rebatida se admitirmos a proposição básica de Marcuse e de Reich de que a subjetividade individual também tem potencial revolucionário, e que na verdade, é apenas a partir dela que se pode construir mudança verdadeira; de que um povo não pode ser verdadeiramente livre se seus indivíduos não tiverem consciência de si mesmos – o que inclui necessariamente processos psíquicos, subjetivos e emocionais.

Se Reich acreditava que o único modo de alcançar a “revolução” é combater a repressão sexual desde a infância a partir da quebra da instituição da família como a conhecemos, negando a possibilidade de libertação por meios meramente políticos e econômicos, Terayama, por outro lado, parece nos fornecer a ideia de que a revolução é alcançada na arte, no próprio poder criativo do indivíduo. Fruto de uma desilusão com a real capacidade de mudança das ações diretamente políticas, ou com sistemas políticos em geral – o fato é que para Terayama a salvação não está em lugar nenhum além da própria arte, e sua arte não cessa de gritar contra o conformismo. “Tome poder com a imaginação”, dizia um grito de ordem no manifesto do Tenjō Sajiki.

⁸⁰ Tradução de Maria Elisabete Costa.

– Capítulo III –

Análise de obras

Parte 1 – Joguem seus livros, vamos às ruas (1971)

Terayama produziu três obras com o mesmo título – no original, *Sho o suteyo, machi e deyō* (*Joguem seus livros, vamos às ruas*). A primeira foi uma peça de teatro do Tenjō Sajiki, praticamente sem texto fixo, formada a partir de relatos autobiográficos de vários jovens poetas recrutados pelo Japão, os quais iam ao palco “representando” eles mesmos, ou seja, contando sua história de vida e declamando seus poemas de forma amplamente improvisada. A segunda obra foi um livro que Ridgely (2011) descreve como sendo composto de trechos, poemas, pensamentos, citações e imagens com poucos vínculos narrativos coerentes entre si, e teve seu projeto gráfico assinado pelo designer Yokoo Tadanori (ver Figura 15) – projeto que, entretanto, não se manteve na segunda reedição, muito mais conservadora graficamente (RIDGELY, 2011). O livro é raríssimo.

A terceira obra é um longa-metragem lançado em 1971, e que à primeira vista possui pouca conexão narrativa com as obras anteriores. Foi produzido pelo selo *Art Theatre Guild*, responsável pela produção e/ou distribuição da maioria dos filmes independentes e experimentais do Japão nas décadas de 60 e 70, com o baixíssimo orçamento de 10 milhões de ienes – dos quais apenas metade foram fornecidos pela produtora, sendo o resto levantado pela própria equipe do filme, conforme Ridgely (2011). Foi lançado no Festival de San Remo e ganhou o prêmio principal. O filme permanece inédito nos EUA tanto em festivais quanto em DVD/Blu-ray, mas é conhecido em inglês por variações de *Throw Away Your Books, Rally in the Streets*⁸¹. Em português também permanece inédito, e opto pela tradução *Joguem seus livros, vamos às ruas*. Em relação ao livro, o tema do futebol e a estética da colagem aparecem como o vínculo mais óbvio, enquanto à peça, o fato de que o ator principal do filme, Sasaki Hideaki (conhecido por Sasaki Eimei), foi um dos jovens poetas recrutados. Na verdade, ainda de acordo com Ridgely (2011), uma parte considerável do que acontece ao protagonista do filme Kitamura Eimei vem do relato autobiográfico que Sasaki trouxe em sua participação na peça.

⁸¹ Este é o título mais encontrado para se referir ao filme na internet, inclusive no IMDB, a enorme database online de cinema. Por não haver sido lançado oficialmente em países de língua inglesa, múltiplas versões do título existem: Ridgely (2011) usa *Throw Away Your Books, Let's Hit the Streets*, Sorgenfrei (2005) escolhe *Throw Away Your Books, Go Out into the Streets*. Sas (2011) prefere o mais curto *Out With the Books, Into the Streets*.

Figura 15 – Capa e contracapa da primeira edição do livro *Joguem seus livros, vamos às ruas*.

Fonte: *Fanpage* dedicada a Terayama⁸².

A narrativa segue a história de Kitamura Eimei, um jovem morador de Tóquio de uma família pobre e desestruturada, sem mãe, com um pai criminoso de guerra que se recusa a trabalhar, uma avó ladra e uma irmã com problemas mentais. Apesar da presença de uma narrativa identificável, o filme é extremamente fragmentado e se caracteriza por uma justaposição extremamente rica de citações, música, declamações poéticas, performances nas ruas, referências a boxe e futebol, paródias de anúncios de jornal, fotografias de sadomasoquismo, pichações etc. Entre as obras cinematográficas de Terayama, é mais urbana e a que mais põe em pauta a ocidentalização, ou, mais especificamente, a americanização que cresce exponencialmente no Japão do *boom* econômico do fim dos anos sessenta. A trilha sonora é parte fundamental do filme, com sequências musicais longas a ponto de somarem parte considerável de seu tempo de rodagem, e as composições originais são de Kawachi Kuni, Ishima Hideki, Shimoda Itsurō, Kanei Noboyuki e J. A. Seazer, com letras do próprio diretor. O filme mostra por um viés crítico tanto a adoração quanto a rejeição automática da cultura ocidental, e parece sobretudo um chamado a sair da inércia e da passividade, a se libertar dos laços familiares e do coletivismo. Parodia as noções de virilidade associadas ao futebol e ao boxe, mostra as contradições de uma juventude masculina encantada com a ideia de “liberação sexual” mas ainda incapaz de ver a mulher como um sujeito, assim como da juventude de esquerda ativista.

A análise que se seguirá levará em conta as considerações feitas sobre Terayama no capítulo anterior, favorecendo paralelos entre sua obra fílmica e suas propostas para o teatro e

⁸² Disponível em: <<http://www.terayamaism.com>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

a literatura, especialmente sua posição geral de rompimento com a instituição familiar, e rejeição da noção de *ie*. Como base para minha leitura tomo ainda alguns aspectos considerados característicos da produção cultural pós-moderna por, respectivamente, Fredric Jameson (1983) e Craig Owens (1983), isto é, i) a dissolução das barreiras entre alta e baixa cultura e ii) a crise das instituições e a descentralização do sujeito masculino – argumentando de que forma, e com que intensidade, esses aspectos se refletem no longa-metragem em questão.

Os primeiros minutos de *Joguem seus livros* são um tanto insólitos para um filme, com o protagonista declamando um monólogo relativamente longo, dirigido ao espectador sentado na sala do cinema. Antes do monólogo, porém, um minuto de tela negra em silêncio, e só quando o espectador provavelmente começa a ficar impaciente, Eimei aparece e, olhando para a câmera, pergunta o que o espectador está fazendo ali parado. A fala agressiva de Eimei é possivelmente uma tentativa de Terayama de transpor a ideia de “encontro” (*deai*) que ele considerava essencial no teatro: quebrar violentamente a barreira entre ator e audiência, provocar a audiência à ação, aterrorizá-la. Mesmo que estivesse consciente de que o meio cinematográfico fosse por princípio menos propício a invocar a participação do espectador, pelo menos no que diz respeito a sua participação *corporal*, Terayama parece aqui tentar provocar ao menos sua atividade emocional: primeiro, com o confuso minuto de tela negra e sons de projetor, que fazem a pessoa desavisada no cinema começar a se perguntar se algo pode estar errado com a projeção da sala; depois com a personagem diretamente zombando de sua espera a que algo aconteça. Apesar de esse ser um mecanismo bastante literal de provocação, e ainda uma herança de seu *background* teatral, Terayama passa o restante de seu filme continuando o mesmo trabalho de forma mais sutil, e mais adequada ao meio cinematográfico.

De início, Eimei apresenta sua família ao espectador, com breves descrições sempre dotadas de um teor negativo (exceto a mãe, descrita com o neutro “falecida”), pressagiando a importância desse tema para a narrativa. Há então uma cena onde Eimei conversa com seu pai, que lhe corta os cabelos. Durante a conversa, Eimei denuncia seu vício em apostas, cobra dinheiro que lhe havia emprestado e o confronta a respeito de boatos de que ele anda espionando o banheiro feminino. Seu pai se esquia, mas não demonstra grandes reações a seus comentários; Eimei finalmente se cansa do diálogo e sai correndo em direção aos trilhos do trem. Há aqui uma montagem alternada, mostrando uma tomada dos trilhos, a câmera na mão, tremendo vigorosamente, em seguida uma cena metadieética em que Eimei pega um pequeno avião-planador e corre com ele para voar, enquanto seu pai tenta segui-lo em vão;

por fim, um plano de Eimei correndo sobre os trilhos, a câmera frenética, o protagonista aos gritos: “sou um avião movido a força humana!”⁸³ O rápido movimento pendular da câmera que instabiliza a imagem, somado à longa duração desse plano, atua para dar o efeito – provavelmente proposital, ainda que às custas do ritmo do filme – de incomodar a audiência. O momento catártico para o protagonista, logo no início do filme, anuncia o discurso pela quebra com os laços familiares; é sobreposto com uma citação ao poema *Adultos*, do russo Vladimir Maiakóvski (1893-1930), cuja tradução em português lê: “Nos demais – eu sei, qualquer um o sabe – o coração tem domicílio no peito. Comigo a anatomia ficou louca. Sou todo coração – em todas as partes palpita.”⁸⁴ Assim o diretor fecha a sequência sobre intensidade de emoções com um verso poético de força equivalente. As citações continuam permeando o filme, e sempre aparecem como pichações ou escrituras em paredes, um aspecto importante que abordaremos mais à frente.

Figura 16 – Parede riscada com citação a Maiakóvski.

Fonte: *Joguem seus livros, vamos às ruas*, 1971. Direção de Terayama Shūji.

O momento seguinte mostra as aspirações de Eimei a entrar num time de futebol, demonstradas por sua visita ao vestiário e conversa com Ōmi, capitão do time. Eimei pede para ser gandula, mas como chegou tarde para o jogo, pergunta se poderia ao invés disso fazer a limpeza: ele é aceito, mas acabará nunca passando da função de zeladoria para o time. Nessa

⁸³ *Jinriki hikōki*, o avião movido à força humana, é uma imagem que aparece repetidamente nesta e em outras obras. Além de parte do título de seu experimento com teatro de rua *Jinriki hikōki Soromon*, é também título da pequena produtora cinematográfica de Terayama (*Jinriki hikōki-sha*). Mais à frente, farei mais considerações sobre o uso dessa imagem na obra aqui comentada.

⁸⁴ MAIACÓVSKI, Vladimir. *Antologia poética*. Tradução: Emílio C. Guerra. São Paulo: Max Limonad, 1987, p. 143.

conversa inicial, Eimei tem um comportamento tímido, enquanto Ōmi se coloca com muito mais assertividade.

Em seguida, temos uma total ruptura na narrativa, com a inserção de uma sequência musical que se inicia com um plano-detelhe de uma bandeira americana sendo queimada ao meio, dando visão a um casal fazendo sexo sobre os trilhos de uma estação vazia. A trilha sonora, um *acid rock* de composição de Ishima Hideki, começa com um solo de guitarra tipicamente psicodélico e continua para acrescentar bateria e por fim os vocais, que surgem junto com um plano de maços do cigarro *Peace* jogados num canal de esgoto, e onde se diz: “uma palavra sobre esses cigarros: eles se chamam *Peace*, mas isso não é paz.” Segue-se a isso um plano de vários homens usando a mesma máscara e dançando, e os vocais continuam: “o que eu quero é a paz (*peace*) verdadeira, a paz (*heiwa*) verdadeira”. Aqui temos um dos momentos mais clara e diretamente políticos da obra cinematográfica de Terayama: uma referência à ocupação americana após a Segunda Guerra, ao fato de os Estados Unidos terem forçado ao Japão uma constituição estrangeira e o “pacifismo” enquanto ao mesmo tempo abrigava suas próprias tropas no país asiático e mandava-as ao Vietnã. As máscaras que os atores vestem são do rosto do então Primeiro Ministro Satō Eisaku (em poder de 1964 até 1972), que havia sido alvo de protestos em 1969 por conta de sua visita aos Estados Unidos e pela subsequente renovação do Tratado de Segurança Mútua, no ano seguinte.

O maço de cigarros *Peace* representa tanto a americanização do Japão de forma mais material (um cigarro japonês com um nome em inglês), quanto à situação da desmilitarização forçada em contradição com o abrigo das tropas americanas em guerra – a pacificação que ao mesmo tempo implicava na cumplicidade do Japão com o conflito do Vietnã. Essa leitura é reforçada pela sua substituição do termo em inglês pelo japonês: eu quero a “*peace*” verdadeira, a “*heiwa*” verdadeira – em outras palavras, a paz real não teria de ser forçada pelos Estados Unidos, mas sim desejada e instaurada pelo próprio Japão. A sequência continua com o plano de uma pilha desses maços sendo queimada, e termina com um grupo de jovens fumando maconha na rua. Enquanto esses jovens também se vestem e se comportam de forma americanizada, a influência nesse caso se diferencia por vir da contracultura americana – o movimento *hippie*, a geração *beat* – e parece se colocar aqui como contraponto e alternativa à outra influência da normatividade instituída.

Figuras 17a a 17f – Sequência: “Peace”.

Fonte: *Joguem seus livros, vamos às ruas*, 1971. Direção de Terayama Shūji.

Anti-academicismo e o grafite como comunicação subversiva

A próxima sequência é também completamente alheia à narrativa principal de Eimei. Mostra uma garota numa rua movimentada falando com os passantes, acompanhada de um homem carregando algum tipo de pacote que posteriormente se revela como um saco de pancadas em formato de pênis. A garota fala que criou algo para que as pessoas pudessem expurgar suas raivas fisicamente, e que ela leva esse saco de pancadas para as ruas para ser batido, mas que a polícia “estranhamente” tenta impedi-la toda vez. No meio de sua fala, ela acaba sendo questionada por dois homens que parecem ser policiais à paisana, se defende dizendo que o que ela está fazendo não é crime, e que o saco é apenas “algo para bater”, e por fim vai embora se desculpando. O corte leva para outro momento musical, em que vemos a mesma garota em outra parte da cidade, o saco de pancadas pendurado, revelado como um

enorme pênis sendo chutado e socado por passantes, alternado com planos de um jovem jogando livros no meio da rua e correndo, e outra cena de ações teatrais e performáticas no meio de uma pista asfaltada lotada de pessoas, possivelmente filmada em meio a um dos protestos nas ruas de Tóquio. O caráter agitador e provocador dessas duas sequências é notável; o senso de ocupação das ruas e performatividade agressiva em ambientes urbanos presentes em algumas das peças de Terayama – como em *Jinriki hikōki Soromon* e a posterior *Knock* – é aqui efetivamente transposta ao cinema por meios próprios ao cinema. O chamado para a ação e a declaração da cidade como palco são evidentes. A cidade, na verdade, é vista aqui como a tela em branco para qualquer tipo de expressão – outro momento do filme mostra um homem pichando um muro com a frase: “a cidade é um livro aberto: escreva nas suas margens infinitas”. A pichação é apresentada como uma possibilidade (mais literal) para essa escrita nas margens da cidade, e o filme tem inúmeros exemplos de citações e aforismos colocados em muros e asfaltos; não se trata, porém, apenas de um chamado à pichação, mas sim a apropriar-se da paisagem urbana para intervenções dos mais variados tipos, tornando-a palco de interações entre sujeitos, talvez em busca do encontro (*deai*) que Terayama tanto desejava em seu teatro.

Mas Terayama já havia refletido sobre a pichação em específico em diversos textos, conforme aponta Ridgely (2011); mais notadamente numa série de ensaios iniciada em 1968, e depois compilada em 1983, chamada *Bōryoku toshite no gengo* (“Linguagem como violência”), que teve um de seus textos dedicado ao grafite. Nela, se utiliza da distinção que o filósofo francês Georges Sorel (1847-1922) faz entre os termos “violência” e “força” em *Reflexions sur la violence*. Sorel diz que aquilo que parte de quem está embaixo para quem está acima é chamado de violência, enquanto que o que vem de cima para os que estão em baixo é chamado de força ou autoridade (isso fará sentido rapidamente se lembrarmos de notícias sobre repressões policiais a manifestações: os policiais tiveram de usar a *força* para dispersar os manifestantes, que começaram a agir com *violência*). Terayama tenta, em seu texto, aplicar essa mesma distinção à linguagem, teorizando que nesse sentido, a linguagem escrita (impressa) seria autoritária, enquanto a linguagem falada seria violenta.

A autoridade da linguagem impressa advém do fato de que tudo aquilo que é publicado por editoras e jornais necessariamente passou pelos “exames” de determinados grupos de profissionais e/ou do governo, tendo recebido seu selo de aprovação. A pichação então é como uma aproximação da linguagem escrita à linguagem falada, no sentido de fugir do sistema editorial que seleciona quem pode ter sua voz ouvida. Aqui, mesmo a pessoa de status social mais baixo pode ser ouvida (lida) pelos mais poderosos: por isso a pichação,

como a linguagem falada, é *violenta*. Terayama⁸⁵ diz que o grafite é “sem dúvida um sacrifício feito através da linguagem; os escritores do grafite se transformam em ‘homens invisíveis’ no processo de escrever em paredes dos banheiros” (1983 *apud* RIDGELY, 2011, p. 90). Assim, um dos maiores interesses do japonês pelo grafite parece vir do fato de que o “eu” se apaga em meio ao gesto de escrever anonimamente em paredes – o que evidentemente se opõe à outra prática, hoje muito usual, da pichação do próprio nome ou apelido do pichador – somado ao poder que é dado ao cidadão comum de ter sua voz ouvida.

Assim, a crítica ao “livro” implícita no título da obra pode ser interpretada nesse sentido: a palavra escrita, impressa, publicada, possui uma autoridade intelectual evidente sobre as pessoas. Elas tendem muito mais a acreditar naquilo que está escrito do que em algo casualmente falado, e isso é perfeitamente justificável; o problema é que esse “acreditar” pode facilmente tornar-se passivo e submisso, pode partir de uma falta de visão crítica e de reflexões próprias.

Outras cenas do filme tratam desse mesmo assunto, com outras nuances: numa delas, num restaurante (de comida ocidental), um homem lê um longo trecho de um livro para uma senhora de idade, e ela, visivelmente entediada, começa a dormir no meio de sua fala. Depois, o homem, com um ar intelectual, explica que aquele é “um livro sobre como os livros podem ter uma influência libertadora sobre as pessoas”. A cena aparece de forma obviamente satírica, pois o que o filme num todo parece mostrar é justamente o oposto. O intelectual do restaurante é uma paródia do intelectual acadêmico que se mantém distante da realidade das pessoas, teorizando sobre questões políticas e sociais, mas sem conseguir se comunicar efetivamente com os maiores interessados. É a crítica que muitos fizeram aos partidos de esquerda da época, principalmente da velha esquerda, apesar de que ela também pudesse se aplicar à nova: de estarem muito presos à teoria marxista e se mostrarem completamente incapazes de influenciar justamente os maiores interessados, os trabalhadores, as classes mais baixas (algo similar à crítica do psicanalista Reich à esquerda na época da ascensão nazista). Que a esquerda fosse um dos alvos da ironia de Terayama é algo sugerido numa cena posterior, em que uma dançarina é entrevistada e responde a perguntas inócuas no estilo de revista de variedades. Perguntada qual seu livro favorito, ela diz “a bíblia”. Perguntada quantos homens ela já enganou, ela diz que é uma mulher séria. Perguntada, por fim, se já leu *O Capital* de Marx, ela diz: “nunca ouvi falar”. Seria errôneo e incongruente com o resto do filme interpretar isso como uma crítica à ignorância da bailarina. Ela não é o motivo da piada

⁸⁵ TERAYAMA, Shūji. *Bōryoku to shite no gengo: shiron made jisoku 100-kiro*. Tokyo: Shichōsha, 1983, p. 155.

aqui. Trata-se, ao contrário, de um sutil lembrete à *intelligentsia* esquerdista de que os maiores interessados na Revolução muito provavelmente não sabem quem é Marx, e que portanto é preciso refletir se esse é, de fato, o melhor caminho para alcançar as massas.

De acordo com Jameson (1983), é característica da prática cultural pós-moderna o esfacelamento das barreiras entre a chamada “cultura de massas” e “alta cultura” – para ele, inclusive, este um de seus desenvolvimentos mais incômodos do ponto de vista da academia, visto que sempre houvera um interesse velado por parte desta em “manter uma esfera de alta cultura ou cultura de elite, em oposição ao ambiente de filistinismo ao redor” (p. 112). A dissolução dessa barreira reverbera não apenas no apelo de Terayama de jogar fora os livros e ler às ruas, elevando o grafite e a pichação a uma forma de comunicação no mínimo tão importante quanto a literatura, mas também em seus interesses pessoais aspectos da cultura de massa que aparecem em maior ou menor importância em suas obras, como o boxe, notícias populares em jornal, músicas enka e pop em geral. É importante notar que apesar do título “*Joguem seus livros*”, Terayama recheia seu filme de citações a autores consagrados pelos cânones; não se trata de uma contradição, e sim de um indício de que o que está sendo pregado não é de fato uma rejeição à chamada “alta cultura” (o livro), mas a coexistência dos hábitos literários tradicionais com a “leitura da cidade” – um misto de exaltação da experiência vivida (em oposição ao conhecimento teórico) com um pensar a própria cidade como um texto a ser lido.

A iniciação sexual: uma inversão de expectativas

De volta a Eimei, Ōmi decide incluí-lo aos poucos no time, começando por algo que ele afirma ter sido um ritual de toda a equipe: sua iniciação sexual com uma prostituta chamada Midori, interpretada pela já mencionada atriz Niitaka Keiko. A cena no quarto de Midori, cujo nome real é Setsuko, o mesmo da irmã de Eimei, é um tanto perturbadora: Eimei não sabe como ou não quer agir, Midori tenta agir por ele, já que ele havia sido enviado por Ōmi como o resto do time. A interação entre os dois é extremamente desajeitada – Midori o desnuda à força e o acaricia enquanto ele permanece parado; na trilha sonora, vocais femininos em sobreposição com uma voz masculina recitando palavras como numa oração budista; um choro também pode ser ouvido ao fundo. Terayama usa nesse momento a dupla exposição do filme para mesclar imagens dos dois na cama com planos-médios de Midori ou de Eimei, e em seguida filmagens dos dois corpos nus de ângulos distintos, de modo que a

imagem se torna praticamente abstrata – sendo difícil separar um corpo do outro. A cena é formada, então, de uma sobreposição tripla na trilha sonora (vocal feminino, declamação masculina, choro) e de uma exposição dupla na imagem – uma representação, talvez, da confusão mental que o evento causa na personagem, do desejo de esquecer e misturar as sensações daquele momento, da falta de clareza em relação ao próprio sentimento em relação àquilo: em resumo, a maneira como nós geralmente nos sentimos em relação a experiências traumáticas. A cena se interrompe abruptamente quando Eimei decide ir embora, e sai correndo do lugar, sem sequer lembrar-se de pegar seus sapatos.

Figura 18 – Dupla exposição na cena com Midori.

Fonte: *Joguem seus livros, vamos às ruas*, 1971. Direção de Terayama Shūji.

O motivo para a fuga pode ter sido o fato de que o nome verdadeiro da moça o fez lembrar da sua irmã. Isso é sugerido pela cena seguinte, uma fantasia de Eimei em que ele se vê como criança sendo molestado por Setsuko, sendo que ela já está grande como é atualmente, e ele é apenas um menino indefeso; ele foge e é perseguido, várias outras mulheres se juntam à irmã em sua perseguição. A associação mental de Eimei daquilo que havia acontecido com essa fantasia sugere que, também com Midori, sua sensação foi a de ter sido molestado. Mas além da associação pelo nome das duas mulheres, há outra motivação plausível para a ação da personagem: o filme traz em vários momentos alguns indícios de uma inclinação homoerótica por parte de Eimei, começando por sua admiração por Ōmi, embora seja sempre ambíguo neste aspecto. Essa interpretação coloca a situação com Midori como uma violência ainda maior – a imposição da heterossexualidade normativa numa sociedade sexista, que lhe causa um sofrimento triplo: pela sua falta de interesse sexual na parceira, pela

culpa de participar na objetificação sexual de uma mulher que poderia ser a sua irmã, e por fim pelo modo fisicamente agressivo com que isso foi feito.

Cenas de jovens rapazes sendo despidos à força por mulheres mais velhas se repetem diversas vezes nas obras de Terayama, e podem ser lidas, independentemente da leitura da homossexualidade de Eimei, como uma inversão da expectativa alimentada por narrativas tradicionais de masculinidade – que colocam o homem como naturalmente agressivo sexualmente, a mulher como sua presa passiva, e o primeiro encontro sexual do rapaz como a vitoriosa realização de um desejo.

Colagem, cultura de massas e a arbitrariedade

O filme segue na direção da colagem, agora se distanciando totalmente da narrativa principal para mostrar diversos homens fazendo declarações diretamente à câmera. Esses trechos têm um efeito cômico porque imitam classificados de jornais, só que filmados, onde cada homem se apresenta e explica o que está buscando. Entre eles, um senhor de meia idade fala que quer alguém com quem se corresponder, que tem várias fotos de homens nus e sadomasoquismo, para possíveis trocas postais. (A isso se segue tais imagens de homens praticando *kinbaku*, conhecido no Ocidente como *shibari*, a forma japonesa de *bondage*). Outro olha com plena seriedade para a câmera e recita uma corrente, do tipo “se você não repassar essa mensagem para dez pessoas morrerá em breve”. Terayama já havia expressado sua fascinação por esse tipo de anúncio anônimo, e acentua o humor presente neles ao representá-los como anúncios filmados, revelando a face da pessoa por trás dos fetiches velados. Mas aqui também anúncios de solteiros à procura se misturam com convites a clubes, correntes e anúncios de pessoas desaparecidas, exatamente como numa sessão real de classificados em jornais populares, revelando a natureza aleatória ou arbitrária das seleções – provavelmente uma das fontes da fascinação do diretor, que também se regozijava na aleatoriedade das corridas de cavalo e das loterias, por exemplo.

Imagens de anúncios de desaparecidos também aparecem pouco depois em meio às cenas do filme, e Terayama já havia divagado sobre o assunto em um de seus ensaios, *Lyric on leaving home*, originalmente publicado em 1968 e traduzido para o inglês em 2013⁸⁶. Nesse texto, o autor revela que esses anúncios em estações de metrô ativavam sua imaginação, fazendo-o pensar no que poderia ter ocorrido com cada pessoa em cada foto: suicidas, vítimas

⁸⁶ In: TERAYAMA, Shūji. *Japanese Dream*. Tokyo: Zen Foto Gallery, 2013. Edited and translated by Peter Tasker.

de crimes ou simples fugitivos cansados de suas entediadas vidas diárias? Talvez essas pessoas não tenham realmente desaparecido do mundo, mas apenas das vistas de seus familiares sufocantes. Assim, o primeiro longa-metragem do autor se monta como uma colagem de assuntos e ideias que já haviam sido exploradas por ele nos diversos meios com os quais trabalhou, intercalados com a história principal, cuja essência é a busca de Eimei para se libertar dos laços de sua família – especialmente de seu pai – paralela com uma busca do sentimento de pertencença, que era ausente em casa, alhures.

A colagem é ainda mais evidenciada com um segmento que Terayama encaixa na metade final do filme, onde um jovem filmado em superclose relata sua experiência com a gagueira. Apesar de o texto ter uma coerência interna e uma intensidade marcante, o personagem gago não aparece em nenhum outro momento do filme, nem há nenhuma relação clara entre o que ele fala e os demais acontecimentos da narrativa. Na verdade é um exemplo importante da intertextualidade na obra do autor, já que como Ridgely (2011) observa, a gagueira já havia aparecido em seu personagem anterior, Barikan, o protagonista da novela serializada *Aa, Kōya* (1966), centrada em dois boxeadores. Barikan havia começado a treinar o boxe para tentar se livrar da gagueira, mas para Ridgely, o autor satiriza a personagem que crê que o defeito da fala é um sinal de fraqueza, algo que Terayama parece acreditar ser falso: de fato, neste filme, o gago em questão declama uma ode à gagueira. Diz o jovem: “a ordem e a subordinação são suaves, mas o sol gagueja, as emoções gaguejam, todo tipo de resistência gagueja.” Ridgely nota ainda que a intertextualidade vai mais longe, pois o segmento homenageia ainda um ensaio de 1960 do compositor Takemitsu Tōru, *Kitsuon sengen: Domori no manifestuto* (“Declaração de balbúcio: Manifesto do gaguejo”). No texto, Takemitsu faz equiparável elogio, notando que a quinta sinfonia de Beethoven gagueja – algo que também aparece no texto declamado em *Joguem seus livros* – e ainda afirma que, mesmo que no campo médico possa ser considerado uma patologia, na sua metafísica o gaguejar “é a canção da revolução” (*apud* RIDGELY, 2011, p. 85).

A mulher e o discurso do Outro

Na narrativa principal, enquanto Eimei tenta ganhar a amizade de Ōmi e entrar no time, sua avó se preocupa com a neta, Setsuko, que recentemente começara a passar tempo demais com seu coelho de estimação. Um vizinho, Kim, insinua que a menina estaria praticando atos sexuais com o animal. A avó então resolve matar o roedor, mas como ela mesma não tem

coragem e seu filho – pai de Setsuko – não demonstra nenhuma proatividade nesse sentido (e em nenhum outro, em todo o filme), ela pede ajuda ao vizinho.

Setsuko é retratada como uma menina com problemas mentais. Morita, ao descrever a obra, fala que Eimei tem “uma irmã autista” (2006, p. 53), mas não fica claro de onde ele toma essas conclusões – talvez da performance teatral do jovem poeta, da qual não há registros textuais (os relatos dos poetas recrutados não estavam inclusos no texto da peça), mas o fato é que o filme em si não deixa nenhum diagnóstico desse tipo explícito. O que fica evidente é que Setsuko tem um comportamento anti-social e dificuldade de se expressar, fala de forma infantilizada e raramente levanta o rosto ou faz contato visual (o que talvez seja o motivo do uso do termo “autista” por Morita). Mas vale notar que a avó revela algo importante quando Kim lhe pergunta se a menina vai para a escola. “Não”, ela diz, “não vale a pena para uma mulher”. Como, então, poderíamos afirmar com certeza que Setsuko tem problemas mentais? Sem ir à escola e sem educação familiar, com um pai e uma avó despreocupados, e sem nenhuma outra atividade que estimule seu convívio social, não é surpreendente que ela tenha se tornado como é. Essa crítica social do papel da família na manutenção do regime do patriarcado se relaciona com as ideias de Reich, as quais mencionamos no capítulo anterior. A profecia autorrealizável da inferioridade da mulher causa sua própria impossibilidade de sucesso ou autossatisfação futuros. O mais alarmante é que não se trata de um problema totalmente ultrapassado: em 2017, uma matéria do *The Japan Times*⁸⁷ revelou que menos de 20% dos graduandos da Universidade de Tóquio – a mais prestigiada do país – são mulheres. O motivo apontado na matéria, primeiramente, é que garotas de outras cidades geralmente não são permitidas pela família a se mudar para Tóquio, mas também, muitas relataram a uma reportagem anterior do *Asahi Shinbun* que “seus pais não viam a motivo em mulheres receberem quatro anos de ensino superior”⁸⁸. Se hoje em dia esse pensamento ainda é verdade para o ensino universitário, mas não tanto para o básico, Terayama parece querer apontar para tendências ainda mais retrógradadas naquela época.

Depois que Kim mata o coelho, a avó nega responsabilidade pelo assunto. Setsuko fica extremamente perturbada e sai para procurar o bicho, até que encontra seu cadáver. Insere-se uma das muitas parábolas visuais do filme, onde uma mulher fantasmagórica cruza seu caminho nos trilhos do trem, com aboca aberta mas sem emitir nenhum som, como se ilustrando o desespero de Setsuko. A cena seguinte é o momento mais perturbador do filme, que se inicia quando a menina segue para o vestiário do time de futebol, presumidamente à

⁸⁷ BRASOR, Philip. Are female scholars taken seriously in Japan? *The Japan Times*, Tóquio, 7 jan. 2017.

⁸⁸ Ibid.

procura do irmão. Não encontrando Eimei, mas apenas um dos jogadores, Setsuko lamenta a morte do coelho para o desconhecido, que decide atacá-la no banheiro. Em seguida, os outros jogadores também retornam da partida e ao veem-na já despida pelo outro, se unem ao estupro. Entre os estupradores, está Ōmi. A excruciante cena que se segue é acompanhada por uma trilha sonora feita de um coral de vozes sobrepostas num canto fantasmagórico e doloroso composto não de palavras, mas apenas de sons que se assemelham a gritos ou gemidos. Eimei se aproxima do vestiário com sua bicicleta e, ao ouvir gritos, tenta abrir a porta para descobrir o que está acontecendo. Ao ver que está trancada, tenta bater e gritar em vão. Eventualmente Ōmi abre a porta e o diz: “um pedaço de carne caiu do céu, então estamos todos tirando um pedaço”. Insinua que Eimei é fraco por estar perturbado com essa situação e fecha a porta, algo que Eimei passivamente aceita. A música em coral continua ao fundo, como se símbolo da violência que acontece sem ser mostrada com a garota, enquanto vemos Eimei frustrado atrás da porta. A montagem começa a alternar rápidos flashes do estupro dentro do vestiário com Eimei do lado de fora, e enquanto as vozes do coral ficam mais altas, mescladas ainda aos gritos de Setsuko, seu irmão decide tentar arrombar a porta com sua bicicleta, também em vão. A cena dura cerca de sete minutos, embora possa parecer muito mais longa.

A coletividade é mostrada aqui em seu lado mais assombroso, aquele em que cada indivíduo se protege da responsabilidade por suas ações ao considera-las ações do grupo, em que qualquer impulso pode ser seguido sob a defesa de não ser um indivíduo cometendo um ato sórdido. Se Eimei buscava um novo senso de pertencimento no time, algo que ele não tinha em sua família, Terayama parece mostrar que a ênfase exagerada na coletividade pode não ser, em absoluto, positiva. É uma ilustração daquilo que Reich acreditava ser resultado da degeneração dos impulsos sexuais naturais em sadismo, via repressão sexual – algo que é fomentado em toda sociedade patriarcal, mais exacerbadamente no fascismo. Desse modo, o time de futebol, numa leitura reichiana, se aproxima da sociedade fascista em sua ação: seus impulsos foram por tanto tempo reprimidos pela moralização que quando eles finalmente conseguem se libertar – por detrás do escudo da coletividade – eles já haviam sido distorcidos em sadismo brutal. Sua sexualidade reprimida é o que os levou primeiramente a buscar o senso de coletividade no time, depois a desconsiderar um elemento exterior ao grupo como inferior, e por fim, a brutalizá-lo coletivamente, sem um único indivíduo a quem se possa responsabilizar.

Que o pós-moderno se caracteriza por uma crise das autoridades e das instituições culturais foi algo proposto por inúmeros de seus teóricos (LYOTARD, 1979; JAMESON,

1983; CRIMP, 1983), mas há ainda posições mais específicas, como a de Craig Owens (1983), de que aspecto essencial dessa crise é o início de uma mudança do eixo que põe o homem branco europeu no centro de todas as narrativas; um início da coexistência de múltiplas culturas, mas também de um pensamento feminista e de manifestações culturais que possuem a mulher como sujeito, e não mais como objeto. Trata-se, na verdade, de uma descrença na pretensão de uma obra de arte de “representar uma visão autêntica do mundo” (1983, p. 58), autoridade que lhe é dada com base numa crença num universalismo que no entanto “admite apenas uma visão: aquela do sujeito constitutivo masculino” (1983, p. 58). Como discutido em capítulo anterior, o teatro *angura* como um todo, e o cinema da nova onda, em partes, possuíam o traço de propor narrativas alternativas – incluindo as de minorias étnicas – mas podem ser criticados por não fugir de certos hábitos hierárquicos e falocêntricos. Sendo o diretor em questão nesse estudo um homem, a discussão desse tópico pode parecer infrutífera – suas narrativas continuam sem dúvidas centradas no sujeito masculino, tanto mais pelo fato de que sua obra tem em grande parte base numa subjetividade de raiz romântica, centrada em suas próprias experiências individuais. No entanto, acredito ser essencial discutir como sutis diferenças nas representações da mulher na obra de Terayama e de alguns de seus contemporâneos refletem essas mudanças de eixo (ou a falta delas) no campo artístico; particularmente tendo em vista a impossibilidade de relegar para o plano de fundo o estupro representado na obra aqui discutida.

Para Ridgely (2011), como vimos, não apenas o estupro, mas a relação sexo/violência em geral aparece na obra de Terayama sempre como uma forma de trabalhar a desinstitucionalização. Ao evidenciar as consequências da exaltação das ideias tradicionais de virilidade e companheirismo masculino, tão reforçadas (i.e., institucionalizadas) nas sociedades patriarcais, Terayama procura criticar e transgredi-las. Ridgely afirma ainda que talvez Terayama tivesse percebido, posteriormente, que “não [há] forma responsável de criticar a lógica do estupro dentro de um modo realista [de representação]”⁸⁹ (2011, p. 134), já que a reprodução constante desse tipo de agressão pode acabar ajudando a normalizá-la, em vez de denunciá-la. Por isso, Ridgely especula, Terayama teria não mais filmado personagens femininas sendo estupradas em seus filmes, mas sim o contrário – uma forma de crítica, conforme ele, mais eficaz na “deserotização” do estupro. Com efeito, cenas de garotos sendo atacados por mulheres aparecem em *Den'en ni shisu*, de 1974, e no média-metragem *Kusa*

⁸⁹ Ridgely parece considerar o modo de representação do filme como “realista”, ainda que fuja da ideia tradicional de realismo em vários sentidos – como, por exemplo, i. a presença de figuras gritantemente alegóricas em meio a cenas a priori realísticas, ii. as inúmeras representações de sonhos, devaneios e alucinações, não explicitamente demonstradas como tais, e iii. a exposição metacinemática do próprio filme como narrativa irreal.

meikyu, de 1983, além das cena de desnudamento forçado com Midori neste filme e no curta *Rōra* (1974), caso que discutirei logo à frente. Mas a conclusão de Ridgely pode ter sido um tanto ilusória, pois ignora o fato de que o último longa do diretor, *Saraba hakobune*, retrata não somente um, mas três estupros, tendo três mulheres diferentes (as principais personagens femininas) como vítimas. Ainda que os estupros apareçam nesse filme como alegorias, certamente são evidências de que Terayama não decidiu conscientemente, como Ridgely hipotetiza, parar de retratar a mulher como vítima para não normalizar ou erotizar ainda mais tal imagem. Além desse filme, uma mulher como vítima de violência sexual também aparece em sua peça de 1973, *Mōjin shōkan*.

O estupro é uma imagem recorrente em filmes japoneses do período pós-guerra, como qualquer um que se interesse por esse período poderá rapidamente perceber. *Paixão Juvenil* (*Kurutta kajitsu*, 1956, Nakahira Kō), *Mulher de areia* (*Suna no onna*, 1964, Teshigahara Hiroshi), *O Silêncio* (*Chinmoku*, 1971, Shinoda Masahiro), *A mulher inseto* (*Nippon konchūki*, 1963, Imamura Shōhei), *Desejo profano* (*Akai satsui*, 1964, Imamura Shōhei), *Cega obsessão* (*Mōjū*, 1969, Masumura Yasuzo), *Êxtase dos Anjos* (*Tenshi no kōkotsu*, 1972, Wakamatsu Kōji), são apenas alguns exemplos de filmes de expoentes do período pós-guerra que incluem estupros. Em alguns casos, alegoria ou denúncia social podem ser motivações plausíveis para o uso dessa imagem. Ōshima Nagisa, o maior expoente do período, foi deixado de fora da breve lista acima porque merece uma menção especial, já que praticamente todos os seus filmes retratam ao menos um estupro – para não mencionar outros tipos de violência contra mulheres – frequentemente de forma alegórica. O próprio cineasta declamara, quando era apenas crítico e assistente de direção, num artigo de 1958⁹⁰ sobre as novas tendências do cinema: “no rasgo da saia de uma mulher e no som de um barco a motor, pessoas sensíveis escutaram a anunciação de uma nova geração do cinema japonês” (1992, p. 26)⁹¹, assim estabelecendo o que de fato viria a ser um padrão da dita nova geração – mas também casualmente equiparando o estupro à quebra com os valores da tradição que ele mesmo propõe em seu cinema, como se ambos pudessem realmente ser equiparáveis, sendo admitida a subjetividade plena feminina.

⁹⁰ OSHIMA, Nagisa. Is it a breakthrough? The modernists of Japanese film. In: *Cinema, Censorship and the State: The Writings of Nagisa Oshima*, 1992.

⁹¹ Ele se referia ao filme de Nakahira Kō, *Paixão Juvenil* (*Kurutta kajitsu*, 1956), onde também uma mulher é estuprada repetidamente, na última vez num barco à motor de um amigo protagonista. O filme de Nakahira representa o estupro de forma ambígua, com a vítima ora dizendo não, ora seduzindo o agressor, e sem que ela demonstre qualquer trauma psicológico – um reforço de dois mitos da sociedade patriarcal: o de que a mulher estuprada é responsável porque seduziu, e o de que “não” significa “sim”.

Para ser razoável com Terayama (e também com Ridgely), há de fato algumas diferenças perceptíveis na forma como os dois cineastas abordam esse tema. Enquanto Ōshima não parece se preocupar em abordar o impacto do estupro ou agressão na personagem que o sofre, e com frequência o retrata de forma banal – por vezes cometido por um homem que protagoniza o filme e com o qual a vítima se relaciona antes e/ou depois do ocorrido, sugerindo indiferença ou desfrute do ato por parte dela⁹², Terayama problematiza muito mais o estupro e suas consequências, pelo menos no filme trabalhado aqui⁹³. É importante observar que, em seu livro sobre Ōshima, Turim defende que sua obra não seja interpretada como seria uma obra realista, pois as ações das personagens e os acontecimentos de seus filmes funcionam sobretudo como alegorias para os assuntos que o diretor considera essenciais – notadamente questões sociais e políticas –, afirmação que parece consistente com as posições demonstradas pelo diretor em seus próprios textos críticos e teóricos⁹⁴. Conquanto a falta de interesse de Ōshima em representar aspectos subjetivos e psicológicos das personagens se aplique tanto às femininas quanto às masculinas, o posicionamento sistemático da mulher como o objeto do desejo violento – que, enquanto símbolo, é o verdadeiro protagonista da ação – é calcado num simbolismo de gênero que nada possui de “iconoclasta”, o adjetivo escolhido por Turim para definir o diretor no título desse trabalho. Em Ōshima, a virilidade é fetichizada e a violência (cujo sujeito é quase sempre masculino⁹⁵) funciona frequentemente em paralelo com o desejo, e como uma metáfora para a força revolucionária, o que pode ser pressentido em sua frase sobre a nova geração do cinema. Se a revolução, como percebe Ikeuchi (2006) em artigo previamente mencionado⁹⁶, é tradicionalmente imaginada pela esquerda como sendo guiada por uma figura masculina, talvez por este motivo as mulheres tenham tão pouca importância nos filmes de Ōshima para além de vítimas dessa força. Mas uma tal representação se mostra inconsistente com a posição defendida pelo próprio diretor, conforme aponta Turim, de que seria necessário “algum tipo de responsabilidade social por

⁹² Como em *Seishun zankoku monogatari* (*Conto cruel da juventude*, 1960) e *Tōkyō sensō sengo hiwa* (*O homem que deixou seu testamento no filme*, 1970), e de forma semelhante ao filme de Nakahira, *Kurutta kajitsu*.

⁹³ Ainda que a personagem de Terayama, Setsuko, também acabe apaixonada por um de seus estupradores, Ōmi, tal situação não sugere sua indiferença ou desfrute do ato, já que a garota apresenta claras disfunções psicossociais que poderiam justificar tal desenvolvimento.

⁹⁴ Cf. coletânea de textos de Ōshima traduzida para a língua inglesa: *Cinema, Censorship, and the State: The Writings of Nagisa Oshima*, 1956-1978. Cambridge: The MIT Press, 1992.

⁹⁵ É notável a exceção no filme de Ōshima *Império dos Sentidos*, inspirado pelo caso de Abe Sada, a mulher que arrancou o pênis de seu amante. Mas o uso dessa metáfora, onde a mulher comete a violência, não significa uma repentina mudança feminista no sujeito da revolução, como percebe Ikeuchi Yasuko em seu artigo que analisa as múltiplas representações desse crime na arte e literatura, em artigo mencionado na nota seguinte. Para uma reflexão mais profunda sobre o caso, convém consultar o dito artigo.

⁹⁶ *Performances of Masculinity in Angura Theatre*: Suzuki Tadashi on the Actress and Satō Makoto's Abe Sada's Dogs, 2006.

parte dos cineastas ao exibirem as demonstrações de desejo [*displays of desire*] de suas personagens” (1998, p. 34).

Em Terayama, a mesma virilidade que Ōshima implicitamente exalta é questionada e criticada, e a cena referida de *Joguem seus livros*, tendo em conta as escolhas de montagem do diretor, dificilmente poderia ser vista como um retrato de uma situação banal. É perturbadora e propositalmente longa, mas não fetichizante e exploradora na sua exibição da mulher sendo violada – as imagens são pouco nítidas e não erotizantes; o sofrimento da vítima não é ambíguo nem confundível com satisfação. É preciso ainda destacar que, ainda que uma comparação entre os dois diretores esteja sendo feita aqui para um tópico específico, a distância entre Ōshima e Terayama é abismal – particularmente porque este último seguia modos de expressão líricos, poéticos e subjetivos, os quais eram rejeitados pelo primeiro, que se preocupava sobretudo com engajamento político, como características da tradição do cinema japonês, feito para agradar o grande público.

De todo modo, se olharmos para o movimento cinematográfico do período pós-guerra como um todo, a repetição excessiva do estupro não passa despercebida. Tentativas de minimizar a fetichização do ato nesses filmes sob a justificativa de que ele aparece como um tipo de denúncia feminista do sofrimento da mulher ou como um símbolo para algo ulterior⁹⁷ parecem insuficientes, ou até forçadas, dado seu contexto maior. O cinema no Japão, até o período do pós-guerra, era totalmente dominado por diretores homens – assim como o teatro *angura* – numa época em que o panorama internacional já contava com algumas cineastas de proeminência⁹⁸, o que por si só diz algo sobre as relações de poder entre os gêneros nesse campo. O imaginário masculino da época parece estar pleno dessas imagens, e o motivo

⁹⁷ Como sugerido, por exemplo, em artigo da revista *Off-Screen* por Frédéric St-Hilaire, (ST-HILAIRE, Frédéric. Mapping the social: The bedroom in the Japanese new wave. *Off-Screen*, v. 19, n. 9, set. 2015.) ou mesmo no livro de Turim sobre Ōshima (*The Films of Oshima Nagisa: Images of a Japanese Iconoclast*, 1998). Ainda que Turim promova uma leitura multifacetada das representações das mulheres em seus filmes, é detectável certo contorcionismo para encontrar para eles possíveis interpretações feministas – e principalmente para ignorar a raiz sexista e objetificante que permite pensar o estupro de uma mulher como metáfora para algum tipo de revolução.

⁹⁸ Para citar apenas alguns exemplos, a franco-belga Agnès Varda (1928-), a francesa Danièle Huillet (1936-2006), que dirigia em parceria com seu companheiro Jean-Marie Straub (1933-), a tcheca Věra Chytilová (1929-2014). Exemplos anteriores incluem a americana nascida na Ucrânia, Maya Deren (1917-1961), a angloamericana Ida Lupino (1918-1995) e a alemã Leni Riefenstahl (1902-2003). O Japão também tinha visto diretoras pioneiras emergirem já bem antes, como Sakane Tazuko (1904-1975) e Tanaka Kinuyo (1909-1977). No entanto, dentro do movimento que hoje em dia se chama de “nova onda”, que na acepção atual engloba cineastas independentes, experimentais e até os do gênero *pinku eiga* trabalhando em estúdios nas décadas de 60 e 70, o único exemplo feminino encontrável é Hamano Sachiko (1948-), que no entanto só começa a dirigir em 1971 e teve de assinar como “Sachi” nos créditos de seus filmes, retirando assim o “ko” que soava muito feminino, a conselho de produtores. De todo modo, Hamano não fazia parte da rede entrelaçada dos diretores mais reconhecidos da época, a qual traçamos brevemente no primeiro capítulo desta dissertação – a grande maioria dos quais tinha os filmes produzidos e/ou distribuídos pelo selo ATG (*Art Theatre Guild*).

difícilmente poderia ser reduzido a uma insurgência contra esse crime – afinal, como Ridgely propõe, a inversão tem um potencial muito maior para a desinstitucionalização do que a repetição exaustiva dos modos de agir estabelecidos.

Essa representação de uma inversão das relações tradicionais de poder que Ridgely propõe como alternativa, e que se pode ver levemente esboçada em *Joguem seus livros* na cena com Midori, é empreendida de forma mais evidente por Terayama no curta-metragem de cinema expandido *Rōra* (Laura, 1974), cujas exhibições eram acompanhadas por uma performance ao vivo, parte integral da obra. Nas imagens projetadas, três mulheres se dirigem diretamente aos espectadores em tom jocoso, especificamente se referindo a um homem na audiência, que aparentemente estaria se masturbando na sala escura. Elas dizem que já viram vários sujeitos assim, tipos que vão ver filmes experimentais por acharem que “avant-garde significa mulheres nuas”. O homem a quem elas se referem é um ator “infiltrado” num dos assentos das sessões. Elas provocam-no, comentando que fazer isso sozinho não tem graça, e o desafiam a unir-se a elas “dentro” do filme, momento em que ele se levanta e se aproxima da tela. Um efeito de ilusão óptica fazia com que o ator parecesse literalmente estar entrando na tela, para em seguida surgir dentro das imagens filmadas (RIDGELY, 2011), onde ele é despido à força pelas três mulheres e depois jogado de volta à sala de cinema, para onde o ator retorna em pessoa, nu, as roupas na mão. Uma expectativa importante é quebrada ao vermos o olhar masculino ser revertido, e o homem passar agora de sujeito observador a objeto exposto, sendo na verdade forçadamente exposto por um grupo de mulheres, num ato que subverte todo o padrão que acabamos de traçar em que o espectador é repetidamente testemunha e cúmplice de figuras masculinas expondo e violando figuras femininas.

Masculinidade e virilidade corporificadas em Takakura Ken

Depois de Eimei desistir de entrar no vestiário e resignar-se sentado à porta, uma eclipse nos leva ao momento em que Setsuko sai do vestiário e o encontra à sua espera. Não fica claro se o time havia saído antes ou depois, mas eles não chegam a descobrir que os dois são irmãos. Eles voltam para casa caminhando, e então outra das alegorias pouco sutis de Terayama irrompe na cena: um açougueiro aparece do nada, passando despercebido pelo lado dos protagonistas naquele local improvável, com um enorme pedaço de carne nas costas – referindo-se, evidentemente, à equiparação que a garota acabara de sofrer com um “pedaço de

carne”, à sua desumanização por parte dos agressores. Eimei tenta confortar sua irmã imitando um coelho.

O ponto máximo de tensão no filme, que havia sido a cena anterior, é em seguida neutralizado com uma sequência musical onde um homem canta, num ritmo lento e tom calmante, uma espécie de ode a Takakura Ken (1931-2014), ator de mais de duzentos filmes que frequentemente interpretava gângsters yakuza ou lutadores, e era um rosto e nome extremamente reconhecido no Japão. Seu recente obituário no jornal *The Guardian*⁹⁹ aponta que para muitos, Takakura Ken era o epítome da masculinidade viril japonesa num sentido que se considerava perdido na época da modernização. Também simbolizava, com suas tatuagens, uma rebeldia aos padrões civis, e músicas de seus filmes eram cantadas nas revoltas estudantis de 60 e 70. A canção cantada nesse trecho – cuja letra é de autoria do próprio Terayama, com composição do músico Kawachi Kuni – já havia sido usada alguns meses antes, como aponta Ridgely, em *Jinriki hikōki Soromon* (1970), um experimento com teatro de rua do Tenjō Sajiki, onde a audiência era “recrutada” a partir de diversas técnicas – entre elas, um ator que cantava a música em questão, *Ken-san, aishiteru*, em frente à sala de cinema onde eram feitas exhibições 24h de filmes de Takakura, em Shinjuku. Tíquetes gratuitos para a performance eram distribuídos para qualquer pessoa que se unisse ao canto. O artista Yokoo Tadanori também produziu uma série de cartões postais utilizando-se da imagem do ator, um dos quais tem as inscrições “para Takakura Ken / com amor / de Yokoo Tadanori” (Figuras 19a-19c).

Figuras 19a a 19c – Cartões postais de Yokoo Tadanori.

Fonte: Website oficial do artista.

⁹⁹ MACY, Roger. Ken Takakura obituary. *The Guardian*, 18 nov. 2014.

A sequência começa com uma cena à beira-mar, onde o pai de Eimei se depara com dois samurais que perseguiam uma gueixa. Ele logo se põe corajoso e, para defendê-la, ataca os dois homens munidos de espadas com um mero pedaço de bambu. Evidentemente, trata-se de um delírio de grandeza do pai, que no resto do filme só se mostra um covarde. A letra da música parece ser cantada do ponto de vista de um (uma?) fã que segue o mesmo arquétipo do pai de Eimei: sem coragem de fazer nada na vida real, passa suas horas admirando os feitos de um homem fictício, que possui as virtudes que desejaria para si. Com um salário de 20,000 yen por mês, não tem dinheiro para muita coisa, além de ficar o dia inteiro na sala de cinema. Numa das curtas cenas da sequência, o pai de Eimei aparece apalpando uma desconhecida na rua e fugindo correndo quando ela percebe, em mais uma evidência de sua covardia sobreposta à canção de ode à coragem.

Ridgely aponta para uma curiosa referência social que Terayama faz na música, cuja letra fala sobre dormir numa sala de cinema noturno com cheiro de urina. Por conta das sessões populares de filmes de Takakura 24h por dia, as salas por vezes eram usadas por sem-teto como abrigo temporário para dormir. Embora a letra da música talvez houvesse sido escrita do ponto de vista de uma fã mulher – ela diz: “não tenho namorado” e num trecho que não aparece no filme, “se eu fosse um homem, gostaria de matar alguém” –, tanto no filme quanto no recrutamento para a peça anterior ela é cantada por um homem, o que enfatiza uma possível leitura homoerótica da relação entre os fãs masculinos de Takakura com o ator¹⁰⁰. Tal leitura ecoa em outros momentos do filme, como na admiração que Eimei nutre por Ōmi, e na exaltação, por parte do capitão do time, do futebol como um esporte viril, que ele escolheu para si porque “a bola é grande”. Terayama parece ironizar essa ênfase supostamente heterossexual da virilidade na sociedade patriarcal, ao relacioná-la com desejos homossexuais reprimidos. A leitura que Ridgely faz dessa obra, ademais, é baseada na ideia de que ela retrata o amadurecimento de Eimei na medida em que este entra em contato com sua homossexualidade. Embora esta seja uma leitura válida, a sugestão no filme de uma possível homossexualidade de Eimei é muito vaga e ambígua – inclusive porque, como o próprio Ridgely percebe mas não discorre sobre, uma atração de Eimei pela namorada de Ōmi também é fortemente sugerida em mais de um momento. Dessa forma, é questionável que ela seja realmente um aspecto tão central na obra. O que fica claro é que o protagonista começa o filme como um jovem passivo e quieto (como demonstrado por sua reação ao estupro da irmã), e no fim está bem mais assertivo e confrontante.

¹⁰⁰ A música aparece também num musical produzido por Terayama, *Baramon (Portão de rosas)*, cantada por um travesti chamado Asuka.

Anarquismo, liberdade e a rejeição do *ie*

O filme segue com sua fragmentação característica, com cenas desconexas sendo incluídas no meio da narrativa principal, incluindo aqui a já mencionada ode à gagueira. Eimei tenta consolar sua irmã convidando-a para jantar num restaurante de comida ocidental, um luxo para eles naquele momento. Ela tem medo de não saber como comer. Enquanto os dois esperam a comida, Eimei timidamente ensina Setsuko como usar o garfo e a faca. O constrangimento da garota em não saber usar os talheres ocidentais aponta para a valorização dada ao conhecimento de hábitos e ideias ocidentais no Japão da época – isso é reforçado ao longo da cena, quando por coincidência Ōmi entra no restaurante com sua namorada e senta-se junto a eles, com o discurso de que nada é mais fácil para um ocidental do que comer com garfo e faca (portanto, a desfamiliarização com esse hábito é humilhante). Setsuko mantém a cabeça baixa, como de costume, e Eimei apresenta-a como sua irmã. Embora uma rápida reação de desconforto possa ser pressentida em Ōmi quando ele olha a menina e se dá conta de quem ela é, ele continua a agir naturalmente, inclusive questionando Eimei porque sumiu dos treinos. Na cena desconfortável que se segue, Ōmi assume controle da mesa, falando suas opiniões sobre diversos assuntos de forma assertiva. Sua namorada acena positivamente com a cabeça para tudo que ele fala.

A cena é emblemática por dois motivos: Ōmi representa o jovem que abraça a americanização e a ocidentalização, e faz um discurso jactante sobre como é preciso se sentir à vontade naquele ambiente ocidentalizado, afinal, nada deveria ser mais natural hoje em dia. Ele enaltece uma “nova moda” de comunidades de jovens hippies na Europa, que saem da casa dos pais para viverem juntos sem divisão entre seus pertences. Ōmi veste um terno caro e bem ajustado, e o plano irônico de sua namorada – bem maquiada e vestida à tendência da época – acatando sua fala passivamente torna clara a contradição de Ōmi, que leva um estilo de vida de ostentação e de manutenção de aparências ao mesmo tempo em que elogia as comunidades hippies – que no fundo não passam de uma história interessante para se contar à mesa. Ōmi afirma que é por isso que Eimei deveria entrar no time: para achar uma comunidade. Ele, ao contrário de Eimei, não mora com sua família, e raramente os vê. Essa negação da família por parte de Ōmi não significa que ele apareça no filme como um porta-voz do autor, ou como a representação de uma pessoa idealmente livre, em oposição ao protagonista, mas sim como o outro lado do mesmo problema; a dependência da autoridade.

Numa cena posterior, Ōmi revela seus reais pensamentos: de que atualmente não é necessário viver com a família, pois o Estado e a sociedade promovem toda a assistência e proteção que antes seriam responsabilidade dela. A aproximação metafórica entre Estado-nação e família dentro do conceito de *ie* foi abordada por Terayama numa entrevista com Joan Mellen, reproduzida em livro editado pela mesma, e ao refletirmos sobre suas palavras poderemos entender melhor a simbologia da personagem de Ōmi no filme:

Estou interessado em *ie*, uma época em que havia uma comunidade de japoneses, antes de termos um Estado-nação chamado Japão. Isso foi há mais ou menos mil anos... No centro de *ie* estava a família, que no Japão degenerou para a família imediata, algo bem diferente. Mas a concepção japonesa da nação ainda traz a ideia de *ie* em seu centro. A entidade nacional é percebida como a união entre muitos *ie*, ou comunidades individuais. Meu sentimento, finalmente, é que não precisamos nem de *ie* nem do Estado-nação. (MELLEN, 1975, p. 282).

Já mencionamos a coleção de ensaios que convida os leitores a fugir de casa, a qual se intitula, convém lembrar, *Iede no susume*. “Iede” se forma por dois caracteres, “ie”, comumente traduzido como “casa”, mas que possui em seu âmago a ideia de comunidade, como descrito por Terayama no trecho acima, e “de”, do verbo *deru*, sair. Se Terayama promove uma reflexão de vários aspectos do *ie* em sua obra, ele parece concluir, como explicita na entrevista acima, que nenhuma de suas facetas comuns seria necessária: nem a família enquanto parentes biológicos e imediatos, nem o Estado-nação. Enquanto Eimei representa a dificuldade de se desligar da família biológica, Ōmi representa o outro lado, o da dependência do Estado-nação. Assim, é possível ler sua presença como um contraponto a Eimei que demonstra que não é suficiente se desligar da família quando ainda se apega a um substituto institucional dela – o que está também em conformidade com a proposição central de Ridgely (2011) de que a obra do japonês projeta uma desinstitucionalização da vida social. O desinteresse do artista no Estado como provedor/protetor explica seu distanciamento tanto da direita nacionalista quanto da esquerda comunista, o aproximando mais de um anarquismo.

O segundo aspecto essencial da cena do restaurante é que ela põe em questão, como Terayama o fizera em outras obras suas – e fará, mais notavelmente, na obra que estudaremos a seguir, *Pastoral* (1974) – a questão da memória e do esquecimento. Esse tema, tão favorecido por artistas do pós-guerra japonês, que procuravam investigar a fundo as relações de vítima e agressor particularmente no contexto da guerra¹⁰¹, não chega a ser ponto central

¹⁰¹ A questão das narrativas alternativas foi discutida no Capítulo I. Um exemplo dessa investigação no cinema, apesar de um pouco posterior, é o conhecido e impressionante documentário *Yuki Yukite Shingun*, 1987, de Hara

em *Joguem seus livros* – mas é pressentido nesta desconfortável cena onde Ōmi, o estuprador, é capaz de sentar numa mesa com sua vítima e conversar naturalmente, enquanto ela não dá uma palavra. Ōmi ainda sugere que os dois irmãos precisam ser mais relaxados e não parecerem tão tensos, “jovens devem se divertir”, o que soa como um apelo para que eles fizessem o que ele próprio já estava fazendo: esquecer, ou ignorar. O problema é que se o esquecimento é uma possibilidade para os agressores, para as vítimas a questão é mais complicada. Mas nem Eimei nem Setsuko se desligam de Ōmi. O garoto continua procurando seu mentor para conselhos, e eventualmente descobre que Setsuko e ele estão tendo um caso.

A garota, que recentemente deixara de lado seus trejeitos mais infantilizados e começara a usar maquiagem e mudar suas roupas, ainda assim se expressa de uma forma obsessiva, parecendo mais uma criança brincando de adulta. Ela desenvolve uma espécie de síndrome de Estocolmo e acredita que Ōmi está apaixonado por ela. Apesar dos apelos de Eimei para que ela volte para casa, de que Ōmi está apenas a usando, ela retorna a seu modo infantil para mandá-lo embora sem qualquer diálogo. Se a reação dos irmãos ao que ocorre demonstra uma cumplicidade com o agressor, ela é mais grave em Eimei, o único mentalmente saudável. Ele, que já havia progressivamente se tornado mais confrontador ao longo do filme, passa depois de então por outro momento catártico, representado figurativamente pela sua imagem, em cena metadieética, queimando o mesmo avião-planador que tentara pôr para voar durante todo o filme.

Figura 20 – Eimei põe fogo em seu avião.

Fonte: *Joguem seus livros, vamos às ruas*, 1971. Direção de Terayama Shūji.

Kazuo (1945-), onde um ex-cabo de guerra que se autointitula “inimigo número um do imperador Hirohito”, Okuzaki Kenzo, vai atrás de comandantes de um pelotão onde dois homens morreram por motivos misteriosos. Embora todos afirmem repetidamente que esse assunto deva ser esquecido, Kenzo insiste e retira dos homens envolvidos a revelação de que os soldados tiveram de recorrer ao canibalismo, devido à falta de suprimentos.

Já mencionamos a significação da imagem do avião planador movido à força humana, *Jinriki hikōki*, imagem que aparece na sua peça anterior *Jinriki hikōki Soromon* e que é o nome da produtora cinematográfica de Terayama. Nesse filme, o avião surge como imagem metafórica para o desejo de Eimei de libertação da família. Aparece pela primeira vez em seguida do primeiro diálogo dele com seu pai, e se repete durante o filme. Nos pequenos trechos, o rapaz sempre tenta fazer o avião voar, mas nunca é efetivamente bem sucedido. Se no fim ele queima o avião, poderia-se interpretar como reflexo de sua frustração com as tentativas falhas, e consequente desistência. Mas há outra interpretação proposta por Ridgely (2011), e que acredito ser mais coerente. Já foi comentado que a incitação do autor a fugir de casa desde *Iede no susume* não implicava numa agressão à família, mas a um pacífico desprendimento. Eimei falha em se libertar porque procura ligações substitutas com o time de futebol e porque confronta o pai agressivamente, tentando ainda forçar-lhe trabalho, quando o que deveria fazer é simplesmente distanciar-se deles. A imagem do avião queimado pode significar que Eimei entendeu que a liberdade não é distância geográfica: vem de dentro, e independe das circunstâncias externas.

Para Sorgenfrei (2005) – que empreende, nas entrelinhas de seu trabalho, uma verdadeira psicanálise do próprio Terayama, frequentemente lendo suas obras a partir de sua relação com a mãe e da figura ausente do pai –, apesar das inúmeras críticas às múltiplas facetas da ideia de *ie*, no fundo o autor desejava ardentemente o senso de pertencimento e comunidade que não tivera em sua infância, por conta principalmente do abandono pela mãe e morte do pai, talvez também pelas mudanças constantes. Mas, ao mesmo tempo, é evidente que ele não idealiza tal sentimento quando ele ocorre, por exemplo, em pequenos vilarejos, dando origem a linchamentos e perseguições, muito menos em grupos políticos e religiosos, ou quando é forçado para a família imediata, a qual não se pode escolher.

A presente pesquisa não se propõe a psicanalisar o autor, mas o paralelo é interessante, posto que Eimei sente a mesma necessidade – e esta é sua busca em *Joguem seus livros*. Mas tal busca se resolve apenas fora da narrativa ficcional, que tem um desfecho pessimista, com o jovem sendo levado à força pela polícia porque o carrinho de *lâmen* que havia comprado para seu pai, na tentativa de fazê-lo voltar a trabalhar, era roubado. Assim, Eimei termina o filme falhando tanto em se libertar da família quanto em entrar no time de futebol ou encontrar outro tipo de comunhão ou sentido para sua vida. Apesar da possível conotação positiva da cena do avião queimando – do surgimento de uma liberdade interior na personagem – é somente no “epílogo” da obra que ele nos revela uma descoberta positiva a respeito do que

procurava. Os últimos minutos do filme são uma reflexão metacinemática do jovem ator/personagem a respeito do próprio filme que acabamos de ver, sobre seu papel como ator e o dos outros atores, da equipe de filmagem e do diretor. Eimei revela ter encontrado uma nova família, pelo menos enquanto durou o filme – família criada a partir do vínculo que estabeleceu durante o trabalho criativo da confecção da obra cinematográfica.

A alternativa de Terayama para as comunidades que frequentemente fomentam atitudes destrutivas – famílias, grupos religiosos, times de esporte, pequenos vilarejos – é revelada então como a comunidade aberta de pessoas que se unem livremente para fins criativos, como um grupo teatral ou uma equipe de filmagem. Com uma câmera que, em rotação circular sob o próprio eixo, filma os rostos de todos os membros da equipe, e sob o discurso grandioso e metareflexivo de Eimei, Terayama dá um encerramento nostálgico e positivo para um filme que até então não tinha mostrado nada digno de nostalgia: encerramento que viria a ser uma de suas características marcantes como cineasta, e que aparece novamente no filme que analisaremos em seguida, *Pastoral: Morrer no campo*.

Parte 2 – Pastoral: Morrer no campo (1974)

O longa-metragem *Pastoral: Morrer no campo* (*Den'en ni shisu*), internacionalmente conhecido como *Pastoral: To Die in the Country*¹⁰², foi lançado em 1974, selecionado para competição no Festival de Cannes em 1975, e tornou-se o filme mais conhecido da carreira de Terayama – sendo também amplamente considerado o maior ponto de sua carreira cinematográfica. Com direção de fotografia de Suzuki Tatsuo, trilha sonora de J. A. Seazer e direção de arte de Awazu Kiyoshi, o filme de 1974 não havia sido, entretanto, a primeira obra de Terayama com esse título. Assim como *Joguem seus livros*, *Morrer no campo* é um título que engloba um conjunto de obras multigênero do autor. Em 1965, Terayama lançara sua terceira e mais aclamada coleção de *tanka*, intitulada *Den'en ni shisu*, e que é considerada por muitos não só o ápice de sua carreira como poeta, mas uma das maiores obras de literatura *tanka* moderna, como aponta Morita (2006). Mas duas obras menores com o mesmo título foram lançadas ainda antes, em 1962: um drama televisivo e um dos ensaios da série *iede no susume*, chamado *Rikyō no susume: den'en ni shisu* (*Elogio a sair da cidade natal: Morrer no campo*), cujo título se refere, conforme Ridgely (2011), ao medo de morrer num local tão abjeto como a própria cidade natal – uma rejeição do espaço que guarda nossas histórias familiares e pessoais. O filme é vagamente baseado na coleção de *tanka*, cujos poemas envolvem situações semiautobiográficas e aludem a tradições e costumes da região de Aomori, onde o autor nasceu e foi criado. Mas além desta obra, o longa também se relaciona em menor escala com as outras duas, como nota Ridgely em sua análise dessas aproximações. A sequência inicial do filme é marcada justamente por dois *tanka* da coleção homônima, que aparecem escritos sobre a tela negra. O *voice-over* dos poemas recitados é feito pelo próprio Terayama, com um forte sotaque da província de Aomori, conforme observado por Morita (2006).

Enquanto a intertextualidade tão característica de *Joguem seus livros* aponta a todo tempo para textos de outros autores, aquela presente em *Morrer no campo* é referente sobretudo a obras do próprio autor, especialmente ao conjunto nomeado *Den'en ni shisu*,

¹⁰² Lançado em diversos festivais internacionais, incluindo o Festival de Cannes em 1975, em competição pela Palma de Ouro, o filme tem como título oficial em francês *Cache-cache Pastoral* (“Pastoral esconde-esconde”), e dois títulos em inglês: *Pastoral: To Die in the Country* (título internacional) e *Pastoral Hide and Seek* (título estadunidense). Como a palavra “Pastoral” aparece em todos os títulos oficiais de lançamentos internacionais, escolho mantê-la em minha tradução, ainda que não seja parte do título original japonês.

embora não seja fechada apenas nesse circuito auto referencial¹⁰³, conforme veremos. A cena de abertura, após os poemas iniciais, começa com o som de corvos ainda sob a tela negra. Em seguida o *fade-in* nos mostra uma criança brincando de esconde-esconde num cemitério, vendando os olhos para esperar seus amigos se esconderem, mas ao abri-los, vê seus amigos saírem de seus esconderijos já adultos – os meninos com uniformes militares, as meninas com filhos. A cena é uma alusão direta a um dos *tanka* da coleção, que só aparecerá bem depois no filme e de forma levemente modificada em relação à coleção original. O poema menciona o “procurador” no jogo de esconde-esconde envelhecendo: *kakurenbo oni no mama ni oitareba dare o sagashi ni kuru mura matsuri*¹⁰⁴. Menções à brincadeira infantil aparecem, de fato, em mais de um poema da coleção, mas na sequência de abertura a citação torna-se apenas visual. Como observa Ridgely, o uso do cemitério como local para brincadeira, o som dos corvos – animal simbolicamente ligado à morte – e a sinistra imagem dos adultos saindo dos túmulos remetem à ideia do passado como conectado àquilo que é morto, ao assombrado e fantasmagórico. Outros poemas da coleção homônima do autor são inseridos novamente em momentos distintos durante a primeira metade do filme, então sobrepostos a retratos de família que aparecem ora sob o vidro quebrado de um porta-retratos, ora rasgados e recolados – entre eles, um retrato da própria mãe de Terayama¹⁰⁵ (Figura 21a).

¹⁰³ Uma possível referência externa interessante é observada por Ridgely (2011) no próprio título da obra, que utiliza a versão arcaica do verbo *shinu*, morrer. Ridgely nota que a mesma forma, *shisu*, é utilizada na tradução japonesa da obra de Thomas Mann, *Morte em Veneza* (em japonês, *Venisu ni shisu*).

¹⁰⁴ Ridgely (2011, p. 149) transcreve e traduz a versão original (da coleção de *tanka*) da seguinte forma: *kakurenbo oni tokarezaru no mama oite dare o sagashi ni kuru mura matsuri / the seeker in a game of hide and seek is never freed, left to grow old – who will he come looking for at the village festival?*

¹⁰⁵ O mesmo retrato, rasgado e depois costurado de volta por um fio, aparece num projeto posterior de Terayama, as *Video Letters*, produzidas entre 1982 e 1983 em conjunto com o poeta Tanikawa Shuntarō. Trata-se de correspondências pessoais entre os dois, feitas pelo meio do vídeo, onde eles refletem sobretudo acerca da linguagem. As cartas tornaram-se públicas apenas depois da morte de Terayama. Nos vídeos, ele identifica a mulher na fotografia como sua mãe.

Figuras 21a e 21b – Fotografia costurada, fotografia em porta-retrato quebrado.

Fonte: *Inugami-ke no hitobito*, 1975. Álbum fotográfico de Terayama Shūji.

Tais imagens são também parte de um projeto fotográfico um pouco posterior do artista, chamado *Inugami-ke no hitobito* (1975), que também inclui típicas fotos de família relativamente “normais”, mas com membros excêntricos, e ao mesmo tempo cenas de sexo sadomasoquista e tipos variados de perversão que demonstram, como comenta Sorgenfrei (2005), uma visão perturbadora da vida familiar. Se um retrato fotográfico remete necessariamente a seu referente, a um passado ao qual não se pode voltar, a força dessas fotografias rasgadas e quebradas reside justamente em sua exibição das marcas da dor, da mágoa ou da raiva que poderiam ter levado alguém a rasgá-las, somente para se arrepender e costurá-las novamente em seguida. Se Terayama faz experimentos anti-narrativos em seu teatro, aqui temos o oposto: uma simples imagem estática, mesmo vista isoladamente, carregando em si toda uma narrativa ativada pela imaginação do observador.

Uma reflexão sobre o passado, sobre as memórias e a desconstrução da história pessoal, o filme tem imagens surrealísticas que ora remetem a outros cineastas como Fellini e Bergman, uso de alegorias visuais gritantes, *mise-en-scène* e atuação frequentemente teatrais, e uso extravagante de filtros coloridos. A obra condensa vários aspectos centrais do projeto de Terayama que procuramos explicitar no capítulo anterior, como a sua defesa da ficcionalização da realidade, a reflexão acerca da memória e do tempo, o rompimento com a família e a crítica dessa instituição, a sátira dos costumes destrutivos de vilas rurais, a presença de figuras marginais da sociedade – particularmente o circo – e a busca romântico-existencial do si mesmo.

Em termos de linguagem, é menos experimental que o primeiro longa-metragem do diretor: não há o uso da colagem mais ou menos arbitrária de imagens de contextos diversos, a

câmera se torna bem mais estática, sem a presença de longos planos frenéticos como na obra anterior, e o uso dos filtros coloridos é menor, se bem que estes, de todo modo, possam ser considerados mais como uma indulgência estilística do que como experimentalismo em si¹⁰⁶. Também a narrativa é relativamente linear, com a quebra ocorrendo apenas nos momentos metacinemáticos – que no entanto são de grande relevância para a obra. Ela mostra a história da juventude de um garoto cujo nome completo não é informado, mas que é chamado de Shin-chan por sua mãe controladora, com quem vive num pequeno vilarejo rural em Aomori. A relação tumultuosa do menino com a mãe é um dos pontos centrais do filme, e após suas brigas, Shin tem o hábito de ir ao monte Osore em busca de uma xamã para contatar seu falecido pai.

A sequência dos créditos iniciais é acompanhada de uma canção no estilo *enka* – gênero de música popular muito querido por Terayama¹⁰⁷ – e permeada pelo mesmo efeito sonoro de corvos da cena do esconde-esconde. É formada por uma série de planos com imagens surreais em paisagens campesinas e com coloração violeta, magenta e avermelhada, provavelmente obtida através de uma combinação do uso de película infravermelha colorida e filtros de lente. O mesmo efeito de cor aparece novamente em outros planos durante filme, sempre aqueles que enfatizam a paisagem rural dos arredores do monte Osore. O efeito infravermelho capta aquilo que é originalmente verde como magenta ou violeta, e o azul como vermelho; dessa forma, o céu e rios são por vezes mostrados num tom marcante de vermelho-sangue, uma das inúmeras alusões simbólicas à morte que aparecem na obra.

O pôster de divulgação do filme é de autoria do artista e *mangaka*¹⁰⁸ Hanawa Kazuichi, cujas ilustrações também aparecem em abundância pelos cenários de todo o filme, principalmente ao redor do circo. Hanawa é conhecido por seus temas sangrentos, em afiliação com o gênero *eroguro*, e em 1988 colaborou com Maruo Suehiro num livro de ilustrações intitulado *Muzan-e*, uma versão moderna do subgênero de gravura do período Edo de mesmo nome, e que representava imagens grotescas, sangrentas e de violência extrema. O estilo deste último *mangaka*, mais jovem, é em muito remanescente de Hanawa. Uma aproximação de ambos com Terayama é a inspiração na ficção erótica *L'histoire de l'oeil* (1928), do francês Georges Bataille, novela que relata as feitos sexuais crescentemente

¹⁰⁶ Deve-se observar que se a cinematografia nesta obra parece mais refinada, é possivelmente em grande parte pela presença do experiente diretor de fotografia Suzuki Tatsuo, que já havia trabalhado em obras importantes de diversos cineastas da “nova onda”, como *Onna no mizumi* (1966), de Yoshida, *Bara no sōretsu* (1969), de Matsumoto, e *Tobenai chinmoku* (1966), de Kuroki Kazuo (1930-2006)

¹⁰⁷ Inúmeras menções e citações a músicas e cantores populares, particularmente de *enka*, são feitas pelo autor nos ensaios da coletânea *Japanese Dream* (2013).

¹⁰⁸ Termo japonês para se referir aos autores dos quadrinhos japoneses *manga*.

intensos e perversos de um casal adolescente, e que o diretor japonês cita como uma de suas dez principais influências¹⁰⁹. Bataille também é considerado uma influência importante, junto com Marquês de Sade, no subgênero *eroguro* como um todo – uma análise mais particular das aproximações entre *L'histoire de l'oeil* e a obra de Maruo Suehiro é empreendida em artigo de 2015 da pesquisadora brasileira Livia Drummond¹¹⁰.

Figura 22 – Cartaz de autoria de Hanazawa Kazuichi.

Fonte: Material de divulgação de *Pastoral: Morrer no campo*, 1974. Direção de Terayama Shūji.

Os primeiros quarenta minutos de filme mostram a vida de Shin no vilarejo e suas interações com ele: ele vê uma mulher grávida que sofre preconceito e é maltratada pelo fato de seu filho ser bastardo, sendo sempre observada por um grupo de senhoras fantasmagóricas em capuzes pretos que comentam em sussurros sobre ela (Figura 23); passa por crianças sempre brincando; vê um circo itinerante com seus *performers* excêntricos e desvencilhados do resto da sociedade, que ao mesmo tempo atraem e amedrontam o jovem. Há ainda uma vizinha que Shin acha extremamente atraente, e que é casada com o homem de uma família rica e importante. Mais tarde, ela revela que a pobreza da guerra e a perda da família a haviam levado à prostituição, e que depois fora vendida à família do tal vizinho, sendo obrigada a casar-se. É claro desde o início que o casamento é infeliz, e que na verdade os noivos não têm nenhuma intimidade. A mãe do homem mora na mesma casa que o casal, e reclama a todo

¹⁰⁹ Mais uma vez, conforme lista exposta em Sorgenfrei (2005).

¹¹⁰ DRUMMOND, Livia L. O. S. Ero-guro de Suehiro Maruo: Uma transcrição do erotismo de Georges Bataille. *Revista Inventário*: Salvador, n. 16, jan-jul. 2015.

tempo para o filho que sua esposa é inútil e não cuida bem dele – em mais um caso de mãe dominadora.

Peste: os mitos e as superstições do *mura*

Figura 23 – O jovem Shin observa a mãe solteira junto a outros membros do vilarejo.

Fonte: *Den'en ni shisu* (1974). Direção de Terayama Shūji.

As figuras encapuzadas que aparecem observando a grávida mãe solteira e fofocando sobre ela aparecem em outras cenas curtas na abertura do filme, caminhando numa paisagem desértica e sob a ventania. Morita acredita que são copiadas das bruxas do filme *A Tragédia de Macbeth* (1971), de Roman Polanski, mas uma referência ao filme sueco *O Sétimo Selo* (1949) parece igualmente plausível por vários motivos, particularmente por algumas aproximações temáticas subjacentes: o filme de Ingmar Bergman se passa numa Suécia tomada pela peste, doença que é usada como metáfora importante e recorrente na teoria teatral de Terayama. Em seus diálogos e situações ao mesmo tempo satíricos e filosóficos, o filme sueco promove divagações sobre a inevitabilidade da morte e a falta de sentido para a vida, com presença importante de alegorias visuais, momentos extremamente teatralizados e incluindo uma trupe de atores itinerantes – três características comuns com o japonês. Figuras encapuzadas aparecem nele em momentos distintos. Há, primeiramente, a morte encarnada, representada aqui de sua forma mais clássica: capa negra e foice. Noutro momento, um grupo de fiéis, crentes de que a peste é um castigo divino, seguem num cortejo mórbido em autoflagelação, exibindo suas chagas para os cidadãos aterrorizados. A maioria deles traja capas tradicionais de frade, com capuzes que põem seus rostos em penumbra e os transformam em figuras sinistras. Por fim, na sequência final, onde o cavaleiro e seus cinco amigos são levados pela morte, eles são avistados no topo de uma montanha, caminhando de

mãos dadas e em contraluz, tornando suas silhuetas indistinguíveis da capa negra da morte. O capuz aparece como um signo da morte e da peste.

Se admitirmos a hipótese de que o filme sueco foi referência para Terayama, não há então surpresa no fato de que as pessoas supersticiosas que espalham rumores e aterrorizam a mulher grávida para que ela mate seu filho sejam representadas com a capa negra. Já mencionamos que para o autor japonês a peste eram os rumores e as superstições: o capuz funciona como signo conectando tal atitude destrutiva à peste, via obra já canônica de Bergman. Não é improvável que as imagens dos encapuzados em Terayama caminhando na paisagem montanhosa sejam uma homenagem ao quase mitológico plano da cena final do filme sueco: outra referência bem mais gritante a ele será mencionada à frente. Ao mesmo tempo, em conexão com a ideia que Terayama tinha de “peste” e tendo em vista suas ações na narrativa, também é possível ler essas figuras, mostradas sempre lado a lado – em círculos ou horizontalmente – como uma representação visual do próprio sistema de relações horizontais em pequenas comunidades, que de acordo com o teórico cultural Katō Shūichi (1986) predominaram no Japão até pelo menos o século XIX, e que “tornavam qualquer independência individual da comunidade impossível”¹¹¹ (1986, p. 26); uma característica que, embora enfraquecida após a modernização do país, continua a ser exaltada por neonacionalistas e seguidores da narrativa do excepcionalismo japonês, como demonstrado por Harootunian (1989)¹¹². Unidas umas às outras por um fio horizontal invisível, elas se mostram indistinguíveis entre si, face à sua interdependência.

Figuras 24a e 24b – Frades em autoflagelo; plano semifinal do *Sétimo Selo*: seis pessoas guiadas pela morte.

¹¹¹ A tradução ao inglês é de John Bester.

¹¹² Cf. Discussão na introdução desta dissertação.

Fonte: *O Sétimo Selo*, 1949. Direção de Ingmar Bergman.

Figura 25 – Encapuzadas em *Pastoral: Morrer no campo*.

Fonte: *Pastoral: Morrer no campo*, 1974. Direção de Terayama Shūji.

A prisão da família e a liberdade no circo

Shin está atormentado pelas questões da adolescência, particularmente a de uma adolescência pouco informada. Pedre a mãe para ser circuncidado, pergunta quando vão nascer-lhe os pelos, e suas questões são sempre deixadas de lado por ela, que simplesmente pede que ele esqueça os assuntos. Contrariado, o menino sai de casa rumo ao monte Osore, e então três referências são feitas ao *butsudan*, altar budista comumente presente tanto em templos quanto em casas familiares no Japão. No lar familiar, o *butsudan* se relaciona principalmente aos entes mortos da família, e embora seja menos comum atualmente e nas grandes cidades, em vilarejos rurais é quase onipresente (NELSON, 2008). Nesse sentido, é plausível supor que Terayama usa-o como metonímia para a adoração e sacralização exagerada dos ancestrais. Ao ver o filho sair de casa, a mãe faz uma oração budista na

tentativa de falar com o marido, e outros dois *tanka* são recitados. O segundo diz “ela esfrega e polida o altar familiar (*butsudan*), seu único dote, até ele brilhar refletindo seu globo ocular artificial”. Em seguida vemos um plano surreal na praia, céu vermelho, em que um vendedor ambulante passa por Shin anunciando aos gritos sua mercadoria: “*butsudan, butsudan*, alguém quer comprar um *butsudan*”?

Mostrar a comercialização de uma peça que é considerada tão sagrada, justamente quando Shin está repleto de mágoas contra sua mãe, aparece como uma desvirtuação de seu valor – uma efetiva dessacralização da família, embebida também de uma possível sátira do valor tradicionalmente atribuído ao objeto. É claro que a comercialização do altar é um fato real, e inclusive, as vendas de *butsudan* ainda representavam um dos maiores mercados consumidores no país em 2007, com cerca de 350 mil unidades vendidas por ano, conforme Nelson (2008), mas a justaposição das situações mostradas pelo diretor realça essa ironia. Ainda, conforme Shin cruza o caminho do vendedor, é possível interpretar o anúncio da venda escutado pelo jovem como a materialização do seu desejo de livrar-se de seu próprio altar: se alguém compra, posso também vender o meu e livrar-me dele... Mas livrar-se do altar não é somente livrar-se da família, mas principalmente dos mortos, dos ancestrais. De fato, se o jovem buscará em seguida o contato com o pai através de uma *itako*¹¹³, é justamente para contar-lhe que vai fugir de casa – e esta será a última vez que o veremos procurá-lo.

Em seguida, o filme nos oferece um olhar voyeurístico na intimidade do casal vizinho – um voyeurismo que é acentuado pela câmera no teto filmando perpendicularmente o casal deitado. Vemos o vizinho tirando as cobertas da esposa e fazendo a descoberta insólita de um machado escondido ao lado da mulher. Depois, tenta levantar seu *kimono*, mas ela acorda antes que ele consiga – ele pede desculpas, inventando estar à procura de uma flor, e volta para seu leito. O machado começará a fazer sentido depois, quando descobrimos que a mulher pretende fugir e detesta aquela família. Duas pessoas aparecem espreitando a cena através de uma fenda no telhado – o plano superior se trata, na verdade, de seu ponto de vista. A primeira delas é a mãe do homem, que mora com o casal. A segunda é uma figura teatralizada que aparece rindo logo em seguida; sua forte maquiagem teatral indica que não representa uma pessoa real, se não a própria ideia da intromissão doentia por parte da mãe. A teatralidade é um aspecto importante do filme, evidentemente. Talvez o aspecto mais marcante nesse sentido seja a maquiagem de máscara branca e cinza usada por Shin e sua mãe,

¹¹³ Mulher cega treinada para obter contato xamânico com os mortos.

assim como por algumas outras figuras ao longo filme. Veremos à frente como isso se relaciona com o ponto-chave da obra.

Também permeiam o filme as cenas num circo que se encontra nos arredores do vilarejo. Os espetáculos circenses em si nunca aparecem na obra, senão as interações entre os atores em seu dia de folga. Um deles é uma mulher inflável – isto é, uma mulher que usa um traje de gorda inflável – que não se levanta de sua cadeira, é casada com o anão do circo, e parece obter algum tipo de satisfação sexual quando seu traje é bombeado. Vemos cenas insólitas da mulher pedindo que outros a bombeiem e de seu marido enfurecido com essa “traição”. Todas as cenas no circo têm um extravagante filtro multicolorido e são acompanhadas de uma trilha sonora tipicamente circense.

Shin tem duas interações com o circo, as quais indicam sua ambígua relação de atração e repulsa em relação a ele. Na primeira, ele observa uma fenda numa das tendas e se depara, inadvertidamente, com um *ménage à trois* entre os atores. Longe de ter o comportamento (talvez mais típico de um adolescente) de continuar observando, ele se assusta e sai correndo. Mas o próprio fato do garoto estar ali fora dos dias de espetáculo revela sua atração e curiosidade, que é confirmada pelo fato de que – mesmo assustado com a cena que testemunhara – ele volta ali mais uma vez. Na segunda vez, ele é visto pela mulher inflável, que o convida a bombear seu traje. Mas o garoto se mostra sem fôlego (em outras palavras, impotente) para satisfazê-la, numa representação da ansiedade pré-pubescente em relação ao sexo.

Em seguida, ele se espanta quando a mulher inflável lhe revela que no circo, todos têm um relógio. Será que eles não brigam para definir quem tem as horas certas? A montagem faz um paralelo entre um plano de um relógio de mão, do circo, e o relógio de parede da mãe de Shin, e a elipse nos mostra o garoto já em casa. Ele pede à mãe – que limpa o *butsudan*, numa ilustração do fato referido em *tanka* citado anteriormente – para comprar um relógio de pulso, mas ela nega, dizendo que o tempo deve se manter em casa, e não junto a si. Deve-se notar que o relógio é uma imagem quase onipresente no filme, simbolizando a reflexão sobre o tempo que permeia a obra – mas aparece aqui, aos olhos do menino, também como um signo da liberdade alcançada pelos atores circenses: se cada um tem seu relógio, eles não dependem dos outros para gerenciarem seu tempo (suas vidas) da forma com Shin depende da mãe. O fato de que, na verdade, o relógio de sua casa está quebrado, mostra o quanto é absurda a submissão ao lar, a um sistema familiar que é falho.

Enquanto isso, a jovem grávida e mãe-solteira finalmente tem seu filho, embora um plano curto mostrando ela deitada ao lado daquilo que parece um natimorto ponha em dúvida

o real estado da criança. Ela aparece depois, feliz, mostrando em seu colo o bebê para as pessoas do vilarejo, que comentam alegremente que é uma bela menina – como se a intromissão e o incômodo dos habitantes com a situação da criança bastarda houvesse repentinamente se extinguido, após seu nascimento.

Revisitando o passado

A primeira etapa do longa-metragem termina depois que Shin é convidado pela bela vizinha a fugirem juntos. Ele ajuda-a a escapar despercebida de sua casa de madrugada, enquanto os membros da família-importante estão ocupados limpando mecanicamente os retratos de seus antepassados¹¹⁴. O garoto sai de casa enquanto sua mãe dorme e se encontra com a vizinha, mas quando eles chegam aos trilhos, percebemos que todo esse segmento inicial que acabamos de descrever se tratava de uma exibição preliminar de um filme ainda incompleto, que o cineasta em questão, interpretado pelo ator Suga Kantarō (1934-1994) e cujo nome não se revela, aparecendo nos créditos apenas como “Eu”, estava mostrando para seus amigos mais próximos. A fotografia da cena da exibição em Tóquio é totalmente distinta, de um preto-e-branco clássico, tornando óbvia a diferença entre os planos de realidade.

Fica evidenciado que o cineasta, Shin adulto e espécie de alter-ego de Terayama, estava fazendo um filme sobre sua infância. Mas quando um amigo comenta que não sabia que ele era tão caipira, ele confessa que muito ali havia sido exagerado. A partir de uma conversa com seu amigo crítico de cinema sobre suas crises artísticas e existenciais, o realizador admite ter sentimentos mistos sobre a questão de representar sua infância e cidade natal: tem a impressão de que ao fazer isso, estaria se explorando. Seu amigo, num eco das ideias do autor, responde que este é o único jeito de se libertar de suas memórias – reescrevendo-as. Aspecto relevante da conversa com o crítico é sua referência ao chamado “paradoxo do avô”, sempre presente em ficções científicas sobre viagens no tempo, que diz respeito ao conflito lógico que ocorre na hipótese de que alguém volte no tempo e execute uma ação que modifique o passado, tal como matar seu avô ainda criança, impossibilitando seu próprio nascimento. O paradoxo diz respeito sobretudo às diferenças entre as crenças no passado pré-determinado, linear, como destino, onde a viagem no tempo que pudesse modificar o passado seria logicamente impossível, ou na ideia de universos paralelos – onde a

¹¹⁴ O mesmo gesto teatral de limpar porta-retratos de família é feito pelo vizinho Kim no filme de 1971, *Joguem seus livros*, e representa, assim como o polir do *butsudan*, a veneração aos ancestrais. Nesse caso, se relaciona também com o nome e o poder dessa família dentro do vilarejo.

própria presença do viajante no passado indicaria que este novo passado seria uma realidade paralela, e não a mesma de onde ele veio.

Num *voice-over*, o realizador admite que vários fatos não haviam ocorrido como na versão que acabara de mostrar, e a partir daí o filme se desenvolve numa recontagem da mesma história, agora com detalhes diferentes e com a participação do próprio diretor “Eu” como agente em seu passado. Assim como na peça *Mōjin shōkan*, o tempo é rebobinado e revivido, o passado se mistura com o presente numa atemporalidade onde a história é sujeita a múltiplas revisões. Mas o principal empreendimento do diretor “Eu” é, inspirado pela conversa com seu amigo, unir-se com seu eu adolescente do passado num plano para matar sua mãe, na tentativa de reescrever seu passado pessoal da forma mais distinta possível, de se tornar outra pessoa.

O início da versão recontada da história anterior, supostamente mais fiel à realidade, é marcado por uma cena musical com participação do cantor Mikami Kan (1950-), cuja música é influenciada pelo *folk* e *blues* americanos e que também é natural de Aomori. Mikami canta sobre a presença da morte, ao longo de planos mais uma vez cheios de referências alegóricas a ela. A maior diferença aqui é que a fuga noturna de Shin não ocorre de forma tão suave e bem sucedida, pois sua mãe acorda e os dois têm uma briga escandalosa antes que o menino consiga realmente se livrar dela; e que, por fim, a mulher da casa vizinha não vai ao seu encontro: ele tem de procurá-la no monte Osore, onde a encontra numa cabana já com seu amante, e então percebe que o a intenção da moça nunca havia sido a de fugir em sua companhia. Durante o confronto entre o menino confuso e o casal, a vizinha explica seu passado e sua relação com o amante, numa cena lírica cheia de referências à morte e ao sofrimento. Também há nesse momento a única referência a fatos históricos reais no filme, quando a mulher fala da guerra que devastou sua família e depois explica que seu amante é um comunista que havia sido preso, uma referência à “caça aos vermelhos” (*reddo paji*, do inglês *red purge*) ocorrida na era da ocupação americana, comandada pelo general Douglas MacArthur, em que comunistas eram perseguidos e presos.

Mas eles parecem estar dispostos a aceitar Shin em sua fuga, pois sugerem que os três fujam juntos para “algum lugar distante”, que a mulher descreve como uma casa ensolarada, onde haja um grande jardim e onde se possa ouvir o som de um piano. A irrealidade desse sonho é insinuada pela sobreposição entre a descrição, por parte da mulher, do som do piano, com o som que realmente ouvimos – o som de corvos – e pelo corte entre o plano da moça e o de corvos voando pelo céu. Os corvos são um triste presságio para o que acontecerá em seguida: Shin deixa a cabana para comprar *sake* a pedido do homem, e então o filme promove

um surreal encontro do “Eu” adulto com Shin jovem. O diretor do filme irrompe na cena, como se agora fosse parte de seu próprio filme – uma estranha e anacrônica figura modernizada e ocidentalizada em meio à paisagem rural. Para reconstruir seu passado, diz ele, será necessário obter a cumplicidade de seu eu de vinte anos atrás. Ele leva o menino de volta à cabana onde havia encontrado a vizinha, onde ambos se deparam com o casal morto no chão, tendo cometido um suicídio duplo.

O encontro dos dois culmina numa cena em que adulto e jovem se enfrentam numa partida de *shōgi*, uma cena remanescente do lendário jogo de xadrez contra a morte encarnada do filme previamente mencionado *O Sétimo Selo*, de Bergman. Tomando uma das cenas do jogo do filme sueco como exemplo, observamos semelhanças como a câmera perpendicular, a grama e o céu como pano de fundo e a presença de outras pessoas e cavalos em segundo plano, embora haja diferenças importantes no enquadramento e no número maior de elementos cênicos no caso do japonês. Assim como o cavaleiro Antonius Block estava destinado a perder para a morte, parece também que o jovem Shin não tem chances de vencer seu eu mais velho. Embora a referência ao *Sétimo Selo* já tenha sido observada por Morita (2006), um fato até então não comentado é que a cena também remete, muito curiosamente, a um conto de Jorge Luis Borges, *O Outro*, lançado na coleção *O Livro de Areia* em 1975, mas que já havia sido publicado independentemente em 1972. No conto, Borges já velho encontra seu eu adolescente na beira de um rio, e ambos procedem a uma conversa absurda, na qual o velho explica algumas coisas que lhe acontecerão no futuro (ficará cego, por exemplo) e tenta entender, junto com o jovem incrédulo, se é possível que eles estejam sonhando, e em caso positivo de quem seria o sonho.

Figura 26 (esquerda) – Jogo de xadrez em *O Sétimo Selo*.

Figura 27 (direita) – Jogo de *shōgi* em *Pastoral: Morrer no campo*.

Fontes: *O Sétimo Selo*, 1949. Direção de Ingmar Bergman. *Pastoral*, 1974. Direção de Terayama Shūji.

A conexão do encontro de *Morrer no campo* com aquele imaginado por Borges se torna ainda mais plausível pelo fato de que Terayama cita diretamente o próprio Borges no mesmo filme. Numa conversa entre o cineasta ficcional e seu amigo crítico de cinema, logo após a exibição preliminar do filme, o crítico comenta: “enquanto um homem não conseguir se livrar de sua memória, não poderá ganhar liberdade... Borges não disse que a moeda que você perdeu há cinco dias e a moeda que você encontrou hoje não são as mesmas?”. Essa ideia de mudança constante e da descontinuidade entre o eu passado e o eu presente – sendo a memória, passível de falhas, o único elo entre eles – é tema comum a várias obras do fim da vida de Borges, como aponta James (1999) em seu artigo sobre o conto em questão¹¹⁵, e aparece nitidamente no início de *O Outro*, quando o narrador conta ter sentado em frente ao rio, fixado seu olhar nele, e então comenta que o rio lhe fez pensar no tempo. Ainda conforme a leitura de James, a associação entre rio e tempo é uma provável referência à famosa citação de Heráclito frequentemente aludida por Borges, de que um homem não pode entrar no mesmo rio duas vezes – pois, mesmo minutos depois, tanto o rio quanto o homem já seriam outros. É a mesma ideia expressa na frase sobre a moeda, citada diretamente no filme. No conto de Borges, além disso, as barreiras entre diferentes temporalidades e localidades são esfaceladas: não apenas porque Borges velho está em Massachussets, EUA, e encontra o jovem Borges que afirma estar em Buenos Aires, mas ainda porque o mais velho se refere à vida do jovem usando o tempo verbal do presente, dada a simultaneidade da presença dos dois. Essa característica também é presente no encontro do filme de Terayama.

Note-se que o encontro com o eu mais jovem é um ponto narrativo comum em inúmeras histórias de viagem no tempo, mas o encontro inexplicado, espontâneo, como acontece no conto de Borges e no filme de Terayama, já não é usual. As semelhanças entre ambas as conversas – e em seu significado – são tão notórias que torna misterioso o fato de que o conto só foi traduzido para o inglês em 1977, e provavelmente só mais tarde ao japonês. Em outras palavras, mesmo já havendo sido lançado num periódico em Buenos Aires em 1972, a probabilidade de Terayama ter tido contato com esse conto antes da realização do filme é pequena. Mas não inexistente – podemos imaginar, por exemplo, um cenário em que algum amigo conhecedor da língua espanhola tivesse tido contato com o texto e comentado com ele, ou algum artigo houvesse saído em alguma revista a respeito do conto ainda não

¹¹⁵ JAMES, Julie. 1964 or 1974: Which is “the other”? *Variaciones Borges*, n. 8, 1999.

traduzido; mas talvez o mais provável seja que se trate de um caso de sincronicidade, duas pessoas pensando coisas similares na mesma época, mas em locais e contextos diversos.

A incredulidade do jovem em relação ao que o mais velho lhe fala é outro ponto comum entre o conto de Borges e a cena de Terayama. Neste filme, é de particular importância o último diálogo entre dois antes do fim da partida. Os paradoxos da volta no tempo são colocados em pauta pelo próprio Shin, quando ele afirma a seu eu mais velho: “Você disse que comprou seu primeiro relógio aos vinte anos. Se eu comprar um amanhã, não serei mais você”. Mas o diretor responde: “A memória de ninguém é perfeita. Você encontrará coisas que eu perdi – isso se chama crescer. Mas eu nunca poderei encontrar o que você perdeu.” Aqui ele põe em questão, como Borges, a falibilidade da memória, questionando a continuidade entre seu eu passado e presente; embora o sujeito não seja esfacelado, ele entretanto se mostra incontinuo e fragmentado. O adulto atribui ao jovem a possibilidade de mudar seu futuro – posto que tal inconsistência poderia ser justificada por um erro em sua própria memória – mas não a ele, adulto, reviver sua juventude, ou mesmo relembrar com perfeição os fatos vividos. É no final da partida de *shōgi* que o diretor propõe ao seu eu mais jovem o assassinato de sua mãe, decidido a descobrir o que realmente aconteceria com seu eu atual caso ela morresse ainda em sua adolescência.

Em paralelo ao encontro do menino com o adulto, se desenvolve também a versão “mais real” da história da mãe solteira, que, ao contrário do que contara o diretor anteriormente, não havia ganhado nenhuma paz após o nascimento do filho. Pelo contrário, os moradores, ao verem a menina recém-nascida, começam a enxergar nela marcas de nascença que pressagiam má sorte para o vilarejo inteiro, e por isso, exigem que a mãe mate a criança. Sua falta de adequação às normas da sociedade horizontalmente ligada culmina em sua completa alienação do grupo. Ela foge, mas um dia, voltando para sua casa, encontra seu cão de estimação morto, e ouve os moradores conversando entre si que não basta o cão, que precisam também acabar com o bebê. Tal visão parece ser um ponto de virada para a mulher, que sob pressão acaba jogando seu bebê, amarrado num tronco, no rio. Numa cena acompanhada de canção *enka* emotiva, enquanto o bebê é levado pela correnteza para sua morte, um altar cheio de bonecas do dia das meninas flutua em seguida pelas mesmas águas. A mãe então desaparece do vilarejo. Este horrível encerramento para a história é um eco da posição de Terayama de que os rumores e as superstições são a “peste”, um estado do mundo do qual precisamos nos livrar, e algo que ressoa em vários momentos de seu filme posterior *Saraba hakobune* (1984), onde a tormenta vivida por alguns moradores da vila por conta de tabus e superstições é tão grande que leva similarmente à morte e ao sofrimento extremo.

A história de Shin e da mãe solteira vão se cruzar de forma mais relevante na sequência final do filme, onde o garoto encontra-a então totalmente diferente, de cabelo cortado e em trajes ocidentais, e dizendo que havia fugido para Tóquio. Um lapso temporal parece ocorrer aqui, já que um longo tempo se passou para a mulher que fugiu para a cidade grande, mas não para Shin. Ela o leva para um templo, onde ataca o jovem rapaz e o estupra, apesar de suas longas tentativas de se desvencilhar dela. De fato, o longo plano que mostra a mulher despindo o jovem à força é muito remanescente da cena de *Joguem seus livros* onde a prostituta Midori despe o jovem Eimei – inclusive, a mesma atriz, Niitaka Keiko, interpreta ambas. A imagem pode ser lida como uma metáfora para o ataque da urbanização à vida rural, o que pressagiaria o futuro do garoto em Tóquio e estaria em conformidade com a análise de Myriam Sas (2011), que interpreta o estupro, nas peças teatrais de Terayama, como figura alegórica representando a urbanização agressiva – uma visão da modernização como um estupro, ou violação, dos costumes rurais e locais. Após o estupro, a mulher convida Shin para voltar a Tóquio com ela. Além das peças teatrais, há também no final do filme *Saraba hakobune* uma tentativa de estupro por parte de uma personagem misteriosa que parece ao mesmo tempo simbolizar a modernização, a ocidentalização e a ganância, aparecendo repentinamente no pequeno vilarejo rural num carro, o único a portar terno branco ocidental e relógios de mão. É justamente enquanto procura uma fortuna escondida numa casa que resolve, por impulso, estuprar a mulher que dorme – indicando sua ganância irrestrita numa provável repetição da mesma metáfora da imposição do urbano sobre o rural.

Em seguida, o “Eu” adulto vai ao encontro de sua mãe passada no objetivo de fazer o que o jovem não pôde, isto é, matá-la. Mas ao ver seu filho adulto, a mãe age como se estivesse em frente ao adolescente, feliz por ele estar de volta. Em vez de matá-la, o diretor apenas se senta com ela à mesa. Num *voice-over*, o diretor/Eu/Terayama lamenta o fato de que não foi capaz sequer de fazer seu eu fílmico matar sua mãe fílmica, apesar dos tormentos que ela parece lhe causar. Enquanto eles comem, o cenário da casa é literalmente desmontado, as paredes caem para mostrar que a casa do “vilarejo” na verdade fica em Tóquio, no meio de um cruzamento movimentado, em frente a uma lanchonete McDonald’s. A cena final tem mais uma vez um tom nostálgico, com todos os personagens que apareceram ao longo de todo o filme passando pelo enquadramento no plano de fundo da cidade, e acenando para a câmera como se num desfile – ou como no final de uma representação teatral, onde todos os atores aparecem para os aplausos do público. Enquanto isso poderia ser apenas reflexo do background teatral do diretor, é ao mesmo tempo um reforço à ideia do passado que vimos representado durante a obra como ficção, e às personagens do passado como atores numa peça,

sempre à serviço do diretor, que pode modificar suas ações como bem entender. Tal interpretação ajuda a compreender o motivo de Shin ter uma maquiagem branca, e de sua mãe também tê-la cinza, enquanto outros personagens – como a vizinha, seu amante, a mãe solteira – não as têm. A maquiagem cinza parece ser usada para figuras malignas, como a matriarca da casa vizinha, que é uma das maiores atormentadoras da mãe solteira. Uma cena da mãe dormindo mostra uma máscara de nō de demônio ao lado de seu rosto. Já a maquiagem branca de Shin é compartilhada pelos membros do circo – alguns deles membros do Tenjō Sajiki – o que dá a Shin um caráter aproximado ao de um ator, posta a tentativa do diretor de libertar-se do seu passado ao ficcionalizá-lo.

Ficção, realidade e o problema da espetacularização

A quebra da quarta parede, que ocorre em tantas de suas obras teatrais, aparece nesse filme de uma forma consideravelmente diferente daquela de *Joguem seus livros*. Isso porque em *Morrer no campo* a quebra é incompleta: se a obra se expõe como filme, é como filme ficcional, dirigido por um diretor ficcional – que não é Terayama, mas um mero alterego – enquanto na outra obra, o ator fala abertamente sobre o filme que acabamos de ver, mencionando a equipe e inclusive o diretor por seus nomes verdadeiros. Eimei, no filme anterior, tem ainda um discurso diretamente metalinguístico, como o que ocorre no final da peça *Hereges* – onde, lembremos, os cenários se desfazem e os atores falam que espetáculos nunca acabam, apenas mudam – enquanto em *Morrer no campo*, apesar de também os cenários se desfazerem no fim, o discurso metalinguístico está inserido numa esfera ainda irreal. Ainda assim, ou talvez justamente por isso, a confusão promovida entre ficção e realidade é mais intensa em *Morrer no campo*: pois se podemos inferir uma relação entre o diretor ficcional com o diretor real, um pouco mais de conhecimento sobre a vida deste último nos mostra que alguns fatos de suas biografias são compatíveis entre si, mas outros não. Por exemplo: a vida com a mãe e sem o pai é comum à de Terayama, mas a data da morte do pai de Shin, em 1943, antecede a do de Terayama em dois anos. Por outro lado, Terayama viveu boa parte da adolescência com os tios em Aomori, e não com a mãe, que teve de trabalhar em outras cidades. E ainda, se o diretor adulto avisa ao jovem Shin que ele continuará morando com a mãe até sua idade atual, tal fato seria apenas parcialmente verdade para o diretor verdadeiro – que veio, depois do fim do casamento, a morar no mesmo prédio que a mãe, mas em apartamentos diferentes (SORGENFREI, 2005).

Também é claro que, a partir do momento em que o diretor “Eu” rescreve a história de forma mais fiel à sua realidade, isso não implica que a segunda versão seja mais fiel à biografia verdadeira de Terayama: a maioria dos fatos representados aqui são ficcionalizados. A presença das crenças sobrenaturais é constantemente exagerada. Morita nota que o diretor teve de consultar especialistas em folclore de Aomori para sua representação dos xamãs e sábios, por exemplo – condenando, inclusive, a “espetacularização vazia” presente em tal ato. A crítica da inautenticidade, no entanto, soa mais como uma repreensão moral do que estética, já que um filme existe como uma obra autônoma e independente de seu autor – e tanto mais de sua correlação com fatos verdadeiramente ocorridos. Mas, para refutar propriamente uma crítica como essa, é preciso entender de onde ela parte – e não é difícil percebê-la como um eco de uma preocupação muito exposta em reflexões de diferentes críticos do pós-moderno, particularmente aqueles de formação Marxista, em relação aos aspectos reacionários do pós-modernismo – seu alinhamento com o capitalismo tardio e sua cumplicidade na comodificação de todos os aspectos da cultura, questões que discuti brevemente no primeiro capítulo desse trabalho.

Em suas considerações acerca do uso do pastiche pela arte pós-moderna, Jameson¹¹⁶ demonstra uma ansiedade em relação ao que considera a “fragmentação linguística da vida social em si” (1991, p. 18), onde códigos sociais se tornam neutros e reificados. Para ele, o pastiche é um discurso numa língua morta – uma imitação despida da crítica e da ironia presente na paródia, e que surge por conta da exaustão de possibilidades de novos estilos, no sentido moderno de “novo”. Essas alusões estilísticas generalizadas se tornam, dessa forma, imagens sem um referente; meros “espetáculos”. É certamente nesse sentido que Morita acusa *Pastoral* de um pastiche pós-moderno politicamente conservador – enfatizando, ainda, o fato de que as representações de um passado arcaico, cheio de mitos e xamãs, não refletem as vivências reais de Terayama, que cresceu numa época onde tais costumes já haviam sido em muito esquecidos.

Já vimos o quanto a fidelidade para com sua “vida real” é indiferente para Terayama em suas obras semiautobiográficas; por outro lado, é compreensível a crítica ao efeito desestoricizante do pastiche, onde elementos de outras épocas e culturas se misturam numa indiferença neutralizante. No entanto, há duas razões pelas quais argumento que *Morrer no campo* não se identifica propriamente com esse tipo de espetáculo vazio. A primeira é que, enquanto elementos *estilísticos* (e.g., vestimenta) ou *categorias sociais* (e.g. *itako*) de um

¹¹⁶ JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991.

passado do Japão são adotados de forma ahistórica e não parodizantes em si (assim caracterizando o pastiche tal como Jameson o define), os aspectos narrativos da obra apontam a todo o tempo para uma crítica aos costumes passados – particularmente, como foi comentado, à ligação horizontal nas pequenas comunidades japonesas, por sua vez intrinsecamente conectada à noção de *ie*. E essa crítica não deixava de ser relevante na época em que Terayama vivia, pois nenhuma dessas noções está realmente morta: talvez seja importante relembrar aqui o histórico que Harootunian faz em seu artigo sobre a ideia de “transgredir o moderno” no Japão, traçando suas origens até ao menos 1942, quando um grupo de intelectuais se volta à narrativa excepcionalista do *Nihonjinron* (em voga naquela época, justamente para justificar o imperialismo e a guerra) para propor que o Japão retorne a seus conceitos únicos e essenciais como o de *ie* e as ligações horizontais, desejando ainda a volta do contato do povo com seus *kami*, já que a modernização estaria supostamente corrompendo tais ideias nativas de família, religião e comunhão. Como pretendi mostrar ao longo desse trabalho, a posição de Terayama não poderia ser mais diametralmente oposta a essa. Ao retratar sua suposta juventude num mundo bem mais arcaico do que aquele da década de 50, Terayama reforça sua oposição a tais ideias de retorno aos deuses e ao *ie*, apontando o quão tóxicas suas consequências podem ser para os indivíduos – poderia-se até mesmo afirmar que o faz com mais força ao se utilizar de um efeito de alienação causado por seu anacronismo.

Por outro lado, a questão de apropriar-se do passado para torná-lo um espetáculo é uma com a qual o próprio autor demonstra preocupação, tornando-a explícita no diálogo entre o diretor/alterego e seu amigo. O diretor tem medo de representar seu passado num filme (subentende-se: e assim, esvaziar seu sentido, commodificar suas lembranças, explorá-las), ao que seu amigo responde que tal ato é precisamente necessário para se libertar do passado. No entanto – atingiria de fato, o alterego protagonista, tal livramento? O final do filme sugere o contrário. A falha em matar sua mãe parece simbolizar a dificuldade de desvencilhar-se de sua própria história, *apesar* da falibilidade da memória, de sua insubstancialidade, da descontinuidade e fragmentação do sujeito. Mas, ao invés da incompletude de sua missão, é o próprio diálogo entre diretor e seu amigo que põe em dúvida a crítica que acabo de expor. Ao livrar-se da dissimulação e tornar visível a dimensão espetacularizante de sua obra, ao mesmo tempo em que a problematiza, não estaria Terayama fazendo algo fundamentalmente distinto da “estátua sem olhos” descrita por Jameson? Devo deixar essa questão em aberto, mas não sem apontar que um espetáculo que revela sua própria ficção é, antes de tudo, um comentário sobre a complexa relação entre signo e referente, sobre o aspecto inalcançável da memória e

do passado, e uma admissão da dificuldade, senão impossibilidade, de se chegar ao âmago do real dentro da esfera da representação. O desvelar da máscara de realidade pode ser o mais próximo que uma obra chegará de alcançá-la.

– Considerações Finais –

Nos capítulos que antecederam, procurei realizar um mapeamento do local ocupado pelo artista multigênero Terayama Shūji no contexto mais largo das novas vanguardas japonesas e face ao embate do moderno *versus* pós-moderno, que começaria a se tornar uma importante discussão acadêmica nos anos que antecederam sua morte. Em lugar de apresentar conclusões definitivas sobre os assuntos, tentarei traçar alguns caminhos que puderam ser vislumbrados dentro dos limites desta pesquisa.

Primeiramente, convém lembrar que a teorização sobre o pós-modernismo e a pós-modernidade foi caracterizada por uma multiplicidade de pontos de vista – o que em parte está de acordo com a própria característica da pós-modernidade da rejeição de verdades preexistentes e absolutas, mas também parece um reflexo dos diferentes níveis de aceitação do próprio conceito, polêmico como é, dentro do mundo acadêmico. Assim, reitera-se os limites de nosso entendimento desse assunto por olhares específicos, entre os quais se destacam os de Jameson (1983; 1991), Foster (1983) e Miyoshi e Harootunian (1989). Pareceu-me ainda essencial contrapor algumas opiniões contrastantes a esse respeito, notadamente a visão mais distópica de Harootunian e Miyoshi (1989) com a mais positiva de Foster (1983). Contribuindo para a polêmica está o fato de que há um entendimento comum, em estudos da história da arte japonesa, que concebe o período de 1960 e 1970 como “pós-guerra” – e a arte deste período como de vanguarda – e apenas o período posterior, entre 1980 e 1990, como “pós-moderno”¹¹⁷. Sustento, ainda assim, que meu uso da teoria do pós-moderno para refletir sobre um artista do período pós-guerra seja mais que um mero anacronismo, posto que uma das principais críticas sofridas por Terayama tenha sido, repetidamente, a de sua suposta apoliticidade e a de sua espetacularização e apropriação de expressões culturais alheias a si – as mesmas características que foram frequentemente ressaltadas por críticos do pós-modernismo como inerentes à prática cultural do capitalismo tardio (HABERMAS, 1983; JAMESON, 1983; 1991; HAROOTUNIAN, 1989).

Assim, longe de resolver qualquer problema acerca de classificações e terminologias, acredito que a principal contribuição deste trabalho tenha sido sua reflexão crítica, multidimensional e comparativa a respeito da arte de Terayama, admitidamente reduzindo as

¹¹⁷ Como observável na coletânea de artigos de críticos e artistas do próprio período em questão, organizada para acompanhar o catálogo da mostra *Tokyo: The New Avant-Garde* (2012) do MoMA, em Nova York: CHONG, Doryun; HAYASHI, Michio; KAJIYA, Kenji; SUMITOMO, Fumihiko (Ed.). *From Postwar to Postmodern: Art in Japan 1945-1989*. New York: The Museum of Modern Art, 2012.

considerações estéticas e formais em favor das históricas e políticas, ou antes, numa tentativa de unir estas esferas – na medida em que a própria discussão arte/política havia sido essencial aos artistas do período pós-guerra ao qual pertenceu Terayama, e apesar de suas tentativas declaradas de separar estas duas dimensões. Essa decisão se deu justamente por acreditar que deixar de lado os campos histórico e político seria ter uma visão reducionista de sua obra, apagando ou minimizando aspectos importantes como sua crítica do *ie*, da instituição familiar e do Estado, além de silenciar problemáticas fundamentais à reflexão sobre a arte moderna e contemporânea do Japão, como a do fomento a ideologias de nacionalismo e excepcionalismo que por vezes se encontram no âmago de propostas de retorno à “tradição” – e a importância de se diferenciar entre o uso desse retorno para fins de sua exaltação ou para fins críticos e subversivos. Tal indiferenciação seria perigosa, pois visaria, por fim, a própria neutralização do problema. Não se pretende em nenhum momento haver exaurido a discussão sobre Terayama, artista tão prolífico em múltiplos gêneros e cuja menor parte da obra foi abordada aqui, mas antes, apontado novas possibilidades de investigação mais aprofundadas sobre ele e sobre outros artistas amiúde esquecidos do *underground* japonês.

Isto dito, nossa análise mais aprofundada da trajetória artística e dos dois longas-metragens selecionados do autor apontam para uma ambiguidade e alguns pontos de tensão no que diz respeito a suas tendências vanguardistas e pós-modernistas. A principal delas se encontra em sua posição quanto à utopia – considerada ponto fundamental para as vanguardas artísticas, junto com o caráter de transgressão das normas tradicionais da sociedade burguesa (BÜRGER, 2008) –, que é escassamente percebida em seu trabalho cinematográfico, se bem que, no campo teatral, possa ser interpretada como o grande motivo de sua busca de pôr o teatro em contato com a vida diária. Apontamos, porém, indícios de que na verdade a sua posição parece ir além daquela das vanguardas históricas de promover uma arte que entra em contato com, e se estende a todos os aspectos da vida, alimentada pelo objetivo utópico de uma modificação profunda na práxis vital. É certo que esse objetivo está presente em seu teatro, mas o principal questionamento de Terayama parece ser, mais radicalmente, o das próprias ideias de “realidade”, de “verdade objetiva”, como reinos separados da imaginação e da ficção. E é esse o questionamento que se percebe em seu cinema.

Além disso, conforme foi observado, em seus filmes torna-se muito mais preponderante um elogio do momento presente – em sua exaltação do acaso, da aleatoriedade, da improvisação (*Joguem seus livros, vamos às ruas*) – junto com a impossibilidade de se alcançar o passado ou de pensar o futuro (*Pastoral: Morrer no campo*), que se aproxima daquilo que Jameson (1983) considera o “sujeito esquizofrênico” da pós-modernidade. Assim,

o senso de nostalgia que garante a seu cinema comparações com o italiano Federico Fellini aparece aqui de forma irônica e contraditória: o passado se mostra não como uma memória de uma época idealizada até onde se desejaria retornar, mas como um campo irreal a ser criado e recriado. Não se deve deixar de notar que o senso de imediatismo pressentido em algumas de suas ficções pode ter se devido menos a uma postura estética ou intelectual de descrença em relação aos metarrelatos e às utopias – para retomar a descrição de Lyotard (1979) do pós-moderno – e mais ao próprio senso da morte iminente que decerto fizera parte de sua vida, vivida em meio a internações hospitalares e problemas graves de saúde: Terayama estivera em seu “leito de morte” múltiplas vezes antes do dia em que ela de fato chegou, conforme relatos de sua ex-esposa Kujō Eiko apontados em Sas (2011).

Por outro lado, como já foi afirmado, seria errado pensar sua obra como uma manifestação precoce do pós-modernismo conformista que dominaria o cenário cultural a partir da década de oitenta, que em sua preocupação demasiada com a estilização e o pastiche, a transformaria num neutro instrumento a favor das ideologias do Estado – seja a do consumismo generalizado e da comodificação de todos os aspectos da vida, ou a da exaltação de valores nacionalistas, via retorno a valores culturais antigos, considerados excepcionais e/ou superiores. A transgressão, a oposição ao *status quo* típica das práticas vanguardistas ainda é o grande ponto nodal de toda a sua obra.

Nos dois filmes que foram melhor observados neste trabalho, essa oposição ao *status quo* se reflete principalmente na rejeição das principais instituições das sociedades burguesas, a família e o Estado – especialmente a primeira. Apesar de suas famosas afirmações de desinteresse pela política, tal rejeição não pode ser lida como algo distinto de um gesto político, particularmente se pensarmos em sua aproximação com as ideias da economia sexual de Reich, psicanalista de formação marxista. De fato, a teoria do analista austro-húngaro – em particular a da primeira metade de sua carreira, depois da qual sua prática se torna progressivamente mais controversa – se relaciona intrinsecamente com o pensamento marxista e a política, ainda que rejeitasse certas acepções do marxismo que colocam o fator econômico como único dominante social em descaso pela importância dos fatores psíquicos e emocionais dos indivíduos e das massas. Um maior aprofundamento nesse paralelo entre Reich e Terayama, ou ainda, uma leitura reichiana do erotismo na obra cinematográfica do japonês, por exemplo, poderia trazer ricas reflexões que não couberam nesta pesquisa.

Além da rejeição da família, o primeiro de seus longas também se configura como uma resistência à assimilação de valores do estilo de vida americano, embora esta posição não deva ser percebida de forma extrema e maniqueísta. Apesar da forte imagem simbólica da

bandeira americana sendo queimada e de outras críticas à ocidentalização, elas não se refletem em vilificações do estrangeiro e em exaltações dos valores nacionais. Ao observarmos cuidadosamente sua obra de forma mais larga, percebemos sua preocupação em estabelecer reflexões dialéticas sobre as problemáticas da modernização, da urbanização, da americanização e também das tradições de seu próprio povo. Talvez seja justamente este impulso não-conformista generalizado que tenha contribuído para a percepção frequente de que Terayama não poderia se encaixar propriamente em nenhum de seus movimentos contemporâneos. É nesse sentido que proponho a aproximação de seu trabalho com o conceito fosteriano de pós-modernismo de resistência: todo o aparente “retorno às raízes” é examinado, em vez de vendido como uma ideologia conservadora.

Alguns caminhos que poderiam abrir ricas discussões mas não puderam ser mais aprofundados nesta pesquisa incluem, por exemplo, a relação de Terayama com o escritor Lautréamont. Uma comparação do uso da intertextualidade por ambos por si só seria de interesse, embora pudesse ser somada a um maior debruçar sobre a sua aproximação no uso dos motivos grotescos, da metamorfose e das figuras marginais. Uma tal pesquisa possivelmente seria melhor aproveitada com uma análise de seus textos literários, poucos dos quais foram traduzidos.

De fato, como foi observado ao longo do trabalho, ainda é relativamente escassa a bibliografia sobre Terayama fora da língua japonesa, além das poucas traduções de textos de sua autoria. O pouco reconhecimento de Terayama no Brasil também foi fator impulsionante para esta pesquisa: exibido apenas em cineclubes locais ou visto através da internet, seus filmes ainda estão por serem lançados em Blu-Ray ou revistos em mostras e festivais, de forma que alguém que se mostre interessado terá poucos recursos para entender mais sobre esta figura “obscura” – que, no entanto, obteve bastante renome em seu país de origem. Assim, espera-se haver contribuído para a disseminação de um lado menos normativo e canônico da arte japonesa, e, através do estudo de um artista advindo de um país não-central, espera-se ter contribuído para uma discussão que, apesar de surgir aqui por um viés específico, tem repercussões amplas e relevantes até os dias atuais: a das relações entre arte, tradição e inovação, política e subversão.

– Referências –

AKIMA, Toshio. The Myth of the Goddess of the Undersea World and the Tale of Empress Jingu's Subjugation of Silla. *Japanese Journal of Religious Studies*, v. 20, n. 2, p. 95-185. 1993.

_____. The Songs of the Dead: Poetry, Drama, and Ancient Death Rituals of Japan. *The Journal of Asian Studies*, v. 41, n. 3, p. 485-509. 1982. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2055245>>. Acesso em: 25/05/2016.

ARTAUD, Antonin. *The Theatre and Its Double*. Tradução: M.C. Richards. New York: Grove Press, 1958.

BAUDRILLARD, Jean (1981). *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BRANDON, James. LEITER, Samuel. *Kabuki Plays on Stage: Darkness and Desire, 1804-1864*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2002.

BRASOR, Philip. Are female scholars taken seriously in Japan? *The Japan Times*, Tóquio, 7 jan. 2017. Disponível em: <<http://www.japantimes.co.jp/news/2017/01/07/national/media-national/female-scholars-taken-seriously-japan/>>. Acesso em: 9 jul. 2017.

BROINOWSKI, Adam. *Cultural Responses to Occupation in Japan*. London: Bloomsbury Publishing, 2016.

BURCH, Noël. *To The Distant Observer: Form and meaning in the Japanese cinema*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1979.

BÜRGER, Peter (1974). *Teoria da vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BURT, Peter. *The Music of Toru Takemitsu*. New York: Cambridge University Press, 2001.

CHILTON, Martin. The War of the Worlds panic was a myth. *The Telegraph*, Londres, 6 mai. 2016. Disponível em: <<http://telegraph.co.uk/radio/what-to-listen-to/the-war-of-the-worlds-panic-was-a-myth/>>. Acesso em: 3 jul. 2017.

CHONG, Doryun; HAYASHI, Michio; KAJIYA, Kenji; SUMITOMO, Fumihiko. *From Postwar to Postmodern: Art in Japan 1945-1989*. New York: The Museum of Modern Art, 2012.

CONCERNED THEATRE JAPAN. Tóquio: David G. Goodman e Kazuko Fujimoto, v. 1, n. 1, out. 1969.

COURDY, Keiko. Antonin Artaud's influence on Terayama Shûji. In: SCHOLZ-CIONCA, S. LEITER, S. (Ed). *Japanese Theatre and the International Stage*. Leiden: Brill, 2001. p. 255-268.

CRIMP, Douglas. On the Museum's Ruins. In: FOSTER, H. (Ed). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983. p. 43-56.

DESSER, David. *Eros Plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

DOMENIG, Roland. *Art Theatre Guild: Unabhängiges Japanisches Kino 1962 – 1984*. Vienna International Film Festival, 2003. Tradução ao inglês do autor disponível em: <<http://www.midnighteye.com/features/the-anticipation-of-freedom-art-theatre-guild-and-japanese-independent-cinema/>>. Acesso em: 9 fev. 2016.

DRUMMOND, Livia L. O. S. Ero-guro de Suehiro Maruo: Uma transcrição do erotismo de Georges Bataille. *Revista Inventário*: Salvador, n. 16, jan-jul. 2015. Disponível em: <<http://www.inventario.ufba.br/>>. Acesso em: 25 ago. 2017.

ECKERSALL, Peter. *Theorizing the Angura Space: Avant-garde Performance and Politics in Japan, 1960-2000*. Leiden: Brill, 2006.

FOSTER, Hal (Ed). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983.

GEROW, Aaron. Cinema, Japanese. In: BUCKLEY, Sandra. *The Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*. Oxford: Taylor & Francis, 2009.

GILLESPIE, John, K. Metapatterns in Japanese Theatre since the 1960s. In: JORTNER, David; MCDONALD, Keiko; WETMORE, Kevin. *Modern Japanese Theatre and Performance*. Lanham: Lexington Books, 2007.

GOODMAN, David. *Angura: Japan's Nostalgic Avant-Garde*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006.

_____. *Angura: Posters of the Japanese Avant-Garde*. New York: Princeton Architectural Press, 1999.

_____. Preliminary Thoughts on Political Theatre. Tóquio: *Concerned Theatre Japan*, v. 2, n. 3, fev. 1973. p. 26-111.

GUATTARI, Félix. *The Guattari Reader*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1996. Edited by Gary Genosko.

HABERMAS, Jürgen (Ed). *Modernity: An Incomplete Project*. In: FOSTER, H. (Ed). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983.

HAROOTUNIAN, Harry. *Visible Discourses, Invisible Ideologies*. In: MIYOSHI, M.; HAROOTUNIAN, H. *Postmodernism and Japan*. Durham: Duke University Press, 1989.

HAYASHI, Michio. *Tracing the Graphic in Postwar Japanese Art*. In: CHONG, D. *Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde*. New York: MoMA, 2012.

HIRAI, Naofusa. *Traditional cultures and modernization: Several problems in the case of Japan*. *Cultural Identity and Modernization in Asian Countries*, Tokyo, Kokugakuin University, 1983.

HUYSEN, Andreas. *Mapping the Postmodern*. New York: *New German Critique*, n. 33, Autumn, 1984. p. 5-52. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/488352>>. Acesso em: 21/10/2017.

IDE, Derek. *The Pre-War Japanese Left: A Survey and Critique*. The Hampton Institute, 2013. Disponível em: <<http://www.hamptoninstitution.org/japaneseleft.html#V0W-BpErLIU>>. Acesso em: 25/05/2016.

IKEUCHI, Yasuko. *Performances of Masculinity in Angura Theatre: Suzuki Tadashi on the Actress and Satô Makoto's Abe Sada's Dogs*. *Performance Paradigm*, v. 2, mar. 2006. Disponível em: <www.performanceparadigm.net/index.php/journal/article/download/14/26>.

JAMES, Julie. 1964 or 1974: Which is “the other”? *Variaciones Borges*, n. 8, 1999.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism and Consumer Society*. In: FOSTER, H. (Ed). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983. p. 111-125.

_____. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

JESTY, Justin. *Tokyo 1960: Days of Rage & Grief - Hamaya Hiroshi's Photos of the Anti-Security Treaty Protests*. Massachusetts Institute of Technology: Visualizing Cultures, 2012. Disponível em: <<http://visualizingcultures.mit.edu>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

KATŌ, Shūichi. (2007). *Tempo e Espaço na Cultura Japonesa*. Tradução: Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

_____. *Form, Style, Tradition: Reflections on Japanese Art and Society*. (1971). Tradução: John Bester. Berkeley: University of California Press, 1986.

KOSCHMANN, Victor. Modernization and Democratic Values: The Japanese Model in the 1960s. In: ENGERMAN, D. (org.). *Staging Growth: Modernization, Development, and the Global Cold War*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2003.

KUSANO, Darci. Tradição e vanguarda no teatro japonês. São Paulo: *Revista USP*, n. 27, set./nov. 1995.

LAUTRÉAMONT, Conde de. (1869). *Os Cantos de Maldoror*. Tradução: Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2015.

LYOTARD, Jean-François. (1979). *O Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.

MACY, Roger. Ken Takakura obituary. *The Guardian*, 18 nov. 2014. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2014/nov/18/ken-takakura>>. Acesso em: 8 jun. 2017.

MAIACÓVSKI, Vladimir. *Antologia poética*. Tradução: Emílio C. Guerra. São Paulo: Max Limonad, 1987.

MARCUSE, Herbert (1977). *A dimensão estética*. Tradução: Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70, 2013.

MATSUMOTO, Toshio. Documentarists of Japan, No. 9: Matsumoto Toshio. *Documentary Box 9 (1996): 6-13*. Entrevista concedida a Aaron Gerow. Disponível em: <<http://www.yidff.jp/docbox/9/box9-2-e.html>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

MELLEN, Joan. *Voices from the Japanese Cinema*. New York: Liveright, 1975.

MIYAGAWA, Torao. *Modern Japanese Painting: An Art in Transition*. Tradução: Toshizo Imai. Palo Alto: Kodansha International, 1967.

MIYOSHI, Masao; HAROOTUNIAN, Harry (Ed.). *Postmodernism and Japan*. Durham: Duke University Press, 1989.

MIYOSHI, Masao. Against the Native Grain: The Japanese Novel and the “Postmodern” West. In: MIYOSHI, M.; HAROOTUNIAN, H. *Postmodernism and Japan*. Durham: Duke University Press, 1989.

MORITA, Norimasa. Painterly Cinema: Art Design of Awazu Kiyoshi. Tokyo: *Waseda Global Forum*, no. 5, 2009.

_____. Avant-garde, Pastiche, and Media Crossing: Films of Terayama Shūji. *Waseda Global Forum* no. 3, 2006.

NADEAU, Maurice (1944). *História do surrealismo*. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NAGIB, Lúcia. *Em Torno da Nouvelle Vague Japonesa*. Campinas: Editora Unicamp, 1993.

NELSON, John. Household Altars in Contemporary Japan: Rectifying Buddhist "Ancestor Worship" with Home Décor and Consumer Choice. *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 35, n. 2, 2008. Disponível em: <<http://repository.usfca.edu/>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

NOZAKI, Yoshiko. The "Comfort Women" Controversy: History and Testimony. *The Asia-Pacific Journal*, vol. 5, Iss. 7. 2005. Disponível em: <<http://apjpf.org/-Yoshiko-Nozaki/2063/article.html>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

_____. *War Memory, Nationalism and Education in Postwar Japan, 1945-2007*. Abingdon: Routledge, 2008.

OKATA, Junichiro; MURAYAMA, Akito. Tokyo's Urban Growth, Urban Form and Sustainability. In: SORENSEN; OKATA (orgs.). *Megacities: Urban Form, Governance, and Sustainability*. Tokyo: Springer Japan, 2011.

ŌSHIMA, Nagisa. *Cinema, Censorship, and the State: The Writings of Nagisa Oshima, 1956-1978*. Cambridge: The MIT Press, 1992.

OWENS, Craig. The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism. In: FOSTER, H. (Ed). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983. p. 57-82.

POWELL, Brian. *Japan's Modern Theatre: A Century of Change and Continuity*. New York: Routledge, 2013.

REICH, Wilhelm. (1933). *The Mass Psychology of Fascism*. Translated by Vincent R. Carfagno. Harmondsworth: Penguin Books, 1975.

_____. (1936). *A Revolução Sexual*. Tradução: Ary Blaustein. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

RIDGELY, Steven C. *Japanese Counterculture: The Antiestablishment Art of Terayama Shūji*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

SAKAKI-UEMURA, Wesley. *Organizing the Spontaneous: Citizen Protest in postwar Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001.

SAKATA, Satoshi. Historical Origin of the Japanese *ie* System. *The Yomiuri Shinbun*, 28 jan. 2013. Disponível em: <<http://www.yomiuri.co.jp/adv/chuo/dy/opinion/20130128.html>>. Acesso em: 7 nov. 2017.

SAS, Miryam. *Experimental Arts in Postwar Japan: Moments of encounter, engagement, and Imagined Return*. Cambridge: Harvard University Press, 2011.

SORGENFREI, Carol Fischer. *Uspeakable Acts: The Theatre of Shūji Terayama*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005.

ST-HILAIRE, Frédéric. Mapping the social: The bedroom in the Japanese new wave. *Off-Screen*, v. 19, n. 9, set. 2015. Disponível em: <<http://offscreen.com/view/mapping-the-social-the-bedroom-in-the-japanese-new-wave>>. Acesso em: 6 jun. 2017.

TASKER, Peter. Preface. In: TERAYAMA, Shūji. *Japanese Dream*. Tokyo: Zen Foto Gallery, 2013, v. 0.

TERAYAMA, Shūji. Manifesto. *The Drama Review*, v. 19, n. 4, 1975.

_____. *Japanese Dream*. Tokyo: Zen Foto Gallery, 2013. Edited and translated by Peter Tasker.

TSUNO, Kaitarō. Biwa and Beatles: An Invitation to Modern Japanese Theatre. Tokyo: *Concerned Theatre Japan*, v. 1, n. 1, p. 7-31, 1969.

TURIM, Maureen. *The Films of Oshima Nagisa: Images of a Japanese Iconoclast*. Berkeley: University of California Press, 1998.

UNTERMEYER, Louis. *Modern British Poetry*. New York: Harcourt, Brace & Company, 1920.

Dissertações e Teses

TRUTER, Orlando V. *The originating impulses of Ankoku Butoh: Towards an understanding of the trans-cultural embodiment of Tatsumi Hijikata's dance of darkness*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Rhodes, Grahamstown.

NETTLETON, Taro. *Throw Out the Books, Get Out in the Streets: Subjectivity and Space in Japanese Underground Art of the 1960s*. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de Rochester, Nova York.

Catálogos de Arte

CHONG, Doryun (org.). *Tokyo, 1955-1970: A New Avant-garde*. New York: The Museum of Modern Art, 2012.

MUNROE, Alexandra (org.). *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*. New York: Abrams, 1994.

Filmes citados

ADEUS à Arca. Direção: Terayama Shūji. Japão: Art Theatre Guild, Gekidan Himawari e Jinriki Hikōki-sha, 1984. Título original: *Saraba hakobune*.

A FACE de um outro. Direção: Teshigahara Hiroshi. Japão: Art Theatre Guild, 1964. Título original: *Tanin no kao*.

A MULHER da areia. Direção: Teshigahara Hiroshi. Japão: Art Theatre Guild, 1966. Título original: *Suna no onna*.

A MULHER Inseto. Direção: Imamura Shōhei. Japão: Nikkatsu, 1963. Título original: *Nippon konchūki*.

CEGA Obsessão. Direção: Masumura Yasuzo. Japão: Daiei, 1969. Título original: *Mōjū*.

CONTO Cruel da Juventude. Direção: Ōshima Nagisa. Japão: Shōchiku, 1960. Título original: *Seishun zankoku monogatari*.

ÊCSTASE dos Anjos. Direção: Wakamatsu Kōji. Japão: Art Theatre Guild, 1972. Título original: *Tenshi no kōkotsu*.

FILHOS do Paraíso. Direção: Marcel Carné. França: Pathé Consortium Cinéma, 1945. Título original: *Les Enfants du Paradis*.

FUNERAL das Rosas. Direção: Matsumoto Toshio. Japão: Art Theatre Guild, 1969. Título original: *Bara no sōretsu*.

HIMIKO. Direção: Shinoda Masahiro. Japão: Art Theatre Guild, 1974.

IMPERADOR Tomate Ketchup. Direção: Terayama Shūji. Japão: Art Theatre Guild, 1971. Título original: *Tomato kecchappu kōtei*.

JOQUEM Seus Livros, Vamos às Ruas. Direção: Terayama Shūji. Japão: Art Theatre Guild e Jinriki Hikōki-sha, 1971. Título original: *Sho o suteyo, machi e deyō*.

KWAIDAN: As Quatro Faces do Medo. Direção: Kobayashi Masaki. Japão: Art Theatre Guild, 1964. Título original: *Kwaidan*.

LABIRINTO de Grama. Direção: Terayama Shūji. Japão: Jinriki Hikōki-sha, 1983. Título original: *Kusa meikyū*.

LAURA. Direção: Terayama Shūji. Japão: Jinriki Hikōki-sha, 1970. Título original: *Rōra*.
NOITE e Neblina no Japão. Direção: Ōshima Nagisa. Japão: Shōchiku, 1960. Título original: *Nihon no yoru to kiri*.

O BOXEADOR. Direção: Terayama Shūji. Japão: Toei, 1977. Título original: *Bokusaa*.

OS FRUTOS da Paixão. Direção: Terayama Shūji. Japão/França: Argos Films e Jinriki Hikōki-sha, 1981. Título original: *Les Fruits de La Passion*.

O SILÊNCIO. Direção: Shinoda Masahiro. Japão: Hyogensha-Mako, 1971. Título original: *Chinmoku*.

O TÚMULO do Sol. Direção: Ōshima Nagisa. Japão: Shōchiku, 1960. Título original: *Taiyō no hakaba*.

PAIXÃO Juvenil. Direção: Nakahira Kō. Japão: Nikkatsu, 1956. Título original: *Kurutta kajitsu*.

PASTORAL: Morrer no Campo. Direção: Terayama Shūji. Japão: Art Theatre Guild e Jinriki Hikōki-sha, 1974. Título original: *Den'en ni shisu*.

SHURA. Direção: Matsumoto Toshio. Japão: Art Theatre Guild, 1971.

VERDADES e mentiras. Direção: Orson Welles. EUA: Janus Films e SACI, 1972. Título original: *F for Fake*.

APÊNDICE I

Lista de obras de Terayama Shūji

1.1.Poesia, *tanka* e *haiku* (coletâneas lançadas no Japão)

- Ware ni gogatsu ō* (Para mim em maio), 1957
Hadashi no koi uta (Canções de amor de um descalço), 1957
Kai shigeki sakuhin shū (Poemas de arroz), 1957
Sora niwa hon (Livros no céu), 1958
Chi to mugi (Sangue e trigo), 1962
Hitoribocchi no anata ni (Para você, solitário), 1965
Den'en ni shisu (Morrer no campo), 1965
Terayama Shūji zen kashū (Livro de canções de Terayama Shūji), 1971
Waga kinbake hen (Nosso ramo de ouro), 1973
Kafun kōkai (Viagem do pólen), 1975
Terayama Shūji haiku zenshū (Coletânea de *haiku* de Terayama Shūji), 1986

1.2.Peças teatrais (com o grupo Tenjō Sajiki)

- Aomori-ken no semushi otoko* (O corcunda de Aomori), 1967
Ōyama debuko no hanzai (O crime da gordona de Ōyama), 1967
Kegawa no Marī (Mari de Vison), 1967
Hanafuda denki (Conto de jogo de cartas), 1967
Shinjukuhan sen'ichiya monogatari (Contos das mil e uma noites, editado em Shinjuku), 1968
Aohige (O barba-azul), 1968
Hakushaku reijo Odagiri Kikuko no nanatsu no taizai (Os sete pecados capitais da Condessa Kikuko Odagiri), 1968
Saraba eigayo (Filme de adeus), 1968
'Mabuta no haha' niokeru ai no kenkyū (Pesquisa do amor em “À procura da mãe”), 1968
Shōwa shiratoratai gaiden: Anpo shinjū Shinjuku Oshichi (Escrito apócrifo do Exército Tigre Branco no período Shōwa: Oshichi de Shinjuku e o duplo suicídio do Tratado de Segurança EUA-Japão), 1968
Shō o suteyo, machi e deyo (Joguem seus livros, vamos às ruas), 1968
Hoshi no ōji sama (O pequeno príncipe), 1968
Jidai wa sākasu no zō ni notte (Nossa era vem montada num elefante de circo), 1969

Inugami (Cão-deus), 1969

Garigari hakase no hanzai (O crime do Dr. Caligari), 1969

Yes, 1970

Burabura danshaku (Barão bura-bura), 1970

Tōkyō reinen (Tóquio, ano zero), 1970

Jinriki hikōki Soromon (Solomon, avião movido a força humana), 1970

Jashumon (Hereges), 1971

Jigoku yori ai o komete (Do inferno com todo amor), 1971

Hashire Merosu (Corra, Melos), 1972 – concurso

Ahen sensō (A Guerra do Ópio), 1972

Jinriki hikōki Soromon (Solomon, avião movido a força humana), 1972 – montagem em área urbana

Chikyū kūdō-setsu (Terra oca), 1973 – teatro de rua

Aru kazoku no chi no kigen (A origem do sangue de uma família), 1973

Mōjin shokan (Cartas a um cego), 1973

Knock, 1975 – 30 horas de performances urbanas

Ekibyō ryūkō-ki (Relato de uma praga), 1975

Kugi (O prego), 1975

Aho-bune (Navio de idiotas), 1976

Inryoku no hōsoku (Leis da atração), 1976 – oficina

Chugoku no Fushigina Yakunin (O Mandarim Milagroso), 1977

Nuhikun (Instruções aos Criados), 1978

Shintokumaruru (Garoto veneno), 1978

Kankyaku seki (Os assentos da audiência), 1978

Lemmings - Sekai no Hate Made Tsuretete (Lemmings até o fim do mundo), 1979

Kodomogari (Caça a crianças), 1979

Aohige-ko no shiro (O castelo do barba-azul), 1979

Hyakunen no Kodoku (Cem anos de solidão), 1981

1.3.Ensaaios/críticas

Sengo shi (Versos pós-guerra), 1965

Minna o okorasero (Enfureça todo mundo), 1966

Keibajō de aou (Nos encontremos no hipódromo), 1966

Sho o suteyo, machi e deyō (Joguem seus livros, vamos às ruas), 1967

Taidan keiba-ron (Conversa: teoria da corrida de cavalos), 1967

Uma yaburete soken ari (Pradaria dos cavalos perdedores ???), 1971

Furyō shōjo nyūmon (Introdução a garotas más), 2004

1.4. Novela

Aa, Koya (Ah, vastidão), 1966

1.5. Contos

Lançados na coletânea *The Crimson Thread of Abandon*, traduzida para a língua inglesa em 2014.

1.6. Radionovelas

Nakamura Ichiro, 1959

Otonagari (Caça aos adultos), 1960

Torikago ni natta otoko (O homem que virou uma gaiola), 1960

Itsumo uraguchi de utatta (Sempre cantava na porta dos fundos), 1961

Mō yobuna, umiyo (Não me chame mais, oceano), 1961

Osorezan (Monte Osore), 1962

Inugami aruki (A caminhada do Cão-Deus), 1963

Hako (A caixa), 1964

Yamanba, 1964

Taireifuku (As vestes da corte), 1965

Ohayō, India (Bom dia, Índia), 1965

Kometto Ikeya (O cometa Ikeya), 1966

Mandala, 1967

Mokushiroku (Apocalipse), 1969

1.7. Televisão

Q – aru kimiyōna shindansho (Q – Um estranho atestado médico), 1960

Kazokuawase (Reunião de família), 1961

Kodokuna seinen no kyūka (Férias da juventude solitária), 1962

Wani (O crocodilo), 1962

Totsu-totsu kurabu no shinshitachi (Senhores do clube Totsu-totsu), 1962

Den'en ni shisu (Morrer no campo), 1962

Fushichō (A fênix), 1962

Haha ga hitori de hiku kōhī hiki kikai (Minha mãe, sozinha, usa a máquina de moer café), 1962

Ippiki (Um animal), 1963

Dekkaku ikiro! No. 2 (Vivamos em grande estilo! No. 2), 1964

Kaidan o hanbun orita tokoro (Desceu até a metade das escadas), 1964

Umi e ikitai (Quero ir ao mar), 1964

Ki (Árvore), 1965

Yama ga aru kawa ga aru (Onde há uma montanha, há um rio), 1965

Tobiuo no uta (Canção dos peixes voadores), 1965

Waga kokoro no kamome (Gaivota do meu coração), 1966

Masami Kusuki, 1966

Kugatsu ga kurutabi (Sempre que vem setembro), 1966

Ashikaga Takashi, 1966

Komori uta yurai, (Origem das canções de ninar), 1967

Suisō-ki (Registro para que joguem minhas cinzas ao mar), 1968

1.8.Roteiros (cinema)

Minagoroshi no uta yori: kenjū yo saraba! (Canção do massacre: Adeus, arma!), 1960, dirigido por Sugawa Eizo

Kawaita mizumi (Lago seco), 1960, dirigido por Shinoda Masahiro

Waga koi no tabiji (Epitáfio para meu amor), 1961, dirigido por Shinoda Masahiro

Yūhi ni akai ore no kao (Meu rosto vermelho no pôr-do-sol), 1961, dirigido por Shinoda Masahiro

Namida o shishi no tategami ni (Lágrimas na juba do leão), 1962, dirigido por Shinoda Masahiro

Hatsukoi: jigoku-hen (Nanami: o inferno do primeiro amor), 1968, dirigido por Hani Susumu

Haha-tachi (Mães), 1967, dirigido por Matsumoto Toshio

Buraikan (As aventuras escandalosas de Buraikan), 1970, dirigido por Shinoda Masahiro

Sādo (Terceira base), 1978, dirigido por Higashi Yōichi

Kaitō jigoma ongaku-hen, 1988, dirigido por Wada Makoto

1.9.Curta-metragens

Nekogaku (Gatologia), 1960 – perdido

Ori (A Caverna), 1964

Tomato kechappu kōtei (Imperador Tomate Ketchup), 1971 – versão curta

Janken sensō (A guerra de jan-ken po), 1971

Rōra (Laura), 1974 – cinema estendido

Chōfuku-ki (Vestido de borboleta), 1974

Seishōnen no tame no eiga nyūmon (Guia de cinema para os jovens), 1974

Meikyū-tan (O conto do labirinto), 1975

Hōsō-tan (Conto de catapora), 1975

Shinpan (O árbitro), 1975

Marudororu no uta (Os Cantos de Maldoror), 1977

Keshigomu (A borracha), 1977

Nitō-onna – kage no eiga (Filme sombra – a mulher de duas cabeças), 1977

Shokenki (A máquina de leitura), 1977

Issunbōshi o kijutsusuru kokoromi (Tentativa de descrever a medida de um homem), 1977

1.10. Longa-metragens

Tomato Kechappu kōtei (Imperador Tomate Ketchup), 1971 – versão longa

Sho o suteyo, machi e deyō (Joguem seus livros, vamos às ruas), 1971

Den'en ni shisu (Pastoral: morrer no campo), 1974

Bokusā (Boxeador), 1977

Shanghai ijin shōkan (Os frutos da paixão), 1981

Kusa-meikyū (O labirinto de grama), 1983

Video Letter (Vídeo-carta), 1983 – com Tanikawa Shuntarō

Saraba hakobune (Adeus à arca), 1984

1.11. Fotografia

Álbum fotográfico – *Inugami-ke no hitobito* (Os membros da família Cão-Deus), 1975

ANEXO I

Manifesto (1975), Terayama Shūji

O texto que se segue foi originalmente publicado na revista da Universidade de Nova York, *The Drama Review* (v. 19, n. 4, p. 84-87), em língua inglesa. A tradução ao português é da autora da pesquisa. A formatação do texto segue, na medida do possível, o estilo original selecionado por Terayama. A imagem abaixo é uma reprodução fotográfica, feita pela autora, das primeiras páginas do manifesto.

1) Audiência... A relação entre “aqueles que observam” e “aqueles que são observados” deve ser uma experiência compartilhada.

Ao mesmo tempo, a audiência deve ter “um rosto”, deve ser capaz de se declarar como tal, para que o indivíduo possa encontrar sua identidade num encontro.

Ao exigir um encontro e ao selecionar cuidadosamente os espectadores que irão sair para conhecer as personagens, o teatro propaga uma fantasia grupal. No entanto, esse encontro será estéril a menos que altere o mundo interior de todos os participantes. Não há mais nenhuma forma de expressão que requeira de nós que sejamos visitantes num zoológico, observadores

confinados a uma ilha de segurança. Essa “representação” da audiência no e pelo jogo dos atores deve, entretanto, ser colocada tão longe da política quanto as margens opostas do Mediterrâneo.

2) Ator... O ator necessita do poder de desenvolver, em sua imaginação, uma situação mágica na qual implicar sua audiência.

A função do ator não é nem a de “ser observado” e nem de “estar à mostra”, mas sim de “instigar” e “trazer adentro” os outros.

O primeiro passo na atuação é criar uma relação de impasse com a audiência.

Para dar sentido à sua presença no palco, o ator deve ser capaz de inventar sua própria linguagem. Para poder expressar uma situação mágica, ele deve possuir o poder, por exemplo, de *pular sem pés*.

A técnica do ator consiste sobretudo em seu poder de criar relações, contatos coesos.

O Teatro é caos.

Portanto, um ator deve eliminar as barreiras entre ele mesmo e os outros; ele deve ser capaz de catalisar relações não discriminantes.

Dramaturgia é a criação de uma relação. Isso quer dizer, um encontro através do drama, que envolve a recusa a ver a relação ator/audiência como uma relação de classes, e a determinação, ao contrário, de desenvolver uma relação mútua e comunal. Assim, o elemento do acaso contido na consciência de grupo pode ser organizado.

Atuar é manter essa relação.

É importante entender que enquanto o ator se dirige às faculdades metonímicas da audiência, isso por si só não é drama. O ator é meramente um piloto liderando o caminho para o drama.

O ator não deve designar, ele deve *nomear*. Para isso, ele deve continuamente lutar para modernizar seu estilo, mas não deve nunca permitir a si mesmo identificar-se com o objeto representado.

A tarefa do ator, de acordo com Roland Barthes, é um ato metafórico.

O ator não deve memorizar cada ação individual, ele deve, ao contrário, perpetuamente esquecer.

Cada nova situação é meramente a acumulação de todas aquelas que foram esquecidas.

3) Teatro... O teatro não é nem um conjunto de instalações e nem um edifício. É a “ideologia” de um lugar onde encontros dramáticos são criados.

Qualquer lugar pode tornar-se um espaço teatral. Ao mesmo tempo, se nenhum drama se desenvolve ali, o teatro pode simplesmente tornar-se parte da paisagem da vida diária.

Aqueles entre nós que se consideram dramaturgos consideram crucial a capacidade de organizar nossa imaginação de modo a transformar qualquer local num teatro.

Na visão do grupo Tenjo Sajiki, refletir acerca do teatro é refletir acerca da cidade.

A teoria do teatro é também aquela da comunidade urbana e sua topografia.

“O lugar” não é apenas uma ocasião geográfica. É também uma estrutura historicamente enraizada dependente de tradições indígenas específicas.

Um exame minucioso das noções contrastantes de dentro e fora como exemplificado pelos dois lados de uma porta deve ser capaz de clarear nossa concepção do teatro como um espaço sem contornos.

Em nossa peça *Carta a um Cego*, tomamos a escuridão como nosso espaço teatral. Ao apresentar uma peça invisível, produzimos uma experiência ficcional diferente daquela do

drama usual, que é simplesmente a reprodução do formato de história convencional. As dimensões da escuridão criadas lá se tornaram uma réplica exata de um espaço teatral puro.

Em *A Guerra do Ópio*, propusemos o labirinto como o espaço teatral. A peça é nascida da própria busca da audiência pela saída. A audiência confinada, procurando a saída, era uma metonímia para o labirinto, equivalente à busca da audiência pelas personagens num teatro sem palco.

O teatro não é mais um conjunto de instalações desenhado especialmente para performances, com assentos e um palco. É um “lugar” no qual se tira proveito da oportunidade de buscar uma experiência compartilhada. Mas também é um intervalo de tempo flexível.

4) Texto... Nossa preocupação com o teatro não é a de coletar mais evidências de que “drama é literatura”.

Ao invés disso, nós precisamos da forma chamada teatro para criar novos tipos de encontro totalmente diferentes da literatura, de modo a preencher o espaço entre os princípios da realidade diária e aquelas da realidade ficcional.

Antes de mais nada, o teatro deve ser separado da literatura. Para isso, precisamos purgar o teatro da Peça.

Isso não é para contestar a primazia das palavras. Mas é um erro considerá-las equivalentes à Peça. Eu sinto que confinar o logos (o Verbo original) ao domínio da escrita é míope.

O discurso, como o entendo, nunca é uma linguagem literária. É algo mais biológico ou espiritual no sentido de possuir a função original da linguagem.

Nem o teatro como literatura nem a literatura com o teatro possuem algo a ver com a função que eu atribuo às “palavras”.

Será que realmente vale a pena reconstruir, mais uma vez, com atores vivos, textos que já foram escritos e classificados?

Eu não quero dizer que nós devamos abandonar o prazer de ler peças escritas. Mas sinto que nós devemos dizer adeus ao teatro debilitado de nossos tempos atuais, que tem confundido a Peça, uma forma independente de literatura, com o teatro, e que portanto se transformou num escravo do texto, enquanto o discurso do ator é ditado pela palavra impressa.

Eu prefiro ver o texto não como algo a ser lido palavra por palavra, mas como um mapa. Dizem que a história dos mapas é na verdade mais antiga do que a da literatura. Até na pré-história, o homem precisava fazer representações gráficas para poder compreender onde estava e para onde precisava ir. Se o território mostrado no diagrama pode ser pisado por pés humanos, ele pertence à história. Se não pode ser pisado, se é um jardim imaginário ou a imensidão das relações humanas ou a intimidade calorosa do corpo humano, então pertence ao domínio do drama.

Assim como um mapa pode ser lido de diversas maneiras e dar origem a vários encontros fortuitos, também o texto é um plano de orientação que nos permite a mover ara frente e para trás entre geografia “interior” e “exterior”, numa viagem teatral imaginária compartilhada com a audiência.