

Sol negro: identidades e conflito na cidade globalizada

Pedro Miguel Jorge RÉQUIO¹

Centro de Estudos Sociais (CES) - Universidade de Coimbra
Doutorando no curso *Discursos: Cultura, História e Sociedade*
pedrorequio@hotmail.com / pedrorequio@ces.uc.pt

Resumo: Este artigo toma como ponto de partida o filme japonês *Sol negro*, realizado por Koreyoshi Kurahara em 1964, e recorre ao conceito de *Arts-Based Research* como principal ferramenta metodológica. A obra providencia uma série de elementos úteis para a compreensão de algumas transformações verificadas na sociedade nipónica do pós-Segunda Guerra Mundial, tais como o aparecimento de uma juventude em permanente revolta com as normas sociais, o consumo e a cultura de massas, a relação da sociedade japonesa com figuras exógenas e também as alterações, simbólicas e materiais, da morfologia urbana durante o processo de globalização. Paralelamente, *Sol negro* incide igualmente sobre temáticas como o racismo estrutural, dirigido às comunidades afrodescendentes, e a estereotipização da sua figura através da cultura de massas.

Palavras-chave: cinema do pós-guerra, *arts-based research*, Japão, racismo, globalização

Abstract: *This article takes the 1964 Japanese film Black sun, directed by Koreyhosi Kurahara in 1964, as its starting point and uses the concept of Arts-Based Research as the main methodological tool. The work provides a series of useful elements for the understanding of some transformations verified in the post-World War II Japanese society, such as the appearance of a youth in permanent revolt with social norms, consumption and mass culture, the relationship of the Japanese society with exogenous figures and also symbolic and material changes in urban morphology during the globalization process. At the same time, Black sun also focuses on themes such as structural racism, aimed at Afro-descendant communities, and the stereotyping of their figure through mass culture.*

Keywords: *post-war cinema, arts-based research, Japan, racism, globalization*

Introdução

Sol negro (*Kuroi Taiyô*) é um filme de Koreyoshi Kurahara, realizado em 1964 e inserido na Nova Vaga Japonesa (*nuberu bagu*). Um movimento que surgiu como resultado das transformações sociais e culturais verificadas no Japão durante o período do pós-guerra e que foi, em parte, demonstrativo das influências ocidentais no país. Esta corrente apresentou um eixo estético e temático drasticamente divergente do cinema clássico japonês, de autores como Akira Kurosawa ou Kenji Mizoguchi, que se dedicavam, essencialmente, ao tratamento de matérias tradicionais, como samurais, geishas ou dramas familiares passados durante a era Tokugawa (1603-1868) e a era Meiji (1868-1912) (Martín, 2011: 2). Concomitantemente, a Nova Vaga contrariou também o

¹ Investigador no projeto: 25AprilPTLab, agregado ao Centro de Estudos Sociais (CES), da Universidade de Coimbra. Por decisão pessoal o autor não escreve segundo o novo acordo ortográfico.

cinema produzido após a derrota militar em 1945, que era tido como infeliz e «ligado às cinzas da derrota nacional, em vez de pessoal e moderno» (Cousins, 2005: 295).

Na viragem da década de 1950 para 1960, um grupo de realizadores, onde se destacam nomes como Nagisa Oshima, Shohei Imamura e Koreyoshi Kurahara, empenharam-se em revolucionar a sétima arte nipónica. Estes autores, inspirados pelo cinema de autor europeu, em particular pelo neo-realismo italiano e pela *nouvelle vague* francesa, desafiaram as regras estabelecidas pelo cinema clássico japonês, rejeitando os seus «métodos tradicionais como o naturalismo, o melodrama e o recurso ao sentido de vitimização [...]» optando, ao invés, por uma abordagem experimental que criasse «um método cinematográfico pelo qual o filme e a montagem em si mesmo fossem a verdadeira essência do cinema» (Cousins, *op. cit.*: 295).

As obras, criadas neste âmbito, estiveram intimamente ligadas ao contexto histórico e sócio-político da época, ao abordarem abertamente temas como a ocupação militar e os acordos de cooperação económica entre os Estados-Unidos e o Japão, os protestos sindicais e estudantis, a geração *baby boomer*, a economia em crescimento, o crime organizado e as condições de vida das classes mais desfavorecidas. Os seus personagens, foram assim, amiúde, oriundos das camadas baixas da população: prostitutas, ladrões, operários e desempregados. Outros protagonistas recorrentes foram os jovens. O retrato de uma juventude rebelde e hedonista, expurgada dos velhos códigos e valores tradicionais, que se dedicava essencialmente ao sexo e à violência, constituiu uma constante no cinema japonês da época. Poucos anos antes do estabelecimento da *nuberu bagu* havia surgido género de drama dedicado às problemáticas da juventude chamado *taiyozoku*. O *taiyozoku*, contudo, demonstrava uma visão essencialmente conservadora da juventude, apresentando-a como “um problema”. Os cineastas da *nuberu bagu*, que recuperaram e se dedicaram ao tratamento da temática juvenil, revestiram-na com uma roupagem progressista e enquadraram-na no âmbito das adversidades sociais e económicas emergentes no Japão do pós-guerra (Martín, 2011).

Sol negro retoma a temática de uma juventude sem rumo, quase niilista (como Koreyoshi Kurahara fizeram anteriormente com *Kyônetsu No Kisetsu* em 1960), mas apenas a utiliza como catalisadora da acção, evoluindo depois para algo distinto do filme de adolescentes. A obra de Kurahara mostra-nos Mei, um jovem que rouba cobre e automóveis, para se sustentar a si e aos seus interesses, que incluem discos de *jazz* e prostitutas. Mei tem um cão chamado Thelonious Monk, em homenagem ao célebre pianista americano, e vive numa Igreja em ruínas no centro de Tokyo, tendo o seu quarto forrado com dezenas de posters de músicos de *jazz* negros. Uma tarde, ao regressar a casa, Mei encontra um soldado americano no seu quarto. O militar é negro, tem um ferimento numa perna provocado por uma bala, e empunha uma metralhadora. Mei associa-o de imediato à notícia que ouvira minutos antes: um soldado americano tinha morto outros dois e encontrava-se em fuga às polícias, japonesa e à militar, americana. O jovem fica de imediato agradado com a presença do militar afro-descendente, apontado freneticamente para todos os posters que decoram as paredes do seu quarto e gritando entusiasticamente «*I love jazz...I love black...You are black...You are my friend!*» De seguida Mei coloca um álbum de *jazz* a tocar como forma de tentar comunicar com o soldado americano (que saberemos mais tarde se chamar Gil), tendo em conta que o seu conhecimento de inglês se resumia a um punhado de palavras. Gil fica desagradado e desliga o gira-discos com violência provocando uma reacção negativa da parte de Mei, afirmando de seguida: «*Turn this off...You are like all of them!*». O filme prossegue, apresentando-nos uma sucessão de incidentes onde estes personagens se antagonizam, acabando, apesar da barreira linguística, por forjar uma amizade. Ao ajudar Gil, Mei acaba por tornar-se também num foragido às autoridades

O primeiro capítulo dedica-se à exposição da representação identitária da juventude japonesa. Neste segmento, para além da análise do perfil das novas gerações nipónicas, é apresentado o conceito de *gaijin* (palavra japonesa que se refere aos estrangeiros), pois, a sua compreensão é necessária para que se possam entender as concepções nipónicas dominantes sobre a alteridade. No capítulo seguinte é exposta a segregação a que Gil está sujeito e a evolução da sua relação com Mei. O último capítulo é dedicado à correlação entre Tokyo, o processo de desenvolvimento económico, e a globalização do Japão.

O propósito deste ensaio consiste em utilizar o conceito de *Arts-based research* como ferramenta interpretativa do filme. Bem como reflectir sobre as considerações que a obra tece às relações entre o Japão - e em particular a sua juventude - com a cultura de massas então em emergência, com os estereótipos raciais e com a cidade globalizada do pós-guerra. A valorização da obra de arte enquanto mecanismo de leitura da realidade sociológica é recente, sendo, no entanto, considerada apropriada na medida em que vale por “si mesma”. Não constituindo parte da realidade e sendo antes uma representação desta, a obra de arte serve como veículo de emoções e de transmissor de conceitos e construções sociais específicas (Desyllas-Capous, 2018; Helsby, 2005). *Sol negro* apresenta-se como um comentário às problemáticas supracitadas e a sua base conceptual pretende analisar os estigmas raciais da sociedade japonesa face ao indivíduo estrangeiro. Bem como o encontro entre dois personagens, etnicamente diferentes, que têm em comum o facto de poderem ser perspectivados como marginais, ou marginalizados, nas suas sociedades de origem.

Será recorrente fazerem-se analepses e prolepses da narrativa com o intuito de justificar as teses expostas.



Fig.1: Fotograma de Kuroi Taiyô (1964)

Mei e juventude japonesa do pós-guerra

Com a derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos passaram a ocupar oficialmente o país até 1951, quando foi assinado o tratado de S. Francisco. A presença americana continuou, no entanto, a fazer-se sentir, militar e economicamente. Este tratado foi bastante favorável para o Japão e estabeleceu uma cooperação entre as duas economias. Os Estados Unidos permitiram que o imperador Hirohito continuasse no poder, limitando os seus poderes e favorecendo a instituição de uma monarquia constitucional, que se integrasse nos parâmetros do sistema demo-liberal. O apoio económico dado pelos Estados Unidos ao Japão procurou potenciar ao máximo o desenvolvimento industrial e conter a propagação do ideal comunista. Apesar do considerável crescimento económico registado durante a década de 1950, que resultou no

aparecimento de uma forte classe média, a pobreza e a imobilidade social persistiram nas classes mais baixas (Henshall, 2016). A juventude japonesa, que viveu no contexto de uma democracia imposta por forças estrangeiras e durante a ascensão de uma nova forma de capitalismo, encarou as gerações anteriores como responsáveis pelos seus problemas (Martín, 2011). Acrescido a este descontentamento juntou-se o peso da culpa das atrocidades da Segunda Guerra Mundial. Neste sentido, parte da juventude nipónica passou a reagir de uma forma disruptiva face aos parâmetros socialmente estabelecidos. Quer fosse através de movimentos de contestação (estudantis ou com propósitos explicitamente esquerdizantes) ou a partir de um comportamento desenfreado, pautado pela gratificação pessoal e pelo culto do hedonismo. Práticas que encontraram terreno favorável com o *boom* económico a que o Japão esteve sujeito durante a época.

Mei é um jovem que não tem trabalho e obtém os seus ganhos através de furtos de fios de cobre e automóveis que vende a contrabandistas. Sintomaticamente, apesar de o estilo de vida de Mei não se coadunar com as regras de qualquer sociedade, assume-se enquanto contra-ponto simbólico à moral dominante japonesa. A índole comportamental do personagem serve como uma apologia ao rompimento com o compromisso social de ajudar a reconstruir a nação nipónica no rescaldo do conflito mundial. O conceito de *sarariiman*, adaptado do inglês *salaryman*, foi o estereótipo masculino japonês proeminente durante este período. De acordo com alguns autores resultou de uma herança do código de honra dos samurais e dos militares. No âmbito da sociedade japonesa desmilitarizada do pós-guerra, o *sarariiman* representou, portanto, o novo guerreiro, que através do seu esforço e abnegação, se apresentava como um trabalhador exemplar (McClements, 2016).

Mei vive numa igreja decrépita e tem o seu quarto apetrechado com dezenas de posters de músicos de *jazz* e um gira-discos que toca ininterruptamente. O dinheiro que ganha através dos seus roubos constantes serve para aumentar a sua coleção de discos, envolver-se com prostitutas e frequentar bares. Este personagem epitomiza a nova juventude japonesa que se interessa por fenómenos culturais estrangeiros como o *jazz* e o *rock'n'roll*. Apesar de o Japão se encontrar receptível à influência estrangeira desde o século XVI, e especialmente durante a Era Meiji, é após a sua derrota na Segunda Guerra Mundial que a sua ocidentalização se intensifica (Henshall, 2016). Esta ocidentalização do Japão, que evolui e integra o processo geral da globalização, é personificada por Mei. Atente-se ao seu gosto pelo *jazz*, ao facto de morar numa igreja católica em escombros e ao seu interesse ingénuo pela figura ocidental de Gil. A curiosidade que Mei sente pelo americano é, sobretudo, resultado do seu fascínio pelo *jazz*.

O Japão (日本国, Nippon – Origem do Sol) pode ser identificado por ter uma “cultura colonial dupla”, na medida em que foi durante vários séculos um império que se estendeu por diversas regiões asiáticas. Simultaneamente, as origens do Japão devem muito à China, política, tecnológica, linguística e administrativamente, tornando-o identitariamente ligado ao exterior. No período do pós-Segunda Guerra mundial, a velocidade e a intensidade com que o poder colonial Japonês se alterou pode ter levado a um estágio de ocidentalização hiperbólica. « Algumas vezes o Japão encara-se como superior, igual ou inferior ao Ocidente » (Duggan, 2013: 2). A imagem da figura ocidental no Japão é promovida com o propósito recriar a identidade nipónica através do estabelecimento da diferenciação entre os “outros” e “nós”. O termo *gaijin*, que significa “estrangeiro” ou “pessoa de fora” é utilizado pelos japoneses para se referirem aos estrangeiros, em particular aos caucasianos/ocidentais. De acordo com Yokoyama, o conceito de *gaijin* submete o estrangeiro a um processo de deificação. O que não é necessariamente positivo, pois um Deus pode ser bom ou mau para os japoneses. « Através do desejo e da aversão à figura estrangeira, os *gaijin* são tratados como não-

peças regularmente » (Duggan, *op. cit.*: 4). A junção à percepção geral que os japoneses têm da alteridade, somam-se ainda as representações transmitidas pela cultura de massas. A cultura popular serve como um dos grandes veículos de ideologias e de objectivação de grupos sociais específicos (Helsby, 2005). A cultura adquirida, providencia elementos que determinam as estratégias de acção (comportamentos) de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos. Estas estratégias de acção são igualmente produtos culturais determinados pelas experiências simbólicas, pelo folclore mistificado e também por « práticas ritualizadas de um grupo ou de toda uma sociedade, modos de organizar a experiência e avaliar a realidade, modos de tolar as condutas e formas de criar laços sociais » (Swidler, 1986: 282-284).

Mei simpatiza com Gil por o associar aos músicos de *jazz* que admira e não devido a uma empatia gerada circunstancialmente. Assim sendo, são os atributos étnicos, associados taxativamente a uma forma de expressão musical, que determinam o fascínio do jovem japonês pelo militar americano. Quando Mei toca um disco de *jazz*, para tentar comunicar com Gil, o último reage com violência desligando o aparelho e gritando: « *You're like all of them!* ». Ou seja, o militar ferido tem a consciência que pelo facto de ser negro é reduzido a um mero estereótipo (de músico ou *entertainer*). De seguida, Mei oferece um trompete que tinha escondido debaixo da cama a Gil para que este tocasse. Quando Gil se recusa a fazê-lo, atirando o instrumento com violência para o chão, Mei exclama: « *You don't play ... You are not black!* ». O cúmulo da humilhação para Gil dá-se quando Mei, pintado de preto, o pinta de branco e o leva ao bar de *jazz* que frequenta. Ao apresentar Gil aos amigos refere-se a este como: « Este é o meu escravo. Querem comprar? ». Ao que todos prontamente respondem: « Sim. Queremos! ». Rindo-se depois em uníssono e obrigando Gil a dançar ao som dos discos que são tocados no bar. Estas sequências plasmas o paradoxo entre o gosto que certas camadas da juventude japonesa nutrem pelo *jazz* e pelos artistas que o interpretam e, ao mesmo tempo, os preconceitos que acarretam face aos *gaijins* negros. Os comportamentos exemplificados, culturalmente configurados pela visão tradicional japonesa da alteridade e pela cultura de massas, resultam na sub-humanização da figura de Gil.

Já Yuko, ocasional namorada de Mei e prostitua, surge como símbolo da opressão americana à sociedade japonesa. Vende-se frequentemente a soldados e empresários e, por essa razão, é a única pessoa do ciclo de amigos de Mei que sabe falar inglês. Numa cena em que Yuko se encontra no bar com um americano de meia idade, Mei pergunta-lhe por que é que anda com « Essa gente? ». Yuko responde: « Porque têm dinheiro! ». De notar que a dependência japonesa do capital americano era bastante contestada por grupos estudantis, organizações políticas de esquerda e da direita nacionalista (Henshall, 2016).

A juventude nipónica é apresentada como identitariamente híbrida. Por um lado, encontra-se em estado de ruptura com os valores clássicos japoneses, por outro, ainda carrega os preconceitos raciais tradicionais face aos estrangeiros. Importa mencionar que a perpetuação da desconfiança de certos japoneses em relação aos alóctones pode também ter sido enfatizada pelo estado de dependência a que o país está sujeito no período do pós-guerra (Henshall, *op. cit.*).

Gil – O *gaijin* negro

Apesar de o conceito de *gaijin* reportar, na generalidade, para um ocidental caucasiano, também se pode aplicar ao estrangeiro negro. Se, para alguns autores a hierarquia racial erigida pelos japoneses se baseou inteiramente numa importação do ocidente, para outros,

esta estratificação já estava estabelecida devido à existência de asiáticos mais claros e outros mais escuros (Duggan, 2013). Com efeito, ainda na actualidade, a cultura japonesa recorre a representações padronizadas da figura africana ou afro-descendente. Tome-se o exemplo do ex-jogador de futebol americano e actual *kickboxer*, Bobby Sapp, que se deslocou ao Japão para participar em campeonatos de luta. O atleta tornou-se uma estrela no país e é utilizado com frequência em anúncios publicitários. Sapp é apresentado como “a Besta” e é, amiúde, associado a diversos tipos de primatas (Duggan, *op. cit.*). Este estereótipo, ainda hoje veiculado pela publicidade, é ilustrativo dos preconceitos que os valores japoneses dominantes acarretam face aos *gaijin* negros.

Em *Sol negro* existem diversas associações entre Gil e uma pretensa animalidade. Após uma discussão entre Gil e Mei que acaba numa luta, o cão de Mei, Monk, ataca o soldado americano em defesa do seu dono. Na confusão, o animal acaba por ser morto por Gil e a luta entre os dois homens torna-se mais violenta. Esta só termina quando a metralhadora do americano é involuntariamente disparada. Com medo da chegada da polícia, Mei convence Gil a esconder-se na casota do cão. Numa outra cena vemos Gil, faminto, a comer os restos contidos no comedoir de Monk, mais uma vez sublinhando a animalidade, ou o estado de animalidade a que o militar negro foi conduzido. A convergência entre a bestialidade e Gil não é apresentada como resultado de uma característica biológica, mas antes como consequência de adversidades estruturais. As circunstâncias forçam-no a adoptar estratégias de acção que o remetem para esse estado animalidade (Swidler, 1986: 276). No mesmo sentido, o comportamento que Mei tem com Gil, ao oferecer-lhe um trompete, é revelador da forma como determinados preconceitos são veiculados pela cultura de massas. Quando assumidas de uma forma redutora, as representações contidas na cultura popular podem « negar a individualidade ao submeterem-na a um estereótipo particular » (Helsby, 2005: 7). A reacção de Gil, quando deparado com um trompete, é a de imediata recusa do instrumento. Talvez como forma de rejeição do estereótipo que lhe é atribuído.

Apesar das razões pelas quais Gil matou os dois militares caucasianos nunca serem reveladas no filme, subentende-se que o soldado negro foi vítima de racismo e por isso reagiu com violência. Numa outra cena, enquanto espera que Mei regresse, Gil fica sozinho no carro. Vê-se rodeado de mulheres japonesas de meia-idade e crianças. Resolve pegar no trompete e tocar, num gesto irónico de resignação para com a sua condição de *gaijin* negro. Enquanto o faz, as pessoas, vestidas de modo tradicional, riem-se compulsivamente. A simbologia do conservadorismo é explicitada através da escolha da indumentária (*kimonos*). A câmara faz um *close-up* das suas bocas desdentadas ou repletas de dentes de ouro. As gargalhadas da população fazem com que Gil visualize um caleidoscópio de imagens, que reportam para a segregação existente no seu país de origem: casas em chamas, polícias a espancarem negros, homens encapuzados do Ku Klux Klan, crianças negras a chorar e por fim, uma imagem das ondas do mar. O mar simboliza o seu desejo de fuga, corroborando o seu estado desenraizamento profundo. É recorrente, durante o filme, Gil pedir para ver o mar e de seguida afirmar que deseja regressar: « *I wanna go to the sea ... I want my mother.* » (Kurahara, 1964).

Numa das cenas finais, quando Mei e Gil se encontram numa paisagem poluída, próxima de um rio igualmente poluto, o jovem japonês decide abandonar o soldado americano, que, devido ao ferimento da bala, não consegue andar. Gil começa a cantar uma canção que ouviu na casa de Mei como forma de o chamar. Esta cena representa o primeiro ponto de comunicação efectiva entre os dois. Mei acaba por retirar a bala alojada na perna de Gil ao que este agradece e, de seguida, revelam o nome um ao outro. Entretanto, o local onde se encontram é cercado pelas autoridades. Após uma longa perseguição os dois chegam ao topo de um edifício que se encontra no porto de Tokyo,

numa tentativa frustrada de tentarem chegar ao mar para que Gil consiga fugir. O militar americano acaba por se atar a um balão, como forma de tentar escapar. As cordas do balão ficam, no entanto, presas a um ferro e, após o pedido reiterado de Gil para que Mei as corte com tiros de metralhadora, o jovem cede e vê-se Gil a desaparecer na direcção do sol, numa tentativa quimérica de fuga.

A figura de Gil corporiza a ideia de que o homem negro está sujeito a uma condição de opressão internacional. Isto é, a sua marginalização efectua-se tanto nos Estados Unidos como no Japão.



Fig.2: Fotograma de Kuroi Taiyô (1964)

Tokyo – A Metrópole Globalizada

A cidade de Tokyo é apresentada enquanto local mobilizador de recursos diversos, ponto de encontro de variadas identidades étnicas e catalisador do processo histórico actualmente conhecido como globalização. Partindo do princípio que o conceito de globalização remete para o período histórico no qual o capitalismo transnacional se estende pelo globo e os contactos entre os indivíduos dos diversos estados-nação do mundo se intensificam (Campos, 2007).

A capital nipónica, encarada através do escopo estabelecido por *Sol negro*, torna-se num exemplo paradigmático deste modelo de desenvolvimento. As cidades têm um potencial cénico interpretativo da realidade social na medida em que os « espaços arquitectónicos erguidos como edificios teatrais são locais nos quais o espectador experimenta a realidade social, observa os mecanismos dessa realidade espacial metafórica » (Lima, 2013: 68) e testemunha as evoluções históricas, tecnológicas e económicas. As sequências iniciais do filme são demonstrativas da estratificação social japonesa existente na época. Mei passeia-se num carro roubado pelos bairros mais modernos da cidade, repletos de edificios altos que são filmados de uma forma rápida para dar uma ideia de paranoia, resultado de uma evolução urbana desenfreada. A cena é montada freneticamente, fazendo cortes e justaposições de câmara abruptas entre as

filmagens dos prédios e Mei a guiar impetuosamente ao som de um tema de *jazz*. Seguidamente, o jovem entra num bairro pobre composto por casebres de madeira onde habita o mecânico e contrabandista que lhe compra os carros roubados.

A morfologia de Tokyo contém características representativas dos traços identitários de uma cidade globalizada: grande diferenciação entre bairros ricos e pobres, zonas militarizadas inacessíveis à população, lojas de discos e bares de *jazz* (onde se consome cultura de massas) e edifícios que sugerem diversidade, a nível étnico, religioso e civilizacional. Exemplo dessa miscelânea é a igreja abandonada que Mei adoptou como seu lar.

Também o problema da poluição é referenciado colateralmente. Durante a década de 1960 o Japão apresentava índices de poluição muito elevados, praticamente comparáveis aos da China actual (Henshall, 2016). Numa cena em que Mei e Gil estão a passear de carro, Gil vê água no horizonte e julga estar-se a aproximar do mar. Os dois atravessam de carro um descampado repleto de lixo industrial, para chegarem não ao mar, mas a um rio poluído e cheio de detritos onde Gil desespera e tenta retirar a tinta branca da cara com a água negra do rio, carregada de resíduos fabris.

Mais importante, todavia, é o facto de a cidade permitir o contacto inter-étnico entre um jovem japonês e um militar americano de ascendência africana. Funcionando como lugar de aproximação entre culturas e identidades originalmente distintas e distantes. Tokyo é o lugar que fornece a Mei as representações padronizadas do negro presentes na cultura popular, através de lojas de discos e bares de *jazz*, e, em simultâneo, o local que lhe permite ver o humano que existe para além da artificialidade das representações.

Nota final

Sol negro, de Koreyoshi Kurahara, serve de barómetro das transformações operadas na sociedade japonesa do pós-Segunda Guerra Mundial. Incidindo sobre as problemáticas da aproximação entre Ocidente e Oriente, a transformação das metrópoles no período inicial do processo de globalização e o encontro entre identidades culturais diversas.

O propósito da narrativa consiste em comentar a aproximação entre duas culturas diferentes, personificadas em Mei e em Gil. O confronto entre estas duas personagens serve como elemento corrosivo dos estereótipos transmitidos pela cultura de massas e pelos preconceitos raciais existentes no tradicionalismo cultural. Mais do que uma crítica geral ao racismo, *Sol negro* é concebido como um comentário particular ao racismo presente na sociedade japonesa. As novas gerações do pós-guerra apresentam-se como tendo um comportamento de ruptura para com a conduta oficial do país, ao adquirirem atitudes e gostos culturais que as aproximam da juventude ocidental. Herdam, todavia, a mesma intolerância face aos indivíduos estrangeiros, os *gaijin*. Intolerância essa que ainda hoje se verifica, como o comprova o tratamento dos afro-descendentes na publicidade.

Tanto a narrativa como a vertente imagética/pictórica procuram estabelecer uma dualidade entre o ocidente negro e a cultura nipónica, com o propósito de reduzir as duas identidades a um denominador comum essencial: o humano. É frequente o filme mesclar o simbolismo japonês com as representações da figura negra e o ocidentalismo. Atente-se às filmagens frequentes que captam a cruz da Igreja com o sol no horizonte; a cena final em que Gil escapa num balão em direcção ao sol, e ainda o próprio título da obra. Através da leitura atenta de *Sol negro* é possível detectar os elementos identificativos do processo de globalização na sua fase inicial: a existência de uma cultura de massas que tolda os comportamentos e gostos juvenis, o gigantismo urbano que caracteriza o perfil

citadino, o aparecimento da poluição massiva, o estabelecimento do capitalismo enquanto ideologia oficial e a aproximação entre grupos étnicos diferentes. Ontologicamente, a obra apresenta-se enquanto um produto do encontro entre Oriente e Ocidente e, analogamente, como um comentário às problemáticas decorrentes desse mesmo encontro.

Bibliografia

- Becker, H. S. (2007). Parables, Ideal Types, and Mathematical Models. Becker, H.S. (org.). *Telling About Society* (pp. 150–166). Chicago: University of Chicago Press.
- Campos, L. (2007). *Introdução à globalização*. Universidade de Évora.
- Cousins, M. (2005). *Biografia Do Filme*. Lisboa: Editorial Plátano.
- Desyllas-Capous, M. M. K. (2018). Creating Social Change Through Creativity. *Creating Social Change Through Creativity* (pp. 7–17). California State University.
- Duggan, C. (2013). *Occidentalism In Japan: Representing and Consuming the Western Other(s)*. Disponível em:
https://www.academia.edu/3403746/Occidentalism_in_Japan_Representing_and_Consuming_the_Western_Other_s
- Helsby, W. (2005). Representation Theories. Helsby, W. (org.). *Understanding Representation* (pp. 3–25). London: British Film Institute.
- Henshall, K. (2016). *História do Japão*. Lisboa: Editorial 70.
- Lima, E. F. W. (2013). Representações da cidade na cena e nas políticas públicas. Fortuna, C.; Bógus, L., Corá, M., Júnior, J. (org.). *Cidade e Espetáculo: a cena teatral luso-brasileira contemporânea* (p.65-80). São Paulo: EDUC.
- Martín, M. P. C. (2011). *The "Period of Transition" In the Japanese Youth Cinema 1956-1960: From the Taiyozoku Phenomenon to the New Wave*. Disponível em:
https://www.academia.edu/26812888/Transition_in_the_Japanese_Youth_Cinema_1956-1960_From_the_Taiyozoku_Phenomenon_to_the_New_Wave
- McClementes, N. (2016). *Samurain, Sarariiman, Shufu: Chancing Stereotypes of Masculinity in Post-War Japan*. London: University of London. Disponível em:
https://www.academia.edu/26990739/Samurai_Sarariiman_Shufu_Chancing_Stereotypes_of_Masculinity_in_Post-war_Japan
- Swidler, A. (1986). Culture in action: Symbols and Strategies. *American Sociological Review*, Vol. 51, No2, (p.273–286). Disponível em:
<http://webarchiv.ethz.ch/soms/teaching/OppFall09/SwidlerCultureInAction.pdf>

Filmografia

- Nikkatsu (Produção) & Kurahara, K. (Realizador). (2011) [1960]. *Kyonetsu no kisetsu*. [DVD]. Japão: Nikkastu.
- Nikkatsu (Produção) & Kurahara, K. (Realizador). (2011) [1964]. *Kuroi Taiyô* [DVD]. Japão: Nikkastu.