

# Édipos, Sísifos e Onis: Reescrita de mitos em Matsumoto, Teshigahara e Shindô

David Pinho Barros  
Universidade do Porto

O universo diegético criado pelo cinema da Nova Vaga Japonesa está povoado de referências a seres fabulosos da tradição nipónica, mas também a entidades mitológicas ocidentais. Lembremos, por exemplo, a obra de Imamura Shohei, onde a narrativa está quase sempre dependente de uma crença profunda numa mundividência espiritual antiga, que remonta aos mitos de criação do arquipélago japonês. Os jidaigeki erótico-místicos de Shindô Kaneto são, por sua vez, minimalistas reescritas de mitos nipónicos, cunhados como alegorias do Japão seu contemporâneo. Por outro lado, cineastas como Matsumoto Toshio e Teshigahara Hiroshi trabalharam exaustivamente mitos ocidentais como o de Édipo e o de Sísifo, tornando-os veículos privilegiados no âmbito das manifestações de contra-estética e contra-política características do movimento, e servindo como via de comparação com o passado, com o objectivo de veicular a visão, mais ou menos desiludida, de que a evolução política, social e cultural do país do pós-guerra assumira um carácter puramente conjuntural.

Se, por um lado, considero excessiva a atribuição de uma estratégia concertada de reescrita de mitos ao cinema da *Nuberu Bagu*, a verdade é que a utilização de elementos mitológicos modificados para convir ao contexto sociopolítico do pós-guerra foi nitidamente uma via de combate adoptada por vários realizadores desta geração.

A uma primeira leitura, poderia parecer despropositada a utilização dos mitos do antigo Japão por parte de um movimento que se definia como uma acção de ruptura em relação ao cinema japonês clássico, mas também relativamente à cultura tradicional nipónica. Esta inspiração mítica é, no entanto, mais complexa daquilo que pode revelar uma leitura imediata excessivamente sincrónica. Na verdade, David Desser, no capítulo do seu *Eros Plus Massacre* dedicado à ligação entre o cinema da Nova Vaga e o teatro pós-Shingeki, seu contemporâneo, refere-se precisamente a este aspecto, traçando um paralelo entre as formas como os dois movimentos utilizaram

elementos da mitologia popular pré-moderna. Citando Tsuno Kaitaro e o seu texto “The Tradition of Modern Theatre in Japan”, escreve:

“[They wished] to use the pre-modern popular imagination as a negating force to transcend the modern... although Shingeki’s break with classical Noh and Kabuki was both justifiable and inevitable, it nonetheless cuts off from the sources of our traditions and trapped us within the restrictive confines of a static, bourgeois institution. Today we are seeking to reaffirm our tradition, but not as our predecessors did in the years leading up to the war... Our hope is that by harnessing the energy of the Japanese popular imagination we can at once transcend the enervating clichés [sic] of modern drama and revolutionize what it means to be Japanese”.

A vontade era clara: a de levar a cabo uma ruptura com o presente e o passado através, nas palavras de Desser, de um “regresso dialéctico a um passado pré-moderno”. Mas a palavra “harness” utilizada por Tsuno não é, de todo, irrelevante para a compreensão deste fenómeno. Na verdade, os cineastas da Nova Vaga, tal como os dramaturgos do movimento pós-Shingeki, queriam não só inspirar-se no imaginário popular mitológico pré-moderno, mas também, e principalmente, arreá-lo, dominá-lo, domesticá-lo, para poder moldá-lo e trabalhá-lo a seu gosto e conseguir chegar, através dele, a um discurso moderno forte, rico e plurifacetado. O objectivo era, assim, o de fazer com que a utilização da mitologia tradicional nipónica extravasasse de um uso respeitoso e nostálgico e permitisse prédicas ambíguas e, frequentemente, irónicas e abrasivas.

Foi deste contexto que nasceu quase toda a obra de Imamura Shohei, que, em científicos exercícios sócio-antropológicos como *A Mulher Insecto* (*Nippon Konch-ki*, 1963) e em *Profundos Desejos dos Deuses* (*Kamigami no Fukaki Yokubo*, 1968), encontrou a origem da violência, da promiscuidade e das obsessões do século XX japonês nos mitos criadores do arquipélago, incedivelmente eróticos e incestuosos. Foi também ele que viu nascer o *Manji* (1964) de Masumura Yasuzo, onde os rituais tradicionais ligados à espiritualidade pré-moderna eram praticados de forma tão excessiva que as suas consequências eram totalmente imprevisíveis. Ou ainda o *Silêncio* (*Chinmoku*, 1971) de Shinoda Masahiro, em que a figura mitológica do *oni* é expurgada da sua carga semiótica imediata e associada à intolerância ideológica presente em toda a História do Japão e, especialmente, no século XX.

Mas é em *Onibaba* de Shindô Kaneto que encontramos deste fenómeno um modelo exemplar: como o próprio nome indica, a longa-metragem realizada em 1964 é uma aventura de *onis*, os demónios cornudos que, na tradição nipónica, caçavam os pecadores e levavam-nos na sua carroça

dourada para *Emma-o*, o governador do submundo. Eram frequentemente tidos como responsáveis pelas doenças e alguns identificados como sendo antigas mulheres mortais que se tinham transformado em demónios por via da inveja e frustração presentes nas suas vidas. A alegoria é pertinente e, portanto, apesar da localização da acção no período feudal das guerras civis, *Onibaba* apresenta um discurso sobre a revolução sexual dos anos sessenta<sup>1</sup>. O filme aproxima-se de “A Máscara de Carne”, o conto popular em que se baseia, na utilização do esquema repressor da protagonista: o de usar, para assustar a nora, uma máscara de *oni* roubada a um soldado assassinado. Na verdade, o conto tradicional apresentava a história de uma mulher que ia rezar todas as noites a um templo e que era severamente admoestada pela sogra. Vendo que as suas reprimendas não eram suficientes para afastar a nora do templo, a sogra decide utilizar uma máscara para a assustar à noite no seu caminho para a reza, acabando por matá-la de susto. Perante as consequências inesperadas do assombramento, a sogra arrepende-se dos seus actos e pede clemência a Buda, que lha concede. No entanto, ao retirar a máscara, a pele do seu rosto acompanha-a, deixando a protagonista eternamente desfigurada.

Partindo desta base, Shindô construiu, contudo, um outro contexto para a acção: a jovem não vai rezar a um templo, mas sim passar as noites com um desertor, com quem se envolve numa relação física extraordinariamente intensa. Esta mudança de moldura diegética implica assim um reajuste à “moral da história”: enquanto que no conto tradicional aquilo que castigou a sogra foi a sua incompreensão e desrespeito pela fé e devoção religiosa da nora, em *Onibaba* foi a sua obtusidade ética em relação à procura do prazer. A demanda da interacção sexual é, desta forma, elevada por Shindô ao estatuto da sacralidade, bem como considerada natural e necessária. Numa entrevista sobre o filme, o realizador sublinhou precisamente este aspecto:

“Durante o período Nanbokuchō [...], quando o país estava dividido entre dois impérios, um no Norte o outro no Sul, e estava constantemente em estado de guerra, parecia que as pessoas passavam fome e perdiam os seus hábitos. No entanto, as pessoas escondiam-se nas ervas e sobreviviam. Homens e mulheres continuavam as suas relações sexuais, o que é uma razão importante para estarmos todos aqui hoje. Este facto está no centro do meu filme.”

---

<sup>1</sup> O filme está, também, profundamente ligado à questão da violência e Max Tessier vê-o mesmo como um retrato cruel das guerras civis (TESSIER, 2005: 61).

A sexualidade reprimida era, de acordo com a História político-social dos anos sessenta no Japão, mas também com a do Ocidente, uma questão de maior importância nos debates públicos, esquematicamente cindindo os jovens apologistas da libertação sexual e os defensores da tradicional estrutura familiar nipônica e das suas implicações relacionais. Shindô coloca o debate em acção no próprio filme, associando a figura da jovem à consciência moderna da emancipação do desejo e a sogra ao conservadorismo moral. O *oni* em que a mãe voluntariamente se transforma vai ao encontro da caracterização tradicional do ser mitológico, associado a mulheres invejadas e frustradas, ligando-o portanto ao imaginário pré-moderno. Mas associa-o também à força social de repressão do desejo sexual, fortemente presente ainda nos anos sessenta no Japão, transformando-o, assim, numa figura diacronicamente ambivalente.

Desser e Alex Cox vêem *Onibaba* também como um conto sobre o capitalismo, ligando o filme a outro fulcral debate público no Japão neste período. Analisam as relações existentes entre as personagens de acordo com os interesses materiais que cada uma nutre pelas outras, lembrando que, acima de tudo, o filme é uma história de sobrevivência em tempos de crise<sup>2</sup>. Na verdade, a jovem e a sua sogra vivem de uma actividade criminosa: assassinam soldados desertores errantes que ali vêm parar depois dos combates e trocam as suas armaduras por alimentos, razão pela qual Max Tessier lê o filme como um retrato cruel das guerras civis, profundamente ligado à questão das motivações e vicissitudes da violência.

*O Funeral das Rosas (Bara no Sôretsu, 1969)* de Matsumoto Toshio é, tanto ou mais que *Onibaba*, um mito reescrito, neste caso um ocidental, o de Édipo Rei. A ambivalência é aproveitada de uma forma igualmente pertinente dentro do discurso político-social do cinema da Nova Vaga, se bem que a reformulação da linha narrativa tradicional seja ainda mais subvertida do que na obra de Shindô. Com efeito, a primeira longa-metragem de Matsumoto apresenta um Édipo (Eddie no filme) travesti, homossexual e *entertainer* erótico, que voluntariamente assassina a mãe e, sem o saber, tem relações sexuais com o pai que, além da ligação sanguínea que o une ao filho, é proxeneta e, portanto, seu superior na profissão.

---

<sup>2</sup> E a sobrevivência dá-se não só também no campo da sexualidade, como *através* dele: “[...] *Onibaba* reveals what *Ugetsu* [Mizoguchi Kenji, 1953] suppressed, namely, that women cling to life and survive by asserting their sexual essences, that women, more than men, can cope with times of terror.” (DESSER, 1988: 121). São estes posicionamentos que levaram o crítico japonês Sato Tadao a considerar Shindô como um cineasta *feminisuto*, a par dos cineastas feministas canónicos como Mizoguchi, Kinoshita e Imamura.

Tal como em *Onibaba*, o mito em *O Funeral das Rosas* é um elemento polivalente, apoiando a teoria da inevitabilidade e previsibilidade de determinados comportamentos humanos mas, também, da especificidade de certas tendências socioculturais contemporâneas ao trabalho de Matsumoto. Com efeito, a nível político, o filme protagonizado por Peter é um retrato de um microcosmo onde as regras que regem os comportamento são diferentes das seguidas nas esferas maioritárias. Este facto é a prova de que a revolução de Esquerda a que Matsumoto e grande parte dos cineastas da Nova Vaga aspiravam estava a dar-se de forma incompleta e parcelar, fazendo-se sentir mais a nível social do que propriamente político. O falhanço da revolução tinha sido já frustradamente dissecado por outro cineasta da Nova Vaga, Ôshima Nagisa, em *Noite e Nevoeiro no Japão* (*Nihon no Yoru to Kiri*)<sup>3</sup>, o terceiro filme que realizou em 1960. A acção do filme passa-se num casamento entre dois antigos revolucionários, que é interrompido pela violenta intrusão de uma personagem com o nome de Ota. Este contestatário japonês põe em causa a fidelidade dos dois cônjuges ao movimento, acusando-os de frouxidão e comodismo. A natureza do evento permite então uma discussão entre os membros da “Velha Esquerda”<sup>4</sup>, ou seja, a que tinha lutado desde o final da Segunda Guerra Mundial, e a “Nova Esquerda”, a que estava

---

<sup>3</sup> O título, literalmente *Noite e Nevoeiro no Japão*, deve o seu nome ao célebre documentário de Alain Resnais *Nuit et Brouillard*, realizado em 1955, sobre os campos de concentração nazis. Sabe-se hoje que Ôshima, apesar de admirar muito o trabalho de Resnais, ainda não tinha visto o filme do qual utilizou parte do título. Richie define desta forma a longa-metragem: “A political fable which criticizes both right and left, it was made with minimal means, many long takes, and is filled with theatricality. [...] It is about the failure of the left to end the United States – Japan Security Treaty during the 1960 demonstrations.” (RICHIE, 2005: 197).

<sup>4</sup> Tal como a das personagens de *Nihon no Yoru to Kiri*, a revolta dos jovens cineastas dá-se tanto contra a direita militarista e reaccionária como contra a Esquerda débil e derrotista do pós-guerra, acusada de, aliciada pelo comodismo proporcionado pela tutela americana, ter abandonado o combate. Por outro lado, aqueles que protagonizavam a luta contra a presença dos americanos no cinema japonês eram oriundos tanto da Esquerda como da Direita, embora, obviamente, a motivação da oposição fosse diferente. Esta partilha de responsabilidades na luta contra a presença americana teve um paralelo, aliás, em várias outras zonas do globo neste período, entre as quais a França, como explica Dudley Andrew no seu artigo *The Post-War Struggle for Color*: “Despite their image as saviours of Western civilization, the Americans were feared and distrusted by many elements of the French populace. In the world of cinema both right and left-wing factions had reason to speak up against the extent of the American presence in Europe. The left-wing naturally was hoping for a Russian solution or a French solution based on Russian ties. They felt France to be an occupied country and loathed the economic

naquele momento a protagonizar as manifestações contra o Tratado de Cooperação e Segurança<sup>5</sup>. A empresa de produção do filme, a Shochiku, presumindo que uma obra que girasse em torno de um casamento poderia passar facilmente como um melodrama, aceitou distribuí-lo. No entanto, o escândalo que causou foi tão grande, tanto a nível estético como político<sup>6</sup>, em grande parte por ter coincidido com o assassinato do presidente do partido socialista japonês por um jovem fanático de extrema-direita, que a companhia decidiu retirá-lo imediatamente de exibição.

*O Funeral das Rosas* partilha da desilusão com a Velha Esquerda e a sua acção política, mas apresenta também uma revolução sociocultural incompleta e mal assimilada. Com efeito, o filme de Matsumoto dá conta de uma incorporação da vanguarda política e estética ocidental na sociedade *underground* japonesa, mas reprova severamente a forma apressada e acrítica como foi levada a cabo.

O facto de a profecia de Édipo se concretizar, levando este Eddie aos conhecidos actos do assassinato, do incesto e da cegueira provocada, reforça o sentido de inevitabilidade dos comportamentos sociais, da impossibilidade de levar a cabo uma revolução que modifique a natureza humana. Mas, apesar disso, Eddie não é Édipo. A profecia que o condena é a mesma da do rei de Tebas, mas o contexto em que o protagonista d'*O Funeral das Rosas* se move permite-lhe variações: Eddie é um homem mulher que assassina a mãe e se envolve com o pai e cuja tragédia tem lugar mais por via

---

net US industry was able to weave in every sector of French life, notably in their second largest industry, the cinema. The right-wing was comprised of two segments, capitalists and nationalists. The nationalists were, of course, opposed to every kind of intervention; the capitalists opposed those interventions which were disadvantageous to them." (DE LAURENTIS/HEATH, 1980: 63).

<sup>5</sup> Ian Buruma, no seu *Inventing Japan*, menciona especificamente a atitude de Ôshima perante o contraste entre o entusiasmo vivido pela Esquerda no pós-guerra e a desilusão posterior em relação à política e ao país: "In December 1955, a young radical student at Kyoto University, soon to become a world-famous film director, wrote the following sentence in his diary: "Ten years after the war it looks superficially as if democratic forces have suffered a setback. But in fact they have progressed. The time of unruly romanticism has come to an end. The masses have got their foothold now and we enter a time of realism." A few years on, Ôshima Nagisa would be deeply disillusioned." (BURUMA, 2003: 133).

<sup>6</sup> Max Tessier descreve assim o filme-escândalo de Ôshima: «[...] ouvertement politique, traitant du renouvellement contesté du traité de sécurité nippo-américain en pleines manifestations anti-américaines et critiquant le PCJ, le film était un brûlot révolutionnaire, de surcroît filmé en plans-séquences d'une stupéfiante complexité, avec des dialogues ininterrompus. (TESSIER, 2005: 71).

das circunstâncias sociais em que nasce e vive do que por uma metafísica intangível.

Mais austero na reescrita do mito, mas não menos libertário, é *A Mulher das Dunas* (*Suna no Onna*, 1964), o segundo filme de Teshigahara Hiroshi adaptado de um romance de Abe Kôbô. A longa-metragem apresenta a alegoria de um entomologista, Niki, que, depois de um passeio pelas dunas à procura de insectos para estudar, perde o último autocarro que o levaria de volta à cidade. Convidado a passar a noite numa habitação da localidade mais próxima, estranhamente situada num buraco de areia na duna, cedo percebe que tinha sido feito prisioneiro da dona da casa, uma jovem viúva com quem acaba por se envolver fisicamente. Niki estaria condenado a passar as noites a retirar a areia acumulada durante o dia na área circundante à casa, sob pena de morrer soterrado ou de os outros habitantes da localidade lhe cortarem o abastecimento de víveres e de água. O mito que está subjacente ao romance de Abe e ao filme de Teshigahara é, evidentemente, o de Sísifo.

A uma primeira leitura, e dado o interesse despertado pela filosofia de Camus e Sartre entre a geração no seio da qual nasceu o cinema da Nova Vaga Japonesa, *A Mulher das Dunas* poderia parecer uma obra existencialista clássica, obcecada pelas questões da identidade e da responsabilidade. Se elas estão, por um lado, efectivamente presentes no filme, ligando-o ao existencialismo mas também ao surgimento do mito de Sísifo *per se*, são-lhes acrescentadas duas dimensões específicas à realidade japonesa: uma de natureza cultural e outra de carácter político. Em relação à primeira, David Desser, no seu livro *Eros Plus Massacre*, relembra o facto que a responsabilidade individual no filme está profundamente dependente do conceito gregário de *giri*, ou seja, de obrigação. Segundo Desser, a dívida de Niki é para com a mulher, que, apesar de o ter ludibriado inicialmente, alimenta-o e trata-o bem. Mas é também, e sobretudo, para com o resto da aldeia, que pode desaparecer completamente se a casa da viúva ficar soterrada.

No mito grego, contudo, Sísifo tinha sido condenado por um juízo moral divino, por acções que os deuses consideravam ultrajantes. Niki, pelo contrário, não tinha entrado no microcosmo das dunas senão pela sua curiosidade pessoal e científica e, aparentemente, a sua escolha como prisioneiro tinha sido completamente arbitrária, não deixando espaço, conseqüentemente, a leituras baseadas em preceitos morais. Mas se não há motivação para a clausura, ela está presente no final de *A Mulher das Dunas*, quando Niki se acomoda à nova vida e decide desistir das suas tentativas de fuga. Se Sísifo não empreende a evasão por saber da sua condenação irrevogável e eterna, Niki não o faz por escolha própria, porque assim o

decidiu. Não porque tenha encontrado prazer na sua rotina, mas porque chegou à conclusão de que as ações que leva a cabo no poço da areia não são menos ilógicas ou válidas do que as que preenchem o seu dia-a-dia no exterior.

A segunda dimensão especificamente japonesa que é acrescida ao mito original é, por sua vez, a que se reporta ao contexto político contemporâneo à realização do filme. Teshigahara, apesar de nunca se ter envolvido directamente em grupos comunistas como o fizeram Ôshima e Wakamatsu, era também um atento comentador da realidade política de esquerda, cuja evolução nos anos 50 e 60 reforçavam o cariz sisifiano da revolução. Teshigahara, em *A Mulher das Dunas*, propõe assim uma atitude política transparentemente plausível: a de que saber que a revolução não vem é *praticamente* (em todos os seus sentidos) o mesmo que esperar que ela venha. Em todas as circunstâncias desfavoráveis, há mudanças a fazer que podem ir sendo feitas, não dependendo a sua validade de uma eventual revolução total. Niki encontrou assim sentido à sua vida em determinadas manobras que exerce no seu novo território e no qual tem uma intervenção positiva visível, forte e imediata. Uma das imagens mais desconcertantes do final do filme é quando o protagonista faz uso da sua sabedoria pré-vida nas dunas, ou seja, pré-moderna, e monta uma estrutura que lhe permite recuperar água do fosso de areia. É é precisamente no momento da aceitação do seu cativeiro, quando a sua vida se encontra reajustada ao meio em que se move, que é devolvido à personagem o nome próprio, desconhecido até então pelo espectador. Arthur Kimball, na sua discussão do romance de Abe, vê o final da obra como um regresso à sua ideologia existencial:

“Out of the apparent absurdity of life [Niki] has learned to extract meaning. He has been ‘set free’ in the metaphysical sense, and escape is no longer necessary.” (DESSER, 1988: 79).

Desser, pragmaticamente, acrescenta:

“The meaning he “extracts” (a nice expression on Kimball’s part) is a function of the water he has learned to extract from the sand.” (DESSER, 1988: 79)<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Donald Richie, no seu *A Hundred Years of Japanese Film*, praticamente parafraseia a afirmação de Desser: “In discovering a way to make potable the water that seeps from the sand, he hits upon his purpose in life.” (RICHIE, 2005: 195).



E se Niki faz, assim, uso da sua sabedoria pré-moderna para se ajustar à vida condicionada que lhe é imposta, e se a ela recorre para “extrair” da sua vivência motivações e sentidos, da mesma forma o fizeram os cineastas da Nova Vaga Japonesa. No limbo da pendência revolucionária, na espera e esforço no sentido da resolução de graves contendidas sociopolíticas e artístico-culturais que caracterizaram os anos sessenta no Japão, os autores da *Nuberu Bagu* utilizaram o universo mitológico popular não como apologia saudosista do tempo em que o viu nascer nem como veículo ideológico de uma política tradicionalista, mas sim, pragmaticamente, como instrumento sábio, forte e válido para um discurso sobre um presente semi-revolucionário e para um futuro que esperavam ser, com todas as suas forças, política e artisticamente revolucionário no seu todo.

### **Bibliografia**

- BURUMA, Ian (2003), *Inventing Japan*, London: Orion Publishing Co.
- COTTERELL, Arthur (1997), *Classical Mythology: The Ancient Myths and Legends of Greece and Rome*, London: Ultimate Editions
- DE LAURENTIS, Teresa & HEATH, Stephen (Ed.) (1980), *The Cinematic Apparatus*, New York: St. Martin's Press.
- DESSER, David (1988), *Eros Plus Massacre: An Introduction to The Japanese New Wave Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.
- DOMENIG, Roland (2006), “The Art Theatre Guild”, in *Funeral Parade of Roses.*, London: The Masters of Cinema Series.
- GALBRAITH, Stuart (2009), *Japanese Cinema*, Köln: Taschen.
- O'ROURKE, Jim (2006), “Timeline for a Timeless Story”, in *Funeral Parade of Roses.*, London: The Masters of Cinema Series.
- ÔSHIMA, Nagisa (1980), *Écrits*, Paris: Cahiers du Cinéma / Gallimard.
- PASSEK, Jean-Loup (Dir.) (1995a), *Dictionnaire du Cinéma A-K*, Paris: Larousse.
- PASSEK, Jean-Loup (Dir.) (1995b), *Dictionnaire du Cinéma L-Z*, Paris: Larousse.
- PHILLIPS, Alastair & STRINGER, Julian (Ed.) (2008), *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, New York: Routledge [2007].
- RICHIE, Donald (1971), *Japanese Cinema: Film Style and National Character*, Garden City: Anchor Books.
- RICHIE, Donald (2005), *A Hundred Years of Japanese Films*, Tokyo: Kodansha International Ltd.
- SATO, Tadao (1997a), *Le Cinéma Japonais I*, Paris: Centre Pompidou.

SATO, Tadao (1997b), *Le Cinéma Japonais II*, Paris: Centre Pompidou.

STORM, Rachel (2006), *Mythology of Asia and the Far East: Myths and Legends of China, Japan, Thailand, Malaysia and Indonesia*, London: Southwater.

TESSIER, Max (2005), *Le Cinéma Japonais*, Paris: Armand Colin Cinéma.

WHITAKER, Sheila (1977), "Japanese Independents" – in *Framework*, n° 6, Warwick.