



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**REPRESENTAÇÕES DA HOMOSSEXUALIDADE FEMININA NO CINEMA
JAPONÊS CONTEMPORÂNEO**

Isabelle Cardin da Costa

Rio de Janeiro/ RJ

2018

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**REPRESENTAÇÕES DA HOMOSSEXUALIDADE FEMININA NO CINEMA
JAPONÊS CONTEMPORÂNEO**

Isabelle Cardin da Costa

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em nome do seu curso.

Orientador: Prof. Dr. Diego Paleólogo Assunção

Rio de Janeiro/ RJ
2018

COSTA, Isabelle Cardin da

Representações da homossexualidade feminina no cinema japonês contemporâneo/
Isabelle Cardin da Costa – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2018.

75f.

Monografia (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Escola de Comunicação, 2018.

Orientação: Diego Paleólogo Assunção

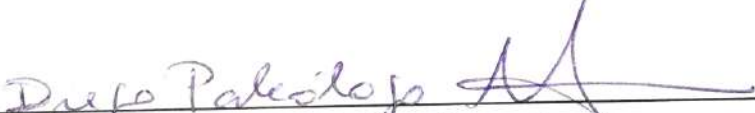
1. Cinema Contemporâneo. 2. Cinema Japonês. 3. Lesbianidade. I. ASSUNÇÃO, Diego Paleólogo (orientador) II. ECO/UFRJ III. Radialismo IV. Representações da homossexualidade feminina no cinema japonês contemporâneo.


REPRESENTAÇÕES DA HOMOSSEXUALIDADE FEMININA NO CINEMA JAPONÊS CONTEMPORÂNEO

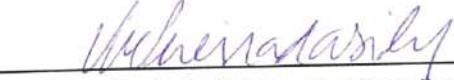
Isabelle Cardin da Costa

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

Aprovado por


Prof. Dr. Diego Paleólogo Assunção


Prof. Drª Liv Rebecca Sovik


Prof. Drª Victa de Carvalho

Aprovada em: 06/12/2018

Grau: 10,0

AGRADECIMENTOS

À minha mãe e ao meu pai, que sempre me apoiaram em tudo.

À Mariana, que nunca me deixou desistir do meu tema e me ajudou muito para que o processo desse trabalho fosse o mais agradável e menos solitário possível.

Ao Diego, o melhor orientador do mundo.

Ao Guilherme, à Júlia, à Amanda, às Caróis, à Gabi, à Tici e ao Will. Agradeço também a todos os meus amigos, aos professores e funcionários da Eco.

À Ingrid.

À Liv e à Victa, professoras incríveis e aceitaram ser parte da banca.

À UFRJ.

"O que transforma o mundo é o conhecimento. Nada além do conhecimento. Só ele tem poderes de transformar o mundo, mantendo-o ao mesmo tempo imutável, tal como é. Aos olhos do conhecimento, o mundo é eternamente imutável e, ao mesmo tempo, eternamente mutável."

Yukio Mishima, em *O Pavilhão Dourado*

COSTA, Isabelle Cardin da. **Representações da homossexualidade feminina no cinema japonês contemporâneo**. Orientador: Diego Paleólogo Assunção. Rio de Janeiro, 2018. Monografia (Graduação em Radialismo) — Escola de Comunicação, UFRJ. 75f.

RESUMO

Esta monografia pretende analisar as representações da homossexualidade feminina no cinema japonês contemporâneo, desde os anos 2000. Quais as principais características dessas representações e esteriótipos? Quais as origens de tais representações? Que ideologias carregam consigo? Primeiramente é feita uma genealogia da representação de sexualidades não normativas no cinema japonês ao longo do século XX e as questões cinematográficas, políticas e culturais atreladas a elas. Em seguida, são analisadas as representações da lesbianidade nos filmes, especificamente em suas manifestações mais vistas nessas obras: punição e a objetificação. Por fim, é analisado o caráter político de tais obras, suas bases sociais e culturais e quais os seus impactos.

Palavras-chave: Cinema contemporâneo. Cinema Japonês. Lesbianidade. Mulher. Representatividade.

ABSTRACT

This work intends to analyze the representations of female homosexuality in Japanese contemporary cinema, since the 2000's. What are the main characteristics of those representations and stereotypes? Which are the origins of those representations? What kind of ideologies they bring with them? Firstly, a genealogy of non-normative sexualities in Japanese cinema along the 20th century is made, and the cinematic, political and cultural issues related to them. Following it, the representations of lesbianism in those movies is analyzed, specifically in the most seen manifestations of those works: punishment and objectification. Lastly, the political character, the social and cultural foundations and the impact of those works are analyzed.

Keywords: Contemporary Cinema. Japanese Cinema. Lesbianism. Woman. Representativity.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	9
2. "Eu não sou um demônio, sou um ser humano.": contexto histórico-cinematográfico da homossexualidade feminina no cinema japonês.....	18
2.1 Desenvolvimento do cinema japonês no início do século XX e das representações não-normativas.....	18
2.2 Anos 40 e 50: A Era de Ouro e o desenvolvimento de novos gêneros.....	20
2.3 Anos 60: <i>Noberu Bagu</i> , <i>Pinku Eiga</i> e a maior liberação sexual no cinema.....	24
2.4 Anos 70 a 2000: estabelecimento e novas mudanças.....	29
2.5 Animes.....	31
3. "Me interesse porque você é fofa": infantilização, submissão, histeria e punição.....	34
3.1. Filmes japoneses com personagens lésbicas pós anos 2000.....	34
3.2. Inviabilidade e punição.....	37
3.3. Infantilização: mulheres inocentes, insanas e desprovidas de sexualidade....	44
4. "Você é só uma garota sem decência": objetificação e hiperssexualização	56
4.1. Hiperssexualização lésbica no cinema.....	56
4.2. Hiperssexualização lésbica no cinema japonês: a perversão e a maldade.....	58
Considerações finais.....	71
Referências	74

1. INTRODUÇÃO

O cinema é uma arte cheia de possibilidades estéticas, narrativas e políticas. Através delas, ele pode funcionar tanto como um espelho — da realidade, dos preconceitos, do inconsciente — social, como também um tipo de lanterna, em fusão com o espelho, que ilumina questões marginalizadas, dando visibilidade e aproximando-as do público *mainstream*¹ que muitas vezes não teve contato com tais questões ou que não foi muito incentivado a pensá-las e discuti-las. Tal iluminação pode ser feita com diversos tipos de luzes — olhares, construções e diferentes fins políticos e estéticos — e nenhuma delas é neutra e desproposita. Todas elas, porém, têm fortes consequências que reverberam e se solidificam, com a potência de suas imagens.

Na sociedade atual, o cinema tem grande vínculo na construção dos imaginários sociais. Em um contexto no qual as relações e ações estão muito ligadas a imagens, estas ganham crescente poder. Guy Debord, em seu ensaio *A Sociedade do Espetáculo*, aborda uma "estrutura social instalada, que caminha de mãos dadas com o Capitalismo, onde as relações interpessoais são mediadas por imagens" (DEBORD, 1967). AS imagens, então, adquirem grande poder e autonomia, tornam-se quase que entidades — entidades com grande potencial de manifestação de seus discursos, aos seus consumidores. Assim, meios de comunicação e obras de arte adquirem grande status e influência.

O cinema, como uma arte audiovisual, com um caráter visual primordial, entraria nessa lógica, teria essa responsabilidade. Desse modo, a população se torna cada vez mais vulnerável a ele, os discursos e conteúdo nele presentes ganham muita importância. É estabelecida uma relação de confiabilidade e familiaridade com tais produtos — a vida passa a se dar nessas imagens, o visual se torna instrumento de poder retificado por sua visualidade.

Neste suposto poder que o audiovisual detém sobre a sociedade, abrem-se várias possibilidades. Porém, a maior parte do cinema produzido, até a recente

¹ *Mainstream* é um termo utilizado para designar produtos culturais, comportamentos e ideias tidos como comuns, aceitos pela maioria, normativos. Aqui, se refere ao cinema narrativo comercial convencional. Por extensão, público mainstream seria o público consumidor deste cinema.

contemporaneidade, foi feito por grandes empresas que visam lucro. Assim, embora a maior parte do cinema comercial atenda aos interesses do sistema capitalista e heteropatriarcal que visa a manutenção das ordens e relações sociais — num estado claramente opressivo tanto nas questões de classe, gênero, raça entre outros —, existe nele uma crescente possibilidade de ir contra essa lógica, tornando-o uma arma política contra tais ordens. Porém isso ainda é majoritariamente presente no cinema de nicho, fazendo com que tais mensagens muitas vezes se restrinjam àqueles que já as conhecem ou estão pré dispostos a aceitá-las.

Ao longo da história, com a alteração do caráter ritualístico da arte para um caráter quase que inteiramente expositivo, tem-se uma modificação da função social e pedagógica da arte e um aumento do potencial de seu poder contra normativo, antes reforçado por ela. Walter Benjamin, em *A obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*, alega que, com o surgimento da arte “reproduzível”, ou seja, aquela que não depende de uma materialidade no aqui e agora para sua existência e apreciação, se abre um novo caminho para o potencial político na arte.

Ao perder a aura e, com ela, seu uso ritualístico — atrelada à dominação ideológica, religiosa e ligada a poder econômico —, a arte entra em um domínio que passa a permitir o diálogo. Passa a permitir críticas e subversões. O fato de artes, como o cinema, chegarem às massas, por si só já é um passo para uma nova função social atrelada a ela. A arte começa a poder suscitar outras questões. Benjamin vê aí um poder político contra-dominante nascendo na arte. Porém, este não se dá por si só, já que a arte ainda pode — e, como observamos, continuou — a propagar os discursos dominantes. O caráter primordial de distração do cinema só intensificaria isso. Benjamin elabora:

A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado. E aqui, onde a coletividade procura a distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo(...). Mas nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema, através do eleito de choque de suas seqüências de imagens. O cinema se revela assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética. (BENJAMIN, 1955, p.11)

Entretanto, ele parece alertar também que, para que essa força contracultural na arte aconteça, necessite existir um papel educativo por parte do autor — estabelecendo-se uma função pedagógica. Dessa, forma, é imprescindível uma arte que levante questões que despertem o espectador — a quebra da arte pela arte e nascimento da arte como algo que provoque ação no seu consumidor. Dessa forma, a arte deve provocar ações que visem a libertação das ideologias opressoras dominantes. O cinema tem papel dialético, pode reproduzir tais ideologias e ao mesmo tempo ajudar em seu combate.

Em relação a exibição de questões marginalizadas no cinema, dependendo de como ela se dá, essa pode incitar discussões e ter grande potencial em ajudar a abrir caminhos para que tais questões sejam melhor aceitas ou respeitadas pela sociedade. Assim, tais obras podem ganhar capacidade de ajudar a quebrar com ordens sociais excludentes e desrespeitosas, preexistentes no imaginário social diretamente ligado às narrativas cinematográficas. Por isso, politicamente, é importante que exista uma boas representações de tais grupos — na construção dos imaginários sociais — e também significativamente importante que se discuta como tais representações são feitas.

Num contexto mundial, as questões LGBTQ+ ainda são muito mal vistas e mal compreendidas nos produtos cinematográficos. Historicamente, as representações desse grupo no cinema são recentes, pouco numerosas e politicamente bastante problemáticas — no sentido de propagarem discursos nocivos à aceitação dessa minoria, se comparadas à extensa quantidade de obras fílmicas que existem. Também é gritante a discrepância no tratamento e nas construções de personagens LGBTQ+ para personagens cis heteronormativos, uma vez que geralmente são utilizados esteriótipos negativos, representações distorcidas e unidimensionais e uma falta de pluralidade. Assim, LGBTQ+s são resumidos às suas sexualidades, como o imaginário heteronormativo da sociedade propõe, e é reservado somente ao heterossexual a chance de humanidade. Além disso, na maioria dessas narrativas, os problemas continuam, fadando tais personagens a

vivências problemáticas, abusivas, sem oportunidades de arcos não repressores e com finais felizes.

Quanto à questão da difusão de tais obras, a maioria está muito restrita do grande público. Ao longo da história, quando se teve tais questões levadas a ele, foi propositalmente para demonizar tais grupos nelas representados. Atualmente, é no cinema de nicho que a maior parte delas se encontra — que, mesmo sendo de nicho, geralmente continua reproduzindo discursos problemáticos. Apesar disso, recentemente, a partir dos anos 2000, se teve um aumento e uma popularização de obras com tais temas, porém, ainda continua sendo em pouca quantidade e geralmente casos isolados esporádicos.

Olhando especificamente para a questão lésbica, temos uma situação mais precarizada e complexa, visto a situação da mulher e como se trata a sexualidade feminina, na cultura. As sociedades, tanto as ocidentais quanto orientais, guardadas a devidas diferenças, são fundadas em uma estrutura patriarcal, que traz consigo o machismo e a misoginia — enraizados, desde muito tempo, em todas as suas estruturas e conseqüentemente na mídia, tendo passado a serem questionados somente na história recente. Tais situações, obviamente com exceções, estão muito presentes na Arte, uma visão masculina e heteropatriarcal de mundo, impregnada em produtos destinados para agradar o público masculino. No cinema, sendo uma arte recente (e, conseqüentemente, com menos tempo para ter sido desconstruída) e que geralmente necessita de grandes quantidades de capital para ser realizada, temos essa questão muito forte.

O cinema narrativo *mainstream*, desde sua consolidação, nas primeiras décadas do século passado, até os dias de hoje, é um produto, feito com grandes quantidades de capital de empresas. Estas, conseqüentemente, reproduzem as ideologias dominantes e visam agradar o público (masculino), com vários tipos de prazer. Laura Mulvey, teórica e crítica de cinema britânica, em seu texto *Prazer Visual e o Cinema Narrativo* fala sobre esses prazeres no cinema narrativo moderno e contemporâneo. Um desses é o prazer estético que a mulher causa, através da objetificação desta e pelo voyeurismo. É a entrega do “objeto mulher” ao espectador homem heterossexual, através da tela. Além do prazer estético direto, tem-se a sensação de superioridade que o homem vivencia ao ver o corpo da mulher

manipulado e vulnerável. Nesse cinema, não há narrativa, não há individualidade e não há corpo — para a mulher —, que não inclua o homem. Essa lógica faz com que, no cinema, exista ainda uma escassa representação da mulher, até mesmo nos dias atuais, como um ser que existe independente de um homem, com narrativa e vida própria. Do texto de Mulvey:

O que importa é o que a heroína provoca, ou melhor, o que ela representa. É ela que, ou melhor, é o amor ou o medo que ela desperta no herói, ou então a preocupação que ele sente por ela, que o faz agir assim dessa maneira. Em si mesma, a mulher não tem a menor importância (BOETTICHER apud MULVEY, 1983, p. 444).

Olhando para a precariedade tanto das questões femininas, quanto das LGBTQ+s no cinema, temos o tópico das personagens lésbicas. No cinema, como um indicador do que se passa na sociedade, lésbicas são invisibilizadas. Por ir diretamente contra o olhar patriarcal se esperado das narrativas — isto é, a imagem do corpo feminino para o olhar do espectador masculino —, se agravam os problemas. A reação de defesa do patriarcado é mais intensa, pois não se tem a presença do homem no qual a narrativa gira em torno — ou, pelo menos, não se deveria ter, mas isso acaba não acontecendo na maioria dos casos e isso também será discutido futuramente.

Como forma de defesa e tentativa (política e estética) de manutenção da hegemonia do patriarcado, na maioria das vezes são inseridas em tais narrativas várias representações e situações muito problemáticas, talvez como forma de deslegitimar, estranhar e repreender a existência de tais personagens e relações. Assim, no cinema que contém personagens em relações lésbicas, as representações são tão nocivas, que talvez contribuam mais para prejudicar politicamente a situação de tal grupo do que a ausência dessas representações. Isadora Pontes, em seu artigo *Narrativas de mulheres e da lesbianidade: discursos do outro lugar*” fala sobre a problemática das representações de lésbicas:

Ela denuncia como a existência lésbica foi sistematicamente negligenciada em diferentes textos e aponta como uma das principais características da manutenção do poder masculino a negação da sexualidade nas mulheres, através de forças que fazem crer o casamento e a heterossexualidade como incontornáveis. Segundo ela, o controle da consciência feminina que leva a essa compulsoriedade se dá, sobretudo, através “[d]o apagamento da existência lésbica (exceto quando

vista como exótica ou perversa) na arte, na literatura e no cinema e [d]a idealização do amor romântico e do casamento heterossexual” (RICH, 2010, p. 26). (PONTES, 2018, p.29)

Ela cita a teórica Adrienne Rich para denunciar as constantes problemáticas nas representações lésbicas na arte. Primeiramente o apagamento da existência lésbica nos produtos culturais. Depois, a negação da sexualidade e deslegitimação de qualquer existência que não seja heteronormativa. E, por fim a presença constante da heterossexualidade compulsória — conjunto de construções socioculturais que forçam determinadas pessoas a se entenderem como heterossexuais, mesmo não sendo.

Além disso, algo muito comum em filmes que tenham alguma relação homossexual entre mulheres é a predominância de “filmes ruins”. No senso comum, muito se fala na comunidade lésbica sobre tais filmes serem ruins, de forma até mesmo resignada. A maioria deles é considerada de baixa qualidade, com pouco trabalho artístico e de linguagem. É quase como se o fato de já terem alguma representação destoante por si só construísse o filme. Isso desumaniza mais ainda tal grupo, já que não reserva a ele a “qualidade” que outros filmes prezam por ter. É a redução da existência de tais personagens às suas sexualidades estendida também à toda a produção fílmica que conta com sua presença.

Atrelados a isso, tais narrativas possuem roteiros que tentam negar desde uma existência minimamente satisfatória até uma existência qualquer de suas personagens. Nelas, são muito comuns sofrimento, angústia e rejeição. Há um grande peso que recai sobre tais personagens. Nos relacionamentos, muitas vezes abusivos, presentes nesses filmes, aparecem diversos conflitos, frequentemente arbitrários e na maioria das vezes a relação acaba por causa de algum motivo fútil — às vezes relacionado a um personagem homem que aparece como a cura da “problemática” existência lésbica para a “vida normal” heterossexual onde se há uma possibilidade de existir. Em grande parte das vezes também, ocorre uma morte de uma ou até das duas personagens — sendo geralmente a que morre quem leva a outra para esse “mundo”, ou a “mais lésbica”, o que simbolicamente é uma tentativa de morte ao incentivo lésbico e de sobrevivência da esperança “heterossexual”. A punição dupla, por ser lésbica e por “corromper” a outra personagem. Tais

problemas na narrativa são somados a grandes problemas de construção de personagem.

A maioria das personagens nesses filmes é constituída por numerosos esteriótipos negativos e clichês. Tem-se muito presente o estereótipo, como categoria de representação, da “lésbica delirante”, aquela que parece constantemente fora de si ou dos padrões de comportamento e pensamento da humanos comuns. Porém, essa disrupção não ocorre de um jeito transgressor, mas, sim, de forma que a afasta de padrões de pensamento e psicológicos presente no meio em que está inserida — dessa forma, se leva a uma diferenciação do ser lésbico, impedindo identificações e um entendimento dele como uma existência possível.

Também temos a categoria da “lésbica predatória”, uma mulher hipersexualizada, que domina a outra, emulando um homem na questão do poder que exerce — se apropriando de características da masculinidade heterossexual como forma de ganhar poder. Frequentemente esse estereótipo vem junto com o anterior, da “lésbica delirante”. Outro estereótipo muito comum é o da “homossexualidade espontânea”, que faz com que a descoberta sexual e a iniciação em um relacionamento lésbico sejam repentinas, inesperadas e instantâneas, quando uma personagem anteriormente “heterossexual” é levada por outra que surge em sua vida a esse tipo de relacionamento. Obviamente são importantes narrativas que tratem disso, mas desde que sejam respeitosas e graduais, que não resumam uma existência a apenas uma “descoberta” e seu primeiro relacionamento sequente a esta. Também temos outros frequentes esteriótipos, como o do homem que interfere de alguma forma no relacionamento — muitas vezes acabando com ele — e o da lésbica infantilizada e desprovida de sexualidade (muito presente no cinema japonês contemporâneo), cujo papel é ser uma pessoa “fofinha”, inocente e aceitável.

Esses esteriótipos e problemas narrativos trazem muitas questões prejudiciais consigo, pois criam um imaginário negativo a respeito de lésbicas. Este já é um grupo bastante invisibilizado pela mídia e sociedade e também muito pouco “levado a sério”, já que sexualidade é uma instância muito ligada a somente o corpo do homem. Isso se estende, inclusive, à comunidade LGBTQ+. Assim, com o cinema,

com seu grande poder de penetração nas formas de pensamento da sociedade acaba-se tendo uma piora de tais questões.

Discutindo agora essa questão dentro do cinema japonês, temos uma grande abrangência das formas de representação mais recorrentes de tal grupo. Também, nele, o machismo e o heteropatriarcalismo estão enraizados de uma forma quase que auto-indulgente e muito explicitamente aceita, assim como a fetichização, estetização e infantilização de corpos e relações femininas.

O cinema japonês contemporâneo representa um dos cinemas que mais expressa criatividade em suas narrativas e linguagens. Além disso, até mesmo no seu cinema mais popular e comercial, se destaca muito da corrente estética e narrativa da tendência cinematográfica, mais palatável e homogênea, mundial. Esse estranhamento, claro, do ponto de vista ocidental. Não parece aqui haver as convenções narrativas tradicionais, assim como em seus enredos. Há quase uma normatização de uma expressão exagerada, talvez como uma expurgação de toda a contenção da sociedade japonesa. Assim, é um cinema que tem muito potencial para críticas e distorções contra a ideologia dominante, mas que parece frequentemente utilizar esse potencial justamente de forma contrária, exotificando de forma negativa a saída de tal ideologia.

É importante ressaltar que, com avanços tecnológicos, o cinema japonês, assim como o de outros países, não está restrito somente ao seu país. Com a internet, se facilita o processo da descoberta de novos filmes e também é crescente a prática de se fazer downloads e discutir produtos audiovisuais. Assim, o cinema japonês não se restringe ao Japão. Além disso, o fato de ser de temática LGBT já faz com que um filme se sobressaia, fique “mais exposto”, o que aumenta a responsabilidade sobre seu conteúdo, já que não será assistido somente pelo público japonês.

Escolhi tratar do cinema japonês já que nele pode-se ver muito claramente diversos tipos de representações que se repetem em cinemas de várias partes do mundo, de forma bastante escrachada. Além disso, nele, o machismo e a infantilização — que talvez sejam os problemas mais fortes na representação desse

grupo — são intensamente presentes e naturalizados o que contribui pra que os diversos clichês fiquem mais claros.

Assim, as representações lésbicas ou de relações lésbicas no cinema japonês acabam sendo bem problemáticas — o que não difere muito dos outros cinemas. Na maioria de seus filmes, são impossibilitadas essas relações, entre personagens, cuja construção anormaliza uma correspondência com a “realidade” existente não só naquela, mas também em outras sociedades. Filmes com tais tipos de personagens parecem exagerar ainda mais na estetização do feminino, aqui muitas vezes travestida de um excesso (ora de “fofura” e infantilização, ora de hipersexualização). O imaginário masculino é exposto e normalizado justamente pelo não-compromisso estético-narrativo com o real que tal cinema parece ter, embora essas representações, entretanto, independentemente da estética, seguirem a linha de representações do cinema ocidental.

2. “EU NÃO SOU UM DEMÔNIO, SOU UM SER HUMANO”²: CONTEXTO HISTÓRICO-CINEMATOGRAFICO DA HOMOSSEXUALIDADE FEMININA NO CINEMA JAPONÊS

2.1. Desenvolvimento do cinema japonês no início do século XX e das representações não-normativas

Ao longo de sua história, ocorreram no cinema japonês algumas representações de sexualidades não normativas. Tais representações datam desde o início do cinema moderno, na década de 60, e foram se intensificando. Com diversas mudanças econômicas, sociais e culturais surgindo, somadas às novas correntes cinematográficas que iam se desenvolvendo, foram se manifestando as primeiras representações de sexualidades transgressoras, que posteriormente abririam portas para as representações LGBTQ+s.

Embora pouco numerosas, se comparadas ao cinema ocidental, as representações da homossexualidade feminina no cinema japonês, até os anos 2000, são muito significativas. Podemos com elas compreender melhor as visões do papel da mulher, de sexualidade e as representações contemporâneas dessa neste cinema — como se dão, em que se baseiam, as estruturas e repetições narrativas e ideológicas. Assim, faremos uma breve genealogia sobre o desenvolvimento do cinema japonês ao longo do século XX, das representações LGBTQ+ nele e pontuarei as principais representações da homossexualidade feminina ao longo desse período.

Os primeiros personagens não heteronormativos surgiram neste cinema a partir da década de 60 — um pouco tarde, se comparado ao cinema ocidental, principalmente o estadunidense, no qual, personagens que transgrediam as normas de gênero e sexualidade já tiveram aparição desde o cinema mudo, mesmo que as intenções nesses casos fossem de “brincadeira” ou “piada”. Em 1930, em *Marrocos*, filme estadunidense, já havia ocorrido um beijo lésbico (muito mais voltado para o intuito de brincadeira, com uma personagem transgressiva, porém isso não diminui a força simbólica), enquanto algo similar no cinema japonês só foi ocorrer em 1964,

² Frase de *Onibaba* (1964), de Kaneto Shindo. Tradução nossa.

em *Manji* — em contextos e intenções totalmente diferentes, mas cito isso com o viés de dimensionar as diferenças em tempo.

O cinema japonês, entretanto, teve um desenvolvimento inicial muito diferente do americano, o que pode tornar mais claro (cinematograficamente e não culturalmente, por enquanto) o porque dessa diferença temporal em relação à abordagem de desvios da heteronorma. No início do século XX, até os anos 1920, enquanto já existiam, no cinema americano, filmes com storytelling e narrativas cinematográficas propriamente ditas, o cinema japonês estava priorizando outro tipo de cinema, mais performático e similar ao, mais antigo no ocidente, cinema de atrações — conceitualizado por Tom Gunning, teórico americano de cinema, em *The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, como um cinema que não foca na narratividade, utilizando, em seu lugar imagens simples cotidianas e/ou atrações como sua temática primordial. Gunning cita que “(...) esse é um cinema que mostra sua visibilidade, disposto a romper um mundo ficcional fechado em si por uma chance de solicitar a atenção do espectador”³ (GUNNING, 1986). Esse caráter visual, ora cotidiano ora teatral, era muito presente no cinema japonês dessa época.

Filmes mudos japoneses do período (1900 a 1920), tinham muita influência do Kabuki, teatro tradicional japonês. Esse consistia em um teatro mais estilizado e dramatizado, com a presença de música, dança e atores fortemente caracterizados — ao mesmo tempo, era uma arte “feita para o povo”, mais leve. Voltando aos filmes, esses majoritariamente contavam com a atuação de atores de Kabuki e também com uma extensa temática samurai e feudal. A presença feminina não era significativa, se restringindo a gueixas ou similares. Além disso, a narrativa destes filmes dependia muito dos “benshis”, atores ou artistas diversos que narravam as histórias e/ou falavam sobre pontos-chaves do que estava ocorrendo nos filmes, enquanto os mesmos eram exibidos. Dessa forma, podemos ver que, desde o início, a estética japonesa no cinema era bastante discrepante da norte-americana.

Um outro ponto a se mencionar é que muitos filmes do início do cinema japonês foram perdidos. Por conta das questões geográficas e históricas — bombardeios e outras destruições causadas pela guerra —, muitos filmes japoneses,

³ GUNNINGAN, Tom. **The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde** : “(...) this is a cinema that displays its visibility, willing to rupture a self-enclosed fictional world for a chance to solicit the attention of the spectator”. Tradução nossa.

principalmente os mais antigos, acabaram sendo destruídos. Por isso, pode ser que, mesmo que existisse alguma representação transgressora quanto a gênero ou sexualidade na época, que esta tenha sido perdida.

Avançando historicamente, chegamos aos anos 20, quando o cinema japonês passou a se aproximar de um cinema clássico e com narrativas mais tradicionais. Ocorreu um grande *boom* de produção a partir desta época, já que muitos estúdios novos surgiram no Japão e a popularidade do cinema aumentou. Temas históricos e de samurais — os *jidaigeki*, dramas históricos, um gênero muito presente no cinema japonês em todas as suas épocas — ainda eram frequentes e o cinema era predominantemente mudo.

Porém, já surgiam filmes com estética realista e cotidiana. As personagens femininas continuavam majoritariamente tendo papel secundário e não sendo muito numerosas. Os primeiros filmes de diretores como Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu e Teinosuke Kinogasa (incluindo os mais experimentais como *Kurutta Ipeejji*, de 1926) surgiram nesta época. Diferentemente do cinema ocidental, que contou com o surgimento de algumas vanguardas nesta época — como o Surrelismo, o Futurismo, o Construtivismo, entre outros —, não é presente no cinema japonês nenhuma vanguarda expressiva — com exceções pontuais, restringidas a filmes separadamente, como o já citado *Kurutta Ipeiji*.

Nos anos 30, vemos a continuação desse processo. O som ainda não se mostrava de forma enérgica no cinema e, na maioria dos filmes desta época, continuava a predominar uma estética clássica e cotidiana — além dos sempre presentes filmes de época. Filmes de propaganda e documentários também acabaram sendo numerosos, por incentivo governamental. De forma análoga, nesta época também surgiram alguns filmes políticos de esquerda (algo que teve início na década anterior), mas, de forma expressiva, não ocorreu nada muito discrepante.

2.2. Anos 40 e 50: A Era de Ouro e o desenvolvimento de novos gêneros

Ao chegar na década de 40, observamos uma significativa queda de produção na indústria cinematográfica japonesa. Ocorreu a Segunda Guerra mundial, na qual o país estava diretamente envolvido e foi muito prejudicado. Devido à guerra, o país foi atingido por uma grande crise econômica e social, além dos

ataques a seu território, o que afetou diretamente o cinema. Assim, além dos tipos de filmes e conteúdos já produzidos na década de 30, a produção mais significativa foi dos filmes de propaganda. Ao mesmo tempo, ocorre uma abertura maior para o ocidente e sua cultura. Com a derrota na guerra, uma “ocidentalização” muito grande foi ocorrendo no Japão — tanto na própria cultura japonesa em si, que agora se permitiria uma mescla a diversos temas e características puramente ocidentais, um sincretismo, quanto para uma grande entrada de produtos culturais puramente ocidentais (que até então não eram muito presentes no país). Isso afetaria então o cinema, já que a partir de agora passariam a existir muito mais filmes ocidentais presentes no Japão, além de novas questões sócio-culturais, que apareceriam na própria produção artística japonesa.

Já na década de 50, de forma totalmente discrepante da anterior, temos uma importantíssimo período para o cinema japonês, considerada por muitos como a “época de ouro” para o cinema neste país. A produção cinematográfica nesta época foi a maior em quantidade até então e diretores importantes, como Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi e Akira Kurosawa, que posteriormente se tornariam grandes nomes deste cinema mais popular, tiveram esta época como significativa para suas obras.

Quanto a temas mais populares, neste momento, ainda era presente uma grande quantidade de filmes históricos, os jidaigeki, e de samurai, mas também ocorreu uma extensa produção de filmes com estética mais realista e temática cotidiana — algo que já havia se iniciado nas décadas passadas — e talvez como legado e inspiração dos filmes de Yasujiro Ozu, que teve sua maior produção na década de 50 e deixou um grande marco no cinema do país, com seu realismo e simplicidade. Gêneros que até então não eram muito comuns, como o terror, também tiveram presença significativa nesta época. O popular *Gojira* (Ishiro Honda, 1954), filme de terror sobre um monstro gigante que invadia e destruía a cidade, talvez como uma metáfora para a guerra recentemente finalizada, foi lançado nessa década. Esse filme foi muito importante para a construção das bases de um gênero que ainda seria muito desenvolvido pelo cinema japonês posteriormente, o terror. Talvez além das questões mais óbvias derivadas da guerra, como a ocidentalização, essa trouxe novos imaginários e sentimentos para a arte japonesa, que contribuíram para uma grande expansão na variedade de filmes posterior a ela.

De acordo com o site *Japanese Cinema in the 50's and 60's*⁴, site que analisa o cinema japonês nestas décadas, os gêneros mais populares e que surgiram nesta época foram os “filmes sobre assalariados e homens corporativos” e os “taiyozuko” — filmes de jovens e gangues rebeldes, alguns contendo tópicos considerados dissidências sexuais para a época. Tais temas iam de encontro às realidades vividas pelos japoneses no período pós guerra, ao mesmo tempo que possibilitavam um tipo de escape desta. Além disso, tais filmes com personagens mais rebeldes abrem portas para as vanguardas que surgiriam na próxima década.

Quanto às representações femininas, não ocorrem muitos avanços. Os papéis mais comuns neste cinema clássico eram o de mãe ou esposa, ou esposa e mãe, cuja função primordial era a manutenção do lar e apoio ao marido — ou então o papel da filha, cuja vida seguiria o que os pais, primordialmente, o pai determinasse, não havia muita fuga disso. Era quase imperativa a ligação e subordinação a um homem. É interessante perceber que, até as personagens que não desempenhavam esse papel em primeiro plano, acabavam o desempenhando secundariamente. Podemos ver um exemplo disso em *Tokyo Monogatari* (Yasujiro Ozu, 1953), no qual uma das personagens principais, Noriko, viúva, passa a trama inteira tentando cuidar de seus sogros que viajam para a cidade (em um gesto claro de carinho, mas totalmente ligado a seu papel de esposa, que nem existia mais, e exercendo um papel da filha cuidadora, sem vida própria).

Papéis divergentes do da filha e mãe também existiam, mas, quase sempre, totalmente ligados à idéia de desvirtuamento e corrupção da família. Muitos desses papéis, ligados às primeiras construções de erotismo. Em *Ugetsu Monogatari* (Kenji Mizoguchi, 1953), filme do mesmo ano que *Tokyo Monogatari*, 1953, temos uma personagem que corrompe o protagonista “pai de família”. Na trama, a personagem, Lady Wakasa, “corrompe” o protagonista a se casar com ela, através de suas riquezas. Depois descobrimos que ela era uma fantasma e tudo não se passava de uma ilusão. Posteriormente, seria muito explorado em outros filmes japoneses a mulher como aquela que corrompe o homem e o ilude, através de sua sexualidade ou beleza. Os outros papéis mais comuns de mulheres, que já surgiam nesta época, são os das gueixas e concubinas — estas, as primeiras mulheres com sexualidade

⁴ Japanese Cinema in the 50's and 60's. Site dedicado a analisar o cinema japonês neste período. <https://sites.google.com/site/japanesecinemain195060/popular-genre>

mais “livre”, no cinema japonês. Porém, na maioria dos casos, suas tramas são sempre permeadas por corrupção, punição, aquelas que estão perdidas ou trazem caos a vida dos homens que passam pelo seu caminho. A sexualidade feminina aparece como algo danoso, perverso, associado a punição, confusão e desestabilização. Isso vai ficar mais claro no cinema a partir da década de 60.

Quanto à questão de mulheres trabalhando no cinema japonês, temos uma situação igualmente precária. Até hoje, na contemporaneidade, o número de diretoras no cinema popular japonês é muito pequeno e poucas tem destaque (com exceções como Miwa Nishikawa, Naomi Kawase e poucas outras, que têm carreiras consolidadas no Japão e no exterior). No início até quase o final do século XX, tivemos somente duas diretoras mulheres que conseguiram adentrar neste mundo. A primeira delas, e única diretora antes do período pré Segunda Guerra, foi Tazuko Sakane⁵. Nascida em, Kyoto, em 1904, Tazuko iniciou sua carreira no cinema em cargos burocráticos, por ser uma mulher em um meio extremamente fechado. Após um tempo, conheceu Kenji Mizoguchi, que a contratou como roteirista. Desempenhou este e muitos outros cargos no filme do diretor — incluindo co-direção em alguns filmes de Mizoguchi, pelos quais não foi creditada, somente como assistente. Sakane, ao entrar na indústria, teve que passar a usar seu cabelo curto e roupas “masculinas”, para ter sua posição respeitada. Dirigiu seu primeiro filme em 1932, e mudou-se para a Manchuria no período da guerra, onde dirigiu dezenas de documentários. Ao retornar ao Japão, não dirigiu mais filmes, conseguindo somente cargos de roteirista. Se aposentou em 1962, aos 46 anos.

A segunda diretora a ter grande influência foi Sachi Hamano, que trabalhou em cerca de 400 filmes e teve grande destaque na área dos *pinku eiga*⁶. Hamano nasceu em 1948, em Tokushima. Estudou Fotografia na faculdade mas largou para trabalhar na indústria cinematográfica, em 1968. Trabalhou como diretora assistente por um período, inclusive para diretores como Koji Wakamatsu, em diversas produtoras, até fundar uma própria. A maior parte de seu trabalho foi nos *pinku eiga*, filmes eróticos japoneses, porém fez diversos outros filmes, que exploravam assuntos como sexualidade e questões femininas — como os recentes *Yurisai*

⁵ De acordo com o site <https://sites.google.com/site/japanesewomenbehindthescenes/directors/sakane-tazuko>. Esta página, contabiliza e registra as mulheres na indústria cinematográfica japonesa. Possui um catálogo e biografia de mulheres que trabalham no cinema japonês.

⁶ Movimento cinematográfico japonês de filmes eróticos. Abordaremos sobre ele mais pra frente.

(2001), documentário sobre a sexualidade de idosas e *Yoshiko & Yuriko* (2011), drama biográfico sobre uma escritora lésbica. Hamano continua trabalhando no cinema até hoje.

Saindo da questão da mulher no cinema japonês e voltando para a questão LGBTQ+ no cinema ocidental, principalmente o norte-americano, o período pós guerra foi marcado por uma mudança nas poucas representações LGBTQ+s que existiam. Devido ao código de censura instaurado em Hollywood, foi estabelecido que as representações de “perversões” deveriam ser feitas de forma negativa. Assim, a partir deste período, iniciou-se a aparição de diversos personagens desviantes da heteronormatividade, representados de forma maligna, sadista ou vilanesca. Os personagens que não eram representados desta forma, majoritariamente, apareciam de forma que suas sexualidades ou expressões de gênero fossem mascaradas, aparecendo de forma muito escondida. Enquanto isso, no cinema japonês, ainda não se via nenhuma representação significativa de personagens homossexuais.

2.3. Anos 60: *Noberu Bagu*, *Pinku Eiga* e a maior liberação sexual no cinema

A década de 60 foi a década mais transformadora e revolucionária para o cinema japonês até então. De acordo com o site *Eiren*⁷, a produção de filmes nacionais atingiu seu auge. Acompanhando a tendência mundial na qual diversas vanguardas e gêneros novos surgiam e se desenvolviam, o Japão passou por grandes reformas artísticas. Movimentos sociais e estudantis, bem como o princípio de movimentos feministas e de esquerda se espalhavam pelo país. Em paralelo a isso, grandes mudanças sociais ocorriam mundialmente e interiormente e o país já estava bem menos machucado e prejudicado — dando os primeiros vestígios de recuperação — em relação aos danos causados pela guerra e que afetaram a economia e, conseqüentemente, a produção artística e cinematográfica.

Surgiram no cinema japonês dessa década diversos movimentos importantes, bem como uma significativa expansão nos temas abordados. O cinema clássico,

⁷ http://www.eiren.org/statistics_e/ — site oficial da Associação dos Produtores de Audiovisual do Japão. Possui estatísticas, que datam desde 1955, sobre a produção de filmes japoneses, exibições tanto de filmes estrangeiros quanto nacionais no Japão

tanto o realista quanto o melodramático, continuou existindo em numerosos filmes, porém, também surgiram e se desenvolveram outros temas e movimentos. Gêneros como o horror — em filmes como *Onibaba*⁸ (Kaneto Shindo, 1966) e *Kuroneko* (Kaneto Shindo, 1968) que, olhando de um ponto de vista feminista, novamente associavam a mulher como "fonte do mal", perversa e corrupta — e ação, como nos filmes de Seijun Suzuki — filmes modernos e de vanguarda, mas com leves características de filmes noir, a exemplo de *Koroshi no Rakuin* (Seijun Suzuki, 1967), que contava com a presença da "femme fatale", que corrompia e desestabilizava o protagonista homem. Entretanto, agora, personagens, masculinos e femininos, não convencionais e não pertencentes ao padrão "família japonesa" dos filmes dos anos 50, agora se tornam comuns.

Ocorreu também o importante movimento da *Noberu Bagu*, a Nouvelle Vague japonesa. Os filmes pertencentes a este movimento abordavam temas contra-normativos, sexuais, violentos e até surrealistas. Nomes como Hiroshi Teshigahara, Yasuzo Masumura, Shuuji Terayama, Nagisa Oshima, Masahiro Kobayashi tiveram extrema importância, assim como os já citados Kaneto Shindo e Seijun Suzuki, e seus filmes são um preciso espelho do movimento — filmes com sexualidade tratada de forma explícita, nudez e outras transgressões culturais.

Retornando novamente à questão do papel da mulher, na *Noberu Bagu* foi comum a existência de personagens femininas que possuíam algum tipo de sexualidade autônoma, não voltada inteiramente à satisfação de um marido. Porém, novamente, talvez pela época e pelo fato desses filmes terem sido feitos por homens, novamente essa sexualidade representava um risco ou ameaça à figura masculina ou à própria personagem em si. Temos o exemplo de *Irezumi* (1966), filme de Yasuzo Masumura. Após ser sequestrada e levada à prostituição, uma mulher, supostamente apossada pelo espírito maligno de uma tatuagem, passa a seduzir e se vingar de homens. A mulher, supostamente liberta e consciente de sua condição, tem um arco de vingança contra a sociedade patriarcal — porém, no final, ela é punida (agredida e assassinada por um homem) e o filme não a trata como a vítima

⁸ *Onibaba* é o filme que dá nome a este capítulo. Nele, duas mulheres, uma jovem viúva e sua sogra idosa, tentam sobreviver em um Japão feudal pobre. A idosa passa a usar uma máscara de demônio, a fim de assustar e roubar viajantes homens. No final, a máscara fica presa em sua face e ela grita "não sou um demônio, sou um ser humano". O filme é uma complexa metáfora sobre a situação da mulher, de pessoas marginalizadas e da demonização de tais grupos.

de uma sociedade ou se compadece com ela e, sim, como uma ameaça, um ser maligno.

Outro exemplo temos no filme *Suna no Onna*, de 1964, do diretor Hiroshi Teshigahara. Este filme é extremamente erótico e ousado, porém, como muitos filmes da época, tem um tratamento questionável a respeito da representação da mulher. Um viajante se vê preso em uma cabana em um grande buraco, inescapável, com uma misteriosa mulher. Rapidamente, começa um relacionamento sexual entre eles e ele se vê preso a isso (e a impossibilidade de sair daquele lugar, o que pode ser uma metáfora para a “prisão” que a sedução desta mulher causa nele. Novamente, mulher como a “danação” do homem. Porém, é inegável que, embora problemáticas, essas primeiras representações de uma mulher mais sexualizada foram marcos e contribuíram muito para o que viria a seguir.

Além disso, cabe o parêntese que esse trabalho não pretende taxar essas representações mais sexualizadas da mulher como algo estritamente danoso, nem condenar nenhum tipo de expressão da sexualidade, tanto a feminina quanto a LGBTQ+. Como estamos olhando do ponto de vista social, na conservadora sociedade japonesa dos anos 60, sexualidade, principalmente se tratando a de mulheres era muito mais usada como característica de perdição e vergonhosa do que como algo inerente ao ser humano e associado à liberdade. Dessa forma, associada ao feminino, ela é só uma característica que tende a demonizá-lo, em vez de inaltecê-lo.

Assim então, começa a surgir um cinema japonês que passa a tratar de sexualidade e temas considerados tabus. Apesar disso, nenhum desses diretores explorou a temática homossexual (com exceção de Nagisa Oshima, que tem alguns filmes com personagem LGBTQ+, principalmente após a década de 70) e nenhum deles nunca chegou a se declarar homossexual ou bissexual. Porém, é nesta década que surgem os primeiros filmes com personagens abertamente LGBTQ+s: *Bara no Soretsu* (Toshio Matsumoto, 1969) — filme que faz uma versão de Édipo Rei com uma personagem trans, trágico porém distinto em linguagem e temática da maioria dos filmes até então — e *Manji* (Yasuzo Masumura, 1964). Apesar disso, como cita Andrew Grossman, em seu artigo *Japanese Film*⁹, que fala sobre as representações da homossexualidade no cinema japonês ao longo da história, "a

⁹ GROSSMAN, Andrew. **Japanese Film**. gbltq.com. 2015

homossexualidade era presente nesses filmes somente como mais uma tentativa de chocar a classe média do que estabelecer um cinema queer transgressivo”¹⁰ (GROSSMAN, 2002). Portanto, havia mais uma preocupação em chocar do que construir um cinema com representatividade.

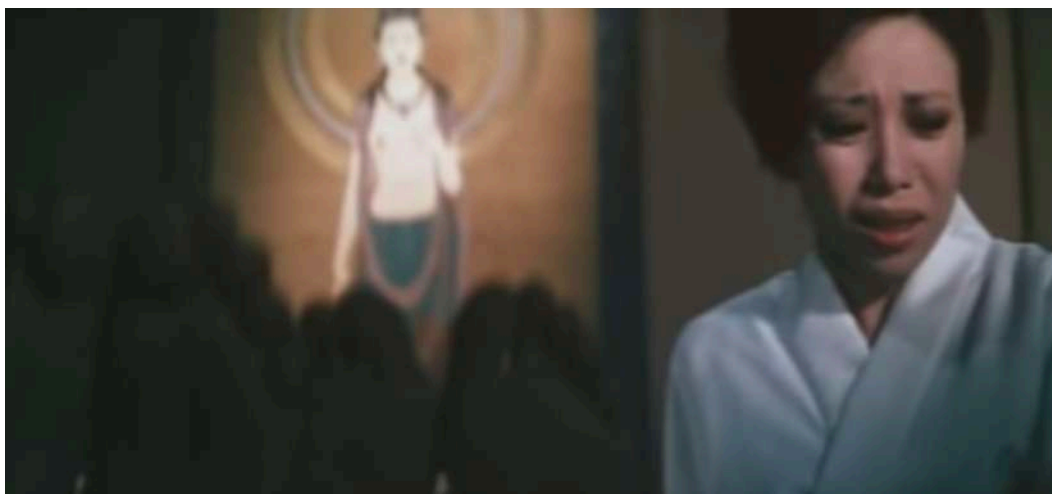
Manji, porém, o primeiro filme japonês com alguma representação de homossexualidade feminina, parece estabelecer um padrão que seria muito repetido, tanto no próprio cinema japonês, quanto no ocidental. Nele, temos a história de Sonoko, uma aluna de universidade casada com um homem que se apaixona por sua colega de classe, Mitsuko, e esta também alega sentir algo recíproco por ela. A história é toda narrada em tom trágico por Sonoko para um homem, que parece ser uma espécie psicólogo. As duas se envolvem e passam a se relacionar. Porém o marido dela acaba sabendo do caso e passa a ter um interesse em se envolver também. Além disso, Mitsuko se revela manipuladora com Sonoko, se envolvendo com outro homem e sujeitando Sonoko, que mesmo assim continua apaixonada por ela, a diversas situações problemáticas e trágicas. Por fim, temos Mitsuko, o marido de Sonoko e Sonoko cometendo um triplo suicídio através de veneno. Porém Sonoko é enganada mais uma vez por Mitsuko e seu veneno é falso, sendo a única que sobrevive.

Em *Manji*, podemos ver grandes semelhanças ideológicas com *The Children's Hour* (William Wyler, 1961), um dos primeiros filmes com representação “lésbica” do cinema americano. Nesse filme, duas professoras amigas donas de um colégio de meninas passam a sofrer com um boato falso que uma aluna espalha que elas teriam uma relação lésbica — não há uma relação lésbica na realidade, mas há a punição, que ocorre com a simples idéia da existência de uma. A partir daí as professoras passam a sofrer várias consequências negativas derivadas do boato, tendo que fechar a escola e até cogitar a mudar para uma cidade do interior. O filme termina com uma delas cometendo suicídio, após revelar para a outra que tais boatos a fizeram perceber que ela realmente sentia algo afetivo pela outra. Ambos os filmes trabalham com a lógica da punição para as personagens, com o sofrimento

¹⁰ “(...) homosexuality in these films arguably amounted only to another means of shocking the bourgeoisie, rather than an attempt to establish a transgressive queer cinema. GROSSMAN, Andrew. *Japanese Film*. gltq.com. 2015. p. 1. Tradução nossa.

se sobrepondo a quaisquer consequências positivas de tais relacionamentos e com uma das personagens morrendo no final (nos dois casos, suicídio).

Manji, além disso, tem ainda outra questão muito presente nos filmes que têm algum tipo de homossexualidade feminina representada, principalmente no cinema japonês: a questão do poder. Uma das partes envolvidas no relacionamento lésbico, nestes filmes, geralmente exerce um tipo de poder e dominação sobre a outra, a sujeita a abusos e controle. Simbolicamente, é uma forma de paralelo aos relacionamentos heterossexuais e também um tipo de validação através da apropriação de atributos destes. Geralmente, a personagem com características mais sexuais e/ou masculinas se apropria dos traços relacionados à masculinidade — no campo das ações — e a exerce sobre a parte mais “frágil”, como forma de aplicar poder e gradualmente ganhá-lo ainda mais. Na maioria dos filmes, isso parece entrar mais através de uma lógica moralista de punição aos desvios da heteronorma do que para construir uma crítica sobre ela, sobre abusos e comportamentos normativos. Isso seria muito replicado no cinema japonês posteriormente e será discutido mais tarde.



SONOKO, AO PERCEBER A MORTE DE MITSUKO EM MANJI – IMAGEM I

Somado a todos os movimentos do cinema japonês que já foram falados e surgiram nesta década, temos o dos *pinke eiga*, também conhecidos como Pink Movies. Eles consistiam em filmes eróticos, pornográficos — tendo em vista que a censura japonesa na época não permitia a exibição de genitais no cinema —, majoritariamente de baixo orçamento e de curta duração, mas cujo intuito primordial

era a questão das representações explícitas da sexualidade, bem mais que nos filmes da *Noberu Bagu*, já que os *pinku eiga* focavam mais no ato sexual em si do que na história ou nas transgressões estilísticas, pornografia em si. Os *pinku eiga*, porém, tiveram uma produção mais *underground* e público restrito. É importante ressaltar que os *pinku eiga* surgiram quase que simultaneamente à *Noberu Bagu*, cada um deles teve sua importância para o desenvolvimento da sexualidade neste cinema, em diferentes papéis.

Os *pinku eiga*, no princípio de suas origens, faziam parte de um movimento mais restrito a poucos estúdios e diretores. Porém, é interessante notar que filmes considerados deste movimento persistem até hoje, foi uma onda cinematográfica que surgiu, mas não se encerrou. Primeiramente, no início da década de 60, estes filmes tinham intenções mais artísticas, mas logo o foco de muitos deles foi mudando para o político. Muitos diretores desses filmes — como Koji Wakamatsu, que produziria vários filmes nesse estilo até os anos 2000 — estavam ligados aos movimentos estudantis e políticos de esquerda do fim dos anos 60 e encontraram no cinema uma forma de expressar isso.

Quanto, à questão homossexual dos *pinku eiga*, muitos deles apresentavam imagens que continham práticas gays ou lésbicas. Porém, como elabora Grossman, novamente estas imagens eram direcionadas para o público masculino heterossexual. A homossexualidade, principalmente a feminina, era usada como forma de fetiche, brincadeira ou choque, para atrair ou excitar o público masculino — o que se relaciona diretamente com os conceitos de Mulvey. Não eram comuns filmes com um estrito interesse em discutir ou explorar homossexualidade. Grossman cita que, porém, existiram alguns filmes desse movimento, principalmente nas décadas seguintes, que exploraram a temática homossexual de forma mais bem trabalhada — porém, os diretores eram heterossexuais e os filmes quase que inteiramente limitados à questão gay — lésbicas não estavam presentes nesses filmes mais bem trabalhados.

2.4. Anos 70 a 2000: estabelecimento e novas mudanças

Seguindo no tempo, chegamos na década de 70 e 80, nas quais o cinema japonês passou por uma grande queda de audiência e de número de salas. Com a

popularização da televisão, a indústria cinematográfica se retraiu. Quanto à questão feminina, não ocorreu um significativo avanço em relação aos papéis mais comuns desempenhados, mas o número de personagens femininas aumentou e foram mais presentes personagens femininas solteiras ou “mulheres independentes” nas telas. De qualquer forma, o número de diretoras mulheres permanecia pequeno — como é até hoje em dia. Com exceção das já citadas e poucas outras, não haviam diretoras mulheres em posição de destaque à época.

Quanto à questão da sexualidade, muitos diretores dos movimentos das décadas anteriores (*Noberu Bagu* e, principalmente, *Pinku Eiga*) continuaram a fazer filmes, embora sem grandes destaques e transgressões novas. Porém, a questão LGBTQ+ permaneceu sem destaque, enquanto no cinema americano foi uma forte época de crescimento nessas questões, principalmente no cinema independente pós Stonewall — série de protestos que ocorreram que ocorreu em Nova Iorque, em 1969, e que foi marco no movimento pelos direitos dos LGBTQ+, cujos efeitos ecoaram pelo mundo.

Nos anos 90, tivemos continuidade do processo das décadas anteriores, 80 e 70, com alguns avanços. Ocorreu o chamado “gay boom”. A sociedade japonesa passava por alguns dos primeiros movimentos pró LGBTQ+ e as aparições de LGBTQ+s, principalmente homens gays, na mídia (principalmente na TV, em *talk shows*, e em tablóides) se tornavam mais comuns. Tais aparições, entretanto, possuíam caráter mais cômico e de apresentação de “algo estranho” do que de naturalização de tais sexualidades. Apesar disso, já simbolizavam um avanço, se comparadas às aparições em épocas anteriores de gays homens, muito ligados, pela sociedade, à questão da feminidade e muitas vezes generalizados como transexuais, ou crossdressers¹¹.

Assim, surgiram alguns filmes com gays homens nesta época, porém, muitos deles ainda voltados para o público heterossexual feminino, que, segundo Grossman, via tais relações algo fofo ou uma oportunidade de se colocar como um dos personagens. Não se via, em tais filmes, tanta ênfase em estabelecer um possível caráter político, até porque a maioria era dirigida por homens

¹¹ MCLELAND, Mark. J. **Japan’s Original Gay Boom**. University of Wollongong. 2006. Nesse artigo o autor fala sobre um Gay Boom anterior ao de 1990, que se originou nos anos 50, com o surgimento de bares e um princípio de uma cultura gay. Menos midiático como o Gay Boom dos anos 90, os homens gays desse período eram freqüentemente associados a crossdressers ou feminilidade. Não menciona lésbicas.

heterossexuais. Alguns ativistas LGBTQ+ japoneses até os criticavam, por "trivializarem e objetificarem as vidas de homens gays¹² para o público heterossexual" (GROSSMAN, 2002).

Enquanto isso, os filmes lésbicos que surgiram foram muito poucos em comparação com os que possuíam personagens gays. Escritos e dirigidos por homens heterossexuais, tais filmes, assim como os gays, não possuíam caráter primordialmente político. Assim como os filmes com gays eram voltados para o público heterossexual feminino, os filmes com homossexualidade feminina eram voltados para o masculino — que via interesses diversos neles, como algo voyeurista, prazeroso ou se vendo como parte daquilo. A maioria deles, entretanto, surgiu depois, quase na virada do século, mais para o fim do movimento do *gay boom*.

Podemos citar os romances *Afternoon Breezes* (Yazaki Hitoshi, 1990), e *Love Juice* (Shindo Kaze, 2000). Tivemos ainda filmes mais experimentais, e novamente com toques do ainda existentes pinku eiga, como o sci-fi pornográfico I.K.U. (Shu Lea Cheang, 2000). Com isso podemos já ter sinais das discrepâncias entre filmes com personagens gays e com personagens lésbicas, tanto em características, quanto em quantidade. E este é um processo que permanecerá similar mesmo depois dos anos 2000.

2.5. Animes

É impossível falar de cinema japonês contemporâneo, principalmente o LGBTQ+, sem mencionar a importância dos animes. Os animes sempre tiveram um caráter notoriamente mais transgressivo que o cinema quanto a representações de sexualidade, homossexualidade e transexualidade. Nos animes, temos diversos gêneros associados a questões sexuais, como o *hentai*, o *shonen/shoujo ai*, o *yaoi* e o *yuri*. Os animes ganharam, principalmente no final do século XX, uma grande popularidade, tanto no Japão, quanto em outros países. Sua influência nas outras mídias japonesas e na cultura de forma geral é muito grande, embora seu consumo pela população seja algo de nicho.

¹² "Some gay rights activists in Japan, in fact, have criticized this trend for objectifying and trivializing the lives of gay men". GROSSMAN, Andrew. **Japanese Film**. gltq.com. 2015. p. 3. Tradução nossa.

Os animes do gênero *hentai* (traduzido literalmente como “pervertido”, para o português), possui obras eróticas e com muitas cenas de sexo, primariamente heterossexual, mas também com forte presença de práticas fetichistas e homossexuais femininas. O *hentai* é algo similar a um pornô, porém feito em animação e contendo geralmente uma temática mais fantasiosa, vinculada a um prazer visual. A maioria deles é voltada para o público masculino heterossexual, que busca prazer sexual nesse tipo de obra. Dessa forma, é muito comum a presença de práticas homossexuais femininas nessas obras, mas tais práticas, na maioria das vezes, são destituídas de significados mais profundos e vistas somente pelo seu apelo estético, do que por serem uma relação em si, para o público heterossexual masculino. Obras deste tipo, com a presença de homossexualidade feminina, podem ser encontradas desde o fim de anos 80. É importante ressaltar que muitos *hentais* possuem episódios sexuais extremamente violentos, pesados e problemáticos (como os com estupros frequentes), o que enfatiza suas características de ser um produto sexual para o homem, geralmente punindo mulheres e as usando meramente como objeto sexual para tais fins.

Os gêneros *shoujo ai* e *shounen ai*, são animes que contém a presença de relacionamentos homossexuais mais sutis, entre mulheres (*shoujo ai*) e homens (*shounen ai*). Traduzidos literalmente como “amor de meninas” e “amor de meninos”, esses animes muitas vezes acabam apresentando uma espécie de relacionamento similar ao *gaybaiting* — termo utilizado para designar obras que utilizam um subtexto homossexual entre personagens, frequentemente nunca consumado ou explicitado, para atrair a atenção do público gay. Nesses animes, o máximo que acontece, geralmente é um beijo entre os personagens, mas, em alguns casos, nem isso. Esse tipo de anime, porém, é voltado novamente para o público heterossexual, principalmente o feminino, que acha tais obras “fofas”. Temos o exemplo do popular *Yuri!!! on Ice* (Sayo Yamamoto, 2016), — que ganhou popularidade mundial pelos seus diversos personagens com “traços afeminados”, principalmente pelo público heterossexual feminino, mas também pelo homossexual. O anime possui um texto gay explícito, entretanto, ao longo da trama só ocorre um beijo, o qual ainda há discussões se foi, de fato, um beijo.

Já os *yaoi* e *yuri* são animes que focam de fato nas relações homossexuais, masculinas e femininas, respectivamente. Esses animes são relativamente muito

mais numerosos e bem trabalhados na questão do roteiro que os filmes com a mesma temática. Entretanto, novamente, assim como os *hentai* e os *shonen/shoujo ai*, continua-se almejando o público heterossexual — com um produto, desta vez, mais direto, romântico e sexual que os *shonen/shoujo ai*, porém, por sua vez, menos explícito que os *hentais*.

Entretanto, independentemente das intenções, é notável que tais gêneros contribuíram muito para a presença de homossexualidade na cultura japonesa e uma possível “normalização”. Quanto ao fato dos animes apresentarem tais temas de forma mais aberta e frequente que os filmes, Grossman teoriza:

O Japão tem sido mais confortável com *queerness* em mangás e animes, possivelmente porque personagens femininos e masculinos são desenhados de forma similar, geralmente somente com penteados diferentes para distinguir seus gêneros. Além disso, pelas leis de censura japonesa proibirem a “ameaça” da nudez frontal, a região genital é feita como um espaço em branco, e o que os artistas desenharam é efetivamente um “gênero neutro” ou “terceiro gênero.”¹³ (GROSSMAN, 2002, p.3)

Essa ambiguidade de gênero pode explicar inclusive a presença frequente de subtextos homossexuais em animes em séries infantis. Animes como *Sailor Moon* (Naoko Takeuchi, 1992) e *Sakura Card Captors* (Takayuki Negishi, 1992) possuem personagens que aparentavam ter relações homossexuais, mas novamente pouco explícitas.

Desde suas obras mais sexuais e explícitas, até as mais sutis que esbarram no *queerbaiting*, é notável que os animes contribuíram muito para a difusão de personagens LGBTQ+ na cultura popular. Essa influência pode ter contribuído muito para que as outras mídias se abrissem para isso e a população também. Porém, esses personagens ainda se apresentam, na maioria das vezes, de forma questionável quanto aos aspectos políticos de tais representações. E, como vimos, isso se espelha e é espelhado tanto no cinema, quanto na cultura e fica mais gritante na questão da homossexualidade feminina e seus desdobramentos.

¹³ "Japan has been most comfortable with queerness in *manga* and *anime*, perhaps because male and female characters are drawn similarly anyway , often with only hairstyles distinguishing genders. Furthermore, because Japanese censorship laws prohibit the "threat" of frontal nudity , the genital region is rendered as a blank slate, and what the artists draw is effectively a "neutered" or "third" gender". GROSSMAN, Andrew. **Japanese Film**. gbltq.com. 2015. p. 2. Tradução nossa.

3. “ME INTERESSO PORQUE VOCÊ É FOFA”¹⁴: INFANTILIZAÇÃO, SUBMISSÃO, HISTERIA E PUNIÇÃO

3.1. Filmes japoneses com personagens lésbicas pós anos 2000

A partir deste capítulo, seguiremos para uma análise direta dos filmes japoneses, pós anos 2000, que possuem personagens femininas em relações/interações homossexuais. Para simplificar, frequentemente utilizarei os termos “lésbica” e “lesbianidade”, embora, em quase todos os filmes que serão citados, nenhuma personagem se declare como tal ou chegue a definir sua sexualidade. Portanto, pode ser que personagens que sejam mais adequadamente definidas como bissexuais/pansexuais, sejam aqui referidas como lésbicas. Mas, como quase nenhum dos filmes tratados deixa explícita a orientação sexual das personagens, utilizarei o termo mais coerente com o trabalho.

Nestes capítulos, tratarei das características mais comuns de lesbianidade presentes no cinema japonês contemporâneo. Para cada capítulo, utilizarei um filme específico como um exemplo de análise mais detalhado e e outros filmes para relacionar secundariamente. Essa análise priorizará filmes posteriores a 2008. Analisarei esses filmes com um olhar prioritariamente político, tanto a respeito da lesbianidade, quanto das questões femininas, enfatizando a questão da imagem e do corpo feminino nessas representações.

A partir dos anos 2000, passam a existir filmes japoneses com personagens lésbicas que continham enredos de fato e que se aproximavam mais do cinema *mainstream* do que da pornografia, gênero no qual personagens com tal sexualidade majoritariamente apareciam, anteriormente. Entretanto, não é pelo fato de não serem pornografia que esses filmes deixaram de apresentar uma visão sexualizada e voyeurista do corpo feminino. Passam a ocorrer novas formas de olhar para a imagem do corpo lésbico, afastadas da clássica representação sexualizada explícita, mas igualmente fetichizantes e heteropatriarcais.

As representações mais sexualizadas continuaram existindo, tanto no cinema mais *mainstream*, quanto nos *soft porns*, muito constantes no cinema japonês. Além

¹⁴ Frase de Kakera, filme de 2006, que será abordado mais pra frente. Nele, uma das personagens, aborda a protagonista pela primeira vez com esta frase.

disso, cabe ressaltar que, no Japão, apesar da rígida censura aos genitais na pornografia, as linhas entre cinema mainstream e cinema pornográfico são muito mais borradas que no cinema ocidental. Como menciona Rosemary Iwamura, há uma “atitude permissiva em relação às representações de sexo, no Japão”¹⁵ (IWAMURA, 1994). Isso dificulta a caracterização de alguns filmes entre *mainstream* e *soft porns*. Por isso, alguns dos filmes aqui discutidos, como o drama erótico *White Lily* (2016, Hideo Nakata) e o filme de ação *Aka x Pinku* (2014, Koichi Sakamoto), podem parecer explícitos demais para os padrões *mainstream* ocidentais.

Rosemary Iwamura, em seu artigo *Letter from Japan: From Girls Who Dress Up Like Boys To Trussed-up Porn Stars - Some of the Contemporary Heroines on the Japanese Screen*, traça uma genealogia das personagens femininas no cinema japonês contemporâneo — enumera e desenvolve sobre os principais arquétipos, motivações e arcos destas personagens. Nesse texto, ela destaca que quase todas as representações femininas no audiovisual japonês estão ligadas a homens: a dona de casa com a vida voltada à família e ao marido, a mulher que foca em sua carreira mas seu maior objetivo é agradar um colega de trabalho, mulheres libertas sexualmente que usam sua sexualidade para “aprisionar sua presa” (um homem), espíritos maléficos e vingativos (cuja vingança geralmente se baseia na frustração que um homem causou) e as, sempre presentes, personagens de filmes eróticos ou pornográficos. O cinema, então, reproduzindo os esteriótipos da sociedade heteropatriarcal e colaborando para sua manutenção. A mulher, por mais que seja representada como uma personagem “forte”, acaba se negando e tendo o homem como motivação. Iwamura escreve:

Porém, enquanto há uma forte tradição no cinema japonês em que a força, resiliência e habilidade em lidar com problemas tem sido celebrada, mais frequentemente que nunca essas mulheres são representadas levando vidas auto-negligenciadoras (e conseguindo ser atraentes e maternais). Somado a isso, as representações femininas tem funcionado nas telas majoritariamente como papéis de

¹⁵ “ Other than these voices, there is a permissive attitude towards the representation of sex in Japan.” p.13. Tradução nossa.

apoio; isto é, para revelar sobre ou guiar o personagem masculino¹⁶
(IWAMURA, 1994, p.1)

Esses escritos de Iwamura mostram o caráter primordial secundário e ligado a personagens masculinos que existe em relação a papéis de mulheres nos filmes. Podemos estabelecer um diálogo disso ao texto de Laura Mulvey. Nele, ela cita que a presença da imagem da personagem feminina na tela evoca um medo no espectador alvo (obviamente, o masculino): o medo da castração. Para lidar com isso, ele — e, conseqüentemente, o produto fílmico — pode recorrer a dois caminhos: o da subjugação, diminuição e punição da mulher ou então o de usar a imagem do corpo, objetificado, para prazer visual erótico.

O inconsciente masculino possui duas vias de saída para esta ansiedade da castração: preocupação com a reencenação do trauma original (investigando a mulher, desmistificando o seu mistério), contrabalançado pela desvalorização, punição ou redenção do objeto culpado (o caminho tipificado pelos filmes noir); ou então a completa rejeição da castração, pela substituição por um objeto fetiche ou a transformação da própria figura representada em um fetiche de forma a torná-la tranquilizadora em vez de perigosa (o que explica a supervalorização, o culto da Star feminina). (MULVEY, 1983, p.447)

Quando falamos da questão lésbica, temos, idealmente, não só a não-presença do homem, quanto o homem como não sendo um objetivo. Porém, o contexto capitalista e conseqüentemente heteropatriarcal no qual tais filmes estão inseridos, exige o aval masculino, através de objetivá-los para seu olhar, e frequentemente tenta ainda inserir homens na trama. Além disso, representa uma dupla castração: além da castração que a imagem da mulher incita por si só, temos a castração estabelecida pela impossibilidade da relação sexual com a presença masculina. Assim, ao juntarmos os conceitos dos dois textos, podemos concluir o que pode ser observado na maioria dos filmes japoneses que tem a presença de lesbianidade: a mulher ou é diminuída — o que pode ocorrer por infantilização, associações à histeria, à insanidade ou à representação como alguém que precisa

¹⁶ "But while it has been a strong tradition in Japanese film making that women's strength, resilience, and ability to cope with problems has been celebrated, moreoften than not these women were depicted leading self-negating lives (and managing in the process to be both appealing and maternal). In addition, female representations have functioned on-screen in largely supporting roles; that is, to reveal more about, or to guide, the male character" p.1. Tradução nossa.

ser salva — ou é usada como objeto sexual, tanto de forma explicitamente hipersexualizada, quanto através do fetiche estético da infantilidade e submissão.

Dessa forma, iremos analisar as principais questões envolvendo a lesbianidade no cinema japonês contemporâneo, relacionando-as com as duas saídas que o patriarcado vê para lidar com a “ameaça mulher”, de acordo com o texto de Mulvey. Primeiramente, as questões envolvendo a diminuição da figura da mulher, que envolvem tanto a infantilização, quanto as representações da mulher submissa ou que não tem controle de si e está perdida. Além disso, ligada a elas, estão os finais trágicos e a impossibilidade desses relacionamentos. Depois, as questões envolvendo a mulher que detém sua individualidade e autonomia sexual, o que geralmente leva a papéis permeados por hipersexualização ou atitudes apropriadas da masculinidade — nas quais tentam exercer domínio sobre outras mulheres, através da sexualidade.

3.2. Inviabilidade e punição

A partir dos anos 2000, surgem no cinema *mainstream* japonês filmes com lésbicas. A maioria desses primeiros filmes não apresenta relações e demonstrações de afeto explícitas, com a homossexualidade sendo expressada quase de forma subtextual — em sua representação imagética —, similar ao que acontece nos animes *shoujo ai*. Assim, temos filmes cujo tema envolve a lesbianidade, mas imageticamente ela não é expressada, levando-a para um campo mais mental e comportamental do que físico.

Além disso, nesses filmes é marcante a ideia de punição. Não se pode ser lésbica, a não ser que se sofra por causa disso e que, no fim, se há insistência, há também a punição. Ocorre uma total inviabilização do romance e da vivência lésbica, diferentemente de alguns dos filmes que viriam depois, no qual a punição decorreria desta. Aqui, a punição começa na impossibilidade de viver algo que intimida a heteronormatividade patriarcal. Retomando às ideias de Laura Mulvey, essas vidas representam uma ameaça à figura do homem, que por isso necessita reagir através da diminuição feminina e punição, sintetizada na imagem da mulher sofrendo na tela. E a punição é operada em forma de rejeição, tristeza e solidão, para a mulher lésbica.

Ademais, a representação da mulher de forma desvalorizada é outra forma do heteropatriarcado reagir. Por isso são comuns personagens representadas de forma frágil, infantilizada, histérica ou confusa; personagens que muitas vezes saem do padrão aceitável de mulher, não de forma disruptiva e transgressora. Mas, sim de forma que o filme faz questão de deixar claro que é prejudicial a elas, transforma em algo similar à insanidade. Assim, ocorre a associação da sexualidade não-normativa a comportamentos e estilos de vida igualmente não-normativos, frequentemente transmitidos pelos filmes como prejudiciais.

Um dos primeiros filmes japoneses contemporâneos que continha homoerotismo foi *Blue* (2002, Hiroshi Ando). O filme narra a história de duas adolescentes, Kayako e Endo, moradoras de uma cidade no interior. Elas começam a ser amigas, quando Endo repete de ano na escola e passa a ser da classe de Kayako. Mas este relacionamento vai se transformando, pois Kayako se apaixona por Endo. Porém Endo está constantemente em conflito e fugindo de uma relação. Há alguns beijos durante o filme. Porém, Kayako aparenta contínua tristeza, pois apesar da outra também sentir algo por ela, há uma grande rejeição — Endo tem um namoro com um homem adulto em outra cidade¹⁷. Ela também parece sofrer com a situação, já que aparece frequentemente com semblante desapontado e infeliz. Ela desaparece por um tempo para ir encontrar com o namorado. Após isso, volta para a cidade e, apesar dos sentimentos de raiva entre as duas, elas retomam a relação. Porém, isso não dura, já que Kayako se muda para Tokyo. O filme termina com as duas separadas e a imagem final de Endo andando sozinha por uma praia, esperando que Kayako volte.

Durante todo o filme, *Blue* passa a sensação de que não é possível que Kayako e Endo sejam felizes juntas. As imagens do rosto de Kayako, frustrado, desapontado e inerte são constantes, assim como olhar descontente e desorientado de Endo. A relação parece trazer mais desapontamentos e frustrações do que sentimentos. Embora representada de forma feminina e sempre com voz suave e postura calma, o filme atribui a Endo o papel de influência negativa sobre Kayako — Endo a corrompe (através de “fazê-la” se apaixonar, levar a “corrupção lésbica” até ela). Endo é uma adolescente que vai mal na escola, sempre perdida e confusa, tem

¹⁷ O filme não problematiza a relação pedófila, a não ser pelos comentários de desaprovação de Kayako, que aparentam ser ciúmes.

um namorado adulto, fuma e não tem uma família estruturada, aspectos que a narrativa utiliza para inferiorizar Endo, já que não são bem vistos pela sociedade. É essa adolescente que leva a lesbianidade até Kayako, a jovem que é uma boa aluna, artística e intelectualizada.

Dessa forma, o filme diz que Endo provoca a homossexualidade em Kayako e que isso é mais um produto dos traços “negativos” dela. Assim, lesbianidade é diretamente associada a algo negativo. Elas se apaixonam, mas Endo constantemente está voltada para o seu namorado distante, deixando Kayako, que sofre com isso. Uma considerável parte da trama é permeada pela questão do namorado de Endo, que nunca aparece na tela. A inserção masculina, mesmo aqui, é presente e priorizada. A própria Endo sabe que está sendo usada pelo namorado, mas mesmo assim mantém a situação.



KAYAKO, DESAPONTADA COM INDO – IMAGEM II

Quando Endo volta, Kayako não está mais tão submissa a ela. Sente raiva, rejeita a princípio, mas depois vai atrás. As meninas passam um tempo juntas, se reconciliam. Porém, Kayako se muda para Tokyo, voltam a ficar separadas. O filme termina com mais punição: além de Kayako estar sofrendo, agora Endo também está. Manda uma fita, com tom melancólico, aguardando a volta da outra. Endo, após largar a postura e atitudes masculinizantes de controle sobre Kayako, passa a sofrer também.

Blue também é um filme de um gênero muito popular dentro o cinema japonês, os filmes *coming of age*¹⁸ de estudantes no colegial. Depois de *Blue*, ocorreram mais alguns filmes desse gênero com temáticas lésbicas. Primeiro, *Schoolgirl Complex* (Yuichi Onuma, 2013). Neste filme temos características similares a *Blue*: a personagem se apaixona pela nova colega de classe, mais velha. Ela tem um namorado, também mais velho, que a trata mal — mas, mesmo assim, rejeita a colega para ficar com o namorado. *Schoolgirl Complex* termina com a personagem continuando seu namoro com o homem e a outra sozinha, ainda apaixonada. Novamente, inviabilidade do romance lésbico e punição à mulher associada a ele. Este filme, entretanto, é bem mais sensível e tem um trabalho de personagem mais complexo que *Blue*.

Depois, nessa mesma linha de dramas colegiais, temos *Shishunke Gokko* (Raita Kuramoto, 2014). Ele segue a mesma linha dos outros dois, uma menina se apaixona pela colega de classe. Todavia, neste filme o que impede o romance não é um namorado, mas, sim uma bibliotecária da escola pela qual uma delas é apaixonada. Aqui temos uma rejeição dupla: a menina é rejeitada pela amiga e a amiga pela bibliotecária. Um agravante na situação é que o filme romantiza esteticamente e estilisticamente a relação da menina com a bibliotecária. Novamente, temos a rejeição, o sofrimento e a punição com a solidão. Uma observação importante é que todos esses filmes foram dirigidos por homens, com somente uma exceção.

Após, *Blue*, temos novamente um romance lésbico, em 2006: *Love My Life* (Koji Kawano, 2006). Esse filme é destoado da maioria dos outros filmes e será abordado mais detalhadamente no próximo subcapítulo. Depois, temos mais dois filmes com representações lésbicas bem notáveis: *Toppuresu*¹⁹ (Eiji Uchida, 2008) e *Ai No Mukidashi* (Sion Sono, 2008). O primeiro discutiremos mais profundamente, devido a sua grande importância do ponto de vista político, e o segundo só pontuaremos as principais características da personagem e o tratamento do filme a respeito dela.

¹⁸ Gêneros de filmes que retratam o amadurecimento, o processo de crescer. Geralmente de adolescentes no fim da escola, indo para o início da vida adulta.

¹⁹ “Toppuresu” é uma palavra em japonês que significa *topless*.

Toppuresu conta duas histórias em paralelo que se cruzam. A de Natsuko, uma jovem lésbica que acabou de terminar com sua ex-namorada, Tonomi, e está sofrendo com isso, e a de Kana, uma adolescente que vai procurar sua mãe, que deixou sua casa para ir viver com uma mulher, em Tokyo. O filme se inicia com Natsuko, infeliz por causa do término, esbarrando com Kana, que procura sua mãe. As duas desenvolvem uma amizade e Natsuko, junto com o seu amigo (com a qual ela mora e é apaixonado por ela) passam a ajudar Kana. Em paralelo a isso, temos a trama de Natsuko com sua ex-namorada, com a qual ela ainda mantém contato e tenta a todo custo retomar o relacionamento. Tonomi, por sua vez, embora aparente ainda gostar de Natsuko, explicitamente diz que é errado o que elas tinham e que tem que procurar construir uma família, aos moldes da família clássica japonesa heteronormativa.

Toppuresu tem um diferencial que não aparece em nenhum dos outros filmes: critica explicitamente a homofobia, a heteronormatividade e resignação social em alguém ter que negar sua sexualidade em detrimento de se manter nas normas aceitas pela sociedade heteronormativa patriarcal. O filme, entretanto, possui alguns problemas, como a presença da figura do *male savior* — o personagem masculino que é tido como um herói para a trama feminina —, a perpetuação de estereótipos negativos sobre lésbicas e as, novamente presentes, rejeição, punição e impossibilidade de felicidade para a lésbica que decide viver sua homossexualidade.

Natsuko passa o restante do filme tentando forçar um relacionamento com Tonomi, que acaba arranjando um namorado, em uma relação que ela mesma alega ser infeliz, por ser lésbica. Tonomi é representada como uma mulher séria, em roupas clássicas e femininas, com um emprego formal, sempre com um tom de voz suave e atitudes polidas e normativas. Natsuko por sua vez, é quase o oposto: aparentemente ainda é estudante universitária e não tem emprego, mora na casa do seu amigo, é extrovertida, usa roupas informais e levemente masculinas, fala alto, é expressiva e obstinada — o filme dá um ar ingênuo e adolescente à Natsuko, a mulher que ainda "não cresceu".

E a trama vai se desenrolando com Natsuko sendo rejeitada por Tonomi. Esta, por sua vez, consolidando cada vez mais seu relacionamento com o namorado. Paralelamente, o amigo de Natsuko continua apaixonado por ela e Kana

procura, quase que em vão, sua mãe — além de expressar constantemente homofobia. Isto, aliás, rende um dos melhores diálogos do filme, quando Kana diz para Natsuko que “não gosta de lésbicas”, que é “não natural”. Natsuko repreende Kana, diz que tão natural quanto ela ser japonesa, ela é lésbica e que não há causa para isso, ou motivo para considerar algo ruim.

Mais para o fim da trama, ocorre outra sequência importante, entretanto bastante questionável. Natsuko, bêbada e revoltada ao descobrir que Tonomi e o namorado já transaram várias vezes, e sabendo que Tonomi estava infeliz e não gostava de transar com ele, pede que seu amigo transe com ela (Natsuko). A cena é muito constrangedora, trata Natsuko de forma infantil e ele como figura paternal, que passa ensinamentos à uma criança que nada sabe. Após a transa, ele sai e chora, tem uma crise por Natsuko ser lésbica e saber que aquilo é algo que não iria acontecer novamente. A câmera se compadece com o sofrimento dele, por um longo tempo. É dada à tristeza dele atenção e importância, enquanto durante o filme inteiro vemos Natsuko ser rejeitada e pouco se trabalha os sentimentos dela, só vemos irritação e a transmissão de uma imagem que Natsuko é boba por insistir em Tonomi (enquanto o seu amigo é representado como sensível).

Ele então passa a tentar se afastar de Natsuko, trata-a de forma grosseira e se muda por um tempo. Após um tempo, ela chega em casa, não encontra ninguém e finalmente vemos a personagem chorando. Todavia, a impressão que fica é que Natsuko chora por não ter mais seu amigo em casa do que por toda a situação que passou, já que essa cena ocorre logo após isso. Enquanto Natsuko chora, ele reaparece para se reconciliar com ela, que imediatamente fica feliz e para de chorar. Aqui, o homem tem papel de salvador, mesmo em uma trama que é secundário.

No final da narrativa, Kana encontra sua mãe, dona de um café com outra mulher e aparentemente muito feliz. O filme aqui se redime, Kana dissolve um pouco da sua raiva e conseqüentemente da homofobia e o filme deixa claro que a mãe dela está feliz com outra mulher e que isso é algo bom. Kana vai embora para sua cidade. Anos se passam e Natsuko, agora uma escritora bem sucedida, vai visitar Tonomi. Esta, agora, tem uma filha e é dona de casa. Natsuko tenta novamente convencer Tonomi a voltar com ela, a convida a fugir em sua (um paralelismo com a história de Kana). Tonomi, mesmo muito infeliz, recusa e diz que não se arrepende

de nada do que elas viveram. O filme termina com Natsuko indo embora sozinha, imagem semelhante à solidão de *Blue*.

Embora tenha um discurso geral muito potente contra a lesbofobia e a sociedade heteronormativa — inclusive, no filme, Natsuko tem um grupo de amigas lésbicas com as quais se reúne para ativismo —, *Toppuresu* ainda propaga diversos discursos e imagens negativas, do ponto de vista político. A mãe de Kana termina feliz, mas tem que deixar a filha e fazê-la sofrer, a punição aqui não recai explicitamente sobre ela, mas sim em outra mulher. Natsuko, embora esteja bem resolvida com sua sexualidade, ainda sofre atrás de Tonomi e termina o filme sozinha. Tonomi se conforma com a sociedade, tem uma vida rica e estável, mas teve que escolher abdicar de sua lesbianidade. O amigo de Natsuko, homem hétero e tido como a fonte de estabilidade emocional dela, entretanto, termina casado e feliz. O filme então propaga o discurso que a existência lésbica é incompleta e que a parte que falta está diretamente relacionada ao que o homem representa. Retomamos os conceitos de Iwamura, no qual, no cinema japonês, o objetivo e a plenitude pessoal se estabelecem na figura masculina.

Uma outra representação simbólica é a de *Ai No Mukidashi* (Sion Sono, 2008). O filme não tem uma trama lésbica em si, mas uma parte do enredo acaba recaindo nisso. A trama conta a história de Yu, um jovem lidando arduamente com a religiosidade imposta pelo pai. Então, decide se tornar um pecador, através de caminhos peculiares e duvidosos. Em busca disso, ele tenta se tornar um perverso e passa a tirar fotos das partes íntimas de garotas colegiais (através de acrobacias que faz, a fim de fotografar debaixo das saias delas despercebidamente). No meio dessa situação, acaba se envolvendo em uma aposta, na qual tem que se vestir de mulher, sair pela cidade e beijar uma garota pela qual ele tenha atração. Nisso, ele assume a personalidade de Mrs. Scorpion, seu eu travestido de mulher. Então surge Yoko, uma adolescente revoltada, sempre com raiva, e que se declara como alguém que odeia os homens. Yoko então se apaixona por Ms. Scorpion.

Yu, também apaixonado por Yoko, decide continuar com sua fantasia para manter a relação com ela. A trama se prolonga e várias outras personagens entram em cena, como a líder de um culto religioso feminista — o que é representado pelo filme como loucura e “misandria” —, que acaba perseguindo Yu. Diversos acontecimentos ocorrem e Yoko descobre que Ms. Scorpion é na verdade um

homem. Este é aprisionado pela líder do culto, que comete suicídio e deixa Yu machucado e sem memória. O filme então transforma Yoko: esta, ao ver Yu debilitado, diz ter percebido que se apaixonou por ele e não por Ms. Scorpion. O filme termina com Yu lembrando de Yoko e, posteriormente, eles dois se reconciliam e terminam juntos.

Essa narrativa, embora se caracterize como uma comédia, acaba fazendo “piadas” com questões muito sérias. Primeiramente, a questão do feminismo e da ira aos os homens, que o filme trata de forma desequilibrada, como uma questão puramente fundada em raiva em agressividade, sem levar em conta as questões patriarcais que se relacionam com e prejudicam a vida das mulheres. Todas as personagens femininas são representadas como agressivas, insanas e desequilibradas. O filme faz piadas também com os assédios que Yu comete, como se fossem algo engraçado, e nunca deixa de representá-lo como o herói — a empatia por Yu está presente ao longo de todo o enredo, enquanto, nas personagens femininas, está presente a ridicularização.

E, por fim, a piada central do filme é a questão de Yoko se apaixonar por uma “mulher”. Do ponto de vista dela, por quase todo o filme, Ms. Scorpion é uma garota e, para Yoko, isso não é nenhum problema. Porém, o filme ridiculariza tal fato e, novamente, a relação delas dessa forma não é possível — é uma ilusão, criada pela jovem e imatura Yoko. Yu, mesmo tendo a mesma idade que Yoko, é representado como um herói, centrado e responsável, apesar das diversas atitudes absurdas que toma. Por fim, o romance se realiza, mas não entre Ms. Scorpion e Yoko, e, sim, com Yu, de volta ao seu eu menino. O filme passa a ideologia de que o romance lésbico é uma ilusão, que não pode ser concretizada e é somente o produto de pessoas fora de si. Além disso, na base dele está uma relação heterossexual, ela sim possível e digna de final feliz.

3.3. Infantilização: mulheres inocentes, insanas e desprovidas de sexualidade

Seguindo na linha da diminuição da figura feminina, apontada por Mulvey, temos uma outra categoria de representação lésbica muito presente no cinema japonês contemporâneo: a da infantilização. Nos filmes, vemos a mulher sendo representada de uma forma similar à uma criança: frágil, inocente, vulnerável,

inconstante e facilmente influenciável. Frequentemente, se apresenta com um excesso de fofura e doçura e constantemente precisa ser guiada através de um “outro”, que geralmente é um homem — ou outra mulher que atribui a si características masculinizantes patriarcais (controle, dominação, autoridade e atitudes de posse com a outra mulher).

Além disso, essas representações infantilizados frequentemente se associam à outra forma de escape masculina apontada por Mulvey: a transformação da figura da mulher em fetiche, um prazer erótico pela imagem, que nesse caso se assemelha à da criança. Trataremos especificamente do prazer erótico e fetichização pela imagem da mulher no próximo capítulo — mas é inegável que este é constante também nos filmes deste capítulo. A imagem feminina, fofa, passiva, submissa e vulnerável é uma constante e dialoga diretamente com a forte cultura do *kawaii*²⁰ presente no Japão — e que não só é voltada para aqueles que estão inseridos nela, ou para crianças e adolescentes, mas também para homens heterossexuais adultos, que veem nisso um escape idealizado, inconscientemente pedófilo.

Um filme que dialoga tanto com a problemática da diminuição da mulher e da infantilização, quanto com a questão da punição e impossibilidade da relação lésbica é *Rippu Van Winkuru No Hanayome* (Shunji Iwai, 2016). O filme é extenso e confuso, então farei o resumo mais breve que puder. Nanami é uma jovem professora, que enfrenta diversos problemas na sua carreira e inicia um namoro com um homem que conheceu por um aplicativo, uma espécie de rede social similar ao Twitter. Como não tem familiares, querendo passar boa impressão para o marido na festa de casamento, Nanami contrata um serviço de aluguel de convidados, através de um “amigo”, Amuro, que conheceu pela mesma rede social. Ela parece frustrado com o fato de ter largado sua carreira para casar e não parece gostar do noivo — inclusive escreve sobre sua infelicidade na rede social. Entretanto, acabam se casando.

²⁰ Termo em japonês para “fofo, adorável, amável”, mas que também pode significar “infantil”. Na cultura no Japão, se manifesta de forma principalmente estética, mas também comportamental. Esteticamente, temos exagero, cores vivas ou pastéis, mascotes simpáticos, excesso de estampas e tudo que remeta ao lado lúdico e inocente da infância. Do lado comportamental, está se portar de forma similar a uma criança, uso de tons de voz excessivamente suaves ou estridentes e uma demasiada “fofura” na apresentação pessoa. O *kawaii*, de maneira geral, não é visto de forma negativa pelos japoneses, além de ser valorizado internacionalmente e ter ganhado grande popularidade.

Logo depois do casamento, todavia, Nanami recebe a visita de um homem que alega que seu marido estaria a traindo com a esposa dele. Isso, porém, descobrimos ser uma armação de Amuro para destruir o casamento de Nanami. Ele filma o encontro de Nanami com o suposto marido traído e envia para o marido dela, alegando como traição. Ela fica sem casa e desempregada e pede ajuda para Amuro, do qual ela não desconfia. Ele dá a entender para Nanami, que além de tudo, seu ex-marido tinha um caso incestuoso com a mãe, sua ex-sogra. Amuro consegue diversos empregos de meio período para Nanami, no qual ela conhece Mashiro, uma mulher com a qual desenvolve uma amizade. E, por fim, ele a coloca em um emprego integral, no qual tem que cuidar de uma mansão isolada.

Descobrimos entretanto, que há outra pessoa cuidando da mansão, a já apresentada anteriormente, Mashiro. Isso é uma surpresa para Nanami, porém ela fica feliz com esse fato. Mashiro parece ter também outros empregos, de modelo e atriz. Ela e Nanami tem personalidades opostas: Nanami conformista, submissa, influenciável, inocente com um tom de voz baixo, retraída e com semblante triste. Mashiro, por sua vez, é expansiva, exagerada, parece sempre estar fora de si e tem um comportamento exageradamente infantil e, por vezes, bobos. As duas são tratadas de forma diminuída e infantil. Nanami através da passividade, submissão e necessidade de ajuda, enquanto Mashiro pela loucura infantil, histeria e atitudes insanas.

A amizade de Nanami e Mashiro acaba então se desenvolvendo. Devido às investidas de Mashiro, elas acabam tendo uma relação romântica. Entretanto, essa relação é representada visualmente como algo que mais se assemelha a uma brincadeira, aventura diversão. Observamos imagens frequentes das duas brincando, vestidas de empregadas, rindo e se divertindo, porém performadas como simulação. Há uma cena que as duas compram vestidos de noiva, fingem um casamento, alugam um carro simulando uma saída para “lua de mel”. Depois, ficam correndo e dançando pela mansão, por uma longa cena que parece ser feita para inteiramente para o prazer estético do olhar masculino. Temos aqueles corpos constantemente em foco na tela, uma feminilidade infantil e objetificada.

Após essa cena, temos a primeira demonstração de afeto aparentemente natural do filme: as duas se beijam na cama, falam dos sentimentos. Porém, na cena seguinte, Nanami acorda e encontra Mashiro morta, por suicídio. Descobre-se então



NANAMI E MASHIRO EM RIPPU VAN WINKURU NO HANAYOME – IMAGEM III

que aquilo já tinha sido planejado: Mashiro não queria morrer sozinha e Amuro ajudou nesse plano. Mashiro estava com câncer, era a dona da mansão, uma atriz pornô bem sucedida e não uma empregada. Nanami fica muito abalada com tal situação. Temos a cena do velório de Mashiro e é revelado que ela descobriu o câncer gravando uma cena lésbica em um pornô. Se recusou a fazer tratamento. É bastante simbólico isso: a lesbianidade trouxe a morte de Mashiro.

Ocorre uma elipse: o filme termina com Nanami da mesma forma que se iniciou; sozinha, em um pequeno apartamento, recebendo a ajuda de Amuro para recomeçar sua vida. Amuro se torna novamente, um *male savior*, apesar de ter armado para ela a trama inteira. É notável novamente o caráter trágico, a punição e a impossibilidade da relação lésbica: assim que Nanami e Mashiro tem sua primeira demonstração de afeto sexual, Mashiro morre. Temos diversas insinuações de Nanami transando com o marido, mas não vemos atitudes sexuais entre ela e Mashiro. O relacionamento delas é representado de forma lúdica e infantil, como uma grande brincadeira, sem sexualidade — enquanto o relacionamento com o homem, apesar de não ser bem sucedido, é representado nos moldes de um relação

aceita e bem construída. Podemos relacionar esse aspecto a um trecho do artigo *Lesbians and Film*²¹:

Talvez o verdadeiro tabu não é a sexualidade entre mulheres, mas a afirmação de quaisquer associações entre mulheres que são excludentes de homens. Ou, talvez, o potencial de sexualidade entre mulheres seja uma ameaça tão forte que isso impede até mesmo a representação de amizades entre elas.²² (BECKER, 1981, p.1)

Outro filme marcante nas questões da diminuição e infantilização é *Kakera* (Momoko Ando, 2009). Por ser um filme mais curto, mas com muita simbologia, abordaremos ele de forma mais detalhada que dos outros filmes citados até então. *Kakera* se inicia com Haru, estudante universitária, dormindo com o seu namorado. Ela acorda, seu rosto de frustração e desapontamento. Tomam café da manhã. Haru parece se esforçar para tentar estabelecer algum tipo de conexão mais profunda, mas na maior parte do tempo ocorre um tratamento quase paternal e agressivo por parte dele. Eles saem de casa, se despedem e fica subentendido que ele tem um relacionamento com outra mulher e que Haru é secundária. Sem nenhuma expressão de afeto, ele aperta o rosto dela como um pai se despedindo de uma filha que vai para a escola, em um gesto similar de um familiar que aperta o rosto de uma criança, de uma forma que pode ser infantilizadora ou agressiva.

Haru continua seu dia: almoça, vai para a faculdade e depois para um café. Lá, enquanto toma sua bebida, é abordada por Riko, uma mulher, que pergunta o que está bebendo e limpa a boca suja de Haru pela espuma da sua bebida. Novamente, vemos um gesto maternal e arbitrário, como se Haru fosse uma criança desleixada e que precisasse constantemente de cuidado ou orientação. Haru indaga Riko sobre sua abordagem “você faz isso sempre? Fala com estranhos?”. Riko responde “Às vezes. Fiquei interessada em você, porque você é fofa”. Riko passa seu telefone para Haru. Esta vai para casa e no dia seguinte, ao acordar, vai à casa de seu namorado, tentando terminar com ele. Ele a ignora.

²¹ Artigo, feito em conjunto por diversas autoras, que discute sobre as representações lésbicas no cinema, cinema lésbico e construção das personagens, de suas relações e as implicações políticas da lesbianidade no cinema.

²² "Perhaps the real taboo is not sexuality between women, but the affirmation of any associations between women which are primary and exclusive of men. Or, perhaps the potential for sexuality between women is itself so strong a threat that it blocks the depiction of even female friendship.". p.1 Tradução nossa.



HARU E SEU NAMORADO EM KAKERA – IMAGEM IV



HARU EM KAKERA, ANTES DE SE ENCONTRAR COM RIKO - IMAGEM V

Ela então liga para Riko (que trabalha em uma empresa de próteses), elas vão almoçar e têm um encontro num zoológico. Haru acaba menstruando e Riko a socorre, comprando absorventes para ela. Tudo corre bem e elas parecem se divertir. Em seguida, vão para a casa de Riko, conversam e Riko diz que não necessariamente gosta de mulheres, que gosta dela e que todos são humanos. Elas se beijam, um autointitulado “beijo de amizade”

No outro dia, Haru acorda. Seu "namorado" manda uma mensagem falando que vai dispensar a namorada dele. Haru vai procurá-lo e vê que os dois ainda estão juntos. Chora, fica triste e vai para a casa de Riko, conversam — Haru diz que a primeira vez que teve um sentimento de atração pelo corpo feminino foi quando

acariciou sua bunda, que estava anestesiada quando ela estava doente — saem e dão um beijo que Riko diz que “não é de amizade”. Haru volta a procurar seu namorado, alegando querer terminar, mas ele não aceita e a estupra. Riko descobre que ela foi vê-lo, briga com Haru e elas terminam.

Haru volta a procurar seu namorado que a agride e a estupra novamente. Riko sofre bastante com o término e vai em um bar lésbico aonde encontra uma de suas clientes, uma senhora. Haru então decide tentar retomar com Riko, que aceita suas desculpas e, para se encontrar com ela, cancela um encontro com sua cliente — que faz um escândalo ao descobrir isso. As duas estão na casa de Haru, quando seu ex-namorado aparece, levando flores, e Riko dispensa ele falando que agora ela que namora Haru. Riko o agride fisicamente e ele vai embora triste e desapontado.



HARU E RIKO EM KAKERA — IMAGEM IV

O filme continua com cenas cotidianas. Porém, a trama logo começa a desandar novamente. Haru vai em um show, Riko vai junto e quando um amigo de Haru vai conversar com ela, Riko o afasta, empurra, beija Haru à força e diz que ela é “sua mulher”. Haru vai embora e Riko a persegue, gritando que a ama pelas ruas. Riko, repentinamente e sem motivo, se torna uma personagem com atitudes totalmente desequilibradas, não condizentes com o que o filme vinha passando até então. Além disso, o filme dá a entender que ela enlouqueceu e não tem consciência de nada o que está fazendo, além de sugerir que vai largar o emprego e



HARU E RIKO APÓS RIKO EXPRESSAR CIÚMES – IMAGEM V

pedir para Haru sair da faculdade para passarem o tempo inteiro juntas. Esta passa a ficar infeliz com o relacionamento. Riko continua a se comportar de forma desequilibrada. Haru sai com os amigos e Riko fica ligando para ela, chorando, e dizendo que está sozinha, até que vai atrás dela.

Ao perceber que Haru está infeliz e de cara fechada o tempo inteiro, Riko diz que vai voltar para a casa dos pais e ela concorda. As duas ficam separadas e o filme mostra a tristeza delas. Haru se consola em comida e choro. Riko vai para casa de sua cliente que é apaixonada por ela, mas ela não tem interesse em se relacionar com ela. Vemos a cena da cliente, a lésbica senhora, chorando quando Riko a abraça — ela parece estar no filme só ser uma representação lésbica mais velha, triste e infeliz. Vemos mais cenas de Riko e Haru sozinhas e o filme termina com Haru gritando em seu apartamento.

Além das questões claras da impossibilidade, tristeza, sofrimento e frustração no relacionamento lésbico, temos nesse filme, de forma mais marcante, a infantilização, a assexualização e também a presença do ciúme e da dominação. Haru é constantemente representada como uma criança, desajeitada, submissa e que sempre precisa de alguém cuidando dela. Além disso, seu namorado, a figura paternal e violenta, parece ser a prioridade. Riko, que inicialmente é corajosa, responsável e alegre — bem diferente até então das outras representações que vimos — parece ir se transformando em uma mulher violenta, dominadora,

ciumenta e histórica, que é uma representação machista muito utilizada para diminuir mulheres historicamente.

O namorado de Haru, que é machista, a trata mal e diminui, tem momentos de redenção. Leva flores para Haru e quando é rejeitado o filme o acompanha andando desolado, pelas ruas, com planos e música que demonstram tristeza e empatia. A própria diretora do filme diz, em entrevista²³, que essa cena foi para dizer que ele “não era tão ruim assim”, o que no mínimo é um desserviço, já que o filme não discute sobre as cenas de estupro em nenhum momento, apesar de explicitar a agressividade nelas contidas.

Entretanto, possivelmente pelo fato de ser dirigido por uma mulher, não são vistas neste filme, cenas objetificantes do corpo feminino. Apesar das personagens serem agradáveis ao olhar masculino, não se vê neste filmes cenas voltadas puramente para o prazer estético do homem, através da imagem da mulher. Todavia, é notável a falta de uma construção romântica e sexual entre as personagens, novamente a representação lésbica aqui é feita de forma assexualizada. Sem contar com as cenas de estupro, obviamente, temos diversas insinuações de que ocorrem relações sexuais entre Haru e seu ex-namorado. Com Riko, por sua vez, apesar de vemos alguns beijos, nem dormir na mesma cama as duas dormem.

Novamente, aqui temos um relacionamento lésbico que dura pouco e permeado por conflitos, além de ser representado de forma similar a uma amizade entre crianças. Riko, apesar de primeiramente ser representada como alguém que tem sentimentos sinceros por Haru, é só “possuí-la” — ou seja, ter um relacionamento com Haru, agora, sem namorado — que se transforma em uma figura controladora, ciumenta e violenta, similar ao ex namorado de Haru. Encarna o estereótipo apontados por Iwamura da mulher japonesa possessiva e agressiva com sua ligação amorosa (mesmo aqui sendo uma mulher). As duas terminam sozinhas e tristes e o filme parece oferecer, na cliente idosa de Riko, a resposta para o que futuro das duas sem um homem pode ser: solitário, frustrado e melancólico.

A fofura excessiva nas personagens lésbicas também pode ser vista de forma clara em *Love My Life* (Koji Kawano, 2006). O enredo conta a história de Ichiko e Eri, duas estudantes universitárias que tem um relacionamento. Quando Ichiko vai

²³ Entrevista da diretora Momoko Ando sobre *Kakera*: <http://filmint.nu/?p=90>

contar para seu pai sobre isso, ele revela também ser gay e que a mãe dela, falecida, também era lésbica. Tal fato é quase irrelevante para o resto da trama, já que não é muito mencionado e não provoca nenhum acontecimento em especial. Ichiko tem um melhor amigo, que também é gay, mas é perseguido por uma garota apaixonada por ele. O obstáculo central da trama ocorre quando Eri decide terminar com Ichiko para se dedicar à sua faculdade de Direito, por pressões de seu pai homofóbico e misógino. A história continua com Ichiko triste com o término, porém prosseguido com sua vida. No fim do filme, Eri decide retomar o relacionamento e as duas terminam juntas.

Love My Life não possui, de forma explícita, um discurso literário politicamente problemático. Inclusive, é um filme que celebra a homossexualidade e o fato de se pode ser feliz não sendo heterossexual. As personagens são bem construídas e possuem questões complexas. O problema fica no discurso imagético: constantes são as cenas das personagens demonstrando afeto de uma forma claramente voltada para o prazer estético do espectador.



ICHIKO E ERI EM LOVE MY LIFE – IMAGEM VI

Os corpos das personagens, em roupas curtas, são um destaque na tela e há um excesso de “fofura” na expressão pessoal das personagens. Nele, o relacionamento lésbico é visto como algo intrinsecamente fofo, extremamente suave e infantilizado, não como algo que possui também um caráter sexual emocional e

sexual. A personagem de Ichiko, especificamente, sempre se apresenta de forma alegre, sorri a todo momento, caminha pulando pela rua. O problema consiste na necessidade do filme de tornar as personagens agradáveis, principalmente visualmente, para o público masculino.

Além disso, a homossexualidade dos pais de Ichiko, é usada como um fator arbitrário, de uma forma quase festiva. Não há muito trabalho sobre o tema, dando a impressão que o intuito central foi a só deixar o filme “mais gay” e provocar uma situação cômica, devido ao absurdo, e não uma naturalização. Apesar de tais fatores negativos, *Love My Life* ainda é o filme deste trabalho que trata a questão homossexual de forma menos problemática e que tem o impacto político mais positivo.

Observamos então nesse capítulo que uma das formas mais comuns de mulheres, especialmente lésbicas, é através da punição e da diminuição. A primeira é através de tramas sofridas, rejeição, atitudes abusivas de outras pessoas e solidão. A segunda, pela infantilização, desvalorização das personagens, representação como alguém que precisa de ajuda (masculina) e ao tratá-las como irresponsáveis, “malucas” ou histéricas — além de assexualizá-las e mostrar seus relacionamentos como “menos normais”. Além disso, em alguns desses casos, também é muito notável a fetichização, mesmo os filmes deste capítulo não apresentando personagens representadas de forma hipersexualizada. Conseguimos relacionar essas características diretamente aos conceitos de Laura Mulvey, como a mulher sendo representada como alguém que tem que ser salvo ou punido e com os estereótipos e construções fílmicas apontados por Rosemary Iwamura.

Percebemos também que outro problema muito comum é a falta de uma construção de uma sexualidade lésbica consistente e não predatória. Novamente, citando o artigo *Lesbians in Film*: “Filmes mostrando sexo lésbico são fundamentais para as cineastas lésbicas e espectadoras lésbicas, embora haja sempre a preocupação para quais usos o filme pode ser posto fora do contexto pretendido”²⁴ (BECKER, 1981). Essa frase demonstra a importância de uma boa representação da sexualidade lésbica. Entretanto, alerta para os problemas que o uso indevido de tais

²⁴ "Films showing lesbian lovemaking are vital to the lesbian filmmaker and lesbian community, yet there are always concerns as to what use the film can be put outside the intended context.". Tradução nossa. p.1.

imagens pode gerar, dependendo o contexto e como são feitas. Discutiremos isso no próximo capítulo.

4. “VOCÊ É SÓ UMA GAROTA SEM DECÊNCIA”²⁵: OBJETIFICAÇÃO E HIPERSSEXUALIZAÇÃO DAS PERSONAGENS LÉSBICAS

4.1. Hiperssexualização lésbica no cinema

A questão mais comum que permeia os filmes com personagens lésbicas, desde os mais antigos até os contemporâneos, é a hiperssexualização. Esta é algo muito presente não só no cinema japonês como também no ocidental. A associação do corpo feminino a sexo é uma das características mais comuns da nossa sociedade misógina e patriarcal. Conseqüentemente, lésbicas vão ser ainda mais associadas a isso, tanto pela questão de serem mulheres quanto pela questão do olhar masculino.

Uma das maiores dificuldades no processo de pesquisa deste trabalho foi a quantidade de material pornográfico encontrado. Ao se pesquisar sobre “filmes japoneses com lésbicas”, a quantidade de pornografia que encontrava foi gritante, quase o resultado total das pesquisas. Ao se pesquisar sobre lésbicas, de forma geral, se encontra muito mais pornografia do que qualquer outra coisa.

Observamos em filmes contemporâneos que, de forma geral, hiperssexualização lésbica é uma de suas maiores problemáticas. Geralmente, a maioria das cenas de sexo nesses filmes, apresentam imagens diretamente ligadas a um olhar masculino objetificador. Em exemplos de filmes populares, temos os recentes *La Vie D’Adele* (Abdellatif Keniche, 2013) e *Ahgassi* (Park Chan-wook, 2016), ambos dirigidos por homens e com cenas de sexo extremamente explícitas e fetichizantes de forma geral. Nesses filmes, durante o sexo, a câmera parece focar o tempo inteiro em transmitir um prazer voyeurista, ao espectador masculino, através do corpo da mulher, objetifica tais corpos e reduz as cenas de sexo a mero espetáculo estético para o espectador.

Foi discutido no capítulo anterior sobre a importância de uma construção de uma sexualidade lésbica nas obras cinematográficas. Tanto a assexualização, quanto a hiperssexualização são nocivas. Entretanto, a maioria dos filmes que não vê a lésbica como um ser infantil e sem sexualidade, puxa para o extremo oposto:

²⁵ Frase do filme *Toppuresu*, analisado no capítulo anterior. Neste filme, o colega de apartamento da protagonista Natsuko, diz essa frase para ela quando ela leva Kana para a casa, pensando se tratar de alguém que ela estava se relacionando.

tratá-la como um ser que está unicamente e exclusivamente interessado em sexo, de uma forma frequentemente representada como agressiva e controladora. Assim, essa redução aqui cria uma significação implícita que reduz a lésbica a sexo, desumaniza novamente, porém de forma quase contrária à que vimos no capítulo anterior. Notamos também, que essas ideologias tem ligação direta à cultura pornográfica e às consequências desta. Becker elabora sobre a importância da pornografia na construção desses imaginários e na ideia, que parece ser reafirmada pelo cinema de que “sexualidade lésbica” é reduzida à pornografia.

“Enquanto lesbianidade permanecer um componente da pornografia, feita por e para homens, isso irá afetar a “imagem positiva” do lesbianismo. Isso porque sexualidade lésbica será recebida, em vários setores da sociedade dominante como pornografia.”²⁶ (BECKER, 1981, p.1)

Ademais, ao associarmos essa desumanização criada pela hiperssexualização voyeurista no cinema e pela pornografia aos estereótipos derivados das representações problemáticas de lésbicas ao longo da história do cinema, temos um problema ainda maior. Tendo em vista que “lésbicas são quase que invisíveis na história cinematográfica, exceto como más personagens ou que representem um exemplo negativo” (BECKER, 1981), se associa a personagem lésbica e a sexualidade lésbica a algo necessariamente maligno e predatório. Além disso, por se ter poucas representações, as que temos acabam se tornando extremamente importantes, as ideologias que carregam se tornam as ideologias do cinema sobre as lésbicas — por serem pouco numerosas, essas representações se tornam a verdade sobre a existência lésbica na mídia.

Somado a isso, temos os já tratados arcos narrativos com punição e infelicidade. Estes só reforçam a narrativa de que essa é uma existência que é errada, que é doentia, que merece ser punida, que é anormal e perversa. Esse discurso, que é claro tanto no cinema ocidental quanto no oriental, é muito visível no cinema japonês. E é disso que trataremos neste capítulo.

²⁶ "As long as lesbianism remains a component of pornography made by and for men, that will affect the "positive image" of lesbianism. This is because lesbian sexuality will be received by most sectors of the dominant society as pornography." p.1. Tradução nossa.

4.2. Hipersexualização lésbica no cinema japonês: a perversão e a maldade

A questão da hipersexualização lésbica é muito latente no cinema japonês contemporâneo. Além disso, esta vem quase que em todos os casos associada a maldade e violência. Dos três filmes que iremos analisar neste capítulo, somente em um deles a lésbica não é representada como alguém cuja lesbianidade deriva da violência causa mais dela, principalmente para outras mulheres.

Um fator importante a se notar é que essas representações estão diretamente associadas a um imaginário objetificador do público masculino, criado e disseminado pela cultura de forma geral, mas principalmente pela pornografia. Os produtos midiáticos pornográficos, na sociedade japonesa têm caráter importantíssimo na disseminação da linguagem visual cinematográfica e dos estereótipos que discutiremos neste capítulo. A pornografia torna-se um modelo para as representações da sexualidade e disseminação de ideologias. Rosemary Iwamura afirma:

Representações mais cínicas dos objetivos das mulheres em relação aos homens, são os filmes e vídeos pornográficos. A maioria dessas representações é baseada na premissa de que mulheres usam sexo como um instrumento para conseguir sua presa, e todas essas histórias se sucedem com o protagonista homem punindo a “mulher malvada”.²⁷ (IWAMURA, 1994, p.1)

Notando que Iwamura partia de uma premissa estritamente heterossexual, não podemos transpor em sua totalidade esse pensamento para a análise dos filmes com lésbicas, uma vez que a maioria deles não possui um homem como protagonista. Entretanto, nos exemplos de filmes que iremos analisar, não há a ausência de homens, eles aparecem como personagens secundários embora geralmente como o impedimento central da trama, ou alguém que feriu a protagonista que quer vingança. Assim, podemos aplicar o pensamento de Iwamura, em uma interpretação mais abrangente. A mulher sendo representada como alguém que usa sexo para conquistar sua “presa” e posteriormente sendo punida (por um

²⁷ "More cynical representations of women's pursuits of men are Japanese pornographic films and videos. Most of these representations are based on the premise that women use sex as an instrument to get their prey (Richie *Lateral View* 168), and all stories thus ensue with the male protagonist punishing the "bad woman".” p.1. Tradução nossa.

homem ou uma mulher). E esta caça à presa geralmente se origina por causa de uma questão envolvendo homens.

Além disso, podemos relacionar também aos pensamentos de Mulvey. A problemática da punição, nos filmes que iremos abordar, fica latente. A questão da infantilização que tratamos no capítulo anterior, nem tanto, mas a da histeria e loucura permanecem. Mas, principalmente, a hiperssexualização notável e muitas vezes disfarçada de discursos empoderadores que é o mais notável. Analisaremos então os seguintes filmes: o já citado *Aka X Pinku, White Lily* (Hideo Nakata, 2016) e *Antiporno* (Sion Sono, 2017).

White Lily conta a história de Haruka, uma jovem que vive junto com Tokiko, uma artista e professora de cerâmica. Ao longo da trama, entendemos que Haruka fugiu de casa, de uma família abusiva e problemática, e acabou chegando no ateliê de Tokiko que na época tinha um marido. Os dois a acolheram, embora o marido de Tokiko acabe morrendo logo em breve. Nisso, Haruka, para consolar Tokiko, faz uma promessa de que "nunca irá abandoná-la e fará tudo que ela quiser". Voltamos ao presente, na trama, e Tokiko passa a tratar Haruka como uma serva sexual. Haruka, por sua vez, é apaixonada por Tokiko — ocorrem cenas constantes de Haruka idealizando Tokiko romântica e sexualmente.

Haruka quer um relacionamento com Tokiko que não se baseie somente em relações sexuais, que ocorrem quando Tokiko está frustrada. Entretanto, Tokiko a utiliza de forma quase sádica (não consentida, a não ser pela promessa, de anos atrás impensada, feita em momento de tristeza e vulnerabilidade emocional, Haruka fez em servir Tokiko). Entretanto, Tokiko parece saber disso e frequentemente pune Haruka. Tokiko leva constantemente homens para dormir em sua casa, na qual Haruka também mora. No fim de cada experiência frustrada com eles, Tokiko chama Haruka para fazer sexo.

Assim é a relação delas por grande parte da trama. Contudo, entra na história Satoru, um jovem estudante homem, aluno de Tokiko que esta convida para morar com elas. Tokiko possui um interesse romântico-sexual nele, vemos várias cenas dela tentando agradá-lo e seduzí-lo, através de recursos visuais constantes no cinema e extremamente misóginos. Haruka, diante dessa situação sofre, sente ciúmes, mas continua morando com eles. Satoru, além disso, tem uma namorada,

mas continua o relacionamento com Tokiko e posteriormente desenvolve interesse também por Haruka e passa a assediá-la.



SATORU, HARUKA E TONOMI – IMAGEM VII

Ao perceber isso, Tokiko acusa Haruka “a gostar de homens” e força Haruka e Satoru a fazerem sexo, em uma mesa, para ela assistir. Tokiko faz sexo com Haruka e depois força Satoru a estuprá-la, faz sexo com Satoru e depois obriga Haruka a fazer sexo oral nele. Isso, além de remeter à questão do estupro “corretivo”, se relaciona com a forte tradição de presença de estupros no cinema japonês, especialmente quando a mulher passa a “gostar do estupro”, o que é outra constante nesses filmes e que veremos mais posteriormente em *Antiporno*.

O filme vai se aproximando do fim e a namorada de Satoru chega na casa e presencia tais cenas. Ela esfaqueia Haruka, que entra na frente quando a namorada vai atacar Tokiko e esfaqueia também Satoru. Um tempo passa e, um ano depois, estamos de volta ao estúdio de Tokiko. Haruka vai visitá-la. Somos levados a entender que Haruka abandonou Tokiko depois daqueles acontecimentos. Porém, as duas acabam fazendo sexo, em uma cena altamente objetificante e hiperssexualizada. Tokiko diz sentir falta de Haruka. O filme termina com esta indo embora da casa, com um sorriso de que agora ela que controla Tokiko.

Embora as questões problemáticas do enredo sejam latentes, os problemas no discurso do filme, olhando com ênfase nas questões políticas, se apresentam mais claros no nível visual. Todas as cenas de sexo de Haruka e Tokiko são filmadas de forma a prezar pelo prazer visual do espectador. Quando o ato sexual se inicia, o ambiente é alterado, as luzes mudam, tudo para priorizar o enfoque nos corpos das personagens e criar uma visualidade “agradável”. As cenas são altamente fetichizantes, somos transportados para ambientes com pétalas de flores e lençóis — a fim de compor uma cena mais erótica e prazerosa, dialogando com o imaginário do espectador alvo: o homem. Além disso, quanto à questão sonora, tais cenas utilizam músicas, a fim de “embelezá-las”.

É importante ressaltar que as cenas de sexo não parecem ser compostas para ser uma subjetivação das personagens, mas, sim, o oposto. No início do filme, temos uma cena que é a imaginação de Haruka, sonhando com Tokiko que a rejeita. Porém, isso o filme faz questão de deixar claro que é a imaginação dela, além de ser muito destoante em construção das cenas posteriores de sexo entre elas. A impressão é que essas cenas fazem o contrário da subjetivação das personagens, são um delírio pornográfico estilizado de um voyeur, o que faz com seja ainda mais fácil para o espectador conseguir conexão com elas e obter prazer erótico mais facilmente. Cabe pontuar aqui que as cenas de Tokiko fazendo sexo com homens são filmadas de forma muito diferente. Adotam uma estética realista, visualmente, intimista e crua. Sobre a questão do espectador, do desejo e da mulher, Mulvey elabora:

Entre outras coisas, a posição do espectador no cinema é de uma repressão descarada de seu exibicionismo e projeção dos desejos reprimidos no ator que performa. (...) o cinema possui estruturas de fascinação fortes o suficiente para permitirem uma perda temporária do ego enquanto simultaneamente reforça o ego. (...) O desejo, nascido com a linguagem, permite a possibilidade de transcender o instintivo e o imaginário, mas seu ponto de referência continuamente retorna ao momento traumático de seu nascimento: o complexo da castração. A partir daí o olhar, prazeroso em sua forma, pode ser ameaçador em seu conteúdo, e é a mulher como representação/imagem quem cristaliza esse paradoxo. (MULVEY, 1983, p. 441- 442)

Assim, podemos entender as causas das várias questões que foram pontuadas anteriormente. Além disso, com esse trecho podemos também supor mais um dos motivos da estilização visual exagerada e suavizada: tornar a mulher

menos ameaçadora. Assim, a dualidade prazer-forma/ ameaça-conteúdo, se torna mais desequilibrada. A ameaça é suavizada pela sublimação estética feminina, suave, menos agressiva. O sexo entre mulheres deixando de ser sexo e se tornando inteiramente prazer visual para o homem.

Quanto às representações das personagens femininas em *White Lily*, temos, como observamos ser constante, personagens muito destoantes. Ademais, o filme novamente emula o binômio da menina apaixonada e da mulher que a faz sofrer. Haruka é a menina, em uma paixão platônica, submissa, que vive para obedecer Tokiko. Não a vemos falar muito e não expressa sentimentos, a não ser os que se voltam para Tokiko. Obedece tudo que Tokiko diz, não tem momentos de revolta, somente no final absurdo. É construída com um visual infantil (embora não tanto quanto em outros filmes já citados), feminina e possui tom de voz baixo. É diminuída e punida ao longo da trama.

Tokiko, por sua vez, é o oposto. Mais velha, sóbria, apresentada de forma sensual, tom de voz alto, personalidade dominadora e sádica. Obtém prazer ao humilhar Tokiko e diminuí-la, e parece que seu objetivo de vida é maltratá-la. É interessante ver que Tokiko se apropria de atitudes comumente masculinizantes, comuns aos personagens homens heterossexuais. Simbolicamente, uma apropriação e revolta da cultura patriarcal, que oprime mulheres. O filme entretanto ressalta em todas as cenas o caráter “maléfico” de Tokiko. Ademais, temos novamente a característica da lésbica predatória que “leva a homossexualidade” e, conseqüentemente, corrompe a lésbica mais “inocente”. Outra característica de Tokiko é também a insanidade, reforçada ao longo da obra. Tokiko, porém, para tentar possuir sua nova “presa”, Satoru, muda de características espontaneamente quando está com ele (com excessão das cenas finais). Torna-se romântica, e tenta agradá-lo, sua personalidade se torna suave. A lésbica, predatória, se “cura” temporariamente com a presença masculina.

Por fim, temos as cenas que encerram o filme. Haruka aparece, aparentemente “liberta” de Tokiko. Porém, Tokiko e Haruka fazem sexo novamente, dessa vez, com Tokiko tentando agradar Haruka e parecendo necessitar dela. Haruka ignora os lamentos de Tokiko por ela e vai embora com um sorriso vingativo. Se Haruka volta ou não a ter uma relação com Tokiko, o filme não deixa claro. Entretanto, explicita o ciclo da história das duas, predadora, presa, predadora e

deixa implícito que isso é algo que continua. Uma relação puramente sexual, nociva para as duas e que o filme hipersexualiza — tornando as duas personagens em meros objetos para um prazer fetichista do espectador.

O que observamos em *White Lily* podemos também encontrar em *Antiporno*. Apesar do nome parecer uma crítica e observarmos alguns diálogos nesse filme que possam ser interpretados como feministas, o filme não se propõe a fazer uma construção bem elaborada de crítica à pornografia e objetificação da mulher. Até porque, utiliza sexo e objetificação do corpo feminino constantemente. Apesar disso, o problemas centrais e mais marcantes do filme são os dois momentos em que ele mostra representação lésbica.

Antiporno possui uma trama pouco narrativa e convencional — não oferece uma interpretação fechada, além de não permitir constatar com clareza o que é realidade e o que é delírio ou ficção. Dessa forma, sintetizar o filme de forma clara é uma tarefa difícil. Além disso, no meio da trama, descobrimos que estamos em um filme, dentro de outro filme. Assim, *Antiporno* trabalha com três linhas: o filme que está sendo gravado na trama, a história de Kyoko, a protagonista, fora de sua personagem, e os delírios e imaginação dela.

O nome da personagem e da personagem que ela interpreta é o mesmo: Kyoko. Dessa forma, a diferenciação de cada um desses momentos fica ainda mais complicada. Então utilizaremos os termos Kyoko-personagem e Kyoko-atriz para se referir a ela nos momentos em que fica clara a distinção. Além disso, focaremos mais na trama do filme que está sendo gravado na história, já que ela se relaciona mais com o tema.

A trama do filme em gravação conta a história de Kyoko, durante uma série de eventos que ocorrem em uma manhã. Ela é uma artista bem sucedida, mas parece estar irritada e frustrada com a sua vida. Acorda, grita, vomita, fala sozinha e anda descontroladamente pelo seu apartamento. Depois disso, recebe a visita de sua assistente Noriko, que a avisa sobre os compromissos do dia. Noriko é extremamente submissa a Kyoko, que começa a interagir com ela de formas absurdas.

Kyoko passa a ser agressiva com Noriko verbalmente e constantemente pede que ela dê afirmações sobre o quanto é bonita e talentosa. Percebemos que Noriko é apaixonada por Kyoko, mantém sempre um de admiração por ela e não se abala

com nenhum dos maus-tratos sofridos. Kyoko, entretanto, fica cada vez mais histérica, arrogante e passa a chamar Noriko de “vira-lata”. Pede para ela rastejar, lambe seus pés e dá tapas nela. Ao longo do filme, vemos Kyoko delirando diversas vezes e, inclusive, vendo um fantasma de sua irmã, tocando um piano que não existe.

Chegam na casa de Kyoko quatro jornalistas e fotógrafas de uma revista, para entrevistá-la. Nenhuma delas tem nome. Duas delas aparentam ser um casal, se beijam constantemente e são representadas visualmente com diversos esteriótipos lésbicos no cinema. Elas não falam nada durante a trama. Uma das entrevistadoras vai maquiar Kyoko para as fotos. Ela pede sangue de Noriko para sua maquiagem, que corta a mão para tirá-lo. Depois, ela rejeita o sangue, diz que é “sangue de vira-lata”.



KYOKO, NORIKO E AS DUAS ENTREVISTADORAS – IMAGEM VIII

Kyoko então pergunta se Noriko quer ser uma puta. Ela, ainda admirando Kyoko e visivelmente apaixonada, diz que quer. Então Kyoko ordena que uma das lésbicas estupe ela. Noriko é agressivamente estuprada, por um longo tempo, no mesmo cômodo (o apartamento do filme é de um único ambiente, sem paredes internas). Kyoko observa o estupro, com expressão feliz, por um tempo e depois continua dando sua entrevista, enquanto ele ocorre.

Noriko chora e resiste por grande parte do estupro, mas depois sua expressão muda totalmente. Ela passa a “gostar” de ser estuprada. As outra lésbica a estupra em sequência. Estupros que se desenvolvem com a personagem agredida gostando são constantes no cinema japonês, principalmente o mais explícito. Iwamura escreve:

A ideia de uma mulher ser estuprada e, então, acabar percebendo que gosta é um tema popular em filmes e pornografia japoneses. É algo tão lugar comum que, na produção de vídeos pornográficos, o que vemos muitas vezes não é por inteiro atuação, mas uma ação genuína.²⁸ (IWAMURA, 1994, p.1)

Dessa forma, vemos que a questão do estupro é comum e muito utilizada como um fator excitante (para o olhar masculino), principalmente em pornografia ou filmes com conteúdo erótico. E é gritante saber que muitos deles podem não ter sido encenação, mas algo que ocorreu com as atrizes na realidade.

Depois da cena do estupro, temos um corte. Vemos que tudo que se passou então, aparentemente, é uma gravação. Não fica claro se é de fato uma filmagem, ou se Kyoko imagina que está em um filme. A partir daí, vemos a equipe e todas as atrizes criticando a atuação de Kyoko. A Kyoko-atriz é tão desesperada, insana e histérica quanto a personagem, porém mais melancólica, triste e totalmente vulnerável às críticas que recebe.

Depois vemos Kyoko-atriz como uma estudante, provavelmente em seu passado. Chega em casa, um ambiente de repressão sexual e punitivo. Ao mesmo tempo, seus pais são representados transando frequentemente e Kyoko os observa. Novamente não sabemos se é delírio ou realidade. Kyoko faz constantes discursos contra isso, fala constantemente sobre sexo e sobre como os homens criaram uma sociedade repressora.

Vemos a irmã de Kyoko morrendo. Entendemos que foi um suicídio, mas não fica claro, já que a morte que o filme mostra é só uma performance. Voltamos a ver cenas do filme. Kyoko-personagem, volta à cena inicial e vemos parte se repetir. Kyoko trata Noriko de forma ainda mais agressiva, bate nela, faz ela rastejar e a

²⁸ "The idea of a woman being raped and then eventually finding she enjoys it, is a popular theme in Japanese films and pornographic videos. It is so commonplace that, in pornographic video production, often what is seen is not all an act but genuine action.".
Tradução nossa.

humilha diversas vezes. Vemos Noriko sofrendo e chorando — ela fala quase que de forma explícita sobre seus sentimentos a Kyoko, mas esta ri e a humilha mais ainda. Vemos mais cenas de Noriko e Kyoko em outros momentos. O padrão de tratamento de Noriko por Kyoko se repete.

Quando saímos do filme, Kyoko-atriz é humilhada. Pela atriz de Noriko, pelos diretores e por toda a equipe. Novamente, não sabemos qual parte é a “realidade”. Temos diversas outras cenas desconexas, inclusive de Kyoko-atriz, estudante, saindo pelas ruas gritando, pedindo que a algum homem “tire a virgindade” dela. Temos também ela dizendo para os pais que se inscreveu para ser atriz em um filme que tinha várias cenas de sexo. A história pode ser tanto um delírio de Kyoko adolescente, quanto uma junção de delírio e lembranças de Kyoko adulta. O filme termina com Kyoko, de uniforme, gritando, coberta em tinta do lado dos pais que estão transando.

Antiporno, embora em interpretação mais aberta possa ser interpretado como crítica à repressão sexual feminina e, até mesmo, à pornografia, acaba reproduzindo diversos problemas dessas ao longo do filme. Em primeiro lugar, se olharmos como crítica à visão misógina de sexualidade feminina, temos um filme que utiliza todos os instrumentos misóginos que estaria criticando. Todas as personagens femininas do filme são representadas como insanas, histéricas e maliciosas. Kyoko, cuja revolta parece vir das repressões de seu pai, acaba descontando em outras mulheres, em especial Noriko, que é apaixonada por ela. A sexualidade de todas as mulheres do filme nunca é vista como algo positivo.

Do ponto de vista visual, temos mais uma vez construções objetificadoras. Vemos Kyoko constantemente nua e partes do seu corpo sempre em primeiro plano. Com as outras personagens, o tratamento é o mesmo. O diretor do filme, Sion Sono, tem em sua filmografia diversos filmes que repetem essas construções e esteriótipos negativos a respeito de mulheres. Inclusive, *Love Exposure*, que já citamos anteriormente por usar a lésbicas como piada. O uso de cenas lésbicas arbitrariamente, principalmente envolvendo vilãs, é constante nos filmes do diretor. Se a intenção do filme era fazer uma crítica, esta não deveria provocar tantas dúvidas sobre sua existência, nem reproduzir o que estaria criticando sem elaborações. Em seu artigo, Iwamura cita outro filme que estaria fazendo uma crítica, mas que reproduz tudo o que supostamente criticaria. Para isso, ela diz:

(...) Esta e outras referências à opressão de mulheres pode ser interpretada a uma condenação do diretor sobre tradições patriarcais. Mas, quando a mulher é estuprada, Yoshida faz o uso de dispositivos eróticos tradicionais. Isso parece ir contra aos protestos dele sobre mulheres, já que aparentemente ele usa os mesmos padrões patriarcais que critica.²⁹ (IWAMURA, 1994, p.1)

Yoshida, o diretor do filme citado por Iwamura, aparentemente faz o mesmo que Sion Sono em *Antiporno*. Se ele, de fato, está fazendo uma crítica, acaba enfraquecendo-a por repetir o que é criticado. Além disso, falta elaboração da mesma, já que o filme é bastante subjetivo e a maior pista dessa crítica são os monólogos raivosos de Kyoko — a personagem insana. E as objetificações do corpo feminino e hiperssexualização são constantes.

Retomando à questão lésbica, aí é que reside o maior problema do filme. Primeiramente, temos a relação de Kyoko com Noriko. Kyoko trata Noriko de forma desprezível, sem respeito algum e a rejeita. Noriko é novamente, submissa, entristecida pelas atitudes de Kyoko e, mesmo assim, a obedece de forma irracional. Além disso, embora possamos notar os sentimentos de Noriko por Kyoko, não vemos sentimento algum desta pela outra.

O problema mais gritante, entretanto, é quanto à representação das duas lésbicas (que não têm nome) que estupram Noriko. Desde que entram em cena, elas não se pronunciam, suas únicas expressões são sexuais. Se beijam constantemente em segundo plano e são representadas de forma animalizada, uma animalização sexual. Usam strap-on como parte do figurino delas, talvez tentando induzir um discurso de que essas querem ter um pênis. Estupram Noriko rindo, com uma risada maliciosa e de deboche.

Aqui, o filme associa lésbicas diretamente a sexo, ligado à maldade, perversão e violência. Não é dado qualquer tipo de personalidade a tais personagens, não presenciamos diálogos que as envolvem. Elas só tem demonstrações sexuais, estupram e violentam. E o filme apresenta isso de forma crua, menos estilizada e performática que seu restante. Não há nenhum tipo de

²⁹ "This and other references to the oppression of women can be interpreted as the director's condemnation of patriarchal traditions. But when the woman is raped, Yoshida makes use of a conventional erotic device. This seems to counteract his protests concerning the bad treatment of women because it is apparent that he is making use of the same patriarchal patterns that he criticises.". Tradução nossa.



AS LÉSBICAS SEM NOME DE ANTIPORNO – IMAGEM IX

redenção. Só há o intuito da violência, feita arbitrariamente por lésbicas — a mando de Kyoko, que viu nessas personagens a oportunidade de agredir novamente Noriko, outra lésbica.

Por fim, temos *Aka x Pinku*. Nesse filme, a questão mais notável é a hiperssexualização e objetificação do corpo feminino e das cenas lésbicas. Este filme, todavia, tem um “final feliz” e possibilita redenção para as personagens. A narrativa conta a história de um clube de luta de mulheres, que oferece lutas noturnas abertas para público. O público é totalmente masculino. Temos então a chegada de Chinatsu ao clube, uma mulher que foge de seu marido, um líder de gangue que a tratava de forma abusiva. Ela acaba desenvolvendo um relacionamento com Satsuki, uma outra lutadora.

A maior parte do filme foca nas cenas de luta no clube, onde as mulheres lutam com roupas bastante reveladoras. Posteriormente, o filme foca no marido de Chinatsu indo procurá-la e as mulheres do clube, em especial Satsuki, lutando contra a gangue dele. Por fim, temos Satsuki e Chinatsu derrotando a gangue do marido e terminando juntas. Outras duas personagens femininas do filme também terminam juntas.

Os problemas centrais do filme são as cenas objetificadoras e a construção das cenas com conteúdo lésbico, todas voltadas ao espectador. O filme é um amontoado de cenas de luta e sexo, destinadas a exibir corpos de mulheres para o

prazer visual masculino. A câmera fica constantemente focada nos decotes e nas roupas íntimas das personagens. Cada uma delas é representada esteticamente como um estereótipo fetichizante, para o espectador escolher "o que prefere". Temos a *tomboy*, a mais velha, a infantilizada fofa e a mais erotizada. Corpos constantemente em exibição e destaque na tela.

Ademais, além de ser clara a questão da objetificação apontada por Mulvey, podemos observar também a da punição. Embora, no final da trama, tenhamos um desfecho feliz para as personagens, está presente a questão da luta. Simbolicamente e visualmente, as constantes cenas de luta já são uma punição. A junção da punição com o prazer erótico da objetificação.

Outro problema de *Aka x Pinku* são as cenas de sexo de Satsuki e Chinatsu. Assim como as de *White Lily*, são extremamente fetichizadoras e voltadas para o prazer visual do espectador. Temos a câmera focando nos corpos das personagens, percorrendo-os, como se os tivesse tocando ou engolindo-os. Nos planos abertos, o que é priorizado é a composição estética. A iluminação e o cenário são alterados, novamente de forma a priorizar a imagem do espectador masculino e facilitar seu "uso". A prioridade é objetificar os corpos ao máximo, para que o espectador os possuam.

Dessa, forma, *Aka x Pinku* é, politicamente, ainda um filme com questões bastante problemáticas. Embora possua um enredo interessante e incomum, com personagens mulheres derrotando homens e escapando de situações opressivas, visualmente reproduz grandes problemas. A questão latente da hiperssexualização, a objetificação e o tratamento das personagens lésbicas acabam propagando discursos que fortalecem o que a trama do filme vai contra: o machismo, o patriarcado e a lesbofobia.

Observamos assim, que as tentativas de uma construção de sexualidade lésbica no cinema japonês acabam sendo ainda muito prejudiciais. Apesar da gravidade e dos problemas variarem, vemos muitos padrões em comum. A objetificação do corpo da mulher, a hiperssexualização da lésbica e as associações dessas personagens à maldade e perversão são os mais frequentes. Sobre as representações da sexualidade lésbica, Becker elabora:

Embora filmes lésbicos não sejam somente uma questão de "mulher mais mulher na cama", sexualidade não pode e não deve ser evitada. Para a

comunidade lésbica, a representação da sexualidade se torna um problema particular. É importante nomear esse elemento da lesbianidade pelo que ele é, articular sua natureza e dar modelos positivos para mulheres mais novas se descobrindo. (...) Porém, paradoxalmente, a existência contínua da pornografia ainda deixa uma névoa sobre as representações da sexualidade.³⁰ (BECKER, 1981, p.1)

Assim, podemos perceber que a visão de sexualidade instaurada pela pornografia é um dos principais fatores para esse problema. Talvez por isso tenhamos percebido esses dois extremos na representação da sexualidade lésbica: de um lado a assexualização e de outro a hiperssexualização. Além disso, temos a questão de que todos os filmes abordados foram dirigidos por homens, o que agrava ainda mais essa situação, já que temos uma visão masculina de atos intrinsecamente femininos. Fica evidente a necessidade de mais realizadoras mulheres e também a maior presença de personagens lésbicas em filmes, a fim de desenvolver melhor uma linguagem e buscar alternativas e soluções aos problemas observados.

³⁰ "While lesbian filmmaking is not solely "a matter of a woman plus a woman in bed," nevertheless sexuality cannot, and should not, be avoided. For the lesbian community, the cinematic depiction of sexuality poses a particular problem. It is important to name this element of lesbianism for what it is, to articulate its nature, and to give positive models of lesbian sexuality for younger women coming out. (...) But paradoxically, the continued existence of pornography still clouds the depiction of sexuality". Tradução nossa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No contexto mundial em que vivemos, é urgente a discussão de temas relacionados aos direitos humanos. Observamos no mundo e, principalmente no Brasil, um constante crescimento de ideologias violentas, unilaterais e fundamentalistas. Através delas, minorias sociais, raciais, econômicas e religiosas sofrem os principais ataques, que não se limitam somente ao campo verbal — sendo estendidos até mesmo a agressões físicas. Grande parte dessas ideologias são disseminadas e consolidadas através de discursos de ódio, frequentemente fundamentados na disseminação de inverdades, difamações e julgamentos infundados. Combater tais discursos é essencial para a manutenção da integridade dessas minorias e, conseqüentemente, dos calejados direitos humanos.

O cinema, como popular arte de massa, potente e visual, tem papel extremamente importante na construção dos imaginários sociais. É uma importante ferramenta na propagação de discursos, ideologias e verdades. Dessa forma, o cinema é uma importantíssima ferramenta de manutenção do *status quo*, bem como para a destruição do mesmo. Analisar as ideias que ele dissemina e constrói, assim como suas bases e intenções, torna-se fundamental, tal como discuti-las e criticá-las.

As pessoas e questões LGBTQ+, historicamente marginalizadas, vêm sofrendo constantemente com essas ideologias e discursos agressivos. Somado a serem LGBTQ+, as lésbicas sofrem também com a misogina, profundamente enraizada na sociedade. Dessa forma, os discursos propagados sobre tais grupos pela mídia tornam-se importantíssimos. Combater os discursos nocivos, falsos ou degradantes, se torna essencial.

Morei no Japão um breve período de alguns meses, para estudar. Percebi que as pessoas LGBTQ+ são quase invisíveis, principalmente na sociedade, mas também na mídia. Apesar de Tokyo, que foi a cidade que morei, ter uma cultura LGBTQ+ forte e estabelecida, ela se restringe a locais muito específicos, de forma quase que *underground*. Apesar de no Japão se ver gays homens e, principalmente, travestis e pessoas trans na mídia (principalmente televisão), eles são representados de forma cômica, principalmente para serem engraçados. No

cotidiano, pessoas LGBTQ+ são invisíveis. Isso reforça a importância das boas representações na mídia, que, por enquanto, são poucas.

Como observamos ao decorrer deste trabalho, as representações da homossexualidade feminina no cinema japonês ainda são muito escassas e bastante problemáticas. Isso, porém, não se restringe ao cinema desse país. Além disso, é notável que o cinema não é uma arte restrita a limitações territoriais e temporais, e isso tem se intensificado na contemporaneidade, na qual o acesso a filmes de outros países vem se tornando cada vez mais fácil. Dessa forma, a propagação de discursos negativos sobre lésbicas não fica restrita a esse país.

Percebemos que a homossexualidade feminina ainda é tratada como prejudicial. Primeiramente vimos que, de forma geral, é representada como algo que não é digno de ser visto com respeito. Para isso, são utilizados arcos narrativos permeados de tragédias e punição. A inviabilidade dessas relações é construída, de forma a propagar ideologias patriarcais, misóginas e excludentes, dizendo que relação entre mulher não são benéficas nem possíveis.

Depois, observamos uma construção de personagens igualmente problemática. As lésbicas nesses filmes são inferiorizadas, infantilizadas, maldosas, hiperssexualizadas ou violentas. Essas características se somam a uma construção visual objetificantes que visa transmitir prazer visual para o espectador alvo: o homem. Ocorre um desprezo e objetificação da figura da mulher, diretamente ligado à elevação do masculino. Entretanto, conseguimos perceber algumas exceções positivas, que saem desse discurso, pelo menos de forma parcial.

Retomando à questão da importância das ideologias que o cinema transmite, concluímos que o cinema *mainstream* japonês ainda é, de forma geral, bastante nocivo para as representações lésbicas. Isso, somado a um contexto mundial no qual tais vivências são marginalizadas, corrobora para a manutenção dessa situação. Assim, é latente que ocorra alguma mudança, que vem através da discussão.

A arte é — e provavelmente nunca vai deixar de ser — extremamente importante na luta de minorias. Manter o cinema *mainstream* como algo cujo foco principal é ser voltado ao campo estético, à diversão e à manutenção das ordens sociais é extremamente nocivo, principalmente para minorias que são constantemente violentadas por essa “ordem”. É notável que estamos inseridos no

capitalismo e no heteropatriarcado, mas nenhuma grande mudança ocorre espontaneamente e de forma fácil; mudanças só podem ocorrer se o ambiente que elas se inserem necessita ser mudado.

O cinema é uma arte, mas é também um produto (principalmente o cinema *mainstream*), voltado aos interesses econômicos da classe dominante. Produzir contra essa lógica é difícil, embora isso não justifique de forma alguma os discursos nocivos por ele propagados. Mas conseguimos observar que, a cada dia, se produz mais contra essa lógica opressiva. Filmes com discursos contra-normativos, pró minorias, feministas e pró LGBTQ+ se tornam cada vez mais frequentes — assim como o cinema de nicho e de baixo orçamento. O cinema foi e ainda é, na maioria de seus filmes, uma ferramenta de manutenção de ordens sociais excludentes e agressivas. Mas temos instrumentos suficientes para mudar isso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECKER, E. *et al.* Lesbians and Film. In: **Jump Cut**, no. 24-25, 1981, p. 17-21.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. 1955. Disponível em: <<https://philarchive.org/archive/DIATAT>>
- CLOVER, C.J. Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. In: **Representations**. Los Angeles: University of California Press, 1987, n. 20, pp. 187-228.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997.
- FALCÃO, F.; SOARES, T. **Das Lendas aos Filmes**: Percursos sobre a Questão da Mulher no Cinema de Terror Japonês. João Pessoa, UFP, 2014.
- GONÇALVES, Renata. Walter Benjamin e a importância do cinema na modernidade. In: **Resistência e arte**. São João Del-Rei: UFSJ, 2008
- GROSSMAN, Andrew. **Japanese Film**. 2002. Disponível em: < http://gltqarchive.com/arts/japan_film_A.pdf >. Acesso em 10 set. 2018
- GROSSMAN, Andrew. **Asian Film**. 2002. Disponível em: <http://www.gltqarchive.com/arts/asian_film_A.pdf>. Acesso em 10 set. 2018
- GUNNING, Tom. The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: STRAUVEN, Wanda. **The Cinema of Attractions Reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, p. 381 - 388
- IWAMURA, Rosemary. Letter from Japan: From Girls Who Dress Up Like Boys To Trussed-up Porn Stars - Some of the Contemporary Heroines on the Japanese Screen. In: **Continuum: The Australian Journal of Media & Culture**, Vol. 7, No. 2, 1995.
- MCLELAND, M.J. **Japan's Original Gay Boom**. Wollongong: University of Wollongong, 2006.
- MALUF, S.W.; MELLO, C.A.; PEDRO, V. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. In: **Revista Estudos Feministas**, vol.13, no.2. Florianópolis, 2005.
- MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 198, p. 437 - 453.

NORTON, Maíra. **Diante do aparelho**: a experiência pedagógica do cinema em Walter Benjamin. Niterói: UFF, 2011.

PONTES, Isadora. Narrativas de mulheres e da lesbianidade: discursos do "outro lugar". In: **Criação e Crítica**, n. 20, 2018, p. 20-39.

SWAIN, T.N. Feminismo e Lesbianismo. In: **Cadernos Pagu**, Vol. 12, 1999, pp. 109-120.

WILLIAMS, Linda. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In: **Film Quarterly**. Los Angeles: University of California Press, 1991, Vol. 44, No. 4, pp. 2-13.