UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

JARDEL VACHELISKI

A VIOLÊNCIA EM TAKESHI KITANO:
UM ESTUDO DE *HANA-BI – FOGOS DE ARTIFÍCIO*

Pelotas/RS
2015

JARDEL VACHELISKI

A VIOLÊNCIA EM TAKESHI KITANO:
UM ESTUDO DE *HANA-BI – FOGOS DE ARTIFÍCIO*

Trabalho de Conclusão de Curso realizado como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Profa. Dra. Ivonete Pinto

Pelotas

2015

JARDEL VACHELISKI

A VIOLÊNCIA EM TAKESHI KITANO:
UM ESTUDO DE *HANA-BI – FOGOS DE ARTIFÍCIO*

Trabalho de Conclusão de Curso realizado como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Aprovada em 02 de dezembro de 2015.

Banca Examinadora:

_____

Profa. Dra. Ivonete Pinto

_____

Profa. Ms. Cintia Langie Araújo

_____

Prof. Dr. Guilherme da Rosa

Resumo

O trabalho tem o objetivo de analisar como a violência recorrente na obra de Takeshi Kitano é um reflexo da ênfase que a cultura japonesa dá ao assunto. Elegendo como objeto o filme *Hana-bi – Fogos de Artifício* (1997), a pesquisa utiliza-se principalmente dos textos de Abe (2004) e Miranda (2006) sobre a filmografia de Kitano. Como metodologia, buscou-se criar categorias para identificar como diferentes formas de violência na obra do cineasta projetam traços da cultura japonesa.

Palavras-chave: cinema japonês; Takeshi Kitano; violência, suicídio.

Abstract

This study aims to analyze how the recurrence of violence in the work of Takeshi Kitano is a reflection of the emphasis that Japanese culture gives to the subject. Electing as its object the movie *Fireworks* (Hana-bi, 1997), the research is based mostly on Abe's (2004) and Miranda's (2006) texts about Kitano's filmography. As methodology, we sought to create categories to identify how different forms of violence in the filmmaker's work features traces of the Japanese culture.

Keywords: Japanese cinema, Takeshi Kitano, violence, suicide.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 6
2. CONTEXTUALIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA NO JAPÃO 8
2.1. Suicídio 9
2.2. Violência urbana e *Yakuza* 11
2.3. Violência como entretenimento 12
3. CATEGORIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA 15
3.1. Violência física 15
3.2. Violência psicológica/moral 17
3.3. Violência contra si mesmo/auto-violência 19
4. TAKESHI KITANO E AS FORMAS DE VIOLÊNCIA 21
5. CONCLUSÃO 27
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 27
ANEXOS I
Glossário de termos japoneses I

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho analisa o filme *Hana-bi – Fogos de Artifício* (Hana-bi, 1997), de Takeshi Kitano, sob o aspecto sociocultural, buscando identificar na obra exemplos de que o filme é um indicativo cinematográfico de como a violência está enraizada na cultura japonesa.

A violência no cinema, geralmente, é motivo de polêmica e, não raras vezes, filmes acabam extrapolando o caráter artístico e gerando discussões em relação ao seu papel, no que diz respeito a retratar atos de violência. Em toda a história do cinema, muitos filmes foram criticados e acusados de influenciar negativamente no comportamento do público.

É difícil negar o apelo que a temática da violência e do choque exerce sobre o público, logo, grande parte da produção cinematográfica mundial, e não somente os filmes de ação e aventura produzidos por Hollywood, é permeada por tramas de vingança (especialmente nas atuais produções orientais), assassinatos, violência física e social, ora com um tratamento mais verossímil, como os filmes de Michael Haneke, e o final de *Amor* (Amour, 2012), por exemplo, e ora de forma mais escrachada, como a violência fantasiosa presente em *Kill Bill* (2003), de Quentin Tarantino. Do pressuposto que a violência está presente no cinema em geral, chegamos aos filmes produzidos no Japão, um país com um histórico de conflitos, e tradições severas, que parece dar grande ênfase às manifestações de violência, em vários aspectos de sua sociedade: hierarquias, relações de honra, arte e entretenimento, etc.

Levemos em conta, também, o fato de, atualmente, o Japão ser uma potência econômica. Somemos a isso a facilidade que a internet trouxe à troca de informações, e vemos como a cultura nipônica torna-se cada vez mais influente no cenário mundial, principalmente em relação ao público mais jovem. Consumidores da cultura popular japonesa, os jovens fazem com que, cada vez mais, histórias em quadrinhos, desenhos animados, videogames e filmes, cheguem ao Ocidente.

A relevância do trabalho consiste, então, em propor uma reflexão do quanto a violência pode estar arraigada à cultura, e como isso reflete no cinema, através da análise de *Hana-bi*, uma obra que conquistou renome internacional perante a crítica, um filme que cria diálogos entre a contemplação e a brutalidade, e de que forma a linguagem de Kitano é capaz de trabalhar, narrativa e esteticamente, o uso de manifestações da violência em diferentes níveis e categorias, que mesmo familiar ao cinema, não deixa de ser controversa.

Mas de que forma se dão essas manifestações de violência em *Hana-bi*? E o que seria um ato violento propriamente dito? Utilizando como ponto de partida fatos históricos e também cotidianos na história do Japão, é possível chegar a uma categorização das formas de violência presentes na sociedade japonesa, obtendo-se, assim, as seguintes categorias: **violência física/visceral**, **violência psicológica/moral**, e, por fim, **auto-violência/suicídio**. Essas categorias que estamos propondo no trabalho serão as chaves, através das quais buscaremos identificar a violência cultural em *Hana-bi*.

Os filmes de Takeshi Kitano, usualmente, são repletos de temas e cenas violentas. Com uma filmografia que se estende desde os filmes policiais com gângsteres *yakuza* até às comédias *nonsense*, um dos traços mais marcantes do diretor é o contraste entre as sequências de calmaria e tranquilidade, com as de violência gráfica e visceral. Os gangsteres durões envolvidos em tiroteios parecem ser o principal elemento da obra do diretor. Porém, a escolha de *Hana-bi* enquanto objeto de estudo, se dá devido à facilidade de reconhecer diferentes níveis de atos de violência no filme, que não ficam sempre atrelados ao aspecto físico (e, talvez, o mais usual). Filme de silêncios e planos longos, e aspecto contemplativo, *Hana-bi* tem seu ritmo moroso pontualmente quebrado pelos rompantes de violência explícita que caracterizam as obras do diretor.

Não podemos imaginar a cultura de um povo como sendo algo estanque, mantendo-se igual *ad infinitum*, a identidade de uma nação está em constante mudanças, ainda mais no momento que vivemos atualmente. Porém, para este trabalho, iremos utilizar as impressões que a cultura nipônica causa ao Ocidente, principalmente através das informações extraídas de textos como o de Ruth Benedict (1972), e dos demais autores consultados como referências teóricas, além do que pode ser popularmente observado a partir do cinema japonês.

Logo, a metodologia do trabalho realizará um estudo através de pesquisa literária em relação à história e cultura nipônica, além de analisar a filmografia de Kitano e outros cineastas japoneses, como Akira Kurosawa e Nagisa Oshima. Através dessa análise fílmica da obra de Kitano, com ênfase em *Hana-bi*, relacionando-o com o cinema, por muitas vezes, violento produzido no Japão, buscaremos confirmar a hipótese de que o filme em questão traz em si todas as diferentes formas que a violência assume no País. O referencial teórico envolverá os textos sobre o cineasta escritos por Luis Miranda (2006) e Casio Abe (2004). Sobre o cinema contemporâneo japonês, trabalharemos o texto de Calderon-Boissier (s/d) e também os pensamentos do próprio Kitano, extraídos de sua autobiografia (2012).

A pesquisa terá, primeiramente, uma contextualização histórica da violência no Japão, traçando paralelos entre ações do cotidiano, atos de guerra, e comportamento social, onde discutiremos as diferentes categorias de violência utilizadas no trabalho. Após isso, falaremos das manifestações que a violência assume nos produtos culturais e de entretenimento japoneses, concentrando a reflexão no cinema nipônico; desse modo, acreditamos, será possível analisar a obra em questão, buscando identificar todos os traços da violência sociocultural japonesa em apenas um filme, chegando assim ao objetivo da pesquisa, ou seja, a confirmação de que *Hana-bi*, é, de fato, um exemplar da ênfase que cultura japonesa dá à violência.

Ao final do trabalho, em anexo, apresentamos um glossário para os termos em japonês utilizados no texto.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA NO JAPÃO

A antropóloga norte-americana Ruth Benedict, durante o período da Segunda Guerra Mundial, realizou um estudo sobre a cultura e vida dos japoneses, que resultou no livro *O Crisântemo e a Espada* (1972). Embora o principal conceito japonês destacado pela autora tenha sido o *giri* (basicamente, o sentimento de "dever" do povo japonês, as obrigações morais que, tradicionalmente, acabam por ditar o comportamento social no Japão), podemos encontrar em sua obra passagens que falam sobre o papel que a violência tem no País, como podemos observar logo no começo de seu texto: "Os japoneses foram os inimigos mais hostis jamais enfrentados pelos Estados Unidos numa guerra total." (1972, p. 9)

A relação que a cultura japonesa tem com a violência vem de longa data. Nas palavras de Calderon-Boissier (s/d), podemos encontrar indicativos de como um conjunto de condições geográficas e climáticas, conflitos e estruturas sociais, ao longo da história japonesa, serviram como base para o enraizamento da violência na cultura nipônica:

> O Japão, desde os primórdios de sua história, é de uma cultura guerreira, violenta, e muito hierárquica.
>
> Em primeiro lugar, o país está localizado em um arquipélago de várias ilhas onde o clima é bastante desfavorável para o homem. Localizado sobre a junção de várias placas tectônicas, o lugar é propício para terremotos, tufões, erupções vulcânicas e tsunamis.
>
> As condições de vida são, ao mesmo tempo, instáveis e desfavoráveis para o homem.
>
> Isso explica por que, desde o início, as castas guerreiras tiveram, importância especial. Eram elas que protegiam as pessoas do ambiente agressivo e dos outros

> clãs, clãs que disputavam o território do Japão, durante todo o longo período feudal. (CALDERON-BOISSIER s.d, online – tradução nossa[1])

Além disso, o Japão é um país em que as tradições exercem um papel importante no comportamento social, como o historiador Shuichi Kato exemplifica no livro *Tempo e espaço na cultura japonesa* (2011):

> As características básicas da cultura japonesa que se expressam de modo típico e na literatura antigas condicionam fortemente o modo de agir individual ou coletivo dos japoneses até hoje em vários domínios, como o da vida diária e da sociedade política. Pode-se dizer que o passado vive no presente. (KATO, 2011, p. 24)

Sendo assim, podemos concluir que muitas das convenções sociais japonesas são reflexos do feudalismo no País, vestígios de uma época em que os códigos sociais davam grande ênfase à honra. Durante o período feudal do Japão, talvez o maior infortúnio que uma pessoa poderia sofrer era o de ter sua honra maculada. No caso dessas situações de desonra (que acometiam, principalmente, a figura do samurai), a única forma de limpar a imagem era através da morte.

2.1. Suicídio

Um tema recorrente na filmografia de Takeshi Kitano é o suicídio. Podemos encontrar, se não o suicídio propriamente dito, personagens com tendências suicidas e/ou indícios do ato em no mínimo quatro filmes do diretor: *Adrenalina Máxima* (Sonatine, 1993), *Dolls* (2002), *Brother – a máfia japonesa Yakuza em Los Angeles* (Brother, 2000), e *Hana-bi*. Traço marcante da obra de Kitano, a tradição do suicídio na cultura japonesa remonta, invariavelmente, aos costumes feudais.

Durante o *shogunato*, de acordo com o código *bushido*, os samurais desonrados deviam cometer o *harakiri* (ou *seppuku*), uma espécie de suicídio ritualístico, em que, prostrados frente ao *shogun*, usavam uma lâmina curta para abrir uma incisão horizontal no abdômen, lacerando o intestino. Em seguida, a pessoa de maior confiança do suicida, que permanecia em pé atrás do desonrado, com a espada *katana* em punho, desferia o golpe de misericórdia, decapitando o amigo (esse era denominado *kaishakunin*). Assim, a honra era devolvida ao samurai. Normalmente, o *seppuku* era precedido pela escrita de um poema por parte do desonrado, em uma expressão de como a violência se relaciona com a beleza/cultura no País.

[1] Todos os textos em língua estrangeira sem tradução no Brasil citados no artigo foram traduzidos por nós.

Havia também o equivalente feminino do suicídio ritual, o *jigai*, em que a, geralmente, mulher do samurai desonrado, utilizava uma lâmina para cortar a própria garganta. Uma outra situação em que a mulher recorreria ao *jigai* seria para evitar um estupro (recorrendo a uma violência extrema contra si mesma, numa tentativa de manter a honra, acima de tudo).

Em tempos mais atuais, ainda podemos observar expressões do suicídio nipônico. Na Segunda Guerra Mundial, temos o exemplo dos pilotos *kamikaze*, que se arremessavam em seus aviões contra alvos inimigos, ato cometido em nome do Imperador, que tinha um status de divindade até então.

Após a rendição japonesa ao fim da Segunda Grande Guerra, um dos mais relevantes casos de *seppuku* é o do ator e poeta Yukio Mishima. Mishima era um entusiasta das tradições feudais japonesas, e não aceitava a submissão de seu país aos inimigos ocidentais. Após um fracassado golpe de estado em 1970, o poeta suicidou-se à maneira samurai. Curiosamente, o *kaishakunin* original de Mishima, após fracassar na tarefa de decapitar o amigo, também acaba por cometer o *seppuku*.

Além do suicídio tradicional, o Japão também é acometido por uma elevada taxa de suicídios pelas mais diversas causas. A depressão, a pressão do meio de trabalho competitivo, o isolamento social por parte de muitos jovens (o fenômeno *hikikomori*) e consequentes problemas familiares, acabam por levar muitos japoneses a atos suicidas.

Ainda em relação à expressividade do suicídio no Japão, cabe citar a floresta *Aokigahara*. Localizada aos pés do Monte *Fuji*, a floresta tornou-se o tradicional último destino de suicidas. Popularmente associada com demônios e seres folclóricos, *Aokigahara* registra de 50 a 100 suicídios anuais[2], não sendo difícil encontrar corpos enforcados pendendo de suas árvores.

O suicídio é um dos aspectos de como a violência se manifesta no Japão. O arquipélago tem um histórico de conflitos com outras nações, como a China e Coréia (inclusive, vale destacar, o sentimento que muitos coreanos nutrem pelos japoneses é o de ressentimento, devido à ocupação nipônica em território coreano. Começando em 1910, essa ocupação só teve fim com a rendição japonesa no fim da Segunda Guerra, em 1945).

[2] Estimativa segundo dados obtidos junto ao site www.aokigaharaforest.com. De acordo com o site, em 2003 foram registrados oficialmente 105 suicídios em Aokigahara.

2.2. Violência urbana e *Yakuza*

Nos filmes de Kitano, é também fácil de se observar a presença de personagens e situações violentas, no sentido físico propriamente. Obras como *Outrage* (Autoreiji, 2010), *Boiling Point* (3-4 x jûgatsu, 1990), e a estreia de Kitano na direção, *Policial Violento* (Sono otoko, kyôbô ni tsuki, 1989), têm a violência como força motriz para a história. *Policial Violento*, por exemplo, tem uma abertura emblemática: delinquentes juvenis fazem arruaça pelas ruas, e espancam um mendigo sob uma ponte. Após isso, o líder dos rapazes, é visitado pelo policial Azuma (interpretado pelo próprio Kitano), que esbofeteia o garoto em represália por seus atos.

É esse o clima de violência que irá se manifestar por, praticamente, toda a filmografia do diretor. Em sua autobiografia, Kitano explicita que, aos seus olhos, a sociedade japonesa é, cada vez mais, vítima da violência:

> O Japão é uma sociedade violenta, cada vez mais perigosa. Sobretudo nos bairros pobres – e isso acontece desde o século IX –, em que a situação não é tão maravilhosa nem tão exemplar como alguns acreditam. E, apesar do que se possa dizer ou tentar provar, o Japão ainda se encontra, em parte, nas mãos dos *yakuza*. (KITANO, TEMMAN, 2012, p. 198)

Os *yakuza* citados por Kitano fazem parte de uma característica singular do Japão. Há cerca de dois séculos, a criminalidade no País é relacionada diretamente com a história e expressiva presença dos clãs mafiosos entre a sociedade. A máfia *yakuza*, assim como vários elementos da cultura japonesa, acaba por ser algo curioso, possuindo códigos de conduta e tradições singulares entre seus membros, que acabam, também, se manifestando no cinema, dando origem, até mesmo, a um subgênero de filme policial, o *yakuza eiga*.

Uma das mais notáveis características da *yakuza* é a maneira com que seus criminosos buscam compensar seus erros em relação ao clã. A cada falha cometida, o membro culpado deve cortar um de seus dedos da mão direita (partindo do dedo mínimo) – esse ato remete à era feudal, em que uma mão que não possuía mais todos os dedos, não conseguia empunhar uma espada com a firmeza necessária para um combate.

Outra característica *yakuza*, é a tatuagem que cobre boa parte do corpo de seus membros (seguindo um padrão de como se fosse um segundo quimono). Devido a isso, as tatuagens ainda carregam um estigma no Japão, principalmente entre as pessoas mais velhas.

Vale ressaltar o fato de que muitos clãs mafiosos estão também inseridos em atividades legais no Japão, como no setor imobiliário; área de entretenimento; indústria televisiva; e, até mesmo, na política.

Esses clãs mafiosos e suas atividades e conflitos, além de serem retratados nos *yakuza eiga*, são tema recorrente dos filmes de Takeshi Kitano. Os *yakuza* parecem ser, um dos maiores fascínios do diretor, presentes em vários de seus filmes (mesmo no lúdico *Verão Feliz* (Kikujirô no natsu, 1999) ou na comédia *nonsense Getting Any?* (Minnâ-yatteruka!, 1994*)*, os *yakuza* se fazem presentes de alguma forma).

Além da criminalidade, até mesmo a violência religiosa já se manifestou no Japão. Em 1995, o país se viu vítima de um atentado terrorista por membros da seita "apocalíptica" *Aum Shinrikyo*. Em ações paralelas, quatro membros da seita utilizaram gás sarin, um composto químico letal, em um ataque terrorista nas linhas de metrô de Tóquio, no dia 20 de março. O ato resultou na morte de 12 pessoas, e envenenamento não fatal de mais de 1000 pessoas. Dessa forma, vemos que um País considerado da linha de frente do progresso e da organização social, sofre com atos que, corriqueiramente, costumam ser associados à pobreza e aos conflitos do Oriente Médio e da África.

2.3. Violência como entretenimento

Uma expressiva parte da produção de entretenimento japonesa tem a violência como temática. Podemos encontrar uma variedade de *mangás*, *animes*, *videogames* e filmes, extremamente violentos (para os padrões ocidentais). Muitas vezes, a violência é um pano de fundo, ou acaba misturando-se com outros temas, como o erotismo, por exemplo (o subgênero *ero guro*, existente principalmente nos *mangás*).

A violência exemplificada acima, geralmente, é fantasiosa e/ou absurda, como aquela que envolve monstros e seres sobrenaturais, heróis com superpoderes capazes de explodir planetas inteiros, e situações onde o sangue derramado excede os padrões fisicamente possíveis. Além disso, há também produtos culturais que exibem uma forma mais realista de violência, lidando com temas como a guerra, a violência urbana, criminalidade, etc.

Da década de 1970 em diante, o Japão passou a ser um polo exportador de cultura, e grande parte do entretenimento japonês que chega ao resto do mundo é, justamente, o que contém violência (a fantasiosa, em suma).

A produção cinematográfica japonesa é diversificada, com filmes que vão desde dramas épicos ou domésticos/cotidianos, à ficção científica distópica. A representação da violência no cinema do País, assim como no entretenimento em geral, é tanto fantasiosa e fetichista, quanto realista e *visceral*. Essa violência *visceral* será a principal característica dos filmes de Kitano, que identificaremos, e classificaremos mais à frente.

Não raro, filmes considerados clássicos japoneses (e mundiais) pela crítica especializada, tratam de temas violentos. O cinema épico e grandioso de Akira Kurosawa - talvez o cineasta japonês de maior apelo no Ocidente -, frequentemente mostrava alguma forma de violência, seja ao relatar histórias de espadachins e senhores feudais (*Os Sete Samurais/*Shichinin no samurai, 1954); *Ran* (1995); *Trono Manchado de Sangue* (Kumonosu-jô, 1957)), histórias policiais (*Cão Danado/*Nora inu, 1949) ou dramas cotidianos (*Ralé/*Donzoko, 1957*)* e *Viver (*Ikiru, 1952). Já na obra de Kurosawa é possível identificar os diferentes níveis de violência. O próprio Takeshi Kitano fala da admiração que tem por Akira Kurosawa em diversos trechos de sua autobiografia, em especial nos seguintes:

> No Japão, eu tenho a impressão que existam, hoje, dois tipos de cineastas. De um lado, aqueles que são próximos ou herdeiros de Akira Kurosawa, que gostam de dirigir situações bem marcantes e personagens com identidades fortes, e, do outro lado, aqueles que, ao contrário, como Yasujiro Ozu, seguindo um cinema bem intimista, feito de detalhes quase imperceptíveis, colocam em evidência as pequenas coisas e as vibrações da vida do dia a dia. Eu me sinto, logicamente, mais próximo dos primeiros. (KITANO, TEMMAN, 2012, p. 155)

> De qualquer forma, você deve ter entendido que o gigante que eu mais respeito é o nosso mestre desaparecido, Akira Kurosawa. Se eu tivesse de citar três nomes entre os maiores cineastas japoneses contemporâneos, eu escolheria Akira Kurosawa, Nagisa Oshima e Kinji Fukasaku. (idem, 2012, p. 157)

Kinji Fukasaku, responsável por obras como *Battles without honor and humanity* (Jingi naki tatakai, 1973) e *Tora! Tora! Tora!* (1970), em seus dois últimos filmes, dirigiu Kitano em histórias distópicas de um futuro violento para o Japão: em meio a uma crise econômica, o governo opta por incentivar que os cidadãos mais jovens eliminem uns aos outros, visando a contenção do desemprego.

E é, também, no cinema que podemos observar com certa facilidade a presença de temas de violência social, ou psicológica, uma forma de violência mais sutil, silenciosa, mas não menos cruel, no sentido de fazer sofrer os personagens. Esta trata de temas que estão ligados ao ambiente familiar, às relações afetivas, e às pressões do meio social agindo sobre o indivíduo, condicionando seus atos, muitas vezes, a contragosto.

Um exemplo de filme que traz esse tipo de violência, de certa forma, velada, é *A Balada de Narayama* (Narayama bushikô, com duas versões, 1958 e 1983). A história trata da vida dos habitantes de um pequeno vilarejo, que sofrem com a escassez de alimentos, e mantêm um trágico costume: as pessoas, ao atingir certa idade avançada, são levadas pelos seus primogênitos para o topo da montanha Nara (*Narayama*), e lá, deixadas para morrer, numa tentativa de diminuir o impacto no consumo dos alimentos. Dessa maneira, acompanhamos o drama de um homem, à medida em que a hora de sua mãe ser deixada em *Narayama* se aproxima. O filho reluta em seguir a tradição, e a mãe o contraria, chegando a insistir que tenha o mesmo destino dos outros anciãos do vilarejo.

Esse é o tipo de expressão da violência dos costumes agindo sobre as pessoas, tomando contornos trágicos. Muitos outros filmes japoneses trazem esse tipo de violência, mais voltados para o lado poético e contemplativo. *Tabu* (Gohatto, 1999) de Nagisa Oshima (com atuação de Kitano), é também um exemplo disso. Com um tema envolvendo o homossexualismo no ambiente hierarquizado dos samurais, o filme utiliza metáforas visuais para mostrar a violência condicionada pelos costumes e tradições, como na cena final, com o personagem de Kitano cortando com sua espada a cerejeira em flor, tentando extirpar a delicadeza do meio masculino e viril.

Os filmes de Takeshi Kitano não fogem dessas características do cinema nipônico, e se utilizam das várias formas de representação da violência na cultura do Japão. Kitano é responsável por filmes policiais, épicos de espadachins, comédias absurdas, dramas contemplativos, flertes com autobiografias e trágicas histórias de amor. Porém, ao serem analisados, todos os filmes do diretor demonstram conter algum tipo de violência em si, à maneira que se estrutura a cultura do Japão, como pudemos ver através dessa rápida contextualização da violência no país.

E por qual motivo podemos considerar que a violência é, de fato, uma forma de entretenimento no Japão? Possivelmente, dentre outros fatores, devido à tradição samurai, e todo o passado de conflitos do País. A figura do samurai foi a forma que o império japonês encontrou para unificar o povo no século XIX, para atingir um esforço coletivo, e transformar o país em um Estado-Nação, como podemos ver através da reflexão de Célia Sakurai:

> Para a construção de uma identidade nacional foi preciso recorrer a elementos reconhecidos pela população de todo o país. Um deles é a figura do imperador, como vimos. Havia, entretanto, um fosso entre o imperador e o povo, pois aquele era intocável e divino. Para dar humanidade ao projeto, nada melhor que recorrer à figura do samurai – não a do samurai concreto, cuja extinção estava sendo

> orquestrada, mas a de um samurai ideal, construído na medida das novas necessidades.
>
> E por que o samurai? Porque, no imaginário japonês, era ele quem havia demonstrado, durante os séculos passados, que o indivíduo, mesmo sendo parte de um grupo unido e coeso, pode se destacar por sua coragem e lealdade. Que melhor figura simbolizaria as virtudes do povo esperadas pelos governantes? Daí pra frente, os vários dirigentes do período Meiji definem e propagam um modelo a ser seguido, fazendo cada japonês acreditar que, de muitos modos, qualquer filho do país do sol nascente poderia ser um samurai. (Sakurai, 2011, p. 327)

Dessa forma, é criado o "espírito japonês", que iria permear o pensamento do País nos tempos a seguir. A produção cultural acaba por ser um reflexo desse contexto, dando origem às obras que destacam a tradição e o ideal samurai, em um modelo que existe até os tempos de hoje, e acaba sendo exportado para o Ocidente. Vale destacar o fato de que, no Ocidente, o ideal samurai do passado, fora de seu contexto, é perdido, restando apenas uma banalização da violência na cultura japonesa.

3. CATEGORIZAÇÃO DE VIOLÊNCIA

Após a contextualização da violência no Japão, usaremos três categorias de violência a serem identificadas no cinema japonês, e, especificamente, na obra de Takeshi Kitano:

Violência física – os atos que envolvam os confrontos de espadas ou armas de fogo, os embates entre criminosos e policiais, e os combates corpo a corpo/artes marciais;

Violência psicológica/moral – atos de violência social, culminando em problemas emocionais e psicológicos, atos de brutalidade moral no ambiente familiar, escolar ou profissional;

Violência contra si mesmo/auto-violência – em suma, o suicídio e auto-punições (auto-flagelos), em função de honra e redenção.

3.1. Violência física

Provavelmente, o aspecto físico da violência seja o mais fácil de ser observado e identificado no cinema do Japão. Desde os exemplos mais simples ou banais, como por exemplo socos e pontapés (como nos filmes de artes marciais), até a destruição em massa de Tóquio (obra do monstro gigante *Godzilla*), aqui trataremos de todo ato de violência táctil. Definiremos como um ato de violência aquele que acontece entre um agressor e uma vítima, de forma a simplificar a análise. Um soco desferido resultando em um nariz ensanguentado é

um ato de violência, assim como um golpe de espada que decepa um membro, ou um único tiro atingindo um alvo. Exemplos de ações como essas são presentes em praticamente toda a filmografia de Takeshi Kitano.

Logo em sua estreia na direção, *Policial Violento*, já fica claro para o público o que esperar da obra somente pelo título. Nesse filme, Kitano utiliza basicamente a violência física, interpretando um policial corrupto e truculento, com um comportamento agressivo, que acaba atingindo até pessoas de fora das ações entre os personagens (como por exemplo, a cena em que Azuma, ao atingir a mão de um adversário que está prestes a lhe dar um tiro, faz com que a bala atinja a cabeça de uma mulher que está caminhando ao fundo, alheia a situação). O filme causou espanto e furor entre o público japonês, acostumado com a figura cômica do diretor em suas apresentações televisionadas de comédia *manzai*.

É a violência física que irá se sobressair na filmografia de Kitano, sendo o elemento mais facilmente observado em um primeiro momento. Até mesmo a lúdica história de *Verão Feliz* apresenta algum tipo de violência física, como na sequência em que o personagem de Kitano, Kikujiro, espanca um pedófilo, o que pode, até mesmo, causar um certo choque, no meio de um filme mais ameno, que trata da infância.

Já nas comédias mais *nonsense* do diretor, a violência física é utilizada de maneira cômica e absurda, num tipo de arremedo/deboche dos filmes mais sérios de Kitano. Em *Takeshis'* (2005), temos uma cena em que Kitano, armado com pistolas e metralhadoras, dispara incansavelmente contra toda uma sorte de adversários, que vão desde *yakuzas*, a polícias, aos samurais, e pessoas comuns. Sozinho, Kitano dá cabo de todos, saindo ileso de seu rompante homicida.

No mais recente filme do cineasta, a comédia *Ryuzo and the Seven Henchmen* (Ryûzô to 7 nin no kobun tachi, 2015) Kitano faz uma abordagem nova aos elementos corriqueiros de sua carreira. Os *yakuza*, dessa vez, são velhos e "aposentados" que resolvem voltar à ativa, e mesmo que recorram à violência, a mesma acaba por ter uma execução um tanto senil, muitas vezes resultando no fracasso de seus objetivos.

Porém, nesse trabalho, pelo fato do filme escolhido à análise, *Hana-bi*, estar distante do perfil *nonsense* e bufão da obra de Kitano, iremos nos ater ao aspecto mais realista do uso de violência física pelo diretor.

3.2. Violência psicológica/moral

Definimos a segunda categoria como psicológica, ou moral, sendo uma manifestação mais velada da violência, tanto na cultura, quanto no cinema do Japão. Podemos inserir nessa categorização os atos presentes nas relações familiares ou hierárquicas da vida no país. Em comparação com o Ocidente e, principalmente, a América Latina, as relações interpessoais no Japão se apresentam de forma fria e austera. Há uma cobrança moral presente tanto no âmago familiar quanto no ambiente de trabalho; mesmo que a sociedade nipônica seja polida e educada, as demonstrações de afeto não são incentivadas, como entre os casais, por exemplo, que mantêm um distanciamento físico na maioria das situações. Essa percepção da cultura japonesa advém das situações retratadas em inúmeros filmes, como os dramas do cotidiano de Yasujiro Ozu, que costumam retratar a dinâmica familiar e da sociedade nipônica, os pequenos detalhes que compõem o dia-a-dia do Japão, com personagens que exibem um comportamento verossímil em suas histórias pessoais.

No que diz respeito ao trabalho no Japão, para que o país alcançasse o status econômico de potência que atualmente tem, as jornadas de trabalho se tornaram exaustivas. Muitas vezes, os funcionários acabam por dormir durante o serviço e estender a presença no local de trabalho por horas a fio, e esse tipo de comportamento vem se tornando algo comum no dia a dia japonês. Ainda há, também, a cobrança pelo desempenho, tanto por parte dos empregadores, como por parte do próprio indivíduo, afim de manter o status social e econômico familiar, além da questão da honra, já comentada anteriormente.

Quanto à estrutura social, não raro os mais idosos se mostram intolerantes com a população mais jovem — e à presença de estrangeiros no País, os *gaijin* — ,traço da estrutura hierárquica das relações no Japão, ocorrendo mais em cidades do interior, que ainda preservam um lado tradicional mais forte, em oposição as megalópoles como Tóquio. Também, como adendo, aos ouvidos estrangeiros, o falar do japonês soa como algo ríspido em suas entonações.

E não podemos esquecer das diferenças entre gênero na sociedade nipônica, conferindo um aspecto, de certa forma, machista ao Japão, onde o papel da mulher é bem definido há séculos, como dona de casa e mãe, um tanto submissa. Ruth Benedict cita tal característica em seu estudo sobre os japoneses:

> Qualquer que seja a idade, a posição de cada um na hierarquia depende do fato de ser homem ou mulher. A mulher japonesa caminha atrás do marido e tem uma posição inferior. Até mesmo as mulheres que em certas ocasiões, ao usarem roupas

> ocidentais, caminham ao seu lado e precedem-no ao passar por uma porta, voltam para a retaguarda, uma vez envergado o quimono. A filha de família japonesa deverá proceder da melhor maneira possível, ao passo que os presentes, as atenções e o dinheiro para a educação são para os irmãos. Mesmo quando se criam escolas mais adiantadas para moças, os cursos eram acumulados de instruções sobre etiqueta e movimento corporal. O treinamento intelectual sério não se equiparava ao dos rapazes, sendo que o diretor de uma dessas escolas, ao pleitear para as suas estudantes de classe média superior alguma instrução em idiomas europeus, fundamentava a sua recomendação na convivência das mesmas saberem recolocar os livros de seus maridos de cabeça para cima nas estantes, depois de retirada a poeira. (BENEDICT, op. cit., pp. 51-52)

Todos esses detalhes, se agrupados, podem resultar em tipos de opressão ou pequenas violências pessoais.

Inclusive, o aspecto rude das relações entre pais e filhos no Japão é algo que o próprio Kitano vivenciou em sua juventude; seu pai era um homem violento:

> O meu velho era um homem introvertido, muito reservado, de uma frieza quase brutal. Nem é preciso dizer que a gente tinha medo dele em casa. A minha mãe tinha medo, principalmente, dos seus ataques de raiva. A gente os escutava brigar o tempo todo. A gente tinha um cachorrinho, Chibi. Quando ele latia à noite, bem tarde, queria dizer que o meu pai tinha acabado de voltar. Ao mesmo tempo,a gente corria para se esconder no quarto. Em seguida, a gente escutava a minha mãe falar para ele: "As crianças estão dormindo". Frequentemente, ele tinha passado horas jogando *pachinko*. É lógico que ele tinha perdido os trocados que tinha ganhado no dia anterior. Ele começava a beber e a situação da minha mãe piorava rapidamente. Ele se tornava muito violento, batia nela, dava socos nela. Quando ele não batia na sua própria mãe! Isso era realmente muito triste. Quase todas as noites, a gente escutava a nossa pobre mãe gritar, se debater, chorar: o meu velho era um terror. (KITANO, TEMMAN, op. cit., p. 26)

Além do caráter fisicamente violento, Kitano relembra a frieza e a falta de afeto do pai:

> Eu nunca falava com meu pai. Ele nunca me dizia nada. Eu me lembro de ter brincado com ele apenas uma vez, na praia de Enoshima, quando ele me levou para ver o mar. Essa é a única lembrança, por assim dizer... feliz, que eu dividi com ele. Aliás, talvez essa seja a razão pela qual eu sempre guardei comigo essa imagem do mar que aparece frequentemente nos meus filmes... Durante minha infância, o meu pai só deve ter falado comigo umas três ou quatro vezes no máximo... Mas o mais espantoso é que ele disse no seu leito de morte que lamentava isso. Um pouco tarde, você não acha? (idem, 2012, p. 27)

Dessa forma, podemos concluir que o ambiente familiar severo, que faz parte do cotidiano de muitos japoneses, veio a influenciar na obra de Kitano, seja na presença do mar em seus filmes, como ele mesmo afirma, mas também nas impressões que seu pai lhe conferiu: Kikujiro, o nome do progenitor, é o título original de *Verão Feliz*, assim como o nome do personagem interpretado pelo diretor. E em *Takeshis'*, uma das sequências tragicômicas da obra, fazendo referência aos temas de Ozu, retrata uma situação familiar bem semelhante àquelas que a mãe de Kitano costumava enfrentar quando o marido voltava tarde da noite.

Também podemos encontrar exemplos de violência moral em outros filmes de Takeshi Kitano, como, por exemplo, *Dolls* e sua representação trágica de amor e remorso, baseado nas tradições do clássico teatro de marionetes, *bunraku.* Em *Dolls*, o suicídio é a força motriz do enredo, resultando na peregrinação do trágico casal, costurando as três histórias apresentadas no filme.

3.3. Violência contra si mesmo/auto-violência

Chegamos, então, à terceira categoria de violência na sociedade e cinema do Japão. Os auto flagelos, como nas punições *yakuza*, os sacrifícios na tentativa de manter a honra, e o suicídio, como já tratado anteriormente, que parece ser um *costume* no País. Para não nos repetirmos quanto ao suicídio na sociedade, daremos atenção à presença desses atos na obra de Kitano.

Uma das reflexões de Kitano em sua autobiografia, em relação ao acidente de moto sofrido por ele em 1994, revela: “Muitas vezes os meus amigos tentaram encontrar várias explicações para o meu acidente. Eu acho que não tem nenhuma. No máximo, foi um acidente disfarçado; talvez, na verdade, um suicídio frustrado. Eu simplesmente sobrevivi a ele, quando deveria ter morrido.” (2012, p. 114).

Mais adiante, retoma: (...) antes do meu acidente, parece que eu tinha tendências mais ou menos suicidas. Nos meus filmes anteriores, como Adrenalina máxima, o tema da morte era uma obsessão. E, no entanto, eu evitava qualquer cara a cara com a ideia da morte.” (idem, pp. 120-121). As palavras do diretor em relação ao suicídio podem ser relacionadas com o fato de que praticamente todos o seus filmes apresentam o suicídio de alguma forma, sendo os casos mais explícitos os de *Adrenalina Máxima* – com a icônica imagem de um Kitano sorridente atirando contra a própria cabeça (como visto na figura 1); e *Brother*, quando o suicídio é usado para demonstrar total confiança no *irmão de crime*.

Figura 1 - Adrenalina Máxima - *o suicídio do protagonista Murakawa (imagem capturada pelo autor)*[3]

Não raro, os personagens do diretor acabam por cometer um suicídio na forma de sacrifício, ao entrar em confrontos impossíveis, onde a única saída é a morte, como em *Brother*, *Adrenalina Máxima*, *Policial Violento*, *Boiling Point*, e há também as situações mais sutis, como em *O Mar Mais Silencioso Daquele Verão* (Ano natsu, ichiban shizukana umi, 1991), em que a morte, mesmo que não por suicídio propriamente dito, é uma consequência natural da obstinação do personagem por algo, em um ato de desprendimento com a própria vida.

No caso de *Adrenalina Máxima*, o suicídio parece se mostrar como o destino inevitável do *yakuza* Murakawa, interpretado por Kitano. Temos, por exemplo, a sequência do sonho do protagonista, imagem representada acima. Nessa cena, o suicídio no sonho serve como espécie de presságio do suicídio "real" de Murakawa no final do filme. Não à toa, Casio Abe, em sua análise de *Adrenalina Máxima*, afirma que "Inquestionavelmente, *Adrenalina Máxima* é infundido de um tipo de niilismo e letargia que tentam o espectador com 'morte'. Durante o filme, um estranho calafrio invade a realidade da vida, vindo da realidade da morte" (2004, p. 105). Além disso, segundo o autor, a cor azul, que aos poucos vai se tornando mais presente na tela, é uma analogia à morte, e as formas em que os personagens são enquadrados e representados servem para transformá-los em "fantasmas errantes".

[3] Todas as imagens utilizadas no texto são fotogramas dos filmes de Takeshi Kitano, capturadas pelo autor.

4. TAKESHI KITANO E AS FORMAS DE VIOLÊNCIA

Podemos observar que os filmes de Kitano apresentam, repetidamente, violências que podemos incluir dentro das três categorias já citadas. *Policial Violento*, *Adrenalina Máxima*, *Brother* e *Zatoichi* (2003), por exemplo, todos apresentam a violência física dos tiroteios, socos, e duelos de espadas, quase sempre acompanhada da presença de sangue.

A violência moral ou psicológica acaba por ser mais sutil nas obras de Kitano, mas, ainda assim, podemos observá-la nas situações apresentadas em *Verão Feliz* – a questão do abandono familiar, principalmente, e a presença de um personagem pedófilo em um filme sobre a fragilidade da infância; em *Dolls* e suas histórias trágicas de amor – o namoro desfeito por interesses financeiros, culminando em uma tentativa de suicídio e o consequente remorso, ou o romance não concretizado, que se desenrola por anos a fio, interrompido definitivamente pela morte.

Há também uma forma de violência em *De Volta às Aulas* (Kizzu ritaan, 1996), nas palavras de Abe "um filme de 'roteirista' apresentado na esfera da crueldade" (2004, p. 229). A história traz dois colegas inseparáveis, Shinji e Masaru, que se deparam com a chegada da maturidade e acabam tomando rumos opostos, quando um se torna pugilista amador e o outro, um aspirante *yakuza*. O eventual fracasso de ambos em suas empreitadas faz com que eles se reencontrem, porém, um tipo de distanciamento se cria entre os dois.

A estrutura cíclica com que o filme é contado, com planos e enquadramentos semelhantes, que parecem repetir-se, cria, segundo Abe, sensações de "atemporalidade" (idem, p 234), e crueldade:

> (...) dessa forma, uma silenciosa sensação de crueldade (...) infiltra-se no filme. (...) A crueldade deste filme não se dá somente pelo fracasso de Masaru e Shinji no mundo do boxe e da *yakuza*, (...) sua verdadeira crueldade está no senso de "atemporalidade" que Kitano conscientemente preparou para esses "garotos que não crescem" quando eles encontram a crueldade da vida adulta." (ABE, idem p. 235).

Essa "atemporalidade cruel" culmina em uma sensação de estagnação e infortúnio dos personagens, tornando-se aparente no final do filme, diz Abe:

> Quando os dois protagonistas voltam para a escola, andando de bicicleta em círculos no pátio como antes (o título De volta às aulas é uma clara alusão à essa cena) (...) o filme parece desenhar o formato de um zero. A dificuldade em distinguir entre "começo" e "fim" mostrada aqui é na verdade o jeito contraditório do "mundo"; e, de fato, são as circunstâncias contraditórias em que Masaru e Shinji devem continuar a viver. A crueldade do filme é amplificada pelo fato de que seus protagonistas não morrem." (ABE, 2004, pp 235, 236)

Sendo assim, os protagonistas de *De Volta às Aulas* criam um contraste com a terceira categoria de violência da obra de Kitano, o suicídio, que, assim como os gângsteres *yakuza*, parece permear a carreira do cineasta. *Policial Violento*, *Adrenalina Máxima*, *O Mar Mais Silencioso Daquele Verão*, *Brother*, *Dolls*, para citar alguns, apresentam a violência máxima contra si mesmo, ou o sacrifício, como a única forma de redenção ou libertação de seus personagens trágicos.

Mas é a *Hana-bi* que iremos nos ater a fim de identificar a presença das três categorias de violência no decorrer do filme, como um reflexo da cultura japonesa nas telas de cinema. Segundo Kitano:

> Em Hana-bi, a violência é o símbolo da morte. De uma morte ainda mais surpreendente, porque não é esperada. Normalmente, nas histórias em que o herói é um yakuza, se sabe, ou se pode imaginar mais ou menos, o que vai acontecer. A morte parece quase racional. Em Hana-bi, eu acho, ao contrário, que a morte chega sem avisar. As frases sã, propositalmente, supercurtas. Os personagens se recusam a dizer certas palavras. A emoção nasce quase do nada." (KITANO, TEMMAN, op. cit., p. 120)

Primeiramente, *Hana-bi* nos apresenta seu protagonista, o policial Nishi, personagem de Kitano. De acordo com Miranda "De maneira ainda mais autoconsciente que em *Policial Violento* ou *Adrenalina Máxima*, Nishi é uma efígie absorta que, de repente, se põe em movimento para mostrar uma personalidade violenta." (op. cit, p269) Temos, então, um homem taciturno e de poucas palavras, que rompe seu aparente estoicismo para dar lugar agressões físicas. Um exemplo disso se dá logo na abertura do filme: em um estacionamento, somos apresentados a Nishi, calado e impassível, frente a dois funcionários que utilizam o capô de seu carro como mesa para o almoço. Sem nenhuma palavra trocada entre os personagens, com a montagem que omite a agressão inicial, vemos que um dos funcionários está agora com o rosto ferido, e se põe a limpar o carro de Nishi, que, friamente, lhe desfere pontapés. Esse é o comportamento que Nishi exibe durante todo o decorrer do filme, uma alternância entre indiferença e violência.

Hana-bi é um drama sobre as tragédias enfrentadas por Nishi e seu colega, Horibe, que fica paraplégico após uma operação policial malograda. Aqui, também, temos a presença da primeira categoria de violência definida no trabalho. As cenas de tiros são várias durante o filme, como por exemplo o momento em que Nishi vinga-se do bandido que atacara Horibe, em uma outra operação policial. Essa cena é mostrada repetidas vezes em no filme, fragmentada, revelando-se aos poucos uma tragédia. Após atacar o bandido, Nishi e seus

companheiros são vítima da reação do homem, que acaba ferindo um dos policiais e matando o outro, enquanto Nishi observa tudo e consegue disparar contra a cabeça do delinquente (figura 2), que cai morto. Não obstante, Nishi caminha até o corpo, pisa na cabeça do morto esfregando-a no chão ensanguentado, e dispara mais quatro vezes contra o cadáver (figura 3).

Figura 2 – Hana-bi – *Nishi, durante o tiroteio, dispara contra o atacante*

Figura 3 – Hana-bi – *Nishi pisa na cabeça do cadáver*

Tal ato resulta em sua saída da força policial. Nisso, temos então a decisão de Nishi de assaltar um banco (vestido de policial) e embarcar na última viagem com Miyuki. Em seu encalço, *yakuzas* que buscam saldar uma dívida, e antigos companheiros policiais, por causa do roubo cometido pelo ex-colega. Essa jornada não significa que Nishi escapa da violência, que, pelo contrário, acompanha-o o tempo todo, alternando-se com eventuais momentos de ternura entre ele e sua esposa. Essa alternância atinge seu ápice no final do filme, na cena que se passa frente ao mar, o duplo suicídio do casal. Em uma última interação entre ambos, Miyuki agradece Nishi "por tudo", e os dois trocam um abraço em silêncio. Enquanto a câmera passa a mostrar as ondas ainda em silêncio, ouvimos dois tiros.

Quanto à violência moral ou psicológica, temos as reflexão de Abe em relação à obra, dizendo que "a premissa básica do filme é a que poucas palavras são ditas, mas a violência fala por si só. Mesmo que essa violência seja mostrada indiretamente" (op. cit., p. 208 – tradução nossa) Essa forma indireta de mostrar a violência começa com o comportamento e a personalidade fria de Nishi, que dificilmente verbaliza alguma palavra, limitando suas interações com os outros a meneios de cabeça. Até mesmo com as pessoas mais próximas de si, a esposa Miyuki e o amigo Horibe, Nishi parece manter-se sempre distante, criando uma espécie de barreira entre ele e os outros. Isso pode ser um reflexo das marcas que o comportamento do pai de Kitano deixou no cineasta, se relembrarmos da maneira de que ele fala da personalidade do pai.

Além de Nishi, há a situação enfrentada por Horibe, que, após o ferimento sofrido no tiroteio, encontra-se confinado à uma cadeira de rodas. Em depressão, Horibe tenta o suicídio e fracassa, subsequentemente sendo abandonado por sua família, o que contribui com a piora de seu quadro. O caso de Horibe parece referenciar a frieza muitas vezes presente nas relações familiares no Japão.

A tragédia de Horibe soma-se ao fardo carregado por Nishi, que sente-se culpado pelo acontecido com o amigo. Os infortúnios que Nishi enfrenta adquirem um peso cada vez maior: a perda da filha pequena, a doença terminal da esposa, e o acidente de Horibe, levam Nishi a aceitar seu destino, e embarcar em sua última jornada, uma espécie de despedida, ao lado da esposa, em direção à morte.

Também temos em *Hana-bi* a paralisia compartilhada pelos personagens, seja a de Horibe sem poder caminhar, ou a do rosto de Nishi/Kitano, consequência direta do acidente

sofrido pelo diretor. Essa paralisia traz algo novo à obra do cineasta, uma forma de tristeza, segundo Abe:

> (...) também é verdade que o rosto de Takeshi após o acidente ficou de fato levemente paralisado. No momento em que ele retira os óculos de sol no começo do filme, seu rosto revela uma bestialidade pesarosa que ainda não havíamos visto (...). Takeshi não está mais emanando cansaço, ele está emanando tristeza. (ABE, pp 238, 239)

Além disso tudo, vale ressaltar que os dois amigos acabam, em diferentes momentos, enxergando a morte como única possibilidade de alívio para suas tragédias. Dessa forma, podemos passar ao terceiro tipo de violência presente na obra de Kitano e *Hana-bi*.

Nesse filme, o suicídio apresenta uma expressão de dualidade no que diz respeito a Horibe e a Nishi. Enquanto o suicídio fracassado de Horibe causa uma espécie de renascimento para o personagem, através da arte, a situação de Nishi é, de certa maneira, inversa. A viagem ao lado da esposa culmina com o suicídio como ponto derradeiro. Horibe renasce e encontra uma forma de consolação ao sobreviver, e Nishi só consegue livrar-se de seu fardo através da morte. Em relação a Horibe, é interessante ressaltar a relação que o personagem parece ter com o vivenciado pelo próprio Kitano. Segundo Miranda:

> Durante sua convalescência pelas lesões derivadas de seu acidente de moto, Kitano encontrou na pintura uma alívio e por acaso um instrumento de recapitulação pessoal. Pelo menos, assim o pretende esse pacto autobiográfico que o cineasta expõe, com todas suas cláusulas estéticas bem aparentes, em Hana-bi. Nada mais prático que identificar o inválido Horibe, convertido de policial em pintor surrealista, com o próprio Kitano. (MIRANDA, op. cit., p280)

Essa ligação entre personagem e diretor torna-se ainda mais visível devido ao fato das pinturas feitas por Horibe durante o filme, serem de autoria de Kitano.

A expressão que a pintura de Horibe/Kitano tem durante o filme é, para Miranda, um traço da cultura japonesa e sua relação com o suicídio: “Os quadros, de fato, representam variações sucessivas sobre motivos que vinculam uma certa tradição do suicídio com os tópicos – assumidos – da “cultura japonesa” (2006, p283). Em relação a isso, temos, principalmente, o quadro contrastando a brancura da neve ao *kanji* de suicídio, pintado em vermelho (figura 4), além das figuras de anjos, como a que aparece em tela após os créditos, um anjo com apenas uma asa, retomando a sensação de paralisia do filme (figura 5).

Figura 4 – Hana-bi – *"Suicídio"; o contraste entre a neve e o sangue*

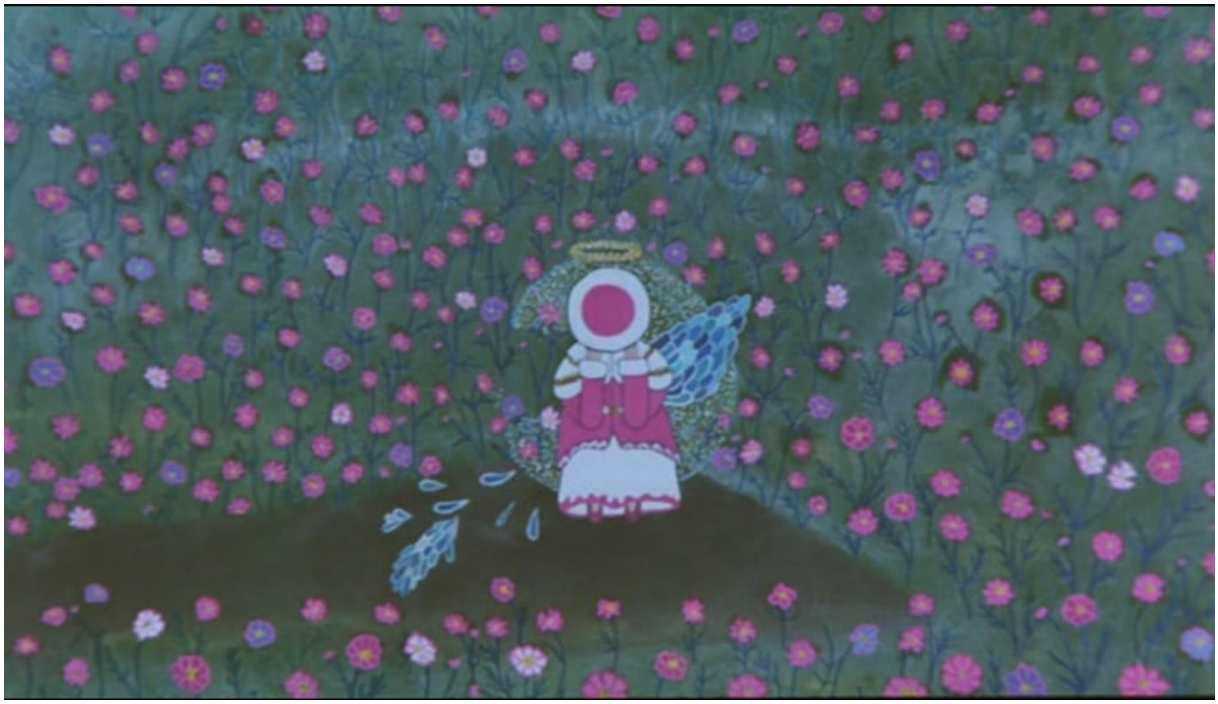

Figura 5 – Hana-bi – *a metáfora com a paralisia*

Dessa forma, temos em *Hana-bi* uma violência pungente, que se apresenta de acordo com as três categorias definidas anteriormente na pesquisa: não faltam cenas viscerais, de tiros e sangue; temos ainda um aspecto psicológico da expressividade da violência no filme, principalmente em relação aos traumas que Nishi e Horibe têm de enfrentar; e,

finalmente, o fardo do suicídio, dividido entre os dois amigos, e o alívio alcançado através da morte.

5. CONCLUSÃO

Enquanto pesquisa, acreditamos atingir o objetivo principal: identificar características recorrentes na obra de Takeshi Kitano, delimitando o cerne do estudo a *Hana-bi*, devido à recepção que o filme mostra ter com público e crítica ocidentais. O filme relaciona tais características aos traços culturais do Japão, detentor de uma ambiguidade aos olhos estrangeiros.

Neste trabalho, propusemos três categorias de violência que, a nosso ver, emergem de forma sistemática na obra de Kitano, com a predominância da morte e do suicídio, que parece ser um fenômeno cultural nipônico, como procuramos demonstrar neste texto.

Uma das dificuldades encontradas durante a pesquisa foi a pouca quantidade de estudos sobre o diretor na língua portuguesa, e também não muitos estudos culturais sobre o Japão que levem em conta a presença da violência no cotidiano do país. Devido a isso, optamos por dar uma maior atenção aos fatos sobre a cultura nipônica que são de senso comum, além da análise fílmica, mesmo que rápida, de diferentes cineastas japoneses, resultando num apanhado sobre os traços e características da cultura do Japão, e um maior entendimento e apreciação, principalmente, ao cinema oriundo do país.

Porém, a relevância maior do estudo reside na apresentação em língua portuguesa, através de livre tradução durante o estudo, de textos sobre o cineasta que só se encontram disponíveis em outros idiomas, principalmente o inglês, como no caso dos textos de Casio Abe, ou o espanhol, para os textos de Luís Miranda, utilizados na pesquisa.

Soma-se a isso, também, o fato de trabalharmos a presença da violência no cinema, um tema de forte apelo, que se mantem presente na cinematografia não só japonesa ou asiática, como na mundial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABE, Casio. **Beat Takeshi vs Takeshi Kitano.** Nova Iorque: Kaya Press, 2004.

Aokigahara Forest. Disponível em <www.aokigaharaforest.com> Acesso em 14 de novembro de 2015

BENEDICT, Ruth. **O crisântemo e a espada.** São Paulo: Perspectiva, 1972.

CALDERON-BOISSIER, Eddie. **Cinema conteporain japonais.** Disponível em <http://goo.gl/ZOamo6> Online, s.d. Acesso em 29 de setembro de 2015

KATO, Shuichi. **Tempo e espaço na cultura japonesa.** São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

KITANO, Takeshi; TEMMAN, Michel. **Kitano por Kitano.** São Paulo: Martins, 2012.

MIRANDA, Luis. **Takeshi Kitano.** Madri: Catedra, 2006.

SAKURAI, Célia. **Os japoneses.** São Paulo: Contexto, 2007.

6. ANEXOS

Glossário de termos japoneses:

***Anime* (ou *Animê*):** desenho animado japonês, não ficando restrito somento ao gênero infantil.

***Bunraku*:** tradicional teatro de marionetes, geralmente retratando histórias trágicas de amor.

***Bushido*:** código de honra e conduta observado pelos samurais.

***Ero guro*:** subgênero de arte popular, que mistura o erotismo à violência, mais presente nas histórias em quadrinhos adultas.

***Gaijin*:** estrangeiro em solo japonês, por vezes a expressão tem conotação negativa.

***Giri*:** senso de dever ou obrigação moral, muitas vezes responsável pela conduta social japonesa.

***Godzilla*:** o lagarto gigante da cinesérie homônima, que constantemente devasta Tóquio.

***Harakiri*:** ver *seppuku.*

***Hikikomori*:** (geralmente) pessoa jovem do sexo masculino, que, devido à fobia social, passa a viver isolada em seu quarto, evitando contato pessoal até mesmo com os familiares.

***Jigai*:** equivalmente feminino de *seppuku.*

***Kaishakunin*:** auxiliar da pessoa que comete o seppuku, encarregado de desferir o golpe de misericórdia no suicida, função semelhante a de um carrasco.

***Kamikaze*:** expressão derivada do período de invasões a cargo de Gengis Khan, significando o "vento divino" que protegia o Japão das investidas inimigas. Durante a Segunda Guerra Mundial, o termo serviu para designar os pilotos suicidas que arremessavam seus aviões contra os adversários americanos.

***Kanji*:** ideograma japonês.

***Katana*:** espada tipicamente usada pelos samurais, tornando-se um ícone nacional.

***Mangá*:** história em quadrinhos japonesa, que se tornou popular no Ocidente no pós-guerra.

***Manzai*:** ato cômico japonês, semelhante à comédia stand-up, realizado em duplas. O início da carreira artística de Kitano foi como humorista *manzai.*

Pachinko: máquinas caça-níqueis, muito populares.

Seppuku**:** suicídio ritualístico com o intuito de restaurar a honra ao suicida, popularmente chamado de *harakiri*.

Shogun**:** espécie de suserano japonês que detinha poderes militares durante o feudalismo do país.

Yakuza**:** crime organizado japonês, com origens remontando ao séc. XVII, estruturado em sindicatos popularmente chamados de *famílias*.

Yakuza eiga**:** literalmente "filme de *yakuza*", subgênero do cinema policial japonês.