Cinema e História: Japão, um Construto Milenar¹

Thomas Antonio Baptista²

Resumo

Este artigo tem como objetivo discutir a construção discursiva histórica de uma nação do chamado Oriente Distante – o Japão – para além de sua caracterização pela antiga antropologia e pela visão eurocêntrica ocidental. Para isso, será analisado o filme “Cartas de Iwo Jima” (2006), de Clint Eastwood, a fim de apresentar um possível debate, a partir dos referenciais da História e da Filosofia, em torno da construção deste Outro – o Japão – e de suas relações com o discurso fundante representado pelos Estados Unidos.

Palavras-chave: Cinema; História; Discurso; Real; Representação

“A longa duração não é muito longa. Entre ela e o ‘acontecimento’, o enigma é o tempo médio” (VILAR, 1976: 161).

O Japão, tradicionalmente, tem sido caracterizado pela antiga antropologia e pelo eurocentrismo como o Oriente Distante. Nessa acepção, passam pela palavra “distante” vários verbetes: incomum, indecifrável, inominável e aquém do desejo de interpretações mais profundas. A análise construtiva que tentaremos seguir parte de conceitos advindos de um novo período não apenas da História, como também da Antropologia, possibilitando transformar o que era considerado como *inessencial* em relação àquele país em algo relevante.

Nesse momento, faz-se necessário destacar que o texto o é parte integrante de uma pesquisa maior, na qual foi analisada a narrativa simbólica do cinema a partir de dois filmes do diretor norte-americano Clint Eastwood: *A conquista da honra* (2006) e *Cartas de Iwo Jima* (2006). A relação entre História e Cinema foi estabelecida a fim de

¹ Artigo escrito a partir do trabalho de conclusão de curso *A narrativa simbólica do cinema e a representação do “real” na história*, orientado pelo prof. dr. José Antônio da Costa Fernandes e apresentado em dezembro de 2009 ao curso de História da Unifai.

² Graduado em História. Contato: tholima@uol.com.br.

demonstrar a contraposição da suposta representação do “real” na História com o fato histórico retratado nos filmes, qual seja, a invasão e conquista da ilha de Iwo Jima, no Japão, empreendida pelos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. Tal fato foi construído a partir de duas visões – a americana e a japonesa.

No caso deste fato histórico específico – a invasão da Ilha de Iwo Jima durante a Segunda Guerra Mundial –, temos os dois filmes dirigidos por Clint Eastwood. Ele foi contratado para dirigir o filme *A conquista da honra* (2006), mais relacionado aos soldados retratados na fotografia norte-americana de Louis Lowery (no hasteamento da bandeira dos Estados Unidos no monte Suribachi, em 1944) do que propriamente à guerra. Esse episódio gerou, por um lado, um monumento em Washington, simbolizando os soldados americanos daquela foto e, por outro, acusações de que a fotografia havia sido apenas uma encenação para vender bônus de guerra à população americana.

No presente artigo, abordamos a construção discursiva japonesa não apenas no confronto dessa nação como o outro irredutível da construção discursiva americana mas, também, a partir de seu principal protagonista durante a guerra, o general japonês Tadamichi Kuribayashi. Personagem ímpar nessa narrativa, Kuribayashi traçou um caminho entre desejo e irredutibilidade, sendo que passou parte de sua formação em território supostamente *inimigo*: os Estados Unidos. O desenvolvimento do texto, além de realizar a análise da construção desse fato histórico, será feito a partir da leitura de pensadores do campo da chamada Nova História, dos Estudos de Linguagem e do Pós-Estruturalismo.

Não há dúvida de que tanto para o filme de Clint Eastwood – homônimo ao livro *Cartas de Iwo Jima*, publicado em 2002³ –, como para o próprio livro, o Japão foi autor essencial na Segunda Guerra Mundial e que, portanto, merece ser incluído nos circuitos de análise histórica. Para isso, é possível dividir essa análise em duas partes:

1) A construção de seus soldados como seres desejantes e delineadores dos seus próprios mitos; e também a profundidade do tempo histórico japonês, derivação da sua própria cultura, e do discurso servido há séculos de sua existência nesse banquete histórico.

³ O livro contém publicadas as cartas escritas pelo general Tadamichi Kuribayashi. No final da década de 1920, passou uma temporada nos Estados Unidos. Todas as suas impressões foram relatadas em cartas que ele enviava para a esposa e o filho Taro, ainda criança. Por essa razão, Kuribayashi sempre desenhava o que via para que seu filho pudesse entender. Essas cartas, bem como aquelas que o general Kuribayashi escreveu durante a guerra, estão reunidas neste livro, que serviu como documento para a realização do filme de Clint Eastwood.

2) E, por fim, a interpretação daquele que considero o elo de ligação entre desejos e desejados com a cultura norte-americana, general Tadamichi Kuribayashi.

As duas partes deste capítulo, portanto, apresentam o debate em torno da construção deste Outro – o Japão – e de suas relações com o discurso fundante representado pelos Estados Unidos. Como afirma Christopher Norris, “o sentido não está pontualmente presente em lugar algum na linguagem, ele está sempre sujeito a uma espécie de derrapagem (ou demora) semântica que impossibilita o signo de jamais (por assim dizer) coincidir consigo mesmo em um momento de apreensão perfeita, sem resíduos” (NORRIS, 1987: 15). É nas lacunas do sentido que iremos remontar a narrativa do filme e aquilo que nela se articula em termos simbólicos, apontando para os interstícios da História.

O outro irredutível e o suicídio

A dificuldade em analisar um tema a nós estranho é incorrer inconscientemente num empirismo tolo. Não há como o historiador distanciar-se de si mesmo e deitar-se numa cama estranha, analisando conceitualmente objetos distantes. Michel de Certeau fala dessa marca indelével que cada historiador carrega: “Certamente não existem considerações, por mais gerais que sejam, nem leituras, por mais longe que as entendamos, capazes de apagar a particularidade do lugar de onde eu falo e do domínio por onde conduzo uma investigação” (DE CERTEAU, 1976: 17). Ao falar do suicídio japonês na ilha de Iwo Jima, entraremos em um despenhadeiro alcantilado que não cessará as suas asperezas por análises simplistas, ou pelo caminho da História tradicional.

Será preciso investigar o que Gustave Flaubert chamara de “tatuagem imemorial”, inscrição engendrada na “pele” do inconsciente e que, no caso dos soldados japoneses, carrega séculos da existência constitutiva do discurso daquela cultura. Essa escritura pressiona as palavras como um *trem lotado*, causando aos olhos do *outro* um contra-senso, uma espécie de irrealidade, uma angústia, e transformando, para os soldados japoneses em Iwo Jima, o desejo em desejado, o significado em significante, e o outro em nós mesmos.

Para falar de desejo, fazemos referência ao conceito de Jacques Lacan ao afirmar em seus escritos que *o sujeito é o desejo do Outro*. Para Lacan, o desejo do homem é o desejo do Outro, e só como outro ele deseja. Dessa forma, o primeiro significante está implícito nessa marca: o sujeito nasce no lugar do Outro. Por isso, carrega em si um paradoxo: o ser só é ser na fala, mas essa fala está ancorada na existência do Outro. De

acordo com Freitas, o discurso lacaniano é fundamental para essa hipótese: “Para Lacan, o sujeito é o efeito intermediário entre aquilo que representa um significante e outro significante. Assim, o sujeito só pode ser apreendido através de uma ‘metáfora bem sucedida’ neste fugidio momento em que é representado por um significante para outro significante” (FREITAS, 1992a: 105).

No filme *Cartas de Iwo Jima*, em nenhum momento é mostrado o olhar de um americano assistindo a este teatro histórico. Propositamente, talvez, Clint Eastwood não tenha se rendido ao prazer da hipocrisia em relatar a loucura nos olhos do outro a partir de suas próprias perspectivas.

Dessa forma, não há derrota para o soldado japonês retratado no filme; o suicídio eleva-o a uma vitória mítica, entrega-se à morte como se entrega ao mestre. Essa relação com seus mestres e mitos escarnece uma espiral inquebrantável: “O sujeito que pensa o pensamento do outro, vê no outro a imagem e o esboço dos seus próprios movimentos. Ora, cada vez que o outro é exatamente o mesmo que o sujeito, não há outro mestre exceto o mestre absoluto, a morte” (LACAN, 1996).

Para Lacan, essa relação eu-outro-morte-suicídio é como as estradas que desaguavam em Roma⁴. Todavia, esse “outro” citado só é iniciado pelo mito e pela História, pois o “Outro” maiúsculo seria o indecifrável círculo Japão – Estados Unidos – Japão, e por ser indecifrável torna-se irreduzível. Essa diacronia leva o soldado japonês, como vemos no filme, a ter como o outro desejado os seus ancestrais mais remotos, exceto o tenente-general Tadamichi Kuribayashi⁵, que residiu nos Estados Unidos e resistiu até o último minuto ao grito de seus ancestrais. Para ele, o desejo talvez seja deslocado e decifrável em outras paragens, mas essa é uma história que será contada depois.

Deparamo-nos aqui com uma diferença fundamental entre o soldado japonês e o soldado americano: a construção de suas mitologias. No caso japonês, por se tratar de uma construção milenar, o edifício está pronto. Nesse ponto, a história do Japão está à mercê desse teatro da consciência, como disse Jacques Derrida sobre a escritura (1967): “A diferença entre a palavra e a escritura é a falta” (DERRIDA, 1995: 59). Nessa lacuna, colocaremos uma luz nas dessemelhanças entre essas culturas tão díspares a partir de sua representação no filme de Clint Eastwood.

⁴ A exemplo do dito popular “todas as estradas deságuam em Roma”, cujo texto completo seria: naquela época, apenas os romanos faziam estradas, daí esta afirmação. Portanto, trata-se de um axioma quando colocado em contexto.

⁵ O general Tadamichi Kuribayashi (07/07/1891-22/03/1945) era o comandante da defesa japonesa durante a Batalha de Iwo Jima.

Há uma diferença fundamental entre a construção dos mitos antigos, analisados por filósofos como Marilena Chauí – que faz isso de modo tradicional, como quando explica a presença do mito de Édipo na construção de narrativas diversas para a proibição do incesto –, e outras possibilidades teóricas advindas do pós-estruturalismo. Na explicação de Roland Barthes, o mito é definido em certos episódios como algo que pode “transformar um sentido em forma. Isto é, o mito é sempre um roubo de linguagem” (BARTHES, 1982: 152). Para este autor, o mito não é nem pode ser considerado um objeto, posto que ele é mensagem e comunicação.

Ainda em relação à construção dos mitos, Jacques Derrida, em *A escritura e a diferença*, no capítulo intitulado “Edmond Jabès e a questão do livro”, apresenta as idéias deste poeta, que interroga: “Que diferença há entre escolher e ser escolhido quando não podemos fazer outra coisa senão submeter-nos à escolha?” (JABÈS apud DERRIDA, 1995: 54). O sujeito seria, ao mesmo tempo, aquele que escreve e aquele que é escrito.

Para Jabès, ainda de acordo com Derrida, o “Livro”⁶ é a essência da Escritura, já que tudo está no livro. Tanto a gênese do mito ancestral, como as milhares de desconstruções vividas pelos séculos de existência. Todos estão dentro do livro. Inclusive o seu próprio interstício, onde possam pairar as dúvidas cotidianas. Para Jabès, “o mundo existe porque o livro existe”, e o livro é a própria obra do livro.

Essa mesma perspectiva pode ser buscada ao pensarmos nos soldados japoneses. A dívida simbólica do soldado japonês está no entrecruzamento da sua tradição com a construção cotidiana de seu presente. Para refletir sobre isso, aproximamo-nos da compleição do mito de Roland Barthes, já referido: “Mito é um sistema de comunicação, é uma mensagem” (BARTHES, 1982: 131).

Estamos falando da história dos homens e não dos *seres inanimados*, por isso o mito não pode ser sacralizado fora do “Livro” de Jabès, já que ele só é constituído pelo discurso e pela História. O cinema nos ajuda na compreensão desta afirmação, pois é pródigo de signos. Quando nos deparamos com o suicídio representado no filme *japonês*, somos arremessados contra o horror da brutalidade. Talvez acostumados com a assepsia americana, como em filmes de astronautas em que o suicídio é representado por uma pílula, desnudamos de nossa pseudocapacidade civilizatória o encontro com as entranhas japonesas detonadas por granadas.

⁶ Nesse sentido, o “Livro” seria a gênese e a continuidade de todas as relações humanas.

É certo que Eastwood quis realmente produzir esse efeito de sentido a partir de determinadas estratégias discursivas, pois trabalha em quase toda sua obra com personagens defrontados com outras culturas ou por elas estigmatizados. A diferença nesse exemplar *japonês* de seus filmes é que não há o confronto cinematográfico dentro da mesma história (daí a opção do diretor em fazer dois filmes diferentes: um sob o ponto de vista japonês, aqui analisado, e outro sob o ponto de vista norte-americano). Esse confronto ocorre apenas no campo do simbólico e do imaginário (portanto, faz-se presente para o espectador), como quando o primeiro alferes sai da caverna para averiguar a chegada dos americanos na Ilha e se depara com um gigantismo inimaginado feito de milhares de embarcações. Nesse ponto, o encontro com o “outro” já foi entregue ao construto histórico, pois a derrota era iminente. Só restava àqueles soldados japoneses o encontro com as próprias escrituras e com sua própria gênese mitológica. Nesse sentido, não há vencedores e derrotados. Há apenas o mistério da morte sendo decifrado, ou não.

Essa linguagem mítica japonesa é forjada por vários integrantes do universo construtor desses discursos, como o cinema de Akira Kurosawa. No filme *Os sete samurais*⁷, o tempo e a coreografia das batalhas conduzem à inevitabilidade da morte. Para Kurosawa, o horror das batalhas nos leva erradamente a indagações ocidentais. Para ele, o pior horror é o inumano, é o não-ser, por isso Eastwood tem como referência essas imagens nas cenas de suicídio mostradas em seu filme. Aquilo que para o Ocidente pode ser desprezível ou extremo, para o outro irredutível do Oriente pode ser justamente o que mais nos aproxima de estarmos dentro do mundo, e esse mundo dentro do “Livro” escrito pelo discurso, *aparecido* (fazendo-se presença) por meio da linguagem.

Vejamos o que fala Julia Kristeva sobre a relação do humano com a morte: “O amor à morte, o desejo de morte, é o segredo sobre o qual fechamos os olhos para ser capazes de olhar sem ver, de dormir e de sonhar. Se não fechássemos os olhos só veríamos o vazio, o preto, o branco e formas partidas” (KRISTEVA, 1996: 10).

Para Kristeva, fechar os olhos para o sonho ou para a morte, em um encontro mitológico, é a própria aquiescência de nossa mais íntima humanidade. Se entendermos os mitos japoneses ou qualquer outro mito como um sistema semiológico, de acordo com Roland Barthes, podemos entender como foi feita e refeita essa história: “Pode conceber-se que haja mitos muito antigos, mas não eternos, pois é a história que transforma o real em

⁷ Cf. Akira Kurosawa, *Os sete samurais*, 1954, dvd Continental.

discurso, é ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica” (BARTHES, 1982: 132).

Em Barthes, a transformação do real passa pelos fundamentos da sociedade. Ou seja, a sua escrita, a tradição oral, as suas lendas, o cinema, as suas músicas e, principalmente – como no intrincado sistema de cavernas que os japoneses construíram na ilha de Iwo Jima –, as interações sociais. Não há mito, para Barthes, sem fundamento histórico.

Esses signos que envolvem o mito servem como paradoxo, como desorientação, tornando risíveis as verdades absolutas. As imperfeições que insistimos em apontar e que resistimos em detalhar não só na cultura mitológica japonesa, como em qualquer outra cultura que não seja a nossa, são a estrada que carrega o significante mitológico. Essa estrada, porém, ao contrário dos mitos, é construída somente pela cultura de cada nação, fundada em suas diferenças. Ao longo do trabalho do historiador, há várias interdições. Uma delas é o lugar concreto onde este analista histórico vive, outra delas as complexas relações entre mitologia e a sociedade que a constrói.

Michel de Certeau fala sobre a interdição do lugar: “Antes de saber o que a História diz de uma sociedade, importa analisar como ela aí funciona. Essa instituição inscreve-se num complexo que lhe permite somente um tipo de produções e lhe interdita outros”. O autor continua: “Tal é a dupla função do lugar. O lugar torna possível determinadas pesquisas, por meio de conjuntura e problemáticas comuns. Mas torna outras impossíveis” (DE CERTEAU, 1976: 27). Nesse sentido, também o auxílio da psicanálise, com Lacan e Freud, e a visada dos pós-estruturalistas, como Barthes e Derrida, vai iluminando esse ponto cego colocado por de Certeau, que mesmo com seus vultos e penumbras nos guia pouco a pouco no caminho de reconhecimento do “Outro”.

Quando nos deparamos com a arquitetura russa, por exemplo, isso não causa, em nós, sentimentos puros de significação. Bela e exótica, diríamos, mas não há profundidade. Por outro lado, sentimentos profundos e reconfortantes envolvem os brasileiros ao se depararem com a arquitetura colonial em Portugal. Esse caminho é um misto de História, discurso e cotidiano, que preenche as lacunas desse “real” e nos apazigua com nossos mitos: “Os homens fazem sua própria História, mas não sabem que a fazem” (LÉVI-STRAUSS, 1949)⁸.

⁸ Artigo intitulado “Antropologia cultural”, publicado na *Revue de Métaphysique et de Morale*, número 54, 1949.

O que Lévi-Strauss traduz é uma busca pela fruição de sentidos, empreendida por nós a todo o momento – seja como historiadores, seja como antropólogos – a fim de atingirmos a plenitude. Todavia, essa compreensão total é impossível, já a tríade entre fato – signo – sentido constrói uma *verdade lacunar*⁹. De acordo com Barthes, “a linguagem dos escritos não está encarregada de representar o real, mas de o significar” (BARTHES, 1982: 157).

Para tentarmos dar sentido às várias verdades existentes, é preciso percorrer o caminho ou a fenda que se abre entre elas. Essa fenda é o próprio interstício do discurso, já que para Foucault o discurso está no poder, porém também está na resistência:

O discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante dos seus próprios olhos; e quando tudo pode, enfim, tomar a forma do discurso, quando tudo pode ser dito a propósito de tudo, isso se dá porque todas as coisas, tendo manifestado e intercambiado seu sentido, podem voltar à interioridade silenciosa da consciência de si (FOUCAULT, 2008b: 49).

Podemos usar na construção mítica japonesa, especialmente como vista no filme de Eastwood, a “verdade lacunar”. Esse vestígio histórico, que proporciona a construção discursiva do povo japonês, foi feito e refeito a partir de uma mitologia milenar, criada na linguagem oriental. Esse vestígio sofre do esquecimento e do desaparecimento quando transformado em verdade e, portanto, é nessa lacuna que encontraremos o suicídio (marca radical da diferença) – posto que é fim, já que serve ao “deus da morte” –, e encontraremos o “outro” – posto que é início, porque esse “deus” está dentro da história dos homens.

General Kuribayashi: do desejo à irredutibilidade

Tomando a trajetória de um dos personagens do filme, o general Tadamichi Kuribayashi, iremos demonstrar sua jornada ao longo da narrativa de Clint Eastwood. O título deste tópico nos leva a crer que possamos dividir a vida de Kuribayashi em duas partes: a primeira, com todo o aprendizado que teve no Japão – o que levou esse personagem não apenas a se tornar um ser inserido na cultura japonesa, como também a se tornar um militar de Alta Patente durante os seus primeiros 36 anos de vida; e a segunda, como uma nova formação iniciada com o aprendizado da língua inglesa e a cultura norte-

⁹ Para Michel Foucault, não existe uma verdade absoluta. Se entendermos a verdade como parte da construção discursiva, será preciso construir também a lacuna. Foucault afirma, em *A ordem do discurso* (1971), que “o discurso só pode ser ameaçado pelo nada, pelo não-ser, pelo não-sentido” (Foucault, 2008b: 49).

americana, onde cultuou – como podemos ver em várias de suas cartas – um país novo e ao mesmo tempo moderno, causando um certo desconforto entre o seu “ser japonês” e o seu “ser americano”, ávido de contato com a nova cultura.

Nesse sentido, poderíamos dizer que temos, na verdade, três partes em sua jornada, pois ele começa como irredutível ao “outro” norte-americano, passa pelo desejo vinculado a esse Outro e retorna no epílogo de sua jornada à irredutibilidade. Esse processo, ou esse caminho tomado por Kuribayashi, nunca foi e nunca será fácil a qualquer sujeito e a qualquer cultura pois, nas palavras de Lacan, “não se trata de saber se eu falo de mim de conformidade com aquilo que eu sou, mas se, quando falo de mim, sou idêntico àquele de quem falo” (LACAN, 1998: 520).

Essa lacuna, brecha ou mesmo borda, por levar essa estrada a dar a volta sobre si mesma – transformando o fim em início –, só é possível pela falta no sujeito; ou, para ser mais específico, pela incompletude intrínseca a cada um de nós, e que se manifesta nesse anti-herói japonês. Podemos entender as cartas escritas por ele como fonte-autor, e reconhecer que em todas as fontes e todos os autores existe um traço indelével e individual, e que para seu desvendamento seria necessário ler todas as fontes como um verdadeiro psicanalista. No livro *Margens do discurso*, Rosana Soares afirma:

Nesse percurso, a psicanálise surge como uma possibilidade singular, por considerarmos ser este um dos poucos campos do saber a tomar os vestígios, sobras, ruínas; umas das poucas teorias a incorporar em sua articulação a falta como topos produtivo e criador (SOARES, 2009: 19).

O entrelace dessas culturas díspares (a japonesa e a americana) causa ruínas e sobras, que são fontes inesgotáveis de pesquisa, desde que colocadas nas bordas que cobrem essa história. No entanto, para esse episódio, Kuribayashi é talvez o único personagem que faz esse elo de ligação entre a cultura japonesa e a cultura americana, personagem histórico tornado mítico no filme de Clint Eastwood.

A história desse militar japonês era incomum, já que havia uma tradição na universidade do Exército Imperial Japonês de enviar seus melhores alunos para a Alemanha, pois a linha militar germânica era mais aceita pelo exército imperial. Esse general, ao contrário, encaminhou-se para os Estados Unidos. Assim que defrontado com uma cultura divergente, Kuribayashi começa a criar relações intersubjetivas, o que torna esse laço cada vez menos irredutível. Kuribayashi escreve para o filho Taro em uma de suas cartas: “O velhinho rega a grama do jardim em frente de sua casa. Papai está olhando

crianças brincando de triciclo enquanto conta histórias do Japão a esse velhinho” (KURIBAYASHI, 2007: 37).

Nesse ponto seria preciso fazer uma pequena digressão: todas as cartas de Kuribayashi escritas nos Estados Unidos foram destinadas a seu filho Taro, de 5 anos na época. Apesar da emoção evidente e sentimentos paternos, existe por parte do general a clara alusão, até mesmo consciente, de relacionar o que viveu nesse período de tempo nos Estados Unidos a um novo Japão, com o qual Kuribayashi sonhava. Misturas de sentimentos ambíguos entre dever e culpa pelo desejo também se fazem presentes, porém de forma inconsciente, em seus escritos.

No período entre 1928, sua chegada, e 1930, sua partida, Kuribayashi não desenvolveu planos de batalhas nem agiu como um espião em território inimigo. Ao contrário, os fragmentos narrativos de suas cartas evidenciam mais a paixão do que a repulsa. O percurso que caracteriza o desejo do Outro é evidenciado não como objeto, mas como um processo de contra-estigmatização, apagando aos poucos as marcas do passado histórico. Vejamos o que Gilles Deleuze fala sobre desejo e inconsciente:

É verdade que o inconsciente deseja e não faz senão desejar. Mas, ao mesmo tempo em que o desejo encontra o princípio de sua diferença com relação à necessidade no objeto virtual, ele aparece não como uma potência de negação, nem como elemento de uma oposição, mas sobretudo, como uma força de procura, uma força questionante e problematizante que se desenvolve num outro campo que não o da necessidade e da satisfação (DELEUZE, 1988: 180).

Essa contradição entre afirmação e negação da cultura de outrem eleva esse sujeito à condição de anti-herói de seus próprios soldados quando do momento da guerra, como podemos verificar na ordem de construir cavernas numa ilha vulcânica, em vez de enfrentar o inimigo que chegava na praia. Somente Kuribayashi sabia do potencial integral dos Estados Unidos, e por isso o torna prisioneiro do seu próprio horror – e isso é mostrado no filme de Clint Eastwood por meio da construção mítica desse personagem histórico. A luta entre o sujeito e o Outro desejado esvai-se por entre os laços sociais daqueles que nos confortam dentro de nossa própria cultura. Esses três vértices, que são o Outro, a incompletude e o inconsciente, estão umbilicalmente ligados, como apresenta Mayra Gomes:

Pois o horror vacui nos remete a esse originário, a barra instalada entre o sujeito e o real, ou entre o sujeito e um Grande Outro; incide na condição de incompletude da qual tentamos escapar, cuja busca é o motor das articulações

imaginárias pelas quais acreditamos nas nossas irrealidades (GOMES, 2001: 175).

Entende-se como Grande Outro, nesse caso, as construções mitológicas que constituem a subjetividade desse personagem japonês. O escapismo de Kuribayashi esteve presente na sua viagem para a América, implicando assim a tentativa de preencher a sua falta. Gomes assim continua:

Defender a validade do preenchimento do vazio como estratégia implicaria o reconhecimento da falta originária, o reconhecimento de que tudo se constrói em torno disso na suposição da completude do Outro, completude contingencial (porque imaginada) que se torna necessária como mola que é para o acionar dessas estratégias. Isso seria uma admissão intolerável e paradoxal, quando o princípio da dimensão humana é o trabalho no sentido de negá-la (GOMES, 2001: 175).

Kuribayashi, nesse sentido, nunca se afastou da sua própria cultura; nas cartas enviadas a seu filho, sempre que um elemento novo aparece, é comparado ao Japão. Como, por exemplo, a descrição, numa das cartas, de vizinhas de mais idade:

Essas são as senhoras americanas tagarelando enquanto trabalham na cozinha. A de vestido azul é a dona da pensão. A que está descascando pêssego mora no terceiro andar e a está ajudando. A proprietária apronta-se para o inverno e prepara diariamente conserva em diversos alimentos, *como no Japão* (KURIBAYASHI, 2007: 41, grifos do autor)¹⁰.

Ou quando ele diz em outra carta, lamentando-se: “Só os gatos são iguais aos do Japão”. Percebe-se aí a contradição entre o desejo e a representação do “Real”, pois sabemos que não há personagem histórico que não esteja inserido no seu próprio coletivo social. Esse coletivo é a gênese da criação de todo sujeito, e este é constituído a partir dessas normas simbólicas. Como afirma Lévi-Strauss:

(...) Pertence à natureza da sociedade o facto de ele se exprimir simbolicamente nos seus costumes e nas suas instituições; pelo contrário, as condutas individuais normais são simbólicas por si mesmas: elas são os elementos a partir dos quais se constrói um sistema simbólico que não pode deixar de ser coletivo (LÉVI-STRAUSS, 1967: 155).

Não há, portanto, como nos depararmos com o Outro como uma fonte inerte; toda fonte é por si só recheada de redes de significantes. Não há como dissociar o sujeito,

¹⁰ Todas as cartas de Kuribayashi a seu filho, Taro, são acompanhadas de desenhos representativos da narração e dos eventos descritos.

primeiro, daquilo que o forma e, segundo, daquilo que ele ausculta. É essa interação da linguagem no ser que Lacan nos explica:

O efeito de linguagem é a causa introduzida no sujeito. Por esse efeito ele não é causa de si próprio, ele traz em si o verme da causa que o escinde. Pois sua causa é o significante, sem o qual não haveria nenhum sujeito no Real. Mas esse sujeito é o que o significante representa, e ele não poderia representar nada senão para um outro significante: a que desde então se reduz o sujeito que escuta (LACAN, 1992: 320).

Esse personagem é barrado pela solidão, não a solidão simples, negação de relações interpessoais como as conhecemos, mas a solidão que carrega o signo do Desejo e, ao mesmo tempo, no seu final, o horror do Real. Seus interlocutores eram, na maioria, testemunhas caladas, como seus soldados na Ilha, ou personagens vazios de sua vida na América; e, por fim, seu filho Taro, de 5 anos. Poderíamos dizer que as cartas de Kuribayashi endereçadas ao Japão na verdade eram cartas dirigidas a si mesmo como um apaziguamento histórico¹¹.

Podemos explicitar essa relação Estados Unidos – Kuribayashi – Japão em uma viagem programada por ele para partir de Fort Riley, Kansas, em um recém-adquirido Chevrolet (modelo K 1929), atravessando 2 mil quilômetros do continente norte-americano até chegar em Washington D. C. A bordo de seu Chevrolet, Kuribayashi questionava-se sobre como uma nação que ainda guerreava montada em seus cavalos poderia competir com esse aparato tecnológico, que via não só na indústria automobilística mas também na indústria bélica. Amante de seus cavalos no Japão, Kuribayashi sacrificava a sua própria história para entender esse mundo novo em que vivia. Em uma de suas cartas, ele demonstrava seu maravilhamento com uma visita que fez a uma fábrica de automóveis em Detroit: “Um botão fazia tudo”.

Nos Estados Unidos, seu Chevrolet era seu novo cavalo, e por ser mais rápido, mais moderno, transformava essa inquietude japonesa em força. O cavalo, por mais que participasse da história dos homens, não foi criado por ele, como o Chevrolet 1929 fora. Por isso, para Kuribayashi, causava essa sensação de desnivelamento nas forças de guerra. Podemos dizer que essa vida entre desejos e inclemências acabou no dia 19 de fevereiro de

¹¹ Como exemplo, temos uma das cartas escritas a Taro: “Sou contra comer entre as refeições, por isso capricho nas três diárias. Com esse pretexto, papai come bastante na casa dos outros (será uma explicação prática das táticas de guerra?). Vou riscar essa frase porque o Taro ainda não irá entender o significado” (Kuribayashi, 2007: 113).

1945, quando as tropas americanas desembarcaram em Iwo Jima com os seus “Chevrolets”¹².

Se pensarmos no Japão pós-Segunda Guerra Mundial e no que se tornou depois, podemos dizer que o general Kuribayashi seria um dos marcos do “novo” herói mítico japonês. Mesmo hoje, Tóquio e as grandes cidades japonesas convivem com o que há de mais moderno entrelaçado com culturas milenares.

Kuribayashi não pensava em ser herói, mas algum herói autêntico por acaso pensa em se consagrar? Sua intenção era aproximar-se mais do “profano”, no sentido de que ele queria romper com a tradição, dessacralizar algo para engendrar o novo (como nos escritos de Mikhail Bakhtin sobre as festas medievais pagãs). Por isso, há uma estátua individual desse heróico general japonês no monte Suribachi, diferente da fotografia coletiva dos soldados americanos, já referida, que se tornou também uma estátua nos Estados Unidos.

Foi apenas pelo simbólico e pela construção discursiva de um novo herói que Kuribayashi se tornou parte do imaginário japonês, ao mesmo tempo – e paradoxalmente – carregando consigo, até a morte, seus ancestrais. Umberto Eco, em seu livro *Viagem na irrealdade cotidiana*, diz algo sobre a formação de um herói:

O herói verdadeiro é sempre herói por engano, seu sonho seria o de ser um honesto covarde, como todos. Se tivesse tido a possibilidade, teria resolvido o caso de outra forma, e de modo incruento. Não se gaba nem da sua morte, nem da de outrem. Mas não se arrepende. Sofre e cala, os outros é que se aproveitam dele tornando-o um mito, enquanto ele, o homem merecedor de respeito, não passava de um coitado que reagiu com dignidade e coragem diante de uma história maior que ele (ECO, 1984: 146).

Temos assim dois momentos assimétricos na história desse personagem: a foto de Kuribayashi ao lado de seu Chevrolet, antes de sua viagem, rompendo as estradas americanas e demonstrando todo o seu desejo pela cultura norte-americana; e o outro momento, quase ao final de sua história, quando ele retira sua própria insígnia para lutar como um soldado comum. Essa oscilação se faz presente na construção do personagem de Kuribayashi por Clint Eastwood, no filme voltado ao ponto de vista japonês sobre o fato histórico nele representado. Na medida em que enfrenta o “Outro” na contradição do desejo e do irredutível, Kuribayashi troca de papel várias vezes. De herói a narrador, da narração à interpretação, da interpretação à submissão às escrituras, das escrituras a um

¹² O Chevrolet é usado aqui como uma metáfora para toda a ação tecnológica envolvida no bombardeio e desembarque na ilha de Iwo Jima, retratada de modo metafórico no filme de Clint Eastwood.

novo desejo, do desejo a um mito fundante, do mito fundante à irreducibilidade, e por fim ao suicídio: “A escritura é o momento desse vale originário do Outro no ser. Momento da profundidade também como decadência, instância e insistência do grave” (DERRIDA, 1995: 52).

Jacques Derrida nos apresenta esse momento no qual o general Kuribayashi possa ser objeto e sujeito, marcado por algo maior. Marcado na insistência do “Livro” essencial da História como um austero “Todo”, sendo tragado pela linguagem e pelo discurso em que a existência fora dele é o Nada, e onde as coisas e as formas são um austero “Tudo”. Nos interstícios do discurso é que assistimos, no filme, à construção não apenas de um personagem, mas de um momento historicamente inserido na cultura ocidental contemporânea que, por meio das imagens mostradas, transforma-se em filme e em relato – portanto, *fabulação* – de um fato.

Carta escrita na cidade norte-americana de Fort Riley (Kansas).

Carta escrita na cidade norte-americana de Buffalo¹³.

Referências bibliográficas

- ARIÈS, Philippe. *O tempo da História*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara. Notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *Mitologias*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRADLEY, James. *A conquista da honra*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- BURKE, Peter. *A escrita da História*. São Paulo: Unesp, 1992.
- DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1976.
- _____. "A operação histórica". In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (orgs.). *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- DOSSE, François. *História do estruturalismo. Volume 1. O campo do signo*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1993.

¹³ Ilustrações retiradas do livro *Cartas de Iwo Jima*, de Tadamichi Kuribayashi. Edição de Tsuyuko Yoshida. São Paulo: JBC, 2007.

- DUBY, Georges & LARDREAU, Guy. *Diálogos sobre a Nova História*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- ECO, Umberto. *Viagem na irreabilidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008a.
- _____. *A ordem do discurso*. 17ª. ed. São Paulo: Loyola, 2008b.
- FREITAS, Jeanne Marie Machado de. *Comunicação e psicanálise*. São Paulo: Escuta, 1992a (col. ensaio).
- _____. *Bemaldivida*. São Paulo: Edusp, 1992b (col. campi).
- GOMES, Mayra Rodrigues. *Repetição e diferença nas reflexões sobre comunicação*. São Paulo: Annablume, 2001.
- HOBBSBAWM, Eric. *A era dos extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KRISTEVA, Julia. *Os samurais*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- KURIBAYASHI, Tadamichi. *Cartas de Iwo Jima*. Editado por Tsuyuko Yoshida. São Paulo: JBC, 2007.
- LACAN, Jacques. *O Seminário: Livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- _____. *O Seminário: Livro 1. Os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LE GOFF, *História e memória*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2003.
- LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (orgs.). *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- LEIRIS, Michel. “Tímpano”. In: DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Campinas/SP: Papirus, 1991.
- LÉVI-STRAUSS, C. “Antropologia cultural”. In: *Revue de Métaphysique et de Morale*, número 54, 1949.
- _____. “Introdução à obra de Marcel Mauss”. In: *Estruturalismo. Antologia de textos teóricos*. São Paulo/Lisboa: Martins Fontes/Portugália, 1967 (col. Direcções).
- NORRIS, C. *Derrida*. Fontana Modern Masters (editado por Frank Kermode). London: Fontana Press, 1987.
- SOARES, Rosana de Lima. *Margens da comunicação: discurso e mídias*. São Paulo: Annablume, 2009.

VILAR, Pierre. “História marxista, história em construção”. In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (orgs.). *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema. Antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

Filmografia

EASTWOOD, Clint. *A conquista da honra*. Estados Unidos, 2006, 131’.

EASTWOOD, Clint. *Cartas de Iwo Jima*. Estados Unidos, 2006, 140’.