

Nihon eiga: O Cinema Japonês e o Japão contemporâneo

Marco Souza



é Doutor em Comunicação e Semiótica, pesquisador e vice-coordenador do Centro de Estudos Orientais da PUC-SP. Autor do livro *O Kuruma Ningyo e o Corpo no Teatro de Animação Japonês* (Annablume, 2005) e de artigos acerca da cultura japonesa e da comunicação.

E-mail: eugenidis@hotmail.com

Resumo

Este ensaio procura traçar um panorama resumido do cinema japonês contemporâneo com a intenção de mostrar definições possíveis do que pode ser entendido como a atual produção cinematográfica japonesa. Através da seleção de contextos históricos que delimitam determinados períodos muito importantes para a cinematografia nipônica vai se elencando cineastas, filmes, eventos e conjunturas que foram progressivamente estruturando as maneiras como a condição contemporânea do cinema japonês se formou. O ensaio expõe algumas influências e especificidades para responder perguntas sobre o que é cinema japonês e o que é estilo cinematográfico japonês. Para, a partir disso, analisar alguns filmes que exemplificam como questões complexas e diversificadas da sociedade japonesa influenciam e são tratadas pela cinematografia nipônica dos últimos treze anos.

Palavras-chave

cinema, Japão, contemporaneidade.

Nihon eiga: O Cinema Japonês e o Japão contemporâneo

O Japão tem atualmente uma das mais longevas, maiores e diversificadas indústrias cinematográficas do mundo. Em uma história que se estende do final do século XIX até o momento presente do século XXI, o cinema japonês produziu uma quantidade imensa de filmes. Além de ser esse grande produtor cinematográfico, o Japão também é um dos maiores mercados mundiais de consumo de filmes. Tanto para quem assiste filmes quanto para quem os realiza, o cinema japonês virou uma espécie de referência reconhecida nacionalmente e internacionalmente. Não por acaso, a simples menção do termo cinema japonês implica em uma série de imagens e de associações. Provavelmente, gerações mais novas de espectadores ao ouvirem o termo cinema japonês pensam em filmes de animação ou de terror, e gerações mais velhas de espectadores ao ouvirem esse termo pensam em filmes em preto e branco de samurais ou de melodramas familiares. Cada época traz um imaginário diferente para os espectadores dos filmes japoneses. Na mesma medida em que o contexto de cada época influencia diretamente as narrativas e as maneiras de narrar desses filmes. O cinema japonês tem sempre a ver com uma série de fatores inerentes aos diferentes períodos históricos de produção da cinematografia nipônica. O cinema japonês também é indissociável de diversas transformações tecnológicas, sociais, culturais e econômicas que fazem parte da história do Japão e do mundo.

Por exemplo, para chegar onde está, o cinema globalmente percorreu um longo caminho do celuloide até ao digital, do mudo para o sonoro, do preto e branco para o colorido, da sala de cinema para a TV, para o VHS, para o DVD, para a Internet, para o download e para o streaming. Essas são mudanças tecnológicas que com a passagem do tempo foram sendo criadas em conjunto com uma série de outras mudanças. Cada período histórico acrescenta uma peça nova que transforma as formas de se fazer e de se assistir cinema. Cada período histórico traz igualmente novos assuntos a serem tratados pelos filmes e novas realidades que determinam o próprio sentido do que se entende como cinema.

Por isso, o cinema feito no Japão através das décadas resulta de características específicas de cada momento. Pode-se citar como amostra precisa disso, a chamada grande Era de Ouro do cinema japonês que teve início alguns anos depois da derrota na Segunda Guerra Mundial em 1945. Com o esforço do processo de reconstrução do país após a guerra e com o final do governo de ocupação americano, o cinema japonês entrou em um estágio de reforma e de renovação que trouxe essa mais prestigiada fase da cinematografia nipônica entre as décadas de 1950 e 1960 e que envolveu uma popularidade intensa tanto nacional quanto internacional. Nesse período, o cinema japonês vira sucesso de público e de crítica e ganha uma forte visibilidade nos mais variados países tanto no Oriente quanto no Ocidente. E cineastas japoneses como Akira Kurosawa (1910-1998), Kenji Mizoguchi (1898-1956) e Yasujiro Ozu (1903-1963) passam a ser sinônimo de cinema de alta qualidade.

O avanço da ideologia de desenvolvimento e do crescimento econômico desse pós-guerra tem uma ligação direta com novas possibilidades de criação e de experimentação que passaram a ser permitidas e utilizadas no cinema japonês dessa época. Algo que também influenciou no renascimento de estúdios cinematográficos e no surgimento de produtoras independentes que conseguiram fazer não apenas películas para entretenimento, mas também obras que ganharam o status de clássicos. Filmes, atrizes, atores, diretores, roteiristas, cinegrafistas, técnicos, maquiadores, figurinistas passam a ocupar posições de destaque na sociedade japonesa e na diversão cotidiana dos japoneses. No período de 1950 até 1965 foram construídas milhares de novas salas de cinema no Japão em simultâneo com um aumento crescente de audiência. A indústria cinematográfica dessa Era de Ouro foi apoiada e financiada por um público nacional maciço e dedicado que tinha os filmes japoneses como uma de suas principais formas de entretenimento.

Os filmes dessa fase procuram retratar a vida cotidiana japonesa, situando-se nas grandes cidades e no interior, e questionando o papel da nova sociedade japonesa. Os temas atualizam-se com a modernidade, a transformação urbana, a industrialização, o capitalismo, o consumo, a democracia, a revisão da campanha japonesa na guerra e os efeitos do bombardeio nuclear. Presentes, quer por contraste, quer como referência, estavam ainda os temas tradicionais, o sistema feudal, a honra samurai, o papel das gueixas, a rígida estrutura familiar, os casamentos arranjados, a importância do filho primogênito. Mas, mesmo no caso dos dramas históricos que se passavam em outras épocas, apareciam, de maneira enfática ou sutil, valores sociais, éticos e afetivos como alegorias para a sociedade japonesa das décadas de 1950 e 1960. O cinema japonês desse tempo foi um reflexo direto de tudo que o Japão atravessou nesse período.

Da mesma maneira, o cinema que é feito atualmente no Japão é articulado a partir de questões e de práticas que acabam sendo reflexo e também refletindo as conjunturas do mundo contemporâneo. Entretanto, é uma tarefa muito difícil identificar uma definição funcional da palavra contemporâneo e do próprio sentido mais amplo dessa palavra. De fato, recente pode ser uma definição fácil para contemporâneo, permitindo pensar em cinema contemporâneo como aquele feito em um tempo recente. Assim, de maneira simplificada, ser contemporâneo é estar alerta para as condições de um determinado momento no tempo, é se mover de acordo e em conjunto com as diversas circunstâncias que compõem esses momentos. Mas, esse termo cinema contemporâneo não deve ser visto apenas como neutro e correlato e, portanto, ser apenas algo que descreve o que existe agora. É todo um processo muito mais complexo do que isso e que faz com que, ao ser simultaneamente influenciado pelo contexto atual e por ser um retrato desse contexto, o cinema japonês contemporâneo seja um cinema contagiado pelos problemas e pelas possibilidades dos múltiplos modos da contemporaneidade.

Para tentar entender mais adequadamente essas variações criadas pelo cinema japonês contemporâneo, pode-se, em primeiro plano, questionar o que é cinema japonês e o que faz esse cinema ser japonês?

O cinema muitas vezes aparece como um meio multinacional, transnacional, um meio que pode passar por variados contextos nacionais e culturais em seu caminho para a apreciação do público. Embora a maioria dos filmes seja inerentemente nacional, e são assim identificados ou atribuídos a uma nação específica, eles nem sempre podem ser analisados adequadamente com os pretextos básicos de nação, nacionalidade e especificidade cultural ou regional. Mesmo assim, qualquer filme, de uma forma ou de outra, é específico do país que o produz. Se ele exibe imagens culturais específicas, articula temas nacionais ou é simplesmente determinado pelo local onde foi produzido, um filme carrega consigo uma nacionalidade inerente de acordo com a qual ele pode estar situado contextualmente. Nenhum filme deve ser separado das características particulares do país em que foi feito. Ao mesmo tempo que todo filme faz parte do movimento global que produz um cinema consumido por espectadores de diferentes países.

Qualquer produção cinematográfica de um determinado país envolve esses dois lados e também muitos outros. Por isso, independentemente da nacionalidade, quando se utiliza a expressão cinema japonês tem que se ter sempre em vista diferentes tipos de combinações que fazem com que seja totalmente impossível indicar uma única definição capaz de explicar o que é cinema japonês e de aplicar essa definição a todos os filmes japoneses produzidos até agora. A cinematografia nipônica envolve uma série de pluralidades e também é inquestionável que o cinema japonês deve ser visto como parte intrínseca da cultura do Japão. Kenji Mizoguchi foi fortemente influenciado pela pintura tradicional japonesa, assim como Akira Kurosawa usou muita coisa de teatro Kabuki e Nô em sua obra, e Hayao Miyazaki trabalha muito em cima do folclore japonês. Da mesma maneira, os três também carregam influências vindas da cultura europeia e da cultura americana em seus filmes. Os três são representantes do que se entende como cinema japonês de excelência e, simultaneamente, criam seus filmes com elementos muito próprios da cultura japonesa e elementos da cultura de outros países.

Yojimbo: O Guarda-Costas (1961) dirigido por Akira Kurosawa é considerado um filme clássico de samurai, um personagem típico e muito conhecido da cultura japonesa. Mas, o roteiro (escrito por Kurosawa, Ryuzo Kikushima e Hideo Oguni) foi inspirado pela temática noir do filme americano *Capitulou Sorrindo* (1942) dirigido pelo americano Stuart Heisler e dos dois livros *A Chave de Vidro* de 1931 (o filme de Heisler é uma adaptação desse livro) e *Safra Vermelha* de 1929 do escritor americano Dashiell Hammett. Personagens de histórias de gângsteres e de detetives particulares dos Estados Unidos do início do século XX foram recriados para o Japão feudal do século XIX. Um filme que é visto como um exemplo proeminente de cinema japonês é também uma reelaboração a partir de personagens clássicos do cinema e da literatura estadunidenses. Algo que mostra como uma rede intrincada de relações e de contaminações compõe até um produto cultural visto como essencialmente japonês.

Indo mais além, pode-se novamente questionar se há mesmo a existência de algum tipo de semelhança ou consistência com os filmes japoneses ao longo do tempo? Sendo possível afirmar que existe realmente algo que possa ser classificado como um estilo japonês específico e único de filmar e de novo conseguir aplicar isso a todos os filmes japoneses produzidos até agora. Por exemplo, há filmes japoneses com uma estética contemplativa de longas e sustentadas cenas de diálogo minimalista ou apenas com silêncio, mas, também há filmes japoneses de ação dinâmica, de ritmo acelerado e de muito diálogo. Assim como há um estilo cinematográfico visualmente construído e editado ligado à estética tradicional japonesa e, ao mesmo tempo, outros estilos cinematográficos japoneses que desconstruem esse tipo de estética e até criam novos modelos. Os filmes japoneses nunca corresponderam a um tipo exclusivo de estilo.

Akira Kurosawa e Yasujiro Ozu são sempre lembrados como alguns dos mais conceituados e cultuados cineastas japoneses e também como representantes destacados de um estilo cinematográfico japonês. Mas, os dois têm estilos completamente diferentes de filmar. Kurosawa tem um estilo operístico e até épico com ângulos, enquadramentos e edições que lidam com grandes espaços e personagens com ações elaboradas. Ozu tem um estilo de contenção com simetria visual e posições de câmera bem marcadas e repetidas que ressaltam a interioridade do espaço e dos personagens. São estilos tão distintos que determinam também duas maneiras muito diversas de narrativa fílmica. As narrativas de Kurosawa têm um sentido de mise-en-scène em movimento, as de Ozu têm um sentido de mise en place estática. Assim como Kurosawa tem preferência por protagonistas masculinos e Ozu por protagonistas femininas. São muitas diferenças.

Porém, até mesmo esses estilos muito característicos dos dois aparecem com sentidos variados no Japão. Para a nova geração de cineastas japoneses que surge entre o final da década de 1950 e o início da década de 1960, Kurosawa e Ozu significavam um estilo tradicional e ultrapassado de fazer cinema. Em consonância com as muitas transformações desse período, os membros dessa geração procuraram contestar e quebrar com o que consideravam esse tipo de estilo para trabalhar com formas mais experimentais, modernas e até políticas de fazer filmes através da cinematografia da chamada Nouvelle Vague japonesa. E com isso acrescentado novos estilos nas películas japonesas dessa época. O que comprova como esse conceito de estilo japonês de cinema também envolve pontos de vista muito variáveis e nunca deve ser entendido como um padrão fixo.

Com tudo isso em vista, o que deve ficar ressaltado é que ao se utilizar as expressões cinema japonês e estilo japonês de filmar se está, de fato, trabalhando com conceitos que possuem várias camadas. Do mesmo modo que ao se utilizar a expressão cinema japonês contemporâneo também deve-se perceber a existência de diversas camadas que são a chave para tentar entender esse cinema. E nesse ponto cabe colocar mais um questionamento: em termos de períodos históricos, o que aqui está se classificando exatamente como cinema japonês contemporâneo? É possível partir da década de 1990 como mais um momento de grande renovação do cinema japonês e o início de vários caminhos que levaram a cinematografia nipônica até o estágio atual. Nessa década, o Japão passou por grandes transformações. Com o fim da prosperidade da

chamada economia da bolha, a sociedade japonesa mergulhou em uma recessão severa com o aumento do desemprego e da fragilidade do bem-estar social e com a diminuição das operações econômicas das empresas privadas e estatais japonesas. Além disso, em 1995, o Japão foi atingido por dois incidentes que causaram traumas profundos. Um terremoto de escala sem precedentes atingiu a cidade de Kobe e o grupo religioso Aum Shinrikyo realizou um atentado terrorista espalhando gás Sarin pelo sistema de metrô da cidade de Tóquio. A década de 1990 trouxe uma conjuntura que modificou drasticamente condições sociais e formas de pensar e agir que não podiam mais funcionar como no passado.

Embora o efeito dessas mudanças não tenha sido imediato, elas foram lenta e firmemente influenciando de maneira tangível o cinema japonês. E assim como o Japão, o cinema japonês se reinventou diante de traumas sociais e adversidades econômicas experimentando uma fase incrivelmente vigorosa que estabeleceu novas relações de produção e de público. Em 1997, a animação *Princesa Mononoke* dirigida e roteirizada por Hayao Miyazaki virou o maior sucesso de bilheteria no Japão dessa época e um filme cult ao redor do mundo. Outra característica marcante da década de 1990 é o fato de que pela primeira vez desde a grande Era de Ouro das décadas de 1950 e 1960, diferentes filmes japoneses foram premiados em festivais internacionais de cinema e ficaram conhecidos por um público internacional. 1997 foi também o ano em que houve um conjunto de variados prêmios europeus para filmes e cineastas japoneses. O cineasta veterano Imamura Shohei (1926-2006) recebeu a Palma de Ouro no Festival Internacional de Cinema de Cannes por *A Enguia* que foi dirigido e roteirizado por ele. A cineasta Naomi Kawase recebeu a Câmera de Ouro também em Cannes por *Suzaku* que foi dirigido e roteirizado por ela. O cineasta e ator Takeshi Kitano recebeu o Leão de Ouro no Festival Internacional de Cinema de Veneza por *Hana-Bi: Fogos de Artifício* que foi dirigido, escrito e protagonizado por ele. O que demonstra como foi ressurgindo o interesse global por assistir películas japonesas.

Juntamente com isso, alguns filmes japoneses desse período conseguiram um reconhecimento nacional e internacional. O filme *Dança Comigo?* (1996) dirigido e roteirizado por Masayuki Sudo e a hoje super cultuada animação *Ghost in the Shell* (1995) dirigida por Mamoru Oshii, roteirizada por Kazunori Ito e baseada no mangá de Masamune Shirow tiveram sucesso de bilheteria e aceitação em diferentes países. *Dança Comigo?* teve um remake americano em 2004 em que o personagem do ator japonês Koji Yakusho foi interpretado pelo ator americano Richard Gere. *Ghost in the Shell* também teve um remake americano em 2017, não em animação, mas, em live-action e Takeshi Kitano interpretou um personagem no filme. Tendo Kitano se tornado uma das figuras mais conhecidas do cinema japonês das últimas décadas por cineastas e cinéfilos internacionais. A década de 1990 ainda foi palco para a formação do popular gênero do J-Horror com o lançamento entre outros de *Não Olhe para Cima* (1996) e *Ring: O Chamado* (1998) dirigidos pelo que se tornaria o cineasta japonês de horror mais conhecido das gerações modernas, Hideo Nakata. Sintomaticamente, a década de 1990 também assistiu o último filme realizado por Akira Kurosawa, *Madadayo* (1993) que ele dirigiu e roteirizou em conjunto com Shiro Honda. O falecimento de Akira Kurosawa em 1998 encerra simbolicamente toda uma fase áurea do cinema japonês e, ao mesmo tempo, é um indício claro da importância dessa década para o começo de uma fase direcionada para a atualidade da cinematografia nipônica.

É assim que o início da primeira década do século XXI leva o cinema japonês a conhecer mais um nível de popularidade mundial com a consagração internacional e os importantes prêmios da animação *A Viagem de Chihiro* (2001) dirigida e escrita por Hayao Miyazaki. Um filme que superou a bilheteria de *Princesa Mononoke* no Japão e que virou um sucesso comercial em vários países, e, ao mesmo tempo, tornou os filmes de animação japoneses mais conhecidos e mais consumidos por uma audiência global de diferentes faixas etárias. Nesse período também acontece o boom dos remakes americanos de filmes de J-Horror, um fenômeno que deriva do cinema japonês e que teve produções com muito público internacional durante algum tempo, promovendo igualmente a curiosidade de assistir os filmes originais japoneses que geraram esses remakes e que criaram um gênero muito particular e prolífico do cinema japonês. No entanto, ao se ir além dessa faceta do cinema japonês no exterior e ao se considerar os números de realização e de distribuição

nacionais, deve-se ressaltar que o mercado doméstico de cinema a partir desse período no Japão foi implementando níveis de produção muito grandes envolvendo tanto blockbusters com grandes orçamentos quanto filmes alternativos com orçamentos bem pequenos.

Isso permitiu que o cinema japonês da primeira e da segunda década do século XXI se estabelecesse com uma produção média anual considerável explorando constantemente gêneros antigos e novos, e com o trabalho de cineastas veteranos e cineastas que foram surgindo e se firmando ao longo desse período. Nessas duas décadas, uma média de 430 filmes japoneses foram produzidos por ano, com picos de 615 e 613 em 2014 e 2018. Ao mesmo tempo, o cinema japonês foi capaz de assumir uma ampla gama de formas e temáticas voltadas para diferentes públicos. Algo que deu origem a um número expressivo de realizadores (tanto homens quanto mulheres) apesar da presença pesada do cinema mainstream e da falta de modelos suficientemente eficazes de apoio governamental. O cinema japonês dessa época abriu espaço para o trabalho de estreantes e para cineastas clássicos que pisaram de volta aos holofotes em seus últimos anos de carreira. Assim como funcionou através de uma enxurrada de adaptações live-actions de romances, mangás, séries de TV de animê e videogames e também trouxe um interesse renovado por documentário sobre diferentes assuntos. Nessa etapa, há também alguns cineastas e filmes japoneses que passam a ser destaques recorrentes no circuito mundial de festivais e premiações. Do mesmo modo, as relações do público japonês e internacional com essa atual cinematografia nipônica segue altos e baixos com poucos sucessos em larga escala e com um consumo maior direcionado para determinados nichos de espectadores.

Além disso, as mudanças trazidas pelo aumento do uso de sistemas de filmagem digital e de edição computadorizada tornaram-se evidentes na estética do cinema japonês dessas décadas. Criando formas alternativas e mais fáceis e baratas de filmar, no lugar do caro filme de 35 mm, o vídeo digital de alta definição é frequentemente usado e depois ampliado para 35 mm para lançamento nas salas de cinemas. Com câmeras leves, menos equipamentos e equipes menores, determinados cineastas japoneses procuram evitar os altos custos de aluguel dos estúdios e tendem a fazer filmes em locações, assim como os cineastas franceses do Direct Cinema e os cineastas americanos e britânicos do Cinema Verité fizeram com câmeras de 16 mm na década de 1960. Como resultado, filmes que incorporam aspectos formais do documentário viraram uma prática comum nesse cinema japonês. A combinação com o estilo documentário enfatiza aspectos mais diretos e realistas acrescentando novas maneiras de expressar o Japão cinematograficamente.

Desse modo, o cinema japonês deste milênio é novamente afetado por uma série de novas transformações que tem a ver com questões muito características dessa época. O que permite retornar ao citado mote de pensar em cinema contemporâneo como aquele feito em um tempo recente. Por isso, respondendo ao questionamento sobre em termos de períodos históricos, vamos aqui classificar cinema japonês contemporâneo como o realizado entre os últimos treze anos por causa de uma maior proximidade temporal com a atualidade. E o Japão desses últimos treze anos tem, então, uma conjuntura carregada de situações muito diversificadas que compõem o ambiente que forma e influencia o cinema japonês contemporâneo.

Por exemplo, apesar de continuar a ser um país rico, o Japão passa agora por um período posterior a diferentes fases de recessão econômica com um aumento dos níveis de pobreza e com um desempenho econômico que contrasta desfavoravelmente com o alto e constante crescimento do citado pós Segunda Guerra Mundial. Os japoneses também enfrentam uma situação demográfica adversa. O Japão é a nação com maior percentual de idosos acima de 65 anos, mais de 25% de sua população. As estimativas dos demógrafos é que esse percentual alcançará 40% até 2040. A razão é uma crescente baixa taxa de natalidade. Desde o início do século XXI, a população tem diminuído em até 300 mil por ano, e seu total pode cair para menos de 100 milhões no decorrer do século. Além disso, há problemas muito graves como a grande disparidade em relação aos direitos das mulheres, a discriminação de minorias, o bullying, altas taxas de suicídio, níveis crescentes de isolamento, de solidão e de inadequação sociais, abuso parental, violência

doméstica, excesso de cargas horárias diárias para os trabalhadores, desemprego. Assim como traumas nacionais intensos como o terremoto de Tohoku, o tsunami e o desastre nuclear de Fukushima, a pandemia de Covid e até o assassinato do ex-Primeiro Ministro Shinzo Abe. Esses são apenas alguns exemplos de situações muito complexas que mesmo aparecendo diretamente ou não sendo sequer citadas acabam criando todo um contexto que permeia os filmes feitos pelo cinema japonês desses últimos treze anos.

Em função disso, mostrar como esse Japão contemporâneo se contamina com esse cinema japonês contemporâneo demanda uma linha mais específica. Principalmente porque um grande obstáculo ao discutir esse cinema japonês contemporâneo é como descrever suas características. Por ser composto de diversos gêneros e estilos há dificuldades em demonstrar quaisquer distinções genéricas sem recorrer a generalizações. Sendo assim, o que se propõe a partir daqui é utilizar como exemplos alguns poucos filmes feitos nesses últimos treze anos para tentar criar uma perspectiva resumida que possa tratar do cinema japonês contemporâneo de maneira seletiva e mais pontual.

Seguramente, o cineasta Hirokazu Koreeda é um ponto de partida muito adequado sobre esse cinema japonês contemporâneo porque ele é certamente um dos nomes que mais se destaca dessa cinematografia nipônica atual. A carreira dele começa no final da década de 1980 com documentários e na década de 1990 tem início o trabalho dele com filmes de ficção. Desse período até o presente, ele construiu uma obra consistente com filmes que desenvolveram um estilo muito característico sobre temas que normalmente giram em torno da intimidade e das tensões de relações afetivas e familiares. Duas grandes influências dele são Yasujiro Ozu e o cineasta inglês Mike Leigh, o que novamente reforça essas combinações de elementos diversos que sempre compõem os filmes japoneses. *Assunto de Família* (2018, https://www.youtube.com/watch?v=9382rwoMiRc&ab_channel=MagnoliaPictures%26MagnetReleasing), vencedor da Palma de Ouro do Festival Internacional de Cinema de Cannes, é um filme dirigido e roteirizado por ele que equilibra essas relações afetivas e familiares com problemas sociais muito fortes do Japão de agora. Além de se ligar com a longa tradição de melodramas familiares do cinema japonês.

Assunto de Família é um filme terno e sem julgamentos sobre uma família improvisada que inventou seus laços e que é composta por pessoas comuns que superficialmente podem ser rotuladas também como ladrões, assassinos, sequestradores, golpistas e mentirosos. Porém, as falhas éticas e legais dessas pessoas imperfeitas e empobrecidas são o que faz com que elas consigam sobreviver na periferia da cidade de Tóquio. Apesar de não estarem ligadas pelo sangue, seu infortúnio as une e as torna uma família simples e amorosa. O filme acompanha essa família de sobreviventes sociais que são os Shibatas. Formada pela matriarca Hatsue (Kirin Kiki, atriz japonesa veterana falecida em 2018 aos 75 anos), o casal Osamu (Lily Franky) e Nobuyo (Sakura Andô), o garoto Shota (Jyo Kairi) e a jovem Aki (Mayu Matsuoka), eles vivem de pequenos golpes, roubos, mentiras, contravenções. A trama vai se desvelando a partir do encontro da pequena Yuri (Miyu Sasaki). Uma criança desamparada e solitária que é negligenciada e abusada fisicamente pelos pais biológicos, ela é acolhida por essa família e por seu lar caótico. Conhecendo a situação complicada e violenta dos pais da menina, a família resolve adotá-la e integrá-la, dando-lhe um novo nome e alterando seu visual para que não fosse reconhecida. Tudo à revelia das autoridades e da lei.

Mesmo levando uma vida de intensa precariedade, a introdução de Yuri e as relações estabelecidas com ela estimulam ainda mais o desabrochar do amor familiar. Com isso, o filme subverte a representação habitual da família e vai, igualmente, retratando novas formas de relações familiares através das cenas de convivência com rotinas, hábitos e toda uma série de gestos, olhares e momentos. Independente das repreensíveis ações dos Shibatas, as motivações e as complexidades de seus membros são dispostas ao longo de uma narrativa repleta de ligações humanas intrincadas. Eventualmente, esse mundo começa a desmoronar. E em paralelo ao sentimento genuíno de afeição e de amor entre esses personagens cresce um processo de

progressivo desmoroamento dessa família. O filme nunca se inclina para a pura dramaticidade ou a tragédia, mas tem elementos de ambos em seu desfecho à medida que as autoridades governamentais se envolvem e todos tentam descobrir uma maneira de se manter em um país que não está conseguindo proteger os mais desprivilegiados economicamente e que tem de existir com as cada vez mais crescentes divisões de classes no Japão. Assunto de Família é, simultaneamente, um filme realista e uma película que trata da realidade de muitas famílias japonesas que habitam as margens da sociedade japonesa atual.

Um contraponto total a visão realista desse filme de pequeno orçamento de Koreeda pode ser encontrado no blockbuster *Shin Godzilla* (2016, https://www.youtube.com/watch?v=3WkxVHyzivg&ab_channel=moviemaniacsDE) mais um filme da longa franquia de um dos personagens mais conhecidos e cultuados do cinema japonês. O primeiro filme do chamado Rei dos Monstros, *Godzilla* (1954) dirigido por Ishiro Honda e roteirizado por ele e Takeo Murata, criou o Kaiju Eiga, um dos gêneros, assim como o Jidaigeki e o Yakuza Eiga, mais persistentes e explorados da cinematografia nipônica. Desde de 1954 até agora, *Godzilla* teve várias versões e vários formatos além dos filmes de cinema, evoluindo de uma metáfora aterrorizante da destruição da Segunda Guerra e dos bombardeios atômicos do Japão a um protetor heroico do planeta Terra, e mais recentemente sendo o principal representante da franquia americana do Monsterverse. *Shin Godzilla* foi dirigido por Shinji Higuchi e Hideaki Anno e roteirizado por Anno. Em conjunto com uma longa carreira como animador, Shinji Higuchi se tornou um dos principais cineastas japoneses deste século de blockbusters japoneses de ação, desastre e monstros gigantes. Hideaki Anno tem uma carreira diversificada em diferentes funções no cinema e na televisão japoneses e é principalmente conhecido por sua cult série de TV de animê *Neon Genesis Evangelion* e suas ramificações para o cinema que também contaram com o trabalho de animação de Higuchi.

Shin Godzilla segue a narrativa básica de filme Kaiju de ameaça a população e as cidades japonesas e de destruição em larga escala provocada pelo surgimento de um monstro gigante e, ao mesmo tempo, funciona também como uma metáfora sobre a destruição causada pelos já citados terremoto, tsunami e desastre nuclear de 2011. Nesse sentido, o filme tem um subtexto de crítica a maneira como o Japão lida com tragédias de alta magnitude e a burocracia japonesa que trata desse tipo de situação. No filme, enquanto *Godzilla* destrói pessoas, prédios e lugares, diferentes comitês governamentais discutem interminavelmente entre si sobre o que deve ser feito. As cenas de morte e destruição em *Shin Godzilla* são justapostas a cenas de membros do poder público japonês em salas de diretorias lidando com a burocracia em vez de resolver o problema. Na maior parte, os segmentos com personagens humanos do filme são seções de diálogo e de consulta entre vários superintendentes, comitês de supervisão, ministros, cientistas, chefes de escritório e secretários de gabinete. Independentemente de suas razões, esses personagens aparecem como aqueles que deveriam cumprir com uma obrigação cívica para solucionar o caos trazido por *Godzilla*. Alguns são carreiristas que querem progredir, outros são funcionários que querem apenas cumprir com sua função de servir o povo japonês. O filme contrapõe sequências de catástrofe e carnificina com cenas de erros e acertos de pessoas comuns que ocupam cargos públicos.

No *Godzilla* de 1954, o surgimento do monstro gigante é causado por detonações atômicas no Oceano Pacífico realizadas pelo governo americano. Em *Shin Godzilla*, o monstro é proposto como uma forma totalmente nova de superorganismo evoluído de algum tipo de ser vivo marinho pré-histórico que se viu cercado por resíduos nucleares despejados pelo governo americano em seu habitat no fundo do mar. Os dois filmes pontuam um tom crítico em relação a determinadas atitudes do governo americano e suas relações com o Japão em diferentes épocas. Em *Shin Godzilla* há um momento em que até se enfrenta a ameaça do governo americano e das Nações Unidas de lançar uma terceira bomba nuclear em solo japonês. O que estende o subtexto do filme para críticas que vão além das questões da sociedade japonesa e que envolvem ingredientes de geopolítica. Apesar de ser uma fantasia de ficção científica, o filme consegue tratar de situações muito características do presente da sociedade japonesa. Mostrando que mesmo em um

blockbuster de entretenimento há espaço para retratar mazelas do Japão atual.

Em 2021, mais uma colaboração de Anno (como diretor e roteirista) e Higuchi (como animador) chegou aos cinemas, *Evangelion: 3.0+1.01 A Esperança*, uma animação que se tornou o filme de maior bilheteria da franquia cinematográfica Evangelion e o segundo filme japonês de maior bilheteria de 2021. Esse sucesso de público mostra como as animações também são uma parte muito importante do cinema japonês de agora com filmes diversificados que transitam por vários extremos.

Em um extremo, por exemplo, é possível encontrar *Belle* (2021, https://www.youtube.com/watch?v=izlycj3j4Ow&ab_channel=KinoCheck.com), uma superprodução que é a terceira maior bilheteria do cinema japonês em 2021, que é uma animação sobre dramas adolescentes e que propõe uma releitura do clássico conto de fadas A Bela e a Fera. O filme é dirigido e roteirizado por Mamoru Hosoda, um dos principais cineastas da animação japonesa contemporânea. A protagonista de *Belle* é Suzu Nato (dublada por Kaho Nakamura), uma adolescente que perdeu a mãe ainda jovem e tem problemas de relacionamento com o pai. Tímida e solitária, ela tem dificuldades para se relacionar com os outros e se tornou retraída, tendo perdido sua capacidade de cantar na frente dos outros como costumava fazer. Tudo muda quando Suzu se junta ao mundo virtual de U, uma comunidade online do tipo metaverso com incontáveis usuários, na qual se pode começar de novo como uma nova pessoa. Esse outro mundo é um entretenimento, mas também um refúgio. Ao fazer login pela primeira vez através de um aplicativo em seu celular, U gera um avatar que ela nomeia de Bell. Como Bell, ela descobre que pode compartilhar sua bela voz nesse mundo virtual. Ela começa a fazer shows e seu avatar se transforma em uma figura popular na comunidade online. Seus fãs começam a se referir a ela como Belle com um E. Uma referência ao personagem da Bela que logo em seguida acha sua Fera quando um avatar com forma de dragão (outro personagem típico de conto de fadas) invade um de seus shows. Suzu, a Bela, fica intrigada com essa Fera e se esforça para entender suas ações, eventualmente fazendo amizade com o usuário por trás do avatar que é também um adolescente retraído em busca de refúgio. A partir disso, mundo real e digital se chocam criando uma jornada de autodescoberta sobre perdão e amadurecimento com uma série de obstáculos, consequências e transformações.

Belle é um filme que trabalha em cima de contrastes. Por isso, a fantasia que pontua a narrativa aparece em conjunto com problemas atuais e graves compartilhados por muitos adolescentes japoneses. Assim como também intencionalmente se distancia de uma visão unilateral discutindo tanto o melhor e quanto o pior que a internet pode oferecer para essa geração digital. O aspecto visual do filme funciona, igualmente, através de combinações de texturas, formas e cores em que aparecem cenários hiper-realistas juntamente com cenários estilizados. Por trás desse conto de fadas, *Belle* aborda temas difíceis e delicados sobre vulnerabilidade e possibilidades de superação que ecoam na realidade do cotidiano dos adolescentes japoneses.

Indo para outro extremo é possível encontrar *Night is Short, Walk on Girl* (2017, https://www.youtube.com/watch?v=RGHXqjCbyEQ&ab_channel=RottenTomatoesIndie), dirigido por Masaaki Yusa, roteirizado por Makoto Ueda e baseado no livro de Tomihiko Morimi, que é um exemplo de filme com características completamente diferentes do que se está habituado a ver na animação japonesa. Masaaki Yusa tem uma carreira dividida entre animações mainstream e animações mais alternativas. *Night is Short, Walk on Girl* é uma comédia romântica que se passa em uma noite e é sobre dois jovens adultos japoneses, uma estudante da Universidade de Kyoto (Kohai, a moça de cabelos pretos, dublada por Kana Hanazawa) e um colega de classe (Senpai, dublado por Gen Hoshino) que tem um interesse romântico por ela. Entre encontros e desencontros no transcorrer da noite, os dois têm metas opostas que os fazem passar por uma série de aventuras insólitas, alucinógenas, satíricas e até sobrenaturais. *Night is Short, Walk on Girl* questiona os papéis masculinos e femininos e os dilemas cotidianos dos jovens adultos japoneses ao utilizar temáticas inventivas e estéticas surreais que subvertem padrões estabelecidos da animação japonesa.

Esses quatro exemplos mostram filmes com muitas diferenças que vão desde a temática, o tipo de gênero, a proposta estética até o valor financeiro de cada produção. O que comprova como as imbricações da contemporaneidade na cinematografia nipônica estão baseadas em níveis de diversidade em vários sentidos. Isso envolve, por exemplo, a quantidade e a localização do público que assiste cinema japonês contemporâneo.

Há filmes que atingem uma visibilidade internacional como *Drive my Car* (2021, https://www.youtube.com/watch?v=JKcJAOzja8l&ab_channel=Ingresso.com), dirigido e roteirizado por Ryusuke Hamaguchi e baseado em dois contos de Haruki Murakami. Ryusuke Hamaguchi é um cineasta da geração japonesa deste século que foi alcançando destaque em festivais, premiações e com a crítica. *Drive my Car* é um filme que trata da incomunicabilidade em relações pessoais e de traumas afetivos e que tem a ver com questões de uma sensibilidade atual entre os japoneses. Apesar disso, é um filme que desenvolveu um público maior fora do Japão e até ganhou o Oscar de melhor filme estrangeiro.

Da mesma forma, *A Mulher de um Espião* (2020, https://www.youtube.com/watch?v=YCoZYQXvPe8&ab_channel=RCVideoClips) dirigido por Kiyoshi Kurosawa e roteirizado por ele, Tadashi Nohara e também por Ryusuke Hamaguchi pode ser encaixado nessa categoria. Kiyoshi Kurosawa é um cineasta que começa a trabalhar na década de 1970, mas, que só começa a ser reconhecido a partir do final da década de 1990, sendo principalmente associado com filmes de J-Horror. *A Mulher de um Espião* é um filme de época sobre experimentos biológicos ilícitos praticados pelo governo japonês, e a despeito de se passar na década de 1940 tem a ver com a maneira como o cinema japonês de agora encara e expõe as ações nocivas do passado imperialista do Japão. *A Mulher de um Espião* tem também um reconhecimento internacional de crítica e de público muito maior do que a recepção alcançada nacionalmente.

Além dessa visibilidade internacional, o cinema japonês contemporâneo tenta, igualmente, trazer visibilidade para questões que foram ganhando uma importância maior na atualidade. Por exemplo, o docudrama *High Heels Revolution* (2016, https://www.youtube.com/watch?v=iZl2gdztmgw&ab_channel=TBSGLOWDIAGlobalChannel) dirigido por Yo Kohatsu e roteirizado por Toshiro Fukushima é sobre a transição de gênero da atriz Natsuki Majikina. Situado principalmente durante os anos de ensino médio de Majikina e apresentando entrevistas com aqueles que a apoiaram durante sua transição e outros que não, o filme documenta as dificuldades que ela enfrentou durante sua transição e mostra se as atitudes em relação ao gênero e identidade mudaram ou não no Japão de agora. Como uma espécie de complemento a esse filme, *Cisne da Meia-Noite* (2020, https://www.youtube.com/watch?v=Rhb7QAL7pTU&ab_channel=FarEastFilmFestival) dirigido e roteirizado por Eiji Uchida e protagonizado por Tsuyoshi Kusanagi é um filme sobre os problemas que as pessoas transgênero ainda enfrentam no Japão, incluindo preconceitos sociais, entraves de relacionamentos, discriminação no emprego e reconhecimento legal de identidade de gênero. São dois filmes que tornam visíveis minorias que enfrentam discriminações no Japão.

Seguindo por essa mesma propensão, o cinema japonês contemporâneo tornou, igualmente, visível o aumento da presença feminina na realização de filmes. Algo que em outras épocas era mínimo e dependia do esforço de poucas cineastas, é agora um dos principais fenômenos da cinematografia nipônica atual. Essa tendência foi crescendo ao longo deste século com novas cineastas japonesas estreando a cada ano, ocupando espaço em um meio cinematográfico extremamente masculino, fazendo filmes sobre questões femininas e formando também um público feminino.

A já citada Naomi Kawase é, com certeza, o nome mais conhecido dessa geração de cineastas japonesas. Assim como Hirokazu Koreeda, ela começou a trabalhar com documentários no final da década de 1980. Sua carreira foi se dividindo entre documentário e ficção e ela foi se tornando uma cineasta prolífica com filmes lançados anualmente. A obra de Naomi Kawase tem uma forte

presença de temas ligados a sentimentos de ausência e de perda, que, não por acaso, são dois sentimentos recorrentes em diferentes filmes do cinema japonês contemporâneo. E que também estão presentes no quadragésimo quarto filme dela, *Mães de Verdade* (2020, https://www.youtube.com/watch?v=_Vp92jzBqMY&ab_channel=MovieCoverage), dirigido e roteirizado por ela e por Izumi Takahashi e baseado no livro de Mizuki Tsujimura.

Mães de Verdade é um filme sobre uma mãe e um pai adotivos, Satoko (Hiromi Nagasaku) e Kiyokazu (Arata Iura) de uma criança, Asato (Reo Sato), de cinco anos que são confrontados com a possibilidade de que a mãe biológica, Hikari (Aju Makita), quer o filho de volta. Articulado por flashbacks intrincadamente interligados em torno desse processo de relações parentais e adotivas, o filme conta uma história de diferentes maternidades, atravessadas e tocadas de alguma forma pela dor. *Mães de Verdade* explora a maternidade de forma séria, sólida, bonita e longe de julgamentos. É um filme delicado e silencioso que é luminosamente fotografado e embalado por uma trilha sonora contida e triste. E ao mesmo tempo, é um filme sobre as diferenças entre as classes econômicas do Japão, sobre os tipos de comportamento que a sociedade japonesa impõe aos adultos, aos adolescentes e as crianças, e sobre a necessidade de rever as exigências da estrutura tradicional da família japonesa. Tudo isso através, mais uma vez, de uma releitura do melodrama familiar característico da cinematografia nipônica.

Enfim, esse panorama sucinto exibido por esses filmes citados aqui mostra um cinema japonês contemporâneo multifacetado que existe por meio de diferentes vozes. O que indica como essa produção cinematográfica se expandiu ao criar conexões de entretenimento, de emoção e de reflexão que passam a fazer parte do cotidiano atual dos japoneses e até conseguem ecoar aspectos coletivos e particulares da vida deles. A principal ligação desse cinema japonês contemporâneo com o público nipônico envolve, justamente, a representação desses parâmetros comuns e cotidianos da vida japonesa de agora. Assim como as relações que um espectador japonês estabelece com um filme japonês podem ser completamente diversas das relações que um espectador de outro país estabelece com esse mesmo filme.

Apesar disso, em resposta a um público global diversificado, os filmes japoneses contemporâneos também apresentam uma flexibilidade na forma como representam o país que os produz. Afinal, muitos que compram e apreciam produtos japoneses não estão necessariamente interessados em sua origem nacional, enquanto muitos outros estão. A produção cinematográfica nipônica atual se adapta, igualmente, a diferentes níveis de interesse de diferentes públicos, invocando ou revogando qualquer proclamação de especificidade cultural conforme necessário. Por isso, pode-se afirmar que a característica mais importante do cinema japonês contemporâneo ao representar e ser influenciado pela sociedade japonesa de agora é não se apresentar como uma única expressão monolítica do Japão, mas, como as várias faces de um mesmo país. Algumas mais culturalmente ambíguas do que outras, mas, todas inerentemente japonesas de uma forma ou de outra.

Referências:

- BERNARDI, Joanne, SHOTA, Ogawa T. (eds.). *Routledge Handbook of Japanese Cinema*. Routledge: Abingdon, 2021.
- CALORIO, Giancarlo. "What is contemporary Japanese Cinema? Questioning the answers, answering with questions", pp. 11-27. In: Diego Cucinelli, Andrea Scibetta (eds.), *Tracing Pathways. Interdisciplinary Studies on Modern and Contemporary East Asia*, 2020.
- DORMAN, Andrew. *Paradoxical Japaneseness – Cultural Representation in 21st Century Japanese Cinema*. Palgrave MacMillan, London, 2016.
- WADA-MARCIANO, Mitsuyo. *Japanese Cinema in the Digital Age*. University of Hawaii Press: Honolulu, 2012.
- YOMOTA, Inuhiko. *What is Japanese Cinema?* Columbia University Press, New York, 2019.