

UNESP – Universidade Estadual Paulista – Júlio de Mesquita Filho
Instituto de Artes

戦後日本

Sengo Nihon: Arte, Sociedade e Política no Japão Pós-Guerra

Ingrid Tiemi Noda

São Paulo

2022

Ingrid Tiemi Noda

戦後日本

Sengo Nihon: Arte, Sociedade e Política no Japão Pós-Guerra

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como exigência parcial para a Conclusão do Curso de Bacharelado em Artes Visuais no Instituto de Artes da UNESP, sob a orientação do Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira.

São Paulo

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

N761s	Noda, Ingrid Tiemi, 2000- Sengo nihon : arte, sociedade e política no Japão pós-guerra / Ingrid Tiemi Noda. - São Paulo, 2022. 40 f. : il. color. Orientador: Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Arte - Japão. 2. Arte e a guerra. 3. Arte e história. 4. Guerra Mundial 1939-1945. 5. Literatura japonesa. I. Oliveira, Pelópidas Cypriano de. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 709.52
-------	--

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

Ingrid Tiemi Noda

戦後日本

Sengo Nihon: Arte, Sociedade e Política no Japão Pós-Guerra

Aprovado em: 4 de março de 2022

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Eduardo Ferreira Machado

São Paulo

2022

Agradecimentos

Aos meus pais e aos meus amigos, que sempre me apoiaram, especialmente durante a elaboração deste trabalho.

À Galeria Maruki para os Painéis de Hiroshima e à Yumi Iwasaki, Coordenadora Internacional, pela gentileza e disponibilidade no fornecimento de imagens para a pesquisa.

Ao Prof. Dr. Pelópidas Cypriano, pela paciência e disposição e pelo auxílio no decorrer deste projeto.

A todos que me motivaram a continuar em diversos momentos, direta ou indiretamente.

Resumo

Mudanças na política e na sociedade sempre estiveram relacionadas com a produção artística e seu propósito no decorrer da história. O objetivo desta tese é explorar e analisar a relação entre transições políticas e sociais do início do período pós-guerra (1945-55) e as tendências nas artes visuais e literárias do mesmo período. Partindo de um Império notavelmente nacionalista nos primeiros anos, o Japão experimentou uma supremacia política durante sua era colonialista, derrota na Guerra do Pacífico, uma forçada mudança de regime e, finalmente, um *boom* econômico – conhecido como “Milagre Econômico” – no decorrer do período Shōwa (1926-89). Os efeitos dessas mudanças constantes e vertiginosas estão refletidos em pinturas e textos deste período de transição; não somente no conteúdo das obras, mas também no método que deveria ser utilizado em suas produções. Essa dissertação apresenta uma análise do impacto da guerra e da ocupação estrangeira na cultura e sociedade japonesa e do impacto da arte na política, assim como uma reflexão sobre a psique da nação e sua influência na arte e na crítica de arte desenvolvida na época; concomitantemente tentando conectar eventos atuais no Japão e no mundo aos desdobramentos do período pós-guerra.

Palavras-chave: *Arte japonesa, Literatura japonesa, Japão pós-guerra, arte política.*

Abstract

Shifts in politics and society have always been closely related to artistic production and its purpose throughout history. The aim of this thesis is to explore and analyze the relationship between political and societal transitions from the early postwar years in Japan (1945-55) and the trends in visual and literary arts of the same period. Starting off as a notably nationalist Empire in early years, the Japanese experienced political supremacy during their colonialist era, defeat in the Pacific War, a forced regime change and, finally, a wondrous economic growth – known as “Japanese Miracle” – throughout Shōwa (1926-89). The effects of such constant and fast-paced changes are reflected on paintings and writings from this transitional period; not only on what the works depicted, but also on the method used in their production. This dissertation poses an in-depth look at the impact of warfare and foreign occupation in Japanese culture and society and the impact of arts in politics, as well as a reflection upon the nation’s psyche and its influence on the arts and art criticism developed at the time, concomitantly trying to connect current events in Japan and the world to the developments from the postwar period.

Keywords: *Japanese art, Japanese literature, postwar Japan, political art.*

Lista de Figuras

Figura 1 – 第三部 水 (Painel III Água)	21
Figura 2 – 第十四部 からす (Painel XIV Corvos)	22
Figura 3 - 倒れた炭鉱夫 (Minerador de Carvão Caído)	24
Figura 4 – 砂川五番 (Sunagawa 5º)	26
Figura 5 - アメリカ兵、子供、バラック (Soldado Americano, Criança, Barricadas) . . .	27

Sumário

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 Um Olhar Sobre o Japão Pós-Guerra	
1.1 Definindo o “Pós-Guerra”	12
1.2 A Construção de uma Democracia	13
1.3 Dificuldades na Ocupação	15
1.4 <i>Kyodatsu</i> e <i>Kasutori</i>	16
CAPÍTULO 2 Artes Visuais e Literárias	
2.1 Produção Artística no Japão Pós-Guerra	19
2.2 Os Painéis de Hiroshima (原爆の図)	20
2.3 Minerador de Carvão Caído (倒れた炭鉱夫)	23
2.4 Sunagawa 5º (砂川五番) e Soldado Americano, Criança, Barricadas (アメリカ兵、子供、バラック)	24
2.5 Sobre a Decadência (墮落論), Sakaguchi Ango (坂口安吾)	28
2.6 Declínio de um Homem (人間失格) e Flores da Erva (草の花)	29
2.7 Nuvens Flutuantes (浮雲), Hayashi Fumiko (林芙美子)	31
CAPÍTULO 3 O Legado do Pós-Guerra	
3.1 <i>Cool Japan</i> e o <i>Soft Power</i> Japonês	33
3.2 Problemas no Japão Contemporâneo	34
CAPÍTULO 4 COVID-19, Arte Contemporânea e o Potencial Revolucionário em Tempos de Crise	36
CONSIDERAÇÕES FINAIS	38
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	39

INTRODUÇÃO

Conhecer a história da própria nação e do mundo é fundamental para a compreensão de acontecimentos recentes e para a construção de uma nova realidade. No entanto, é possível observar o crescente preterimento dos estudos históricos e culturais no Brasil. Este trabalho tem como um dos maiores motivadores, assim, expandir o conhecimento de uma nação com a qual a autora possui uma conexão cultural por sua ascendência – o Japão –, a fim de fortalecer a relevância do estudo do passado, evidenciando o caráter cíclico da humanidade.

A atual crise política e cultural no mundo – intensificada pela pandemia de COVID-19 – resultou no surgimento de um sentimento pessimista em grande parte da população; inseguranças em relação ao futuro aumentaram com o isolamento social e com a sensação de impotência diante do vírus. Em meio às dificuldades, a importância da arte tem estado no foco da atenção – diversas apresentações virtuais foram televisionadas, versões digitais de exposições de artes foram criadas, e a venda de livros cresceu. Reafirmou-se o poder de unir pessoas através da expressão de sentimentos e experiências universais na arte, algo presente na história mundial há séculos, especialmente acentuado em tempos de crise. Portanto, este estudo procura analisar um caso relativamente recente, onde é possível observar a intersecção entre crise e cultura.

Dentro do espaço da arte, o Japão atraiu notável atenção com minuciosas xilogravuras, populares personagens animadas e movimentos artísticos pós-modernistas. Obras criadas nos primeiros anos após a derrota na Guerra do Pacífico, no entanto, raramente recebem o mesmo reconhecimento; o período sendo visto quase unicamente como um momento de rápidas mudanças em prol da reconstrução da nação. Conquanto rápidos possam parecer, os anos imediatamente pós-guerra foram vagarosos e penosos para aqueles vivenciando a destruição resultante do conflito. Qual o papel da produção artística na reconstrução de um país assolado? Como estavam conectadas a política e a cultura? Em uma tentativa de apresentar diferentes lados da sociedade japonesa e da emergência do Japão dos dias atuais, este trabalho explorará o contexto político e social, assim como a literatura e a pintura desenvolvidas no período pós-guerra.

O primeiro capítulo terá como foco a análise de diferentes aspectos do período, sintetizando partes de ensaios e publicações utilizadas como referência nesta tese e adicionando outros pontos importantes à discussão, enquanto o segundo dará ênfase ao modo em que a arte foi influenciada por tais aspectos, observando trabalhos individuais em detalhe. Os dois últimos capítulos têm como

objetivo apresentar uma breve visão do Japão contemporâneo e das dinâmicas de poder no leste asiático, além de criar paralelos entre o potencial revolucionário na época estudada e na atualidade. Ao revisitar o Japão pós-guerra, esta pesquisa visa também estabelecer um maior entendimento sobre o país e a importância do engajamento político na sociedade.

CAPÍTULO 1 – UM OLHAR SOBRE O JAPÃO PÓS-GUERRA

1.1 DEFININDO O “PÓS-GUERRA”

Primeiramente, é necessário definir o período compreendido por “pós-guerra”. Considerando o fim da Guerra do Pacífico, ele começaria em 1945 e se estenderia até os dias atuais; no entanto, o período também pode ser entendido como os anos de ocupação no Japão pelas Forças Aliadas (1945-52). O final dos anos 40 trouxe questões sobre a situação futura do país – tanto na política, quanto nos movimentos artísticos –, e o início dos anos 50 começou a mostrar mudanças consideráveis, especialmente após a saída das tropas americanas em 1952.

As bombas atômicas devastaram Hiroshima e Nagasaki nos dias 6 e 9 de agosto de 1945, respectivamente. Pouco tempo depois, no dia 15, o Imperador Hirohito falou diretamente com a população pela primeira vez, através de uma transmissão de rádio – a 玉音放送 (*gyokuon-hōsō*), ou Transmissão da Voz do Imperador –, anunciando a retirada do Japão da guerra. No pronunciamento, a ideia de rendição nunca foi abertamente mencionada, e o imperador continuou a justificar suas ações militares até aquele momento; de acordo com o Imperador Hirohito, o Japão estava aceitando a declaração das Forças Aliadas não apenas pelo bem da nação, mas de toda a civilização humana. A realidade, no entanto, era que o Japão já havia perdido a guerra antes da queda das bombas atômicas. Embora não houvesse intenção de declarar derrota pelo lado japonês, o país já sofria com uma grave crise econômica e a maioria dos soldados enviados ao exterior para invadir territórios estavam demasiadamente fracos para continuar lutando.

A propaganda de guerra convencia os japoneses de que eles eram um império eminente, eles lutavam para honrar sua nação e seu comandante sem questionar as medidas violentas que deveriam ser tomadas. A realidade da derrota, portanto, teve um grande impacto no orgulho daqueles que sacrificaram suas vidas pela soberania do Japão. Após muita luta – e muitas mortes – em nome da proteção da autenticidade cultural do país, o imperador subitamente anunciou não somente que estavam deixando a guerra, mas também que estavam voltando derrotados, como citado por Gordon (2013), e sob comando do inimigo. Enquanto desmoralizadas e exaustas, muitas das pessoas sentiam-se também tranquilizadas com o final da destruição e do massacre causados pela guerra. Kawashima Eiko recorda: “No dia em que a guerra acabou, eu escutei a transmissão

do Imperador aqui mesmo. Todos nós choramos. Eu ainda era uma jovem menina. Estava triste, mas ao mesmo tempo senti certo alívio.” (COOK, 1992, p. 470, tradução nossa)¹.

Um dos termos indicados na Declaração de Potsdam – aceita pelas autoridades japonesas em 1945 como um dos requerimentos para que a saída do Japão fosse aceita, juntamente com a rendição incondicional – era a ocupação da nação pelas tropas das Forças Aliadas. Centenas de milhares de soldados americanos já estavam no Japão até o final do mesmo ano. Lideradas pelo CSFA (Comandante Supremo das Forças Aliadas)², as tropas enviadas ao país colocaram em prática os planos criados pelo governo americano para a reconstrução da nação derrotada.

1.2 A CONSTRUÇÃO DE UMA DEMOCRACIA

Os planos das Forças Aliadas para o Japão tinham como base os ideais americanos de liberdade e democracia. Uma nova constituição foi escrita sob comando do General MacArthur, sendo efetivada como uma emenda à Constituição Meiji (1890) em 1947, com três principais ajustes: o Imperador não deveria ser considerado uma entidade à parte e superior ao povo, mas um “símbolo do Estado e da unidade de seu povo, derivando sua posição a partir da vontade do povo, no qual reside o poder soberano” (Constituição do Japão, art. 1, tradução nossa)³; os japoneses deveriam renunciar a guerra e dissolver qualquer força nacional que oferecesse algum risco à paz internacional; e todos os cidadãos deveriam receber as mesmas oportunidades e o mesmo tratamento, independentemente de gênero, religião, raça ou posição social. As mudanças democráticas foram bem recebidas pela maioria, apesar de certa resistência por parte do governo japonês durante o processo de elaboração do documento.

Enquanto a Constituição de 1947 foi imposta pelo CSFA no país, é notável a forma como os japoneses adaptaram o novo sistema político à própria cultura já existente. A nação já havia sido exposta a ideais democráticos no início do século 20 – principalmente durante a era Taishō⁴ –,

¹ “The day the war ended, I listened to the Emperor’s broadcast right here. We all cried. I was still a young woman. I was sad, but at the same time I felt a sense of relief. I feel rather guilty saying that even today, but the air raids were so frightening to me.”

² Título dado ao General Douglas MacArthur, apesar do termo se referir também aos agentes da ocupação.

³ “天皇は、日本国の象徴であり日本国民統合の象徴であつて、この地位は、主権の存する日本国民の総意に基く。”

⁴ Período correspondente a 1912-1926 no Japão.

decorrentes da insatisfação com o governo após a Guerra Russo-Japonesa. Movimentos exigindo sufrágio universal, assim como um envolvimento político mais significativo por parte dos cidadãos, surgiram com as massas se interessando mais pela participação na política. O crescimento do ultranacionalismo e do fascismo com a aproximação da Segunda Guerra Mundial resultou na pausa das mudanças liberais, mas a derrota e a destruição que sobrevieram reforçaram o descontentamento popular com sistemas repressivos e reviveram o sentimento antiautoritário no Japão. A revolução democrática – termo utilizado por Dower (1999) – foi naturalmente vista como uma nova oportunidade.

A reação inicialmente passiva e a gratidão às Forças Aliadas passou a ser alvo de criticismo, uma vez que muitas pessoas consideravam a tentativa de importação de estruturas estrangeiras sem consideração pela história e pela realidade do país o motivo pelo qual a nação havia sido derrotada em primeiro lugar. O Japão estava mostrando sua natureza submissa novamente, não estava refletindo sobre o significado de “revolução” – e sim seguindo um novo grupo de líderes (DOWER, 1999) –, propensos, portanto, a fracassar pela segunda vez. Entretanto, tornou-se gradualmente evidente a vontade japonesa de superar o estado de luto e começar a trabalhar na reconstrução nacional. A barreira idiomática e o nacionalismo ainda presente tiveram certo impacto na influência das Forças Aliadas no decorrer da Ocupação, tornando possível que ambiguidades fossem encontradas em suas ordens e medidas, e que a nação construísse sua própria democracia.

Conforme ideais liberais cresceram em popularidade, tanto o Partido Socialista Japonês (PSJ)⁵ quanto o Partido Comunista Japonês (PCJ)⁶ ganharam força. O primeiro foi fundado em 1945 e era particularmente forte nos primeiros dois anos após o fim da guerra, enquanto o segundo foi criado nos anos 20 como um partido clandestino, tendo seus membros perseguidos durante a Segunda Guerra Mundial. Ambos eram reconhecidos pelas Forças Aliadas na Ocupação, e muitas das primeiras medidas políticas do CSFA tinham interesses em comum com os partidos. Mas a colaboração amigável não durou muito. No final dos anos 40, as tensões entre os Estados Unidos e a União Soviética pioraram, e o crescente número de esquerdistas no Japão preocupava os estadunidenses, levando os oficiais da Ocupação a repensar as ações a serem tomadas. O governo dos Estados Unidos renegou os seus compromissos anteriores, encorajou o governo japonês a

⁵ *Nihon Shakai-tō* (日本社会党)

⁶ *Nihon Kyōsan-tō* (日本共産党)

enfraquecer normas trabalhistas protetoras e ordenou que grande parte dos trabalhadores pertencentes ao PSJ e ao PCJ fossem removidos de suas posições em 1949-50.

1.3 DIFICULDADES NA OCUPAÇÃO

Apesar das medidas e ideais aparentemente inclusivos, a Ocupação dos Aliados – como o subcapítulo anterior revela – passou por uma mudança drástica em sua estratégia com o aumento das desavenças da Guerra Fria. Assim como a associação do CSFA com partidos esquerdistas chegou ao fim, sua posição antes antimilitarista, aprovada pela maioria, foi substituída por uma atitude encorajadora em relação ao estabelecimento de uma força policial armada no Japão com a eclosão da Guerra da Coréia em 1950. Criada como Reserva Nacional de Polícia⁷ com o intuito de proteger um país aparentemente indefeso após a realocação de muitas das tropas estadunidenses para a Coréia do Sul, a organização simbolizava o início da remilitarização japonesa.

Também uma consequência das pautas anticomunistas estadunidenses, foi a reconsideração de conglomerados financeiros antes não confiáveis. *Zaibatsu*⁸, os quais detinham o monopólio da economia japonesa desde o período Meiji⁹, receberam a ordem de dissolução nos primeiros estágios da Ocupação – considerados uma ameaça à democracia nacional –, e foram divididos em grupos menores. Porém, com a necessidade de armamento no surgimento da Guerra da Coréia, oficiais dos Estados Unidos revogaram a ordem e passaram a fortalecer as operações dos *zaibatsu*. O Japão – e muitos conglomerados – se beneficiou do conflito atuando como fornecedor de armas, passando por uma recuperação econômica excepcional nos anos 50.

Os planos estadunidenses de desenvolvimento social também eram incertos. Durante a Guerra do Pacífico, a produção alimentícia no Japão havia sofrido uma grande queda, agravada pela perda de territórios após a derrota. Apesar do sistema de racionamento de alimentos existente desde 1940, a quantidade de comida oferecida foi gradativamente reduzida e tornou-se quase insuficiente para sobrevivência. A fome e a restrita variedade de alimentos disponíveis estimulou

⁷ *Keisatsu Yobitai* (警察予備隊)

⁸ Conglomerados industriais e financeiros verticalmente integrados no período do Japão Imperial (1868-1947).

⁹ Período correspondente a 1868-1912 no Japão.

a atividade do mercado ilegal, o qual contava com um consentimento tácito das autoridades da Ocupação. Ao mesmo tempo, soldados das Forças Aliadas desfrutavam de comidas abundantes e, em muitas ocasiões, abusavam de seu poder assediando cidadãos japoneses (GORDON, 2013).

O assédio sexual, especificamente, por parte dos soldados estadunidenses, juntamente com o eventual envolvimento deliberado e consensual por parte de mulheres japonesas, resultou em mais uma questão controversa – o nascimento de crianças mestiças durante a Ocupação. Desconsiderando a escassez de recursos na nação derrotada, diversos soldados tiveram crianças e eram isentos de quaisquer responsabilidades para com eles ou suas mães, muitas vezes sendo realocados. Abandonadas por seus pais, essas crianças eram vistas como um estorvo no Japão – carregando simultaneamente o tabu de não serem de raça “pura” –, e sofriam discriminação dentro da sociedade. Eventualmente, a mídia dos Estados Unidos encontrou uma oportunidade de manipular uma imagem positiva e não-discriminatória do país através do incidente, mostrando famílias estadunidenses que haviam adotado algumas dessas crianças abandonadas; mas muitas delas nunca conheceram seus pais biológicos.

1.4 *KYODATSU E KASUTORI*

O sentimento de fadiga e sofrimento generalizado que afligia o país ao final da guerra não era uma consequência apenas da derrota, mas também da compreensão de que tudo pelo que se havia lutado era uma mentira. Visando incentivar a participação na guerra, o Estado impôs a ideia de uma superioridade do *Yamato-damashii* (ou “espírito japonês”)¹⁰, convincentemente criando uma imagem grandiosa do Japão – convincente o suficiente para as pessoas aceitarem a morte como um dever do cidadão e irem em direção aos campos de batalha com cabeças erguidas. Aqueles que de fato morreram, todavia, tornaram-se fúteis sacrifícios, e aqueles que sobreviveram se arrependiam amargamente de sua mentalidade no período da guerra. A exaustão não era um resultado do fracasso na guerra tanto quanto era, de acordo com Dower (1999), a culminância de anos de tragédia e batalha em nome de um governo enganoso. O cansaço já consumia a nação antes

¹⁰ O termo surgiu no período Heian (794-1185), mas foi adotado em sentido nacionalista e militarista por patriotas durante a Segunda Guerra Mundial.

de 1945 – agravado pela miséria e pela destruição no país –, mas os cidadãos eram incentivados a continuar lutando pela vitória que certamente viria. E então, eles perderam; anunciando a rendição, o imperador pedia que eles “tolerassem o intolerável e suportassem o insuportável”¹¹.

Muitos não possuíam lar ou comida, soldados que regressavam de outros países tornaram-se criminosos de guerra, como explicitado por Fujii Shizue em seu depoimento para Haruko e Theodore Cook (1992, p. 428, tradução nossa):

Até o meio de agosto de 1945 – praticamente até o dia anterior –, nós havíamos vivido sob o lema “Derrotemos os Demônios Americanos e Ingleses!” Havíamos cooperado com a guerra. Havíamos suportado tudo por ela. De repente, após o dia 15 de agosto, as manchetes mudaram: “Soldados Japoneses São Demônios”. Histórias sobre “a marcha da morte nas Filipinas” em 1942 apareceram nos jornais. Eu pensei, meu país realmente fez essas coisas? Que tipo de pessoas teriam cometido ações tão cruéis? E agora meu próprio marido estava, de alguma forma, envolvido nisso! Eu não conseguia aceitar.¹²

Sentirem-se sem propósito e abandonados pela nação que tinham dado tudo para proteger era inevitável. A junção dos sentimentos pessimistas resultantes do período de conflito levou à condição denominada *kyodatsu*. O ceticismo da sociedade infectada pelo *kyodatsu*, não surpreendentemente, teve considerável influência nos textos e pinturas da época. Muito frequentemente, os trabalhos tinham um tom sombrio e niilista – mesmo sem a menção direta à guerra ou ao conflito –, mostrando pouco ou nada da beleza e da bravura japonesas que haviam sido enfatizadas nos tempos de propaganda de guerra. O declínio em direção à uma sociedade indecorosa era claro.

Se a condição *kyodatsu* era caracterizada pelo desânimo e exaustão, o gosto pela depravação e pelo comodismo constituíam a cultura *kasutori*. Um produto da falta de propósito, a subcultura foi nomeada a partir de uma bebida alcoólica que ganhou popularidade na época. Originalmente, “*kasutori*” era usado para se referir a um tipo de *shōchū* legítimo, feito de borras de sake, mas o termo passou a ser utilizado para um *shōchū* de baixa qualidade, ilegalmente destilado e de origem duvidosa durante a época pós-Guerra do Pacífico, quando a bebida se tornou a primeira escolha de

¹¹ “堪へ難きを堪へ、忍ひ難きを忍ひ”

¹² “Until the middle of August 1945 — practically yesterday — we’d lived under the slogan “Beat the American and English Devils!” We’d cooperated with the war. We’d endured everything for it. Suddenly, after August 15, the newspaper headlines changed: “Japanese Soldiers Are Devils.” Stories of “the death march in the Philippines” in 1942 appeared in the papers. I thought, did my country really do such things? What kind of people could have committed such cruel acts? And, now, my own husband was somehow in the middle of it! I couldn’t bring myself to accept that.”

muitos – especialmente autores. Vários autores tinham como foco narrativas hedonistas durante o período, os desejos carnavais – ao contrário dos ideais virtuosos e altruístas dos tempos passados – tornaram-se comercializáveis.

O entretenimento em geral era distintamente sexual. Autoridades japonesas eram coniventes com o crescimento da atividade sexual no país, estabelecendo até a breve Associação de Recreação e Entretenimento¹³ – uma organização de trabalhadores da indústria do sexo direcionada aos soldados da Ocupação. Apesar da associação ter sido dissolvida em menos de um ano, a cultura *kasutori*, juntamente com a condição *kyodatsu*, marcou uma era de erotismo, decadência e angústia na história do Japão.

¹³ *Tokushu Ian Shisetsu Kyōkai* (特殊慰安施設協会)

CAPÍTULO 2 – ARTES VISUAIS E LITERÁRIAS

2.1 PRODUÇÃO ARTÍSTICA NO JAPÃO PÓS-GUERRA

As artes visuais e literárias desenvolvidas tinham, sem dúvida, uma marcante influência daquelas do período Meiji, mas buscavam expor problemas políticos e sociais de seu tempo. O Japão se encaminhava à uma sociedade democrática – assim como os movimentos artísticos. Em paralelo, artistas e escritores debatiam sobre o significado e os métodos de suas criações. Com grande orientação política, círculos eram criados para discutir diversas questões pertinentes.

Ao longo da guerra, muitos artistas começaram a produzir pinturas com propaganda de guerra; com símbolos representando a identidade japonesa – como belas paisagens, samurais, etc. –, elas reforçavam ideais fascistas e justificavam o envolvimento na guerra, pelo bem da cultura da nação. Entre inúmeros trabalhos, 秋田の行事 (Eventos de Akita), de Fujita Tsuguharu, ilustra bem tais produções, exibindo diferentes elementos da “beleza” japonesa. Mais tarde, obras e artistas que haviam apoiado a guerra passaram a ser criticados por pintores e críticos que não haviam aderido à propaganda de guerra até 1945.

Houve uma reação similar no campo da literatura. Tornou-se comum a exposição de autores que carregavam certa responsabilidade em relação aos horrores da guerra, particularmente em publicações impressas da época. Em 1946, um ensaio discutindo a responsabilidade de escritores no Japão, escrito por Odagiri Hideo, foi publicado na *Shin Nihon Bungaku* (Nova Literatura Japonesa) – uma revista de literatura criada durante o período pós-guerra –, anexando uma lista de 25 autores “culpados” que deveriam ser expulsos do mundo literário. A perseguição, no entanto, não durou muito. Novas pautas surgiram, direcionando a discussão a pontos mais cruciais sobre produção e produtores.

Dentro da *Shin Nihon Bungakukai*¹⁴, a importância de espaços democráticos recebia considerável atenção. Novos escritores e documentações amadoras eram encorajados pelo grupo, o qual acreditava que a única maneira de criar algo significativo e relevante era através dos relatos daqueles que estavam passando diretamente pelas situações narradas. Apesar de certa distinção

¹⁴ Associação da Nova Literatura Japonesa

entre profissionais e amadores existir dentro das publicações, a visibilidade dada às "massas", a oportunidade de serem ouvidas, reforçava os ideais democráticos da cultura pós-guerra.

Em adição às associações literárias, muitos dos círculos criados contavam com a participação de membros de diferentes profissões – artistas, professores, escritores, trabalhadores manuais, estudantes... E, embora diferentes tipos de obras fossem ocasionalmente apresentadas, muitos destes círculos destacavam relatos orais de experiências e reflexões, com grande inclinação política. Com o crescimento do PCJ naquele momento, muitas das pessoas que frequentavam reuniões culturais eram também membros ou apoiadores do partido.

A responsabilidade social e o retrato da realidade eram de suma importância para os artistas, estando eles diretamente conectados à democratização da produção artística e literária. Enquanto diferentes movimentos surgiram após a guerra, a maioria tinha o realismo como interesse central, resultando em mesas redondas e criticismo mútuo entre membros de distintos grupos. A arte era, portanto e acima de tudo, um produto do coletivismo.

Algumas das obras do período serão analisadas nas próximas páginas, com o intuito de visualizar as características previamente mencionadas retratadas em diferentes mídias e fortalecer a ideia de que, independentemente da técnica utilizada, muitos dos trabalhos do período dialogavam entre si.

2.2 OS PAINÉIS DE HIROSHIMA (原爆の図)

O casal de artistas Maruki Iri e Maruki Toshi perderam parte da família com a explosão da bomba atômica em Hiroshima. Poucos dias após o incidente, eles puderam testemunhar o estado no qual a cidade havia sido deixada – mesmo o que não tinha sido completamente destruído pela bomba ainda carregava suas marcas. Se o cenário soturno permanecera dias mais tarde, era difícil imaginar como teria sido para aqueles por perto no momento em que a bomba caiu. A imagem de cadáveres, cidadãos machucados e destruição ficou marcada na mente do casal, levando-os a iniciar a pintura dos corpos dos quais lembravam, três anos depois. Apenas em 1950 foi finalizada a primeira parte dos Painéis de Hiroshima – “幽霊” (Fantasmas). Mas o que tornou este retrato da bomba particularmente memorável?

Originalmente planejado como uma obra de apenas um painel, o projeto cresceu conforme *hibakusha*¹⁵ que haviam visto a pintura começaram a dividir suas memórias da tragédia – muitos insatisfeitos com a forma em que havia sido retratada – fornecendo, assim, mais informação para novas peças. A produção durou 32 anos, de 1950 até 1982, resultando em 15 painéis.

Os primeiros anos foram marcados pela censura da Ocupação estadunidense. Entre uma variedade de temas censurados pelo CSFA, menções às bombas atômicas eram absolutamente proibidas e sujeitas ao confisco. Porém, com a ajuda de apoiadores, a dupla viajou pelo país carregando os painéis dobráveis e realizando exposições juntamente com performances.

No terceiro painel, “水” (Água), pessoas indo em direção ao rio enquanto as chamas se espalhavam, em uma tentativa de escapar do seu inevitável fim, estão representadas à direita. No que parece uma linha do tempo para a esquerda, os corpos aparecem em deterioração na água e, finalmente, empilhados em um monte de cadáveres irreconhecíveis. A atenção, no entanto, é dada à mãe que lastimavelmente olha para a criança em seus braços, lembrando a imagem da Virgem Maria e seu filho. “A figura de mãe e filho... eles devem ser um símbolo de esperança”¹⁶, a performance para o painel diz, mas eles simbolizam, na verdade, a aflição do século 20.

Figura 1 – 第三部 水 (Painel III Água)



Fonte: Galeria Maruki para os Painéis de Hiroshima¹⁷

Finalizado em 1972, o penúltimo painel, “からす” (Corvos), referencia diferentes lados do bombardeamento. Com o passar dos anos, a noção de que os japoneses não foram os únicos a sofrer os efeitos das bombas fora crescendo no país – até mesmo prisioneiros de guerra estadunidenses

¹⁵ Termo utilizado para se referir aos sobreviventes das bombas atômicas.

¹⁶ “母子像というのは、希望の母と子でなければならないはずです。”

¹⁷ Disponível em: <https://marukigallery.jp/hiroshimapanels/> (último acesso em 20/02/2022)

havia morrido. O painel foi inspirado pelos textos de Ishimure Michiko sobre o tratamento dado aos coreanos que faleceram e ainda sofriam discriminação, sendo seus corpos os últimos a serem retirados. Os pintores escrevem “japoneses e coreanos têm rostos similares. Como se pode distinguir uma face impiedosamente queimada de outra?”¹⁸ – por que até mesmo cadáveres eram maltratados? Por que ainda não eram reconhecidos os sobreviventes da bomba estrangeiros? O painel simboliza uma modesta reza pelas vítimas coreanas e o criticismo diante do preconceito persistente entre muitos japoneses.

Figura 2 – 第十四部 からす (Painel XIV Corvos)



Fonte: Galeria Maruki para os Painéis de Hiroshima¹⁹

Os Painéis de Hiroshima eram um trabalho colaborativo não apenas pois juntavam o estilo de pintura japonês de Maruki Iri e o estilo de pintura a óleo ocidental de Maruki Toshi, mas também porque eles não poderiam ter sido feitos sem os comentários daqueles que haviam sobrevivido à bomba e se emocionado com as pinturas, ou sem os apoiadores que colaboraram na organização de exposições pelo país. Independentemente do quão impactante a desumanidade e o caos representados neles possam ser, os painéis só puderam ganhar vida com as reações e sentimentos dos espectadores. A rejeição à violência uniu os japoneses, a guerra criara uma memória e um trauma coletivos.

¹⁸ “韓国・朝鮮人も日本人も同じ顔をしています。被爆したむざんな姿はどこで見分けることが出来ましょう。”

¹⁹ Disponível em: <https://marukigallery.jp/hiroshimapanels/> (último acesso em 20/02/2022)

2.3 PERISHED COAL MINER (倒れた炭鉱夫)

Senda Umeji, um minerador que trabalhava com xilogravuras e publicações independentes com seus colegas, estava entre os numerosos “cidadãos comuns” que aderiram à produção artística à parte de seus empregos principais. Inicialmente, Senda pretendia estudar pintura, mas não pode seguir seus planos após ser convocado para a guerra. Mais tarde, como muitos no período pós-derrota, ele foi empregado nas minas – onde conseguiu se reconectar com as artes – e, pouco tempo depois, começou a entalhar madeira para suas gravuras.

Apesar de não serem tão conhecidas quanto outras obras da época, as gravuras de Senda Umeji fornecem ao espectador uma imagem do Japão pós-guerra pelos olhos de um grupo de artistas frequentemente esquecido, com cenas do dia-a-dia de mineradores, assim como símbolos cristãos recorrentes – outra mudança em relação ao período anterior, quando a presença de religiões ocidentais eram restritas no país (JANSEN, 2000). Sem um treinamento formal, o trabalho do artista apresenta traços nitidamente grosseiros e traz temas com os quais as pessoas ao seu redor – aquelas vivendo uma vida humilde e trabalhadora – podiam se identificar.

Como previamente mencionado, o sentimento democrático que ganhou grande força na nação teve grande influência sobre a produção artística. Trabalhadores manuais que ao mesmo tempo trabalhavam como artistas amadores encontraram um lugar em espaços antes exclusivos e elitistas no mundo da arte; houve uma mudança do individual e egocêntrico para o coletivo e socialmente impactante. Pinturas – ou, no caso de Senda Umeji, xilogravuras – ganharam reconhecimento por sua habilidade de unir os cidadãos. Para muitos, elas não eram uma obra apenas para ser vista, mas também para ser sentida. A possibilidade de publicar um trabalho próprio em lugares com visibilidade, ou de encontrar uma peça que captava o próprio sofrimento, permitiu que as massas anteriormente negligenciadas se sentissem acolhidas, criando um novo cenário cultural no Japão. Como Jesty (2018) escreve, “seus trabalhos eram parte de um movimento que permitia que multidões participassem na criação de cultura através da construção de espaços e circuitos de reconhecimento, onde suas vozes podiam ser ouvidas.” Não apenas no campo da arte, a junção de esforços dentro de uma nação – ao invés da criação de pequenos e isolados movimentos – era a única maneira de superar a derrota e repensar a realidade.

Figura 3 - 倒れた炭鉱夫 (Minerador de Carvão Caído)



Fonte: Kansai Seminar House²⁰

2.4 SUNAGAWA 5° (砂川五番) e SOLDADO AMERICANO, CRIANÇA, BARRICADAS (アメリカ兵、子供、バラック)

“Sunagawa 5°” (1955), de Nakamura Hiroshi, e “Soldado Americano, Criança, Barricadas” (1953), de Ikeda Tatsuo, ambos retratam problemas da Ocupação no Japão, de diferentes perspectivas.

Uma característica obra de reportagem, “Sunagawa 5°” reconta os primeiros eventos dos movimentos de Sunagawa, na segunda metade de 1955. Anteriormente, no mesmo ano, havia sido notificada a intenção do governo de expandir a Base Aérea de Tachikawa – utilizada pela Força Aérea dos Estados Unidos – e, conseqüentemente, de tirar os terrenos de famílias de fazendeiros que viviam no próximo vilarejo de Sunagawa. Isso resultou na aliança de diversos moradores locais contra a expansão e na obstrução do caminho a fim de impedir a entrada de autoridades em suas

²⁰ Disponível em: https://www.kansai-seminarhouse.com/p_gallery/2016/05/sendai-umeji.php# (último acesso em 20/02/2022)

terras. A situação tornou-se um movimento nacional anti-bases, antimilitar e antiautoritário, chegando a incluir membros de diferentes associações – especialmente uniões trabalhistas.

A pintura de Nakamura Hiroshi retrata o confronto entre famílias locais e policiais, embora de maneira relativamente teatral. Este exagero é responsável pela junção de eventos da vida real e suas implicações sociais, expondo um incidente específico em Sunagawa enquanto critica demonstrações violentas e cruéis de poder. O quadro não busca apenas informar, mas também se posicionar e causar indignação – incentivar o desejo pela mudança. A presença de uma crítica social define a obra de reportagem do Japão pós-guerra, como elucidado por Abe Kōbō em “*Atarashii riarizumu no tame ni: Ruperutāju no igi* (1952)” (Por um novo realismo: o significado de reportagem):

A fim de mudar a realidade hoje, quando a revolução está se deslocando para a mão do povo, a reportagem foi tomada como uma questão do novo realismo e evolui para um novo conceito de si mesma, um conceito obviamente distinto daquele da reportagem corriqueira de artigos de notícias. Ela busca captar a realidade social, a importância social, ou melhor, a tensa relação entre consciência e questão social. (YOSHIDA, 2012, p. 47, tradução nossa.)²¹

Apesar das intenções aparentemente pacíficas da Ocupação, as tensões crescentes entre os Estados Unidos e a União Soviética, assim como a Guerra da Coreia, resultaram em uma presença numerosa de soldados e mantimentos de guerra no Japão. Com feridas ainda não cicatrizadas da guerra e da derrota, os japoneses desenvolveram um sentimento extremamente antiviolença, criando uma forte resistência às bases do governo dos E.U.A.. O Tratado de Segurança entre Estados Unidos e Japão, assinado em 1951 como requerimento para o fim da Ocupação, permitiu que o território japonês fosse livremente utilizado para o estabelecimento de postos militares, resultando no aumento da oposição no final dos anos 50 e dos protestos na década seguinte. A remilitarização do Japão causou grande desconforto nos anos seguintes à guerra, agravado por determinadas medidas tomadas pelo CSFA durante a Ocupação.

²¹ “In order to change reality today, when revolution is shifting into the hands of the masses, reportage has been taken up as a question of new realism and has evolved into a new conception of itself, one that is obviously distinct from the reporting of common news articles. It means to grasp social reality, social significance, or rather the tense relation between social consciousness and matter.”

Figura 4 – 砂川五番 (Sunagawa 5°)



Fonte: Museu de Arte Contemporânea de Tokyo²²

Ikeda Tatsuo oferece outra abordagem, revelando o caminho trilhado por muitas mulheres após a guerra, como resultado da perda de suas famílias. No decorrer da Ocupação, soldados estadunidenses também eram vistos como uma oportunidade de apoio financeiro – tanto para mulheres que recorreram à prostituição, quanto para aquelas que pediam diretamente por apoio.

Cada vez mais comum, o relacionamento entre japonesas e soldados estrangeiros era alvo frequente de críticas e ressentimento. A visão de mulheres locais se relacionando abertamente com militares ia além da sensação indireta de perda, ela encarnava o sentimento de impotência em frente ao “inimigo” – a emasculação do Japão. A submissão não era restrita às mulheres após a derrota, ela se estendia à nação inteira. Dower (1999, p. 138, tradução nossa) alude à noção no seguinte trecho:

[...] o país derrotado em si fora feminizado nas mentes de americanos que o invadiram. O inimigo, antes pessoas bestiais dignas de aniquilamento, transformou-se subitamente em exóticos receptivos, para serem manuseados e aproveitados. O prazer era palpável – as pan-pan personificavam isso. O Japão – até recentemente uma ameaça alarmante e masculina – havia se transformado, num piscar de olhos, em um corpo complacente e feminino, sobre o qual os vencedores brancos podiam impor sua vontade.²³

²² Disponível em: <https://museumcollection.tokyo/en/works/49431/> (último acesso em 20/02/2022)

²³ “[...] the defeated country itself was feminized in the minds of the Americans who poured in. The enemy was transformed with startling suddenness from a bestial people fit to be annihilated into receptive exotics to be handled and enjoyed. That enjoyment was palpable – the pan-pan personified this. Japan – only yesterday a menacing,

“Soldado Americano, Criança, Barricadas” – pintado um ano após o fim da Ocupação – retrata uma mulher nos braços de um soldado dos E.U.A., com crianças ao fundo. Seu rosto, contudo, sugere certa ambiguidade, como sua situação. Embora seja possível observar gratidão e, talvez, afeição em relação ao homem que parece apoiá-la financeiramente, também é revelada uma expressão pesarosa. O quadro de Ikeda Tatsuo não se limita a uma reprodução da realidade, ele é uma crítica social – questiona se os japoneses deveriam sentir gratidão ou humilhação.

Figura 5 - アメリカ兵、子供、バラック (Soldado Americano, Criança, Barricadas)



Fonte: <http://dogstar500ml.livedoor.blog/archives/2628709.html> (último acesso em 20/02/2022)

masculine threat – had been transformed, almost in the blink of an eye, into a compliant, feminine body on which the white victors could impose their will.”

2.5 SOBRE A DECADÊNCIA (墮落論), SAKAGUCHI ANGO (坂口安吾)

Um parecer possivelmente mais otimista — ainda que crítico — sobre os tormentos da nação, “Sobre a Decadência” é um ensaio escrito por Sakaguchi Ango e dividido em duas partes, publicadas em 1946. O autor considera o estado de exaustão e angústia coletivos após a derrota uma consequência natural e inevitável da natureza humana; a situação decadente presente no país era a humanidade em sua forma bruta. Os tempos de guerra, contrariamente, são descritos como uma utopia, um belo momento na história. Naturalmente, a destruição e as mortes geradas pelos conflitos eram atrozes — Sakaguchi não esconde seu medo dos bombardeamentos em Tóquio —, mas desconsiderando-as, o que restava na sociedade japonesa eram crenças puras e nobres; viúvas de guerra eternamente fiéis e soldados leais que se sacrificavam pela supremacia de seu país. Ser “atacado e assaltado” por compatriotas não era um medo, como menciona o autor, havia apenas um belo sentimento de união e devoção. Todavia, essa beleza, diz Sakaguchi, era apenas ilusória, não havia verdade nela. Viúvas eventualmente encontrariam um novo amor e pilotos *kamikaze*²⁴ recorreriam ao mercado ilegal, e nesse momento seriam de fato humanos. A humanidade é decadente.

Enquanto decadência normalmente sugeriria uma vida degenerada, Sakaguchi entende o termo por um estado de liberdade em relação às regras e pressões sociais, permitindo que o cidadão diga o que realmente quer e sente. É a exposição da natureza e dos verdadeiros desejos do indivíduo. Apesar da importância de restrições e leis para o bom funcionamento de uma sociedade — reconhecida pelo próprio autor —, a real beleza da humanidade está na vida “decadente”, tornando a criação de uma sociedade verdadeiramente humana em uma tarefa infactível. Viver pelos ideais alheios sem cometer deslizes seria negligenciar seus próprios sentimentos pelo cumprimento das regras da comunidade, a humanidade é falhar, é livrar-se do comportamento regrado e manchar a própria imagem. Apenas a morte pode evitar a decadência.

Na segunda parte do ensaio, publicada poucos meses mais tarde, Sakaguchi passa a descrever o aspecto sociopolítico da derrota e da decadência. Oposto à ideia de que o Japão deveria retornar à — ou melhor, permanecer em — sua mentalidade arcaica, ele ilustra suas afirmações ao expor a forma como um pequeno grupo de pessoas sempre havia se beneficiado do sistema imperial, e como a maioria dos cidadãos certamente seria controlada por elas devido à sua cega submissão.

²⁴ Nome dado aos pilotos que se sacrificavam ao provocar colisões propositalmente com alvos inimigos.

Depender da tradição, do trabalho manual ao invés de armas tecnológicas, fora o motivo da derrota do país. Portanto, os japoneses deviam revelar suas insatisfações com o sistema, esquecer os valores morais que previamente formavam a sociedade, a fim de seguir em frente e encontrar a verdadeira humanidade — deviam decair. Decadência, neste sentido, era a única maneira de prosperar após a destruição. Ao contrário do que muitos pensavam, progredir não implicava no abandono do “ser-Japonês”, a cultura sempre existiria na comunidade; tendo sua origem na “tradição”, mas também adaptada a seu tempo. A cultura, para Sakaguchi, não se baseia em ícones.

“Sobre a Decadência” é, afinal, uma visão particularmente otimista da aflição disseminada na época. O texto introduzia a crença de que “falhar” era inerente ao ser humano e trazia esperança para o futuro. Ainda assim, ele afirma que a decadência necessariamente virá após a prosperidade e que a liberdade total é inalcançável, devido à racionalidade humana e à necessidade de sistemas controladores. O que deveria encorajar as pessoas então? Sakaguchi Ango oferece a literatura. A literatura é um ato de resistência, ela tem dado voz ao povo por séculos; ela se rebela contra a política, mas está sempre conectada a ela em seu propósito. Os humanos irão falhar, mas enquanto houver algo para apoiá-los, eles conseguirão se reerguer.

2.6 DECLÍNIO DE UM HOMEM (人間失格) e FLORES DA ERVA (草の花)

“Declínio de um Homem” (1948), por Dazai Osamu, e “Flores da Erva” (1954), por Fukunaga Takehiko, são exemplos de *shishōsetsu* (ou romances do eu) do pós-guerra, um gênero frequentemente reprovado por críticos da época. Como o nome sugere, romances da categoria eram escritos em primeira pessoa e seus eventos estavam geralmente conectados às experiências pessoais do autor — inteira ou parcialmente. Incidentalmente, ambas as obras apresentam a narrativa do personagem principal através de outro personagem, com a leitura de suas memórias escritas.

Ōba Yōzō, o personagem principal de “Declínio de um Homem”, personifica a decadência. E, ao distanciar-se cada vez mais do que considera “ser humano”, Yōzō torna-se atraente, curiosamente, por sua humanidade. Talvez demasiadamente niilista para alguns, a maneira impudica com a qual Dazai trata as dificuldades enfrentadas cria uma identificação com aqueles que já passaram por obstáculos similares, ou com aqueles que sentem empatia pela situação. Inicialmente incapaz de compreender as relações humanas, Yōzō recorre à bufonaria para esconder

seus verdadeiros sentimentos, mas o leitor logo observa atos de brincadeira inocentes transformando-se em um relacionamento destrutivo com álcool, drogas e mulheres, assim como um flerte constante com suicídio. O romance ficou notavelmente famoso por sua semelhança com a vida do próprio autor, incluindo uma tentativa de duplo suicídio — previamente mencionada em outros trabalhos. A cultura *kasutori* estava fortemente presente na obra e vida de Dazai Osamu.

O romance de Fukunaga Takehiko não é tão diretamente autobiográfico, mas ainda parece ter sido influenciado pelo período em que o autor esteve em um sanatório de tuberculose. O Japão sofria com uma epidemia de tuberculose desde o final do século 19, alcançando uma preocupante taxa de mortalidade na década de 1910. Fora possível controlar, de certa forma, a situação por um breve período, mas as condições precárias de saúde no país resultaram em um grande número de cidadãos infectados e, especialmente nos primeiros momentos após a guerra, de mortes. Como muitos japoneses, o protagonista de “Flores da Erva” — Shiomi Shigeshi — é enviado a um sanatório, onde morre durante uma arriscada cirurgia. Estes eventos são narrados no início do livro, depois da introdução do personagem como um indivíduo desesperançoso e com tendências suicidas. E então, após sua morte, um dos pacientes da instituição começa a ler as anotações deixadas por Shiomi. A preocupação principal da obra, no entanto, deixa de ser o estilo de vida decadente e suicida de Yōzō, e torna-se o jovial amor platônico revisitado nas memórias escritas. Shiomi não se define como um intruso desde o início, ele descreve como gradualmente perdeu a esperança e a animação de seus dias de inocência.

A desesperança marcante em Yōzō e Shiomi, talvez uma característica comum no gênero do *shishōsetsu*, entrega a verdadeira mentalidade de muitos japoneses — o tom pessimista que permeia os livros reflete o estado de *kyodatsu* consequente da guerra e seus efeitos brutais. Apesar de certos críticos literários reprovarem o gênero por sua suposta falta de profundidade e significância social, ambas as obras poderiam ser escritas apenas por alguém vivendo naquele exato período — uma era marcada por tragédias e sofrimento. Elas retratam a vida através das reflexões dos autores, e também através das lentes da morte.

2.7 NUVENS FLUTUANTES (浮雲), HAYASHI FUMIKO (林芙美子)

Pertencente a uma categoria diferente dos romances anteriores, “Nuvens Flutuantes” (1951) narra a volta de Koda Yukiko ao Japão, após sua estadia no Vietnã durante parte da guerra. Destacando seu relacionamento conturbado com Tomioka Kengo — desde o primeiro encontro em Dalat —, a história é consideravelmente diferente de histórias de amor comuns. Yukiko não é uma protagonista inocente ou esperançosa, mas uma personagem principalmente infeliz e sem rumo, simbolizando a realidade do Japão enquanto nação derrotada. Ela não possui um lar ao qual retornar, sua vida de antes não existe mais — o tempo no Vietnã é a única boa memória em sua mente. O livro de Hayashi Fumiko é sombrio do início ao fim, inclusive — e talvez especialmente — quando o casal se reencontra em Tóquio. A incerteza, o cansaço e a devastação presentes no país e no espírito de seu povo são claros, não como uma representação teatral das consequências da guerra, e sim como o real efeito que a derrota teve sobre a nação. No segundo capítulo, a autora logo descreve:

Estes certamente são os rostos da derrota, pensou Yukiko, olhando ao seu redor enquanto era prensada e empurrada pela multidão. Talvez por já haver anoitecido, todos os rostos estavam drenados de seus espíritos, todos pálidos e fracos. Faces que pareciam não possuir mais resistência se esmagavam no estreito veículo. Assemelhava-se quase a um transporte de escravos. Aos poucos, Yukiko ia sentindo certa inquietação diante daqueles rostos. O que ocorrera com o Japão? Os rostos de soldados, anteriormente enviados ao combate sob o balançar de bandeiras, não se encontravam mais. Até as montanhas e os rios nas escuras janelas do trem eram um sinal visível da fadiga que tomara conta do país. [...] A vida da antiga Tóquio havia desaparecido completamente. (DUNLOP, 2006, p. 5-6, tradução nossa.)²⁵

As experiências pessoais da autora não tiveram grande influência em “Nuvens Flutuantes”, mas a obra é certamente um produto do Japão pós-guerra. Koda Yukiko, Tomioka Kengo, e algumas outras personagens secundárias devem encarar um “lar” que não lhes acolhe e que não mais funciona da mesma maneira, onde até o conceito de moralidade é questionado. É difícil sentir

²⁵ “These were certainly the faces of defeat, Yukiko thought, looking all around her while being pressed and jostled by the crowd. Perhaps because it was night, every face was drained of spirit, every face was pale and drawn. Faces that seemed to have no resistance left were crammed up against one another in the narrow car. It was almost like a slave transport. Little by little, Yukiko was getting an uneasy feeling from these faces. What had happened to Japan? The faces of the soldiers, sent off earlier in a wave of flags, were nowhere to be seen. Even the mountains and rivers ranged all around in the dark train windows were a tangible sign of the fatigue that gripped the country. [...] The life of the old Tokyo had completely disappeared.”

empatia por qualquer uma das personagens, talvez por suas ações serem “erradas”, mas também pois há um vazio que impede o leitor de acreditar que algo pode mudar na vida delas. A realidade parece incurável.

CAPÍTULO 3 – O LEGADO DO PÓS-GUERRA

3.1 COOL JAPAN E O SOFT POWER JAPONÊS

A despeito das perspectivas desalentadoras logo após a derrota na Guerra do Pacífico, o Japão gradualmente se reconstruiu como uma nação de cultura. A ênfase na democratização cultural — encontrada especialmente em movimentos artísticos, literários e sociais pós-guerra — redefiniu os ideais do país: as artes e a educação não viriam mais depois do militarismo e do imperialismo. Retratos melancólicos e por vezes pungentes da sociedade e da guerra, em conjunto com o desejo por um recomeço, formaram a base para um grande movimento cultural que em breve se tornaria uma das mais populares tendências globais — o “*Cool Japan*”.

O “milagre econômico” japonês começou em 1945, após a rendição, com os primeiros anos de recuperação otimizados pela efetiva estratégia econômica japonesa e pela produção de armamentos no decorrer da Guerra da Coréia. Na década de 60, o país já havia se tornado uma das maiores economias do mundo. Se a veloz melhoria do sistema financeiro era uma evidência do potencial japonês, as Olimpíadas de 1964 foram um marco na reconstrução da imagem internacional da nação. Em conjunto com a introdução de uma Tóquio fisicamente reconstruída, as Olimpíadas colaboraram para que o Japão fosse visto como um país com grande desenvolvimento tecnológico. A derrota na Guerra do Pacífico havia tido um importante papel em sua reconstrução. Uma sociedade antes considerada demasiadamente tradicional – no sentido anacrônico – rapidamente se transformou em um símbolo de inovação e avanço, com uma mudança clara na forma como lidava com relações internacionais, abandonando a abordagem coercitiva e crescendo como um dos maiores *soft powers* no mundo.

A estratégia do *soft power* japonês, conhecida por “*Cool Japan*”, conseguiu alcançar um grande número de fãs com seus produtos – personagens, jogos, moda, comidas, entre outros. Uma das mais conhecidas personagens do cinema de ficção científica, o Godzilla, foi criada em 1954 como uma crítica às armas nucleares. Apesar da proposta inicial, o monstro gigante foi rapidamente adotado por produções estadunidenses, com novas histórias e conflitos, e retém sua fama até os dias atuais. Histórias em quadrinhos e animações japonesas — os *manga* e *anime*, respectivamente — também atraíram diversos entusiastas no decorrer das últimas décadas, juntando-os em festivais

que ocorrem em vários países. Em uma tentativa de promover e reforçar o poder cultural da nação, o ex-primeiro-ministro Abe Shinzō apareceu fantasiado de Mario — um famoso protagonista de jogos virtuais — na cerimônia de encerramento das Olimpíadas de 2016, no Rio de Janeiro, enquanto um vídeo propaganda para Tóquio 2020 introduzia outras famosas figuras na futura cidade-sede. A curta performance foi capaz de impressionar e aumentar as expectativas do público em relação ao entretenimento que o Japão entregaria.

3.2 PROBLEMAS NO JAPÃO CONTEMPORÂNEO

Em contraste com as condições favoráveis para as Olimpíadas de 1964 em Tóquio — vista como uma chance de provar que o país havia superado o sistema militarista e hostil que havia resultado na destruição física e psicológica da nação —, as circunstâncias tornaram Tóquio 2020 uma aposta arriscada. Independentemente da estagnação econômica que se estende desde a década de 90, o Japão permanece sinônimo de cultura popular e alta tecnologia, ainda sendo visto positivamente pela maioria dos países ocidentais. Confiante de seu poder de atrair interesse cultural e melhorar a economia com os novos jogos olímpicos, o governo japonês investiu fortemente no evento, mas encontrou obstáculos com a crise da COVID-19 e com os escândalos do Comitê Organizador de Tóquio. Os contratemplos impostos pela pandemia de fato dificultaram a entrega de um espetáculo impressionante, mas a situação piorou com os problemas internos japoneses, responsáveis pela decepção de muitos espectadores. O Japão lucrando ou não com os investimentos feitos a longo prazo, é certo que a mentalidade arcaica de muitos cidadãos — especialmente os mais velhos e poderosos — fora exposta internacionalmente.

Tanto em relação à economia quanto à mercantilização da cultura, o Japão lutava para acompanhar os países vizinhos nas últimas décadas. Em 2010, a China ultrapassou o concorrente, tornando-se a segunda maior economia do mundo — e tem mantido a posição desde então. A “*Hallyu*” (ou “onda coreana”) compete com o “*Cool Japan*” pela posição de maior influenciador cultural proveniente do leste asiático. A popularidade da cultura sul-coreana em países ocidentais ganhou mais destaque nos últimos anos, mas o movimento vinha crescendo em países asiáticos por mais de 20 anos, recebendo até respostas notavelmente negativas de grupos “anti-*Hallyu*” — especialmente na China e no Japão. O recente e expressivo aumento no número de fãs de músicas

e novelas coreanas — o *k-pop* e os *k-dramas* — traz incertezas em relação à força do *soft power* japonês.

Após mudar sua imagem internacional de negativa para admirável com êxito durante a segunda metade do século 20, o Japão parece estar chegando a um novo momento crítico — a nação pode provar sua habilidade de desenvolvimento e adaptação a novos tempos, ou ser deixada para trás por outros países enquanto lamenta pelas nostálgicas memórias dos dias finais da era Shōwa. Alguns dos maiores obstáculos a serem superados podem ser os tradicionais valores patriarcais ainda fortes na sociedade japonesa. Sakaguchi Ango, em “*Nihon bunka shikan*” (Uma Visão Pessoal sobre Cultura Japonesa), afirma firmemente que a cultura não se define nem se restringe a objetos ou símbolos, mas compreende todo o contexto no qual um grupo de pessoas se encontra, principalmente guiado pelas necessidades individuais. O Japão pode ser tecnologicamente avançado, pode possuir diversas novidades materiais — de robôs a produtos de realidade virtual —, mas o quão diferente realmente está a mentalidade japonesa?

CAPÍTULO 4 – COVID-19, ARTE CONTEMPORÂNEA E O POTENCIAL REVOLUCIONÁRIO EM TEMPOS DE CRISE

Entre as diferentes responsabilidades designadas a artistas no decorrer da história, seu papel na esfera econômica fora o mais preocupante durante a pandemia da COVID-19. Instituições culturais pararam suas atividades e eventos presenciais foram cancelados; o aumento na taxa de desemprego e a perda de lucros foram substancialmente intensificados pelas suspensões no setor das artes. O desconforto diante do impacto da quarentena sobre a economia foi frequentemente mencionado. Ainda assim, os problemas sociais — já existentes e agravados pelas circunstâncias desfavoráveis — foram o centro das atenções com a continuidade da pandemia. A qualidade antidemocrática da sociedade torna-se cada vez mais evidente, uma vez que grupos de minorias étnicas e classes sociais mais baixas estiveram sob maior risco de contrair o vírus, e foram mais afetados por ordens de isolamento social. Apesar dos crescentes movimentos de igualdade racial, o racismo anti-asiático também se intensificou, com o aumento de crimes de ódio e comentários virtuais depreciativos em países ocidentais. Na política, certos governantes encontraram a oportunidade de usar o vírus como arma estratégica, alguns deles implementando medidas antipopulares enquanto os cidadãos se preocupavam mais em sobreviver do que em resistir.

Em meio a uma crise econômica, política e social, um dos maiores propósitos da arte se destaca — seu propósito humanitário. Os “Painéis de Hiroshima” e o “Sunagawa 5º” não foram uma ferramenta material ou instantânea; as obras buscavam provocar pensamento crítico e unir as pessoas através de experiências universais, elas ofereciam uma perspectiva diferente da sociedade. Idealmente, a arte talvez poderia ser o primeiro passo na idealização de uma nova realidade — as pessoas conseguem mudar o mundo em que vivem apenas através de sua compreensão. Pinturas ou livros em si não são capazes de criar uma revolução — assim como a COVID-19 não foi —, mas a união de indivíduos trabalhando por um objetivo em comum pode ser.

Naturalmente, marcas serão deixadas por momentos de tragédia, mas não é possível compreender a realidade ignorando sua escuridão. Em “*Kojiki shashinron: Furōji, runpen ōi ni torubeshi* (1953)” (Sobre a fotografia de mendigos: a importância de fotografar crianças de rua e vagabundos), Tanaka Masao escreve, em resposta ao criticismo direcionado à fotografia de “órfãos, vagabundos, prostitutas, e outros transitando pelo mais baixo nível da sociedade”:

“Por que se deve olhar os aspectos sombrios da realidade?” Não há nada mais sem sentido que tal criticismo. Certamente, qualquer um com uma visão saudável e um bom julgamento perceberá que o Japão da contemporaneidade é sombrio. Ignorar esses seres humanos que inequivocamente vivem nas sombras e olhar apenas a luz superficial – não é importante perceber que isso em si não tem sentido? (HOLMBERG, 2012, p. 52, tradução nossa.)²⁶

Similarmente, Giorgio Agamben (2008, p. 44, tradução nossa) diz:

O contemporâneo é aquele que mantém seu olhar firme em seu próprio tempo para perceber não sua luz, mas sua escuridão. Todas as épocas, para aqueles que praticam a contemporaneidade, são sombrias. O contemporâneo é precisamente aquele que sabe enxergar essa escuridão, que é capaz de escrever mergulhando a ponta de sua caneta na escuridão do presente.²⁷

A fim de encontrar uma solução, começar uma revolução, deve haver uma total compreensão do que levou à crise ou ao fracasso em primeiro lugar, e dos problemas na atualidade. As falhas na sociedade foram agravadas e expostas durante a crise sanitária, mas isso também permitiu que as pessoas obtivessem maior noção da realidade, criando uma oportunidade para repensar o sistema atual. E a arte pode não ter um efeito imediato ou criar um milagre, mas ela tem um importante papel no relato do passado, na exposição do presente e na construção do futuro.

²⁶ “‘Why must one look at the dark aspects of reality?’ There is nothing more meaningless than such criticism. Surely, anyone with healthy vision and reasonable judgment will keenly feel that contemporary Japanese reality is dark. To overlook those human beings who live unmistakably in darkness and look only at the superficial brightness – is it not important to see how that itself is meaningless?”

²⁷ “The contemporary is he who firmly holds his gaze on his own time so as to perceive not its light, but rather its darkness. All eras, for those who experience contemporariness, are obscure. The contemporary is precisely the person who knows how to see this obscurity, who is able to write by dipping his pen in the obscurity of the present.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da análise de incidentes no Japão imediatamente pós-guerra, esta tese expôs a estreita relação entre a produção artística e o contexto sociopolítico da época. A literatura e as artes visuais retratavam um país destruído com suas faces mais sombrias, muitas vezes se rendendo à condição *kyodatsu* disseminada, mas essa exposição às obscuras questões governamentais e sociais estimulou o desejo por condições melhores.

No entanto, esse momento crucial no desenvolvimento do Japão contemporâneo frequentemente passa despercebido. Esta pesquisa visou demonstrar a importância da análise de diferentes interações no período para o entendimento não somente do passado da nação, mas também de atuais eventos no mundo. O Japão não passou por transformações exclusivamente como consequência da Segunda Guerra Mundial – revoluções ocorrem a todo tempo e são inerentes à humanidade. Reconhecer esse fator permite que as pessoas possuam maior ciência dos padrões na história e tenham a habilidade de evitar os mesmos erros.

Aprendendo com o fracasso do fascismo na nação, o Japão foi capaz de construir gradualmente um novo sistema através da ênfase no engajamento popular na política, mas diversos problemas fundamentais ainda existem na sociedade japonesa. Incidentes recentes colocam o país em um momento decisivo. Ele, todavia, não é o único que necessita de mudanças. O mundo inteiro sofre com as consequências da pandemia, a crise social urgente é um fenômeno global. Como a arte – que tem se relacionado diretamente com a crítica política e social na contemporaneidade – irá se desenvolver no cenário pós-pandêmico? Como ela irá se contrapor às desigualdades dentro do sistema? A sociedade se encaminha em direção ao progresso ou ao retrocesso? O futuro pode ser imprevisível, mas ele depende do povo. E as artes são sua inspiração.

Referências Bibliográficas

- ABE, Kōbō. Atarashii riarizumu no tame ni: Ruporutāju no igi. **Riron**, n. 18, p. 29-36, 1952. Traduzido por YOSHIDA, Ken. Em: CHONG, Doryun *et al* (eds.). *From postwar to postmodern: art in Japan 1945-1989, primary documents*. New York, NY: Museum of Modern Art, p. 44-48, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. **What Is an Apparatus?** and Other Essays. Redwood City, CA: Stanford University Press, 2008.
- ATKINS, Taylor. **A history of popular culture in Japan: from the seventeenth century to the present**. London, UK: Bloomsbury Academic, 2017.
- CHONG, Doryun *et al* (eds.). **From postwar to postmodern: art in Japan 1945-1989, primary documents**. New York, NY: Museum of Modern Art, 2012.
- COOK, Haruko Taya; COOK, Theodore Failer. **Japan at war: an oral history**. New York, NY: The New Press, 1992.
- DAZAI, Osamu. **No longer human**. Traduzido por KEENE, Donald. 8ª edição. New York, NY: New Directions Publishing Corporation, 1973. (Publicado originalmente como *Ningen shikkaku*, 1948. Tokyo: Chikuma Shobo.)
- DORSEY, James; SLAYMAKER, Doug (eds.). **Literary mischief: Sakaguchi Ango, culture and the war**. Lanham, MD: Lexington Books, 2010.
- DOWER, John. **Embracing defeat: Japan in the wake of World War II**. New York, NY: W. W. Norton & Company, 1999.
- ERBER, Pedro. Art and/or revolution: the matter of painting in postwar Japan. **ARTMargins**, n. 2, p. 37-57, 2013.
- FUKUNAGA, Takehiko. **Flowers of grass**. Traduzido por TYLER, Royall. Funks Grove, IL: Dalkey Archive Press, 2012. (Publicado originalmente como *Kusa no hana*, 1954. Tokyo: Shinchosha.)
- GORDON, Andrew. **A modern history of Japan: from Tokugawa times to the present**. 3ª edição. New York, NY: Oxford University Press, 2013.
- HAYASHI, Fumiko. **Floating clouds**. Traduzido por DUNLOP, Lane. New York, NY: Columbia University Press, 2006. (Publicado originalmente como *Ukigumo*, 1951. Tokyo: Shinchosha.)
- JACOBS, Robert (ed.). **Filling the hole in the nuclear future: art and popular culture respond to the bomb**. Lanham, MD: Lexington Books, 2010.

JANSEN, Marius. **The making of modern Japan**. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2000.

JAPAN. Constitution (1946). **Nihon-koku kenpō**. Tokyo, 1946. Disponível em: <https://elaws.e-gov.go.jp/document?lawid=321CONSTITUTION>

JESTY, Justin. Casting Light: Community, Visibility, and Historical Presence in Reportage Art of the 1950s. **Quadrante: Areas, Cultures and Positions**, n. 10, p. 187-253, 2008. Disponível em: <http://repository.tufts.ac.jp/bitstream/10108/52346/1/ifa010019.pdf>

JESTY, Justin. The realism debate and the politics of modern art in early postwar Japan. **Japan Forum**, vol. 26, n. 4, p. 508-529, 2014. DOI: 10.1080/09555803.2014.945613

JESTY, Justin. **Art and engagement in early postwar Japan**. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2018.

NOBUO, Tsuji. **History of art in Japan**. Traduzido por ROUSMANIERE, Nicole Coolidge. New York, NY: Columbia University Press, 2019. (Publicado originalmente como *Nihon bijutsu no rekishi*, 2005. Tokyo: University of Tokyo Press.)

SAKAGUCHI, Ango. Discourse on decadence. Traduzido por LIPPIT, Seiji M. **Review of Japanese Culture and Society**, n. 1, p. 1-5, 1986. (Publicado originalmente como *Darakuron* in the monthly magazine *Shincho*, 1946.) Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/42800058>

TANAKA, Masao. Kojiki shashinron: Furōji, runpen ōi ni torubeshi. **Camera 45**, n. 5, p. 73-75, 1953. Traduzido por HOLMBERG, Ryan. Em: CHONG, Doryun *et al* (eds.). *From postwar to postmodern: art in Japan 1945-1989, primary documents*. New York, NY: Museum of Modern Art, p. 50-53, 2012.

UEDA, Atsuko *et al* (eds.). **The politics and literature debate in postwar Japanese criticism, 1945-52**. Lanham, MD: Lexington Books, 2017.

UEDA, Atsuko *et al* (eds.). **Literature among the ruins, 1945-1955**. Lanham, MD: Lexington Books, 2018.

YAMAGIWA, Joseph. Fiction in post-war Japan. **The Far Eastern Quarterly**, n. 13, p. 3-22, 1953. DOI: 10.2307/2942366