

Banzai! O Cinema de propaganda japonês entre 1939-1945

Banzai! The Japanese propaganda cinema between 1939-1945

Douglas Tacone Pastrello

 <https://orcid.org/0000-0001-5996-032X>
Universidade Estadual de Maringá

Resumo: O cinema de propaganda na Segunda Guerra Mundial é sempre lembrado pelas grandes produções estadunidenses ou alemãs que envolvem o conceito. Entretanto, dentro da História, esse cinema não era uma exclusividade das duas potências rivais nesse período, mas outras nações fizeram uso político – também – dessa mídia. O Japão, após a reforma Meiji, utilizou do cinema como uma ferramenta de propagação de sua doutrina da honra, tendo, inclusive, se apoiado em leis estatais para promoção e divulgação. Este artigo tem o objetivo de elaborar os moldes do cinema japonês entre 1939 e 1945, explanando didaticamente em ordem cronológica o surgimento, o *background* por trás do controle Estatal do cinema e como a cultura da honra foi determinante no processo. Para isso, será utilizado do apanhado teórico e metodológico de Marcos Napolitano (2005) e Alexandre Valim (2006) para os filmes, Serge Berstein (1998) para questão da cultura da honra e Pierre Nora (1993) para traçar os objetos filmes enquanto lugares de memória. Assim, será feito um apanhado geral de diversos filmes que surgiram sob esse propósito, durante o recorte proposto, e como estes filmes interagiam entre a recepção pública e a censura estatal do Império japonês.

Palavras-chave: Cinema japonês. Segunda Guerra Mundial. Censura. Cultura da honra. Japão.

Abstract: The propaganda movies of the World War II are always remembered for its great American or German productions. However, inside the History, this kind of cinema is not exclusive to these two rival nations during this period. Other nations had also made political use of the movies – as well. Japan, after the Meiji reform, had used the cinema as a tool of propaganda for its honor culture ideology, having even relied on State laws to its promotion and dissemination. This paper aims to explain the Japanese cinema between 1939 and 1945, didactically illustrating in chronological order its emergence, the background behind the State control of the cinema and how the “Honor culture” was determinant in this process. Aiming this goal it’s going to be used the concept of “political culture” from Serge Berstein (1998), the movie methodology comes from the writings of Marcos Napolitano (2005) and Alexandre Valim (2006) and the concept “places of memory” from Pierre Nora (1993). Finally, it will be done an overview of several movies and how these movies interacted between public reception and state censorship in the Japanese Empire.

Keywords: Japanese cinema. World War II. Censorship. Honor culture. Japan.

Frequentemente, ao pensarmos em Segunda Guerra Mundial e cinema, os associamos ao cinema alemão ou norte-americano do mesmo período que serviam como propaganda. Entretanto, a produção cinematográfica – e muito menos propagandística – não pode ser interpretada como algo restrito dessas duas nações, já que o caso japonês é tão interessante quanto o estadunidense ou o nazista.



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

O principal objetivo deste artigo é elaborar pontos pertinentes para um vislumbre histórico do cinema japonês entre 1939-1945, tal como uma breve apresentação de filmes produzidos durante o império nipônico e seus papéis na propaganda da Segunda Guerra Mundial. Dessa forma, por meio de uma explanação linear desde a criação da cultura da honra até promulgação da lei de cinema japonês, de 1939, passando por diversos gêneros fílmicos, busca-se elaborar um plano de fundo do período, com base na produção de cinema.

Logo, visa-se elencar uma breve introdução à cultura da honra a partir do conceito de “cultura política” de Serge Berstein (1998), tomando ênfase na formulação desse “corpo social nacionalista” que serve como preceito norteador ao cinema. Sobre o cinema de propaganda japonês, dentro de 1939-1945, parte-se de seus principais gêneros e obras que marcaram o período, assim as obras serão dialogadas por meio das obras de Maria Roberta Novielli (2008) e Abe Mark Nornes (2003), enfatizando as principais críticas em torno do filme, uma breve sinopse e como a cultura da honra se permuta nas obras. A análise das obras parte principalmente de uma abordagem histórica do cinema, iniciando de seu contexto histórico e seguido das relações sociopolíticas em torno do filmes.

As características históricas dos filmes abordados serão analisadas sob as lentes de Marcos Napolitano (2005) e Alexandre Valim (2006). De acordo com Napolitano (2005) o filme possui uma narrativa própria e deve ser analisado sob suas próprias lentes, tendo uma linguagem própria que necessita de uma intervenção que considere suas particularidades. Em outro momento, considera-se os quatro pontos de análise de Valim: seu contexto de produção, a narrativa fílmica, níveis semânticos e as redes temáticas e/ou representacionais. Assim, os filmes que se seguem são considerados a partir de seus contextos de produção, seus objetivos práticos, sua própria narrativa e como estes elementos se relacionam com os temas representados.

Por fim, espera-se arguir para mais um nível para análise dentro dos filmes a partir de seu significado enquanto lugar de memória, conceito proposto por Pierre Nora (1993). Para o autor francês os “lugares de memória” podem ser considerados objetivos que possuem uma “aura simbólica” que sirvam de gatilho para determinadas narrativas pré-estabelecidas. Portanto, a partir deste trabalho, espera-se explicar de forma adequada as questões socioculturais em torno do Japão Imperial, seu cinema de propaganda e sua relação com o tempo presente.

Da ideologia da honra à Lei de cinema e suas repercussões

Em 1939, o governo japonês promoveu a *Eigaho* – a lei nacional de cinema, que previa uma série de regras e restrições para produção de filmes no período. Segundo Novielli (2008), a lei teria sido formulada a partir da *Spitzenorganisation der Filmwirtschaft* (organização de chefia da indústria cinematográfica) nazista. Assim, foi dividida em 26 artigos que davam liberdade ao governo nipônico de editar, censurar, interferir e distribuir os filmes, cuja principal ideia orbitava em torno da ideologia nacionalista.

O cinema japonês, durante a Segunda Guerra Mundial, tem em seu seio duas pesadas justificativas: a manutenção da “cultura da honra” e a motivação do *Yamato-Damashii* – o “espírito japonês”. Então, os filmes deveriam incutir no seio individual a noção de pertencimento à nação e concretizar no imaginário a “esperada vitória”.

A “cultura da honra” que norteia os princípios nipônicos durante a primeira metade do século XX pode ser compreendida como uma “cultura política” baseada nos esforços do

Estado japonês em perpetuar o controle social e conseguir o apoio das massas. O conceito, segundo Serge Bernstein (1998) pode ser entendido como algo que permeia uma sociedade, sem necessariamente permutar-se com ela, sendo um conjunto de valores sociais e políticos que se reproduzem pelos mais diversos núcleos sociais.

A partir do objetivo de se criar essa cultura da honra, utilizou-se de um reaproveitamento do *Bushido* (o código de conduta samurai). Em suma, a promoção da cultura da honra durante a Era Meiji foi uma das formas que o Estado conseguiu o convencimento popular para as rápidas transformações que o Japão necessitava. Deste modo, a cultura da honra partia do pressuposto de uma ancestralidade divina do povo japonês e que o Imperador era um *kami-sama* (divindade), atestando a superioridade dos japoneses em relação ao resto do mundo.

E é na palavra *Banzai* que encontramos uma das questões mais emblemáticas dessa cultura, seu uso passa desde uma saudação, uma felicitação (tendo sido frequente nas saudações ao Imperador) até um grito de guerra dos soldados marchando para um embate com tropas inimigas, seu significado literal é “uma vida de dez mil anos”, demonstrando a eternidade do espírito japonês.

Essa ideologia pregava a separação do japonês e do “outro”, como atestado a seguir no édito da educação, de 1890:

Conheça vós, Nossos súditos:

Nossos ancestrais imperiais fundaram Nosso Império com base em uma virtude duradoura profundamente implantada; Nossos súditos sempre unidos na lealdade e piedade tem de geração em geração ilustrado esta beleza. Esta é a glória do caráter fundamental de Nosso Império, sendo também a raiz de Nossa educação.

Vós, Nossos súditos, sejam leais a seus pais, afetuosos com seus irmãos e irmãs; maridos e esposas sejam harmoniosos, como amigos verdadeiros; encham-se de modéstia e moderação, estenda a sua benevolência a todos; persiga o aprendizado e o culto as artes, para assim desenvolver suas faculdades intelectuais e os poderes morais perfeitos; além disso avance para o bem comum e promova interesses em comum; sempre respeite a constituição e observe as leis; em caso de emergência, ofereça-se corajosamente ao Estado, para assim resguardar a prosperidade de Nosso trono Imperial no céu e na terra.

Assim, vós, não serão apenas Nossos bons e leais súditos, mas tomarás as melhores e ilustres tradições de vossos antepassados. O caminho, aqui apresentado, é de fato o ensinamento legado por Nossos ancestrais imperiais, para serem seguidos por todos seus descendentes e súditos, infalível por todas as eras e verdadeiro em todos os lugares. É o Nosso desejo de colocá-lo em Nossos corações com toda a reverência, em comum com vós, nossos Súditos, para que possamos alcançar a mesma virtude (Trigésimo dia do décimo mês do ano 23 Meiji) (UNIVERSITY OF PITTSBURGH)¹.

O édito ressalta, por meio do uso do “Nós”, a separação do povo ascendido japonês e os outros tidos como inferiores. Essa cultura política, era promovida pelo seio familiar, social e educacional, tendo como objetivo tornar os corpos japoneses como extensões do Estado. Suas características passavam por uma questão racial e religiosa: a nação

¹ Tradução do autor.

japonesa por meio de sua ancestralidade divina superior deveria trazer ordem ao caos do mundo. Em síntese, isso significava na prática uma abnegação do indivíduo em prol da nação.

Tomando essa premissa, o cinema japonês passa a precisar repercutir esses “valores nipônicos”, a partir de 1939, com a *Kososaku Eiga* (国策映画) – política nacional de cinema. Assim, todos os cineastas já existentes no Japão foram recenseados, enquanto os novatos eram “convertidos” e ensinados na nova doutrina. Até mesmo atores e assistentes de produção ficavam sob o olhar estatal, devendo estar atentos durante seu trabalho aos “ideais” promovidos em suas películas.

Essa política nacional de cinema pode ser compreendida como o período em que os filmes foram produzidos sob a tutela estatal. O conteúdo da lei, segundo Novielli, elaborava conceitos como “não perturbar a ordem pública”, devendo enaltecer a família imperial, o espírito nacional e o auto sacrifício. Características-chaves na nova narrativa estabelecida após a reforma Meiji, especialmente o auto sacrifício.

Logo, eram considerados “temas infelizes” obras que abordassem questões sentimentais, individualidades, além de qualquer característica que delegasse ao espírito nacional” o segundo plano, tais como estrangeirismos ou costumes culturais de outros países. Esse “espírito nacional” era visto como a formação de um corpo uníssono com a ideologia nacional, resultando no banimento dos filmes ocidentais, como ingleses e estadunidenses em 1941, porque o governo os “apontara [como] o espírito ‘perigosamente’ individualista e contrastando com a pureza japonesa” (NOVIELLI, 2008, p. 107).

O controle nacional do Estado japonês sobre a indústria cinematográfica intensificou, também, em 1941, quando o governo decidiu mesclar diversas companhias em algumas poucas, o que fez com que diversos estúdios menores fossem engolidos, e nem mesmo grandes companhias conseguissem sobreviver ao processo. Ao final da grande fusão, sobraram apenas três companhias: Shochiku, Toho e o grupo formado por Nikkatsu, Daito e Shinko. A proposta da unificação era clara: aumentar e facilitar o controle sobre as produções japonesas. Este processo passou a ser reconhecido como *Dai Nihon Eiga* [大日本映画] (grande cinema japonês) e previa apenas duas grandes companhias formadas pela Shochiku e Toho. Porém, graças à uma proposta de Masaichi Nagata, surgiu o terceiro grupo.

As produções que passavam pelo crivo estatal se dividiam principalmente em dois nichos: os *nyusu eiga* [ニュース映画] (cinejornais) e os *bunka eiga* [文化映画] (filmes culturais), que buscavam perpetuar a propaganda pró-guerra. O primeiro gênero, assim como o reconhecido no ocidente no período anterior à invenção da televisão, tinha como objetivo passar as principais notícias do país e da guerra para a população. O principal apelo dos cinejornais era a esperança que o público japonês cultivava de ver pessoas queridas nas filmagens dos fronts de batalha, pois, durante a guerra, cada vez mais aumentava o número de recrutados, em paralelamente mais salas de cinejornais fossem abertas em todo o país (NOVIELLI, 2008, p. 108). Dessa maneira, caso a família vislumbrasse um conhecido nas telas do cinema, eles poderiam pedir por um *sukuriin gotaimen* (um recorte do frame) (NORNES, 2003, p. 50).

Já o gênero dos *bunka eigas* foi dominado pelos diretores dos *geki eiga* (filmes de ficção ou drama), assim possuíam uma carga narrativa mais dramática e apelativa.

Geralmente, as obras tentavam retratar o dia a dia dos treinamentos, do cultivo do arroz (grande motor da força japonesa) e situações vinculadas ao conflito.

Ambos os gêneros coincidiam no fato de impulsionar o nacionalismo japonês em direção ao conflito, fazendo com que pequenos garotos sonhassem em se tornar soldados, e os trabalhadores que não pudessem lutar buscassem contribuir para o esforço de guerra. Assim, os militares passaram a utilizar o entusiasmo nacional com os *sukuriin gotaimen* para capitalizar mais recursos humanos no conflito.

Também, durante a década de 1930, as companhias de cinema criaram o cargo de “editor” para os filmes, e então a edição passou a ser um ato consciente e planejado, de modo que, após a política nacional de cinema as edições passaram a ser bem mais minuciosas. (NORNES, 2003, p. 51). A edição, por exemplo, fazia com que os cinejornais japoneses repassassem mensagens positivas do *front* de batalha, mesmo que não fosse a realidade. Como Ruth Benedict (1997) aponta, a propaganda japonesa não cedeu nem mesmo com os B-29 destruindo completamente as cidades nipônicas, pois, na visão propagandista das autoridades, “os inimigos estavam bem onde eles queriam”.

Assim, a propaganda utilizava termos claros e específicos para delimitar o que era considerado próprio e bom para o consumo das massas, sendo os *bunka eiga* (filmes culturais) uma dessas marcas do Estado. Anteriormente, ativistas de esquerda da *prokino* – *Nihon Puroteteria Eiga Domei* (Liga de filmes proletários do Japão) faziam documentários no mesmo estilo dos *bunka eiga*, os *kiroru Eiga* (記録映画). Entretanto, mesmo que os filmes fossem semelhantes aos *bunka eiga* promovidos pela nação, não eram considerados *bunka* – cultura – o que levou diversos cineastas a se perguntarem sobre o uso da terminologia para a classificação de filmes. Akira Iwasaki (um famoso cineasta e produtor japonês da primeira metade do século XX) afirmou enfaticamente que o uso da palavra era mera estetização capitalista em prol da “política nacional” (NORNES, 2003, p. 57).

Os filmes e os cineastas não cortados pelas novas diretrizes nacionais foram podados, devido à ausência de recursos. A junção das produtoras de cinema em apenas três teve como consequência o afunilamento de recursos, tornando filmes e produções independentes praticamente impossíveis. Por outro lado, a unificação de recursos possibilitou produções grandiosas para a época, por exemplo a *Nihon Eigasha* (Produtora de filmes do Japão) foi capaz de produzir parte dos maiores documentários dos *fronts* da Segunda Guerra Mundial, como *Mare Senki*² (1942), *Biruma Senki* (1942) e “*Gochin*” (1944) – que foi filmado de dentro de um submarino (NORNES, 2003, p. 61).

O verniz dos filmes estava sob o termo *bunka eiga*, mas sua raiz era impregnada com a motriz propagandística do governo. Dessa forma, faziam com que seus espectadores jamais imaginassem que o Japão já estava sob a pressão de uma derrota iminente – a despeito de grande parte da produção ser de 1944. Assim, os *nyusu eiga* com imagens da guerra eram censurados, pois o lado doloroso da guerra, as derrotas não podiam vir ao grande público. Entretanto, graças aos documentários, se questionava sublimemente o esforço da guerra, como “mesmo que tenhamos pesado, por que o Japão não ganha a guerra?”, como afirmara o narrador em “Nós estamos trabalhando duro” (1945) (NORNES, 2003, p. 61).

Isso aconteceu, pois, segundo Nornes, os documentários só passavam pelo crivo da censura durante a pós-produção, diferente dos filmes *bunka eiga*, que sofriam interferência

² Os filmes aparecerão com seu título original caso não tenham uma versão oficial em português. Ao fim do artigo se encontrarão a ficha técnica dos filmes.

desde as personagens e o cenário da filmagem. Os documentários caíam na graça do Estado japonês, já que, na visão da política estatal de cinema, por seu grau de “realismo”, poderiam ser utilizados na “educação pública”. O primeiro-ministro tinha autoridade, por exemplo, para criar um decreto para “exibições obrigatórias” de um determinado documentário que pensasse inculcar na população o “espírito nacional”.

Essa política de exibição fazia com que pelo menos 250 metros do rolo de exibição no cinema fossem de obras de “não-ficção”. Assim, as mudanças que favoreceram os documentários fizeram o número de filmes registrados pelo governo saltar mais de quatro vezes entre 1939-1940 (NORNES, 2003, p. 63). Além disso, a mescla das companhias proporcionou orçamentos milionários para as restantes, porém restrito ao ideário nacional.

Antes da era do cinema sonoro, o cinema japonês fazia uso dos *benshi*, uma espécie de narrador cuja principal função residia em introduzir a trama e remover o “suspense” do filme, já que os consumidores nipônicos preferiam enredos mais próximos de seu conhecimento. Durante as narrações dos *benshi*, se estereotipavam os personagens estrangeiros sempre com os mesmos nomes (NOVIELLE, 2007, p. 21). Dessa forma, não era como se tivesse ocorrido uma mudança drástica os novos enredos forçados pela lei nacional de cinema. A plateia japonesa já estava acostumada com tramas mais simplificadas, previsíveis e estereotipadas.

Entre 1939 e 1942, nenhum frame sequer havia sido removido ou editado pela censura nesse nicho cinematográfico (NORNES, 2003, p. 64), entretanto com os avanços dos Aliados no teatro do Pacífico e as relutantes derrotas do exército do sol nascente, essa situação mudou, com o aumento do controle sobre os *nyusu eiga*, que começaram após 1942.

A recepção da indústria frente às drásticas mudanças foi surpreendentemente pequena. Parte do cenário cinematográfico debatia os “aspectos negativos” da lei sobre cinema, como a miscigenação da indústria e a preferência por *bunka eigas*. Todavia, as críticas foram sucintas o suficiente para que não parecessem um confronto direto com o Estado japonês.

Do ponto de vista popular, as mudanças no cinema causavam uma impressão de unicidade no todo japonês, como a cultura da honra propunha. Dentro do ideário em que o Japão se colocava acima do mundo, o cinema japonês também era considerado superior. Fuwa Suketoshi, um dos responsáveis pela lei do cinema, publicou um artigo em 1939, afirmando que o cinema estrangeiro “possuía um mal gosto degenerado semelhante aos hotéis de temática nipônica do exterior” (NORNES, 2003, p. 68).

Além de uma enorme fiscalização já mencionada, a lei nacional de cinema impedia que qualquer pessoa envolvida com o cinema, como atores, produtores, roteiristas, entre outros, trabalhassem sem uma licença do governo, tendo também outras obrigações, como o comparecimento ao palácio imperial e filmar saudações à nação do Japão na capital.

No ramo dos filmes documentários, se enviavam diversos cineastas para filmagem das batalhas em tempo real, o que tinha como objetivo o uso propagandístico do “poder bélico nipônico” e seu viés “educativo” nas escolas para os mais novos. Por outro lado, cerca de cinquenta cineastas perderam suas vidas nos *fronts* da Segunda Guerra Mundial, enquanto buscavam fazer os documentários de guerra. Suas mortes eram recebidas com liras de heroísmo no Japão, sob a perspectiva da cultura da honra, pois morriam cumprindo o dever com o grande Império.

Esses artistas, adendo ao risco de suas vidas, ainda deviam seguir à risca uma gama de regras para produção, conforme Hino Ashihei, um escritor da literatura do *front*

japonês, descreve as condições para aqueles que acompanhavam as tropas durante a produção de sua arte.

O exército japonês nunca deve ser descrito perdendo uma batalha. Os tipos de crimes que inevitavelmente acompanham a guerra não devem ser aludidos. O inimigo deve sempre ser representado como repugnante e desprezível. Todos os detalhes das operações não podem ser revelados. A composição das unidades militares e seus desígnios não podem ser revelados. Nenhuma expressão sentimental individualista como seres humanos é permitida aos soldados. (NORNES, 2003, p. 73)

Até mesmo animações foram cooptadas pela propaganda. *Momotaro – Umi no shinpei (1945)*, de Mitsuyo Seo, traz apenas um personagem humano, o protagonista Momotaro, enquanto os outros são demônios vestidos de uniformes da infantaria inglesa e as tropas “do bem”, aliadas do japonês Momotaro, são animais. Assim, a semiótica envolvendo os demônios com uniformes aliados é praticamente óbvia, afinal, a propaganda bélica do Japão frequentemente se referia aos inimigos da nação como demônios. Por outro lado, os animais que lutam ao lado de Momotaro podem ser interpretados como as nações asiáticas colonizadas pelos nipônicos. A mensagem é clara: mesmo que os povos asiáticos se unam para lutar contra os demônios estrangeiros, ainda há uma visível hierarquia racial entre os japoneses e seus conterrâneos asiáticos, já que os animais representam povos “subdesenvolvidos” em comparação com o Japão, mas podem adentrar no caminho “correto”. Essa narrativa encontra respaldo na própria colonização japonesa no leste asiático: o Japão era uma nação superior e a ocupação nipônica deveria ser vista como vantajosa.

Essa concepção de superioridade pode ser relacionada com a ideia da “teoria de centro” do geógrafo sino-americano Yu-Fu Tuan (1974), que propõe um argumento por meio da geografia dos povos, consistindo em uma interpretação do mundo com base no seu próprio centro cultural. Em suma, quanto mais distante um povo se encontra do centro cultural daquele que o adjetiva, mais bizarro e monstruoso se torna.

Por meio dessa interpretação mundana, a narrativa mítica japonesa se reafirma, não só pela sua identidade, como também pela não identidade. Em outras palavras, com o confronto cultural visível pela ideologia bélica, o povo japonês reassegura sua identidade graças ao que eles não são, em relação ao Outro. Esse estereótipo estava presente nos *fronts* de guerra e – por consequência – nos filmes (assim como no anime citado).

Ruth Benedict (1997) relata uma transmissão de rádio feita no Japão que descreve essa situação dos filmes e do “Outro” no dia a dia, tendo como referência a condecoração de um militar estadunidense:

A razão oficial da condecoração não foi por ter o comandante John S. McCain sido capaz de pôr os japoneses em fuga, embora não compreendamos por que, já que a comunicação de Nimitz assim revelou... Pois bem, a razão da condecoração do almirante McCain foi por ele ter conseguido salvar dois navios de guerra americanos. [...] o que desejamos que notem é que o salvamento de dois navios avariados é motivo para condecoração nos Estados Unidos (BENEDICT, 1997, p. 37).

Esse ideal devia ser repassado nos filmes: a ideia máxima girava sempre em torno do auto sacrifício, não há o indivíduo, mas sim uma “grande família”, como descreve Célia Sakurai:

Toda mudança [da era Meiji] passou a ser justificada como sendo para o “bem de todos”, mesmo que à custo de sacrifícios. O argumento da “necessidade de harmonia, emprestado do confucionismo, foi usado para dar corpo às tarefas necessárias. A imagem da “família ideal” ilustrou a ideia do indivíduo como parte de um todo que começa com a família nuclear, passando pela extensa, a comunidade, a província até chegar ao Imperador, deste à “grande família que é o universo” e finalmente a harmonia em si (SAKURAI, 2014, p. 150).

Dentro da “família da nação japonesa”, existia uma hierarquia interna, pois o centro de toda ordem ficava resguardado na figura do Imperador e, assim como a “teoria de centro” dita a relação do exterior com o Japão, ela servia para explicar seu interior, de modo que aqueles mais próximos do Imperador possuíam um maior *status* social. Logo, o conselho imperial estava acima dos militares, que, por sua vez, estavam acima dos trabalhadores do campo e da indústria. Os filmes, principalmente os *bunka eiga*, deviam respeitar esse senso de hierarquia em seus personagens.

Socialmente, as mulheres passaram a dispor de mais direitos a partir da reforma Meiji, como o direito (e dever) à educação, porém na prática a sociedade japonesa ainda era patriarcal e dominada pelo sexo masculino. A educação e alfabetização recebida pelas mulheres tinha o objetivo de que elas fossem capazes de criar os súditos do Imperador de maneira adequada.

Para demonstrar isso, é possível recorrer às pesquisas conduzidas pelos estúdios *Nichiei* e *Toho* durante a década de 1940. Os dados relativos ao consumo de cinema são escassos (NORNES, 2003, p. 107), mas, por meio dessas duas pesquisas, é possível notar como a participação feminina no consumo de cinema estava muito abaixo da masculina. Na pesquisa da *Nichiei*, cerca de 20% do público era feminino, enquanto na de *Toho*, os números chegaram em 38%. Até mesmo produções voltadas para mulheres tinham pouquíssimo público feminino, a exemplo de *Record of a Nursery*, com apenas 26% de público feminino presente – e poucos ingressos consumidos no total (NORNES, 2003, p. 107). Isso pode ser explicado pelo dever incutido nas mulheres de cuidar da família, da casa e contribuir com esforço de guerra quando possível, de modo que o apelo nacionalista da cultura da honra cinematográfica tinha um público consumidor bem visível: o homem adulto.

O filme *Ichiban utsukushiku* (A mais bonita) (1944), de Akira Kurosawa, é um dos exemplos de sucesso desses filmes sexistas³. O enredo narra uma fábrica de lentes, com o cotidiano do Japão próximo do fim do conflito, e demonstra trabalhadoras doentes tentando esconder seu estado real de saúde, para que não fossem mandadas embora, logo, parando de contribuir com o esforço de guerra, e uma operária que não renega o trabalho, nem mesmo com a morte do pai. O clímax consiste na gerente da fábrica em busca de uma lente que não passou pelo teste de qualidade, lote a lote, lente a lente, procura o objeto, enquanto as imagens intercalam com soldados utilizando lentes em combate. O filme trabalha a ideia do auto sacrifício sob a ótica feminina e do trabalhador comum, pois, mesmo que mulheres não fossem soldados nos *fronts* de batalha, possuíam papéis sociais bem definidos.

Anteriormente, Kurosawa já havia filmado outro filme sob a ótica da cultura da honra. *Sanshiro Sugata* (A saga do Judo) foi considerado uma obra-prima pela censura antes

³ Considera-se no âmbito desta pesquisa que o sexismo mencionado nos filmes se encontram nos papéis de gênero fixos da sociedade nipônica. Dentro da cultura da honra trabalhada ao longo do texto as mulheres tinham um papel específico e delimitado no “progresso da nação”, voltado ao âmbito familiar, doméstico e do trabalho. Entretanto, dentro da ótica nipônica do recorte proposto os filmes não são vistos como sexistas, apenas reproduzem o olhar da cultura da honra para com as mulheres.

mesmo de ter estreado, reproduzindo a ideia do judô como orgulho nacional e acompanhando o protagonista em explosivas lutas, em que aprende a controlar sua fúria e força sob a sombra da razão.

Os filmes, mesmo que visivelmente propagandas de guerra do momento, não agradaram em sua totalidade o crivo da censura. Em *Sanshiro Sugata*, a crítica acusou Kurosawa de um sentimentalismo “anglo-americano” (NOVIELLI, 2007, p. 125) nas cenas em que o protagonista encontra sua amada, todavia as personagens apenas conversavam sobre trivialidades. Em *Ichiban utsukushiku*, a crítica acusou o diretor de focar nos traços individuais das personagens com exagero. O encontro entre os amantes em *Sanshiro Sugata* é extremamente trivial e pouco engajado, sendo que na perspectiva do presente seria possível dizer que mal seriam amigos próximos. Todavia, é preciso pensar que, na lógica coletivista do Japão daquele momento, as cenas representavam uma afronta aos valores nacionais, pois o indivíduo não poderia sobressair sobre o coletivo, muito menos seus problemas parecerem maiores que os da nação. Assim, não era incomum que a crítica achasse pequenos detalhes nos filmes liberados, porém poucos faziam uso da câmera cinematográfica para críticas deliberadamente explícitas, sendo que entre os poucos corajosos estava Fumio Kamei.

Kamei dirigiu *Shan’hai* e *Peking*, ambos de 1937 e que demonstravam a invasão nipônica na China e, seguindo a lógica da lei de cinema, deviam exaltar os esforços do exército e as conquistas da nação. Entretanto, suas lentes focavam no sofrimento dos chineses e no rastro de destruição deixado pelo exército do sol nascente. Ao cair na peneira da censura, Kamei passou a utilizar os documentários de guerra para repassar sua mensagem, sem rebelar-se abertamente.

No filme *Tatakau heitai*, Kamei foi enviado à China com um assistente para retratar a cultura guerreira do povo japonês, mas – mais uma vez – optou por um olhar humano do conflito, demonstrando soldados cansados, exauridos e doentes, além de civis que perderam entes queridos e suas casas na guerra. O filme foi barrado, pois “Estes não são soldados em luta, são soldados em pedaços concluiu o comitê de censura”, aludindo ao título do filme que significa “Soldados lutando” (NOVIELLI, 2007, p. 110).

Sob o olhar próximo da censura, Kamei engajou, novamente, em outro projeto: uma série de documentários intitulada “Trilogia Shinano”, na qual se deveria exaltar a cidade de Nagano para fins turísticos (NOVIELLI, 2007, p. 110). Os dois primeiros filmes não encontraram problemas com a censura, mas o terceiro foi imediatamente impedido logo após o início das filmagens. A justificativa da censura foi que estava focando nos problemas individuais dos camponeses ignorados pelo governo. Após esse incidente, sem uma acusação formal, porém sem nenhuma surpresa, Kamei foi preso por um ano e impedido de filmar até o fim da Segunda Guerra Mundial.

O ideal cinematográfico negligenciado por Kamei pode ser encontrado em obras como *Hawau Maree oki kaisen*, de Kajiro Yamamoto, um filme encomendado diretamente pelo Ministério da Marinha do Japão. Na obra, o inimigo não aparece fisicamente nas telas, somente por meio de vozes que os japoneses escutam no rádio, tendo como foco da trama o treinamento de jovens soldados. No filme, não é demonstrado nenhum traço de individualidade dos jovens em treinamento, como o tempo fora de serviço dos aspirantes a soldado, que nunca sofrem ou hesitam. Assim, a transformação dos cidadãos comuns em soldados exemplo ocorre de forma orgânica e primordial.

O efeito no público foi o desejado pelo Estado japonês: contribuía para a formalização da ideologia da honra em jovens mentes que acreditavam estar sob a tutela do

grande Império para se tornarem invulneráveis. A única individualidade que se incutia nas personagens desses filmes modelos se encontrava na posição institucional que tinha como objetivo demonstrar os deveres individuais do uno para o todo, não trazendo personalidade aos personagens.

Yamamoto se tornou um exemplo perfeito da propaganda bélica no cinema e, em 1944, gravou outros dois filmes: *Kato hayabusa sentotai* e *Raigekitai shutsudo*, sendo que o primeiro buscava retratar a missão e o heroísmo do sacrifício do general Tateo Kato, falecido dois anos antes, no sul do Pacífico, fazendo uso de uma figura pública para repercutir a cultura da honra e do sacrifício nos espectadores. Já o segundo filme retratava os jovens futuros *kamikazes*, fazendo um convite à abnegação dos pilotos que se sacrificavam pelo bem maior. Além do sentimento militarista, eram permeados nas obras a xenofobia e o desprezo pelos inimigos, como já mencionado anteriormente.

O diretor Yutaka Abe fez *Nankai hanataba* (1940), uma ode ao credo militarista, depois gravou *Ano hata o ute* (1944), em que filipinos colonizados pelas tropas japonesas proclamavam frases antiamericanas. Essa característica da propaganda vai ao encontro da ideologia da honra proposta na Era Meiji, pois os japoneses acreditavam em sua ascendência divina e, assim, tinham o direito de reivindicar o mundo para si, considerando os povos do leste asiático não necessariamente seus inimigos, mas deveriam ser libertados da anarquia mundana e cair sob a sombra do Império do Sol nascente.

Reafirmando, havia uma estrita hierarquia dentro e fora do Japão, porém as “raças aliadas” eram retratadas em certos aspectos positivos caso aceitassem a libertação promovida pelos “superiores japoneses”. Filmes como *Shina no yoru* (1940), de Shu Fushimizu, e *Nessa no chikai* (1940), de Kunio Watanabe, retratam esse cenário do bom e mau asiático não japonês. Em ambos os filmes, ambientados na China, há os bons chineses, que percebem os benefícios de serem colonizados pelo Japão, e os maus, que alimentam sentimentos antinipônicos.

Na perspectiva japonesa, a colonização, como mencionada anteriormente, deveria ser vista como um benefício, uma elevação cultural, sendo esses filmes repercutidos nos territórios da conquista pan-asiática do Japão, para que os colonizados “vislumbrassem” os benefícios culturais e educacionais que ganhavam dos japoneses. Assim, a demonstração de amor entre os dois povos era da mesma forma que um pai tutela ou ama um filho, entretanto ele é superior e deve ser respeitado, podendo usar medidas disciplinares coercitivas.

Fora do ambiente feminino e pequenas historietas de amor – que são meros planos de fundo para propaganda –, havia o gênero *rekishi eiga* [歴史映画] ou *jidaigeki* [時代劇], filmes históricos/dramas de época, respectivamente, em que se fazia alusão ao passado para engrandecer a nação japonesa, partindo de eventos e personagens históricos ambientados no passado, com o intuito de propagar a ideologia nacionalista do Império.

O filme *Abe Ichizoku* (1938), de Hisatora Kumagai, baseado em um romance homônimo, é considerado um dos precursores do gênero, fazendo críticas veladas ao *bushido*, ao exagerar os *seppuku* praticados pelos samurais do longa. Para um olhar desatento, as cenas parecem uma fanfarra ao auto sacrifício e à honra, entretanto a situação foi tão exagerada, que se tornou caricata, muito embora a crítica nacionalista tenha adorado o filme.

Após a mudança causada pela lei nacional de cinema, o gênero cai na mira do Estado, visando enaltecer a “grandiosa história japonesa”. O filme *Rekishi* (1940), do diretor

Tomu Uchida, recebeu grandes incentivos do governo em comemoração aos “2600 da fundação Nação” (NOVIELLI, 2007, p. 119), que foi estabelecida no dia 11 de fevereiro de 660 a.C. A ideia desse filme era retratar a resistência do clã Aizu nos primeiros anos da reforma Meiji, retratando as batalhas dos conservadores que se recusavam a entregar o poder feudal ao Imperador. Depois, o diretor gravou *Torii Suneemon*, baseado em um romance que retratava um homem comum jurando fidelidade a um senhor – quando o corriqueiro era que samurais o fizessem. A sina desses dois filmes de Uchida é o exagero dos valores militaristas, fazendo com que salas de cinema se esvaziassem, devido à baixa adesão ao filme (NOVIELLI, 2007, p. 118). Logo, por mais que um filme agradasse o gosto da censura e dos valores nacionais, não significa que era o suficiente para os espectadores se interessarem pela película.

O grande trunfo dos *rekishi eiga* do período propagandista japonês é o *Genroku Chushingura* (1941) – Os 47 ronin –, do diretor Kenji Mizoguchi. O filme retrata uma história bem conhecida pela sociedade nipônica, na qual 47 ronins (Ronin era um samurai andarilho sem mestre) esperavam por dois anos para se vingarem de Kira, o conselheiro de um *shogun*, que ofendeu Asano – mestre dos samurais – e foi responsável pela sua morte. O grande tempo esperado faz com que Kira pense que tenham desistido de retalhar, mas acaba sendo morto pelos ronin, que cometem *seppuku* um após o outro. Em diversos momentos da trama, enfatizam-se a abnegação e o sentimento apático com feitos mundanos, sendo uma das marcas do filme a esposa de um dos ronin que entende que deve se desapegar de seu marido, devido ao compromisso dele com seu dever. Assim como os ronins devem seguir seu mestre e morrer, essa mulher segue seu marido e suicida-se com “dignidade”. Essa história é uma das mais refilmadas na história do cinema japonês e, no momento, precisava incutir – principalmente na cabeça dos jovens – que a vida está abaixo da honra. Assim, a película foi um sucesso tanto por parte do público como pelo governo.

Nos mesmos anos de *Genroku Chushingura*, o diretor Teinosuke Kinugasa realizava *Kawanakajima kassen* (1941), um filme que trazia menções honrosas ao *bushido*, o sacrifício pela reforma imperial e a valorização da agricultura e dos laços familiares. Em suma, tudo o que brilhava aos olhos da censura militarista. Os filmes *jidaigeki* eram os mais enaltecidos pela censura da lei de cinema e pelos militares, porém também o gênero mais censurado. Apesar disso, diversos diretores conseguiram utilizar-se dele para filmar sem muita intervenção (NOVIELLI, 2007, p. 121), o que ocorria porque o mesmo filme seria exibido em todo o território do Império japonês, na ilha principal e em suas colônias.

Assim, um mesmo filme deveria passar mensagens diferentes de acordo com o público que o assistisse. Se, por um lado, sua exibição no Japão servia para incutir em homens os valores bélicos esperados de soldados e nas mulheres o compromisso com o esforço de guerra, fora do Japão seria para atestar a inferioridade das outras nações diante do Japão. Isso era feito quando até mesmo elementos importados de outras nações, como o budismo chinês, eram representados em “melhores versões” pela cultura japonesa, tornando a mensagem clara: a cooperação era a única forma das nações evoluírem.

A representação dos inimigos segue a mesma lógica, trabalhando a criação de um inimigo comum, os contrários ao Japão. Assim, era preciso que se fizesse compreender que o ato predatório e colonizatório do Japão sobre as outras “nações amigas” era uma benevolência e não uma violência.

Entre os cineastas que não queriam que seu trabalho fosse colocado sob a lupa microscópica da censura, havia aqueles recorriam aos *geido mono* – o gênero das

biografias. Tomando tudo que já foi explanado neste trabalho, esse gênero era pouco valorizado pelas autoridades e por parte do público. Kenji Mizoguchi, famoso por sua adaptação dos 47 *ronins*, é um dos diretores marcantes do gênero, responsável por *Zangiku monogatari* (1939), *Naniwa onna* (1940) e *Geido ichidai otoko* (1941) (NOVIELLI, 2007, p. 121). O primeiro conta a história de um famoso ator do teatro *kabuki* que só atingiu o sucesso devido aos incentivos de sua amante, que prontamente sai dos holofotes quando ele consegue ascender sozinho. Os filmes que prezavam muito por questões sentimentais não agradavam a censura, entretanto *Zangiku monogatari* conseguiu passar sem duras críticas devido à sua temática, em que a mulher promove sua própria abnegação em prol do homem, não hesitando em sair da história quando não é mais necessária. O personagem masculino da obra não era o “soldado ideal”, mas se transforma em um, e assim o filme ainda agradou em pequenos detalhes do roteiro, sendo que o nome do protagonista é Kiku, significando crisântemo, a flor símbolo de Imperador e da ordem nacional.

Ou seja, mesmo que determinadas jogadas de roteiro ou de filmagem fossem acusadas de decadentes ou sentimentalmente excessivas, ainda podia-se agradar ao autoritarismo japonês com alguns pequenos toques precisos. O auto sacrifício de Otoku – amante de Kiku – e como ele opta pelo dever, em vez de estar junto à amante falecendo, são exemplos desses elementos.

Kenji Mizoguchi, assim como os estreantes Akira Kurosawa e Keisuke Kinoshita, é a prova de que o cinema japonês de 1939-1945, por mais engessado que fosse, ainda era capaz de produzir cineastas com excelentes qualidades técnicas e filmicas. Kurosawa demonstrou uma ótima aptidão técnica com os elementos da censura, por mais que tivesse sido criticado por marcas características de seus filmes – algo a ser notado em suas obras do pós-guerra.

Ambos os filmes citados do diretor “pecam” nos mesmos defeitos para a censura: o foco nas dores e problemas dos indivíduos. Kinoshita estreia com *Hana saku minato* (1943), que foi um sucesso (NOVIELLI, 2007, p. 123). O longa era uma comédia leve que traz o conto de dois homens que desviam dinheiro de uma população crente na cultura da honra, alegando que o dinheiro seria destinado ao esforço de guerra. No fim ambos os golpistas percebem seus erros.

No ano seguinte, gravou *Kanko no Machi*, que demonstrava a evacuação de civis dos centros urbanos para o interior durante a guerra. O filme foi jubilado pela propaganda, por proporcionar uma visão do sacrifício daqueles que vivem nas cidades. Em um determinado momento do longa, um dos personagens diz que “A nação está em guerra, não podemos seguir nossos desejos pessoais” em resposta às reclamações de cidadãos que não queriam abandonar suas casas e sonhos.

Seu grande trunfo propagandístico vem no mesmo ano, com *Rikugun* (1944), que passa por três gerações de uma família, desde a reforma Meiji até a guerra no Pacífico, ilustrando a progressiva militarização do Japão. O filme havia sido filmado aos moldes perfeitos da censura e da propaganda militar Meiji, entretanto, ao final, há uma cena em que o filho da última geração tem de atender à guerra e sua mãe prefere não ir à sua despedida, por ter certeza de que não conteria suas lágrimas, mas decide ir demonstrando toda sua dor materna de deixar o filho ir à batalha. Essa cena não agradou as autoridades, pois não pregava a abnegação exigida pela cultura da honra: a mãe deveria estar orgulhosa que seu filho fosse a guerra, e não triste.

Kinoshita foi acusado de traição e não pode se envolver em mais projetos até o fim da Segunda Guerra Mundial. Em uma entrevista, no pós-guerra, Kinoshita afirmou “Eu

chegara à conclusão de que se tornara impossível para mim realizar filmes neste país. Como continuar a rodá-los se não era possível representar seres humanos?” (NOVIELLI, 2007, p. 124). Mas é exatamente isso que o Estado Meiji desejava: a não retratação de sentimentos humanos, que não são compatíveis com a ideologia de massa da nação, pois, ao permitirem reflexões individualistas, se minariam os valores de mártir esperados pelos cidadãos. A nação japonesa era vista como um só corpo, cujo cérebro é o Imperador e os membros, os soldados e cidadãos do esforço de guerra. Era imprescindível que essa narrativa fosse fixada no seio dos indivíduos, de modo que o cinema fazia sua parte na doutrinação do corpo nacional, assim como o rádio, as escolas e até mesmo leis que favoreciam essa máxima militar.

É sabido que a cultura da honra japonesa não permitia grandes desvios de conduta, como descreve o fotógrafo Kikujiro Fukushima:

[...] Contudo, os poucos soldados que foram devagar nas suas ações e memorizações continuaram sendo punidos (como tinha acontecido desde o começo do recrutamento). Três deles escaparam uma noite: um deles foi encontrado como um cadáver mutilado atropelado por um trem, enquanto outros dois foram içados do poço do complexo militar, inchados como bolas de borracha. Os oficiais e líderes do pelotão que correram até a cena, ficaram chutando os corpos até que as barrigas estouraram e os órgãos internos saíram, enquanto ficavam gritando: “Seus traidores” (KIKUJIRO *apud* IGARASHI, 2011, p. 132).

Assim, o cinema não podia retratar questões que não fossem pertinentes a esse esforço do auto sacrifício, pois temia-se que pudesse incentivar mais “traidores” da nação. Akira Iwasaki foi, talvez, o cineasta que mais sofreu com essa sina de “traidor”, pois, tendo sido um dos poucos remanescentes do cinema prokino – desmantelado com a nova política de cinema – não poupava críticas ao Estado Meiji, acarretando sua prisão, onde sofreu de desnutrição e quase perdeu a visão (NORNES, 2003, p. 129).

O fim da Segunda Guerra Mundial e a rendição incondicional do Japão fizeram com que a doutrina da honra Meiji caísse por terra, já que os japoneses finalmente estavam livres das amarras morais que perduraram a primeira metade do século. Assim, o general Douglas MacArthur foi nomeado comandante supremo das forças Aliadas e supervisionou de perto a reconstrução japonesa durante a ocupação estadunidense, entre 1945-1952 (PURDY, 2018). Um dos primeiros atos de MacArthur foi a decisão de soltar todos os presos políticos do Japão imperial, partidários comunistas, militantes pacifistas e até os presos pelo trabalho no cinema.

Dessa maneira, aqueles que tinham sido impedidos de filmar ganharam novamente o direito de produzir filmes, pois a esperança dos cineastas era de que, com o fim da guerra, a censura cessasse e pudessem filmar livremente. Foi parcialmente o que aconteceu, já que, sob a tutela de MacArthur – durante a ocupação estadunidense –, houve um incremento na liberdade de expressão japonesa, todavia não poderia ser usada para criticar de forma alguma os novos valores democráticos do Japão (PURDY, 2018). Na prática, isso demonstrava que nenhum elemento que pudesse minar a nova relação entre os Estados Unidos e o Japão seria aprovado.

Entre os barrados na censura há o filme *Subarashiki nichiyôbi* (Um domingo maravilhoso) (1947), de Akira Kurosawa, que, apesar de tratar apenas da relação de um casal pobre no pós-guerra, demonstra as dificuldades que os japoneses passavam naquele

momento, só podendo ser lançado oficialmente em 1952, com o fim da ocupação estadunidense.

Fumio Kamei e Akira Iwasaki, foram barrados – novamente – pela censura estadunidense, se tornando alguns dos únicos cineastas no Japão que foram perseguidos pela sua arte na Segunda Guerra Mundial e no pós-guerra. Iwasaki participou da produção dos documentários *The effects of the atomic bomb in Hiroshima and Nagasaki* e Kamei de *Nihon no Higeki*, que ironicamente atacavam questões diferentes. O primeiro demonstrava de um ponto de vista mais científico os efeitos que os bombardeios atômicos tiveram nas cidades japonesas, sendo freado pela censura, que temia que isso virasse a opinião pública contra os Estados Unidos. O segundo filme ataca o Japão imperial e foi barrado, pois critica o papel do imperador na guerra, que teve um papel fundamental na nova aliança do pós-guerra e que foi “perdoado” de seus possíveis crimes contra a humanidade em função disso (IGARASHI, 2011).

Isso demonstra que, apesar de gozarem de uma liberdade maior no pós-guerra, ainda haveria temáticas “sensíveis” e proibidas. Não se podia atacar o Imperador e seu papel na Segunda Guerra Mundial – uma vez que a nova aliança entre os Estados Unidos e o Japão dependia da figura imperial –, demonstrar negativamente as condições do Japão no pós-guerra ou retratar com bons olhos o Japão militarista e, claro, criticar a ocupação norte-americana.

O cinema japonês passa por um momento semelhante nas colônias dominadas pelo Japão durante a guerra no Pacífico. Por conta da censura dos órgãos criados durante a ocupação, o Japão perdeu uma grande quantidade de filmes que jamais estrearam (NOVIELLI, 2007, p. 127), sendo que nem todos tiveram a sorte do filme *Subarashiki nichiyobi* (Um domingo maravilhoso), de Kurosawa em estrear depois da ocupação.

Considerações finais

Marcos Napolitano (2005) propõe que a análise de um filme deve seguir uma metodologia própria e cada elemento não deve ser visto em separado, pois o filme não é uma gama de elementos separados, mas sim a junção deles. Soma-se a essa metodologia a proposta de Valim (2006) permitindo uma abordagem que se relacione a todo o entorno do filme. Ao aplicarmos esse método nos filmes aqui propostos podemos encontrar diversos questionamentos que podem ser trabalhados em conjunto, sejam eles relativos ao tempo histórico representado nos filmes, a cultura da honra, os órgãos de censura nipônicos do período ou até mesmo a recepção dos civis japoneses. No caso dos filmes produzidos abaixo da sombra da censura, considera-se que, além do diretor e da equipe de produção, há a caneta do censor, fazendo apontamentos e recortes no filme.

Dessa forma, se formos buscar analisar minuciosamente os detalhes históricos dos filmes que se inserem no recorte já mencionado, devemos estar atentos às variáveis que os filmes estiveram sujeitos em suas confecções. Como afirma Mônica Kornis (1992, p. 11), ao citar Pierre Sorlin, o filme é feito de maneira única e carrega uma grande gama de mensagens em sua obra, muitas respectivas de seu próprio tempo de produção.

Em suma, o filme não só traz um significado de sua própria temporalidade, como também representa uma narrativa simbólica de seu momento de produção. Consideremos, assim, que os filmes citados possuem técnicas filmicas bem específicas para cooptar o espectador nas mensagens desejadas, seus contextos temáticos se encontram em diversos

momentos da história japonesa, entretanto sempre como releituras visando a questão cultural do momento.

Assim, os níveis semânticos *offscreen* dos filmes são bem representados em termos de memória e narrativa, tanto como o aspecto visível do filme é relativamente direto em sua mensagem. Dessa maneira, os filmes japoneses entre 1939-1945 tinham o objetivo de inspirar as massas a favor do militarismo, enquanto seu fim artístico ficava em segundo plano.

Portanto, credita-se a produção desses filmes à tríade diretor-equipe-Estado e a seu significado posterior a relação entre a narrativa mítica-espectador-censura. Todos estes elementos devem ser considerados por aqueles que desejem se aventurar na análise de um cinema de propaganda, não podendo relegar a um ou outro elemento a exclusividade pelo resultado final nas obras. Obviamente, como apontado nas obras do diretor Kurosawa ou de Kamei, os diretores ainda conseguiam construir traços e identidades próprias em seus longas, mas em semelhante aspecto a censura se fazia presente em diversos momentos.

Como dito anteriormente, ainda é possível a concepção de um quinto elemento para análise: o filme enquanto um “agente da História”, ou o que Pierre Nora (1993) conceitua como “lugares de memória”. Os “lugares de memória” são carregados de uma aura simbólica, somada a uma narrativa intrínseca, servindo para explicitar determinadas narrativas históricas. Isto é, considera-se que a partir de um contato inicial com a cultura da honra japonesa, aqueles que assistem ao filme reconhecem essa cultura política, não se tratando apenas de uma reprodução/reapropriação de valores, mas sim de um reconhecimento de como estes filmes servem para reafirmar a narrativa em que se inserem a partir do conhecimento prévio de seu contexto. Logo, é necessário considerar o filme e seu *a posteriori*, seu impacto na memória do povo japonês atualmente e como ele reproduzia a memória do tempo presente na Segunda Guerra Mundial. Todavia, reconhece-se que os gatilhos narrativos proporcionados pelo filme são diferentes para um leitor do presente em relação ao do passado, tornando o conhecimento da questão cultural na qual as obras se inserem como uma questão primordial.

Mesmo com o desconhecimento da teoria de Pierre Nora, era isto que o Estado Imperial japonês almejava: a produção de filmes que imortalizassem a cultura da honra na História e fossem gatilhos para que a população rapidamente associasse a doutrinação Estatal proposta as questões diárias. Qualquer historiador que decida utilizar essas produções para análise deve tomar isso em consideração, ou seja, muito mais o que o filme retrata, quais as mensagens nas entrelinhas de sua produção, como esse filme era recebido, quais as diferenças de leitura um espectador hoje faria de um na época do filme?

Como percebe-se, há uma enorme produção no período de 1939-1945 e no pós-guerra, tornando o cinema uma fonte riquíssima para a pesquisa do Japão Imperial. Por fim, espera-se que cada vez mais se reconheça o poder fílmico enquanto “lugar de memória”, proporcionando análises e leituras para os filmes enquanto agentes da História, cercados por uma aura simbólica mergulhada em seu contexto histórico, ao mesmo tempo em que possui em valor artístico extremamente subjetivo ao espectador.

Fontes

ABE ICHIZOKU. Direção: Hisatora Kumagai. Japão: Toho. 1938. 105min. Sonoro. P/B.

ANO HATA O UTE. Direção: Yutaka Abe. Japão: Toho. 1944. 62min. Sonoro. P/B.

BIRUMA SENKI. Direção: Nippon Eigasha (Nichiei). Japão: Nippon Eigasha (Nichiei). 1942. 68min. Sonoro. P/B.

GEIDO ICHIDAI OTOKO. Direção: Keiji Mizoguchi. Japão: Shochiku. 1941. 101min. Sonoro. P/B.

GENROKU CHUSHINGURA (47 RONIN). Direção: Keiji Mizoguchi. Japão: Shochiku. 1941-1942. 223min. Sonoro. P/B.

GOCHIN. Direção: Yoshimi Watanabe. Japão: Nippon Eigasha (Nichiei). 62min. 1944. Sonoro. P/B.

HANA SAKU MINATO. Direção: Keisuke Kinoshita. Japão: Shochiku. 1943. 82min. Sonoro. P/B.

HAWAU MAREE OKI KAISEN. Direção: Kajiro Yamamoto. Japão: Toho. 1942. 117min. Sonoro. P/B.

ICHIBAN UTSUKUSHIKU (A mais bonita). Direção: Akira Kurosawa. Japão: Toho. 1944. 85min. Sonoro. P/B.

KATO HAYABUSA SENTOTAI. *Direção: Kajiro Yamamoto. Japão: Toho. 1944. 111min. Sonoro. P/B*

KANKO NO MACHI. Direção: Keisuke Kinoshita. Japão: Shochiku. 1944. 73min. Sonoro. P/B.

KAWANAKAJIMA KASSEN. Direção: Teinosuke Kinugasa. Japão: Toho. 1941. 120min. Sonoro. P/B.

MARE SENKI. Direção: Kamayama Matsutaro. Japão: Nippon Eigasha (Nichiei). 1942. 67min. Sonoro. P/B.

MOMOTARO UMI NO SHINPEI. Direção: Mitsuya Seo. Animação: Kumaki Kiichiro. Japão: Shochiku. 1945. 74min. Sonoro. P/B.

NANIWA ONNA. Direção: Keiji Mizoguchi. Japão: Shochiku .1940. 145min. Sonoro. P/B.

NANKAI HANATABA. Direção: Yutaka Abe. Japão: Toho. 1942. 106min. Sonoro. P/B.

NESSA NO CHIKAI. Direção: Kunio Watanabe. Japão: Toho. 1940. 123min. Sonoro. P/B.

NIHON NO HIGEKI (A TRAGÉDIA JAPONESA). Direção: Fumio Kamei. Produtor: Akira Iwasaki. Japão: Nippon Eigasha (Nichiei). 1954. 39min. Sonoro. P/B.

PEKING. Direção: Fumio Kamei. Japão: Toho. 1937. 74min. Sonoro. P/B.

RAIGEKITAI SHUTSUDO. Direção: Kajiro Yamamoto. Japão: Toho. 1944. 95min. Sonoro. P/B.

REKISHI. Direção: Tomu Uchida. Japão: Nikkatsu. 1940. Sonoro. P/B

RIKUGUN. Direção: Keisuke Kinoshita. Japão: Shochiku. 1944. 87min. Sonoro. P/B.

SANSHIRO SUGATA (A saga do Judo). Direção: Akira Kurosawa. Japão: Toho. 1943. 97min. Sonoro. P/B.

SHANHAI. Direção: Fumio Kamei. Japão: Toho. 1937. 77min. Sonoro. P/B

SHINA NO YORU. Direção: Osamu Fushimizu. Japão: Toho. 1940. 124min. Sonoro. P/B.

SUBARASHIKI NICHİYŌBI (UM DOMINGO MARAVILHOSO). Direção: Akira Kurosawa. Japão: Toho. 1947. 108min. Sonoro. P/B.

TATAKAU NO HEITAI. Direção: Fumio Kamei. Japão: Toho. 1939. 66min. Sonoro. P/B.

THE EFFECTS OF THE ATOMIC BOMB ON HIROSHIMA AND NAGASAKI. Direção: Sueo Ito. Japão: Nippon Eigasha (Nichiei). 1954. 160min/22min. Sonoro. P/B.

TORI SUNEEMON. Direção: Tomu Uchida. Japão: Nikkatsu. 1940. Sonoro. P/B

ZANGIKU MONOGATARI. Direção: Keiji Mizoguchi. Japão: Shochiku. 1939. 143min. Sonoro. P/B.

UNIVERSITY OF PITTSBURGH. Imperial Rescript on Education. Disponível em: <https://www.japanpitt.pitt.edu/glossary/imperial-rescript-education>. Acesso em 20/03/2020.

Referências

BENEDICT, Ruth. *O crisântemo e a espada: Padrões da Cultura Japonesa*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

BERSTEIN, Serge. A cultura política. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean François (orgs.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998, p. 349-363.

IGARASHI, Yoshikuni. *Corpos da memória: Narrativas do pós-guerra na cultura japonesa (1945-1970)*. São Paulo: Annablume, 2011.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. Rio de Janeiro: *Revista estudos históricos*, vol. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 235-289.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, 1993.

NORNES, Abé Mark. *JAPANESE DOCUMENTARY FILM: The Meiji Era through Hiroshima*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

NOVIELLI, Maria Roberta. *História do cinema japonês*. Brasília: Editora UnB, 2007.

PURDY, Sean. *O General Estadista: Douglas MacArthur e o Século Americano*. São Paulo: Intermeios, 2018.

SAKURAI, Célia. *Os japoneses*. São Paulo: Contexto, 2011.

VALIM, Alexandre Busko. *Imagens vigiadas: Uma história social do cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954*. Tese (Doutorado em História). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006.

Notas de autoria

Douglas Tacone Pastrello é doutorando no programa de História política da Universidade Estadual de Maringá, mestre em história política pela Universidade Estadual de Maringá e especialista em filosofia moderna e contemporânea pela Universidade Estadual de Londrina. E-mail: douglas@pastrello.net

Como citar esse artigo de acordo com as normas da revista

PASTRELLO, Douglas Tacone. Banzai! O Cinema de propaganda japonês entre 1939-1945. *Sæculum – Revista de História*, v. 26, n. 46, p. 119-136, 2022.

Contribuição de autoria

Não se aplica.

Financiamento

Não se aplica.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Licença de uso

Este artigo está licenciado sob a [Licença Creative Commons CC-BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Histórico

Recebido em: 08/08/2021

Modificações solicitadas em: 16/11/2021.

Aprovado em: 08/12/2021.