

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA COMPARADA

**As influências estrangeiras e a transposição cultural  
na obra de Akira Kurosawa através da análise do filme *Kumonosujô*  
(蜘蛛巣城, *Trono Manchado de Sangue*, 1957)**

Daniela de Araújo Weber

Porto Alegre

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA COMPARADA

**As influências estrangeiras e a transposição cultural  
na obra de Akira Kurosawa através da análise do filme *Kumonosujô*  
(蜘蛛巣城, *Trono Manchado de Sangue*, 1957)**

Daniela de Araújo Weber

Dissertação de mestrado em Literatura Comparada  
apresentada como requisito parcial para obtenção do  
título de mestre pelo programa de Pós-Graduação em  
Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.  
Orientadora: Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva.

Porto Alegre

2011

## CIP - Catalogação na Publicação

Weber, Daniela de Araújo

As influências estrangeiras e a transposição cultural na obra de Akira Kurosawa através do filme Kumonosujô (Trono Manchado de Sangue, 1957) / Daniela de Araújo Weber. -- 2011.  
140 f.

Orientadora: Marcia Ivana de Lima e Silva.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2011.

1. Cinema e Literatura. 2. Cinema Japonês. 3. Transposição Cultural. 4. Teatro Japonês. 5. Fontes e Influências. I. de Lima e Silva, Marcia Ivana, orient. II. Título.

**Daniela de Araújo Weber**

**As influências estrangeiras e a transposição cultural  
na obra de Akira Kurosawa através da análise do filme *Kumonosujô*  
(蜘蛛巣城, *Trono Manchado de Sangue*, 1957)**

Dissertação de mestrado em Literatura  
Comparada apresentada como requisito  
parcial para obtenção do título de mestre  
pelo programa de Pós-Graduação em Letras  
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Dissertação aprovada em: 13/12/2011

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva/ UFRGS

---

Profa. Dra. Sandra Sirangelo Maggio/ UFRGS

---

Profa. Dra. Rosalia Newman Garcia/ UFRGS

---

Profa. Dra. Rejane Pivetta / Ritter dos Reis

## SUMÁRIO

Introdução .....	6
1. O relato autobiográfico de Akira Kurosawa .....	9
1.1. <i>Gama no Abura</i> .....	9
1.2. Formação e influências recebidas .....	13
1.2.1. O pai culto - Isamu Kurosawa .....	13
1.2.2. O irmão cinéfilo - Heigo Kurosawa .....	16
1.2.3. O professor de artes - Seiji Takajima .....	18
1.2.4. O diretor de cinema - Kajirô Yamamoto .....	20
2. A obra de Akira Kurosawa .....	26
2.1. Trabalhos iniciais (1943 – 1947) .....	26
2.1.1. <i>Sugata Sanshiro (A Saga do Judô)</i> .....	26
2.1.2. <i>Ichiban Utsukushiku (A Mais Bela)</i> .....	27
2.1.3. <i>Zoku Sugata Sanshiro (A Saga do Judô II)</i> .....	29
2.1.4. <i>Tora no O wo Fumu Otokotachi (Os Homens que Pisaram na Cauda do Tigre)</i> .....	29
2.1.5. <i>Waga Seishun ni Kuinashi (Nenhum Pesar pela Nossa Juventude)</i> .....	32
2.1.6. <i>Subarashiki Nichiyobi (Um Domingo Maravilhoso)</i> .....	33
2.2. Parceira com Toshiro Mifune (1948 – 1965) .....	34
2.2.1. <i>Yoidore Tenshi (O Anjo Embriagado)</i> .....	34
2.2.2. <i>Shizukanaru Ketto (O Duelo Silencioso)</i> .....	36
2.2.3. <i>Nora Inu (O Cão Danado)</i> .....	37
2.2.4. <i>Shubun (O Escândalo)</i> .....	38
2.2.5. <i>Rashômon (Às Portas do Inferno)</i> .....	38
2.2.6. <i>Hakuchi (O Idiota)</i> .....	43
2.2.7. <i>Ikiru (Viver)</i> .....	44
2.2.8. <i>Shichinin no Samurai (Os Sete Samurais)</i> .....	45
2.2.9. <i>Kumonosujô (Trono Manchado de Sangue)</i> .....	46
2.2.10. <i>Donzoko (A Ralé)</i> .....	46
2.2.11. <i>Kakushi Toride no San Akunin (A Fortaleza Escondida)</i> .....	47
2.2.12. <i>Warui Yatsu Hodo Yoku Nemuru (Homem Mau Dorme Bem)</i> .....	48
2.2.13. <i>Yojimbo (O Guarda Costas)</i> .....	49

2.2.14.	Tengoku to Jigoku ( <i>Céu e Inferno</i> ) .....	50
2.2.15.	Akahige ( <i>O Barba Ruiva</i> ) .....	51
2.2.16.	Dodeskaden ( <i>O Caminho da Vida</i> ) .....	51
2.3	Parcerias internacionais (1975 – 1985) .....	52
2.3.1.	Dersu Uzala .....	52
2.3.2.	Kagemusha ( <i>A Sombra do Samurai</i> ) .....	53
2.3.3.	.....	54
2.4	Últimas produções (1990 – 1993) .....	56
2.4.1.	Yume ( <i>Sonhos</i> ) .....	56
2.4.2.	Hachigatsu <i>no</i> Kyoshikyoku ( <i>Rapsódia em Agosto</i> ) .....	58
2.4.3.	Madadayo ( <i>Ainda Não</i> ) .....	59
3.	O intertexto em Kurosawa .....	61
3.1.1.	A transposição de clássicos na obra de Kurosawa .....	62
3.1.2.	Kumonosujô (蜘蛛巢城, <i>Trono Manchado de Sangue</i> , 1957) .....	63
3.2	As Tragédias de William Shakespeare .....	66
3.2.1.	A falha trágica de Macbeth .....	67
3.2.2.	A transposição de Macbeth para contexto histórico japonês .....	68
3.3	O Japão feudal e a ascensão dos samurais (1192 - 1868) .....	70
3.3.1.	A ética dos samurais: o <i>Bushidô</i> e a morte voluntária ( <i>seppuku</i> ) .....	72
3.3.2.	O caos social na era Muromachi – O clã Ashikaga .....	73
3.3.3.	A <i>sengoku jidai</i> (戦国時代, a era do país em guerra) .....	74
3.4	O teatro <i>Nô</i> em <i>Kumonosujô</i> .....	76
3.4.1.	A estética do teatro <i>Nô</i> : Zeami Motokiyo (世阿弥 元) .....	78
3.4.2.	As peças do teatro <i>Nô</i> .....	79
3.4.3.	As máscaras do teatro <i>Nô</i> .....	80
3.4.4.	O palco tradicional .....	82
3.4.5.	O coro e sua importância narrativa .....	82
3.4.6.	Os instrumentos musicais utilizados .....	84
3.4.7.	O vestuário dos atores .....	85
3.5	A transposição cultural em <i>Kumonosujô</i> .....	85
3.5.1.	Os personagens de <i>Kumonosujô</i> .....	89
3.5.2.	O general Washizu .....	90
3.5.3.	A esposa Asaji .....	94
3.6	A estrutura de <i>Kumonosujô</i> .....	99
3.6.1.	Ascensão ( <i>jo</i> ) .....	101
3.6.1.1.	A corte feudal e os mensageiros .....	101

3.6.1.2.	O encontro com o espírito da floresta .....	109
3.6.1.3.	A condecoração na corte .....	110
3.6.1.4.	A vida na mansão do norte .....	110
3.6.2.	Destruição ( <i>ha</i> ) .....	113
3.6.2.1.	O assassinato de lorde Tsuzuki .....	113
3.6.2.2.	A conversa de Washizu e Miki .....	120
3.6.2.3.	Washizu consulta a esposa Asaji .....	121
3.6.2.4.	O banquete e o fantasma de Miki .....	121
3.6.3.	Aceleração ( <i>kyu</i> ) .....	125
3.6.3.1.	Asaji dá à luz um natimorto .....	125
3.6.3.2.	Washizu volta ao bosque .....	126
3.6.3.3.	Asaji enlouquece e a floresta invade o castelo .....	128
3.6.3.4.	Washizu é morto por seu exército .....	130
Conclusão .....		132
Referências bibliográficas .....		134

## Introdução



*Minha cabeça estava repleta de conhecimentos sobre arte, literatura, teatro, música e cinema, e eu continuava procurando uma forma de fazer uso deles. (Akira Kurosawa, *Gama no Abura*, p. 118)*

Desde 1951 reverenciado pelo público internacional, como o maior realizador cinematográfico japonês, o diretor de mais de trinta filmes, Akira Kurosawa (明黒澤1910-1998) jamais obteve tal reconhecimento em seu país, sendo sua notável carreira permeada de crises financeiras e pessoais, incluindo uma tentativa de suicídio em 1971, aos sessenta anos de idade, após sofrer severos cortes de patrocínio para suas primorosas produções.

Após os dez anos em que permaneceu afastado dos *sets* de filmagem, Kurosawa voltou a produzir, na década de 80, apoiado por quatro jovens cineastas estadunidenses que o admiravam e aprenderam com suas técnicas (Steven Spielberg, George Lucas, Martin Scorsese e Francis Ford Coppola) e divulgaram seu trabalho pela produtora *Twentieth Century Fox*, adquirindo os direitos de distribuição internacional e colaborando em suas mais famosas produções, como *Kagemusha* (1980), *Ran* (1985) e *Sonhos* (1990).

Considerado no Japão excessivamente voltado para a cultura ocidental, especialmente se comparado a outros dois cineastas, Yasujiro Ozu (1903-1963) e Kenji Mizoguchi (1898-1956), consagrados como os grandes nomes no cinema japonês por suas produções intimistas. A comparação entre os três cineastas evidencia uma marcada inspiração ocidental nos filmes de Kurosawa,

que ainda assim retratam os aspectos fulcrais da cultura nipônica, mesclados às suas escolhas históricas e temáticas universais, especialmente em suas adaptações de Shakespeare, Dostoievski e outros autores estrangeiros.

A respeito de sua tendência a transpor as fronteiras culturais para além do oriente, Kurosawa afirmou: *O ocidental e o japonês convivem lado a lado em minha mente, sem o menor sentimento de conflito*. Porém, apesar de os diversos prêmios internacionais concedidos a Kurosawa apontarem para sua abrangência de temas e maestria técnica, esse reconhecimento internacional contrasta com a escassa valorização de suas contribuições pela crítica cinematográfica japonesa, que não o homenageou senão postumamente:

PREMIOS CONCEDIDOS A AKIRA KUROSAWA		
ANO	PRODUÇÃO	PRÊMIO
1951	<i>Rashômon</i>	Leão de Ouro - Festival de Veneza
1951	<i>Rashômon</i>	Oscar - Melhor Filme Estrangeiro
1955	<i>Os Sete Samurais</i>	Leão de Prata - Festival de Veneza
1975	<i>Dersu Uzala</i>	Oscar - Melhor Filme Estrangeiro
1980	<i>Kagemusha</i>	Palma de Ouro – Festival de Cannes
1980	<i>Kagemusha</i>	BAFTA – Melhor Diretor
1981	<i>Kagemusha</i>	Prêmio César – Melhor Filme Estrangeiro
1982	conjunto da obra	Leão de Ouro – Festival de Veneza
1984	conjunto da obra	Legião de Honra Francesa - Legion de Honneur
1986	<i>Ran</i>	BAFTA - Melhor Filme
1990	conjunto da obra	Oscar Honorário – Honorary Academy Award
1999	conjunto da obra	Academia de Cinema do Japão
2000	contribuição cultural	Academia de Cinema do Japão

O último filme realizado por Kurosawa, *Madadayo* (1993), apresenta sua homenagem clara ao apoio recebido desses jovens diretores, focada na trajetória de um mestre de escola aposentado que se depara, na velhice, com a ocidentalização do Japão pós-guerra, vivenciando a decadência de sua profissão ao enfrentar privações financeiras e diversos constrangimentos.

Como o próprio Kurosawa, o professor Ushida sobrevive graças ao carinho e respeito que recebe de seus ex-alunos, com assistência, admiração e incentivo. O conselho de Ushida aos pupilos explicita a filosofia de vida e trabalho de Kurosawa: *Todos, por favor, procurem algo que realmente gostem. Algo que seja verdadeiramente importante para vocês. E, quando encontrarem, trabalhem duro por isso. Neste momento, vocês terão algo pelo qual desejem dar o seu melhor. Então, certamente, será um trabalho nobre, cheio de coração e alma* (roteiro do filme *Madadayo*).

Donald Richie, cujo livro, *The Films of Akira Kurosawa*, embasa diversas análises aqui apresentadas, destaca como as bases do estilo do diretor a *busca pela realidade e a incapacidade de tolerar a ilusão. Os personagens de Kurosawa, como seu criador, são possuídos pela necessidade de conhecer as coisas em si mesmas, e a vida humana em sua essência* (p. 243).

A presente análise da obra de Kurosawa busca relativizar a influência estrangeira presente em seus filmes, sob a tese de que sua influência estrangeira configura um fenômeno muito mais significativo do que uma mera adaptação do texto para a imagem. Trata-se de uma transposição cultural, uma adequação de contextos históricos universais para a realidade japonesa. Esse modelo de criação salienta os valores tradicionais nipônicos, ao passo que expõem o cerne da natureza humana, independente de tempo ou espaço, atingindo a universalidade.

Para uma maior compreensão das fontes, influências e processo criativo de Kurosawa, será primeiramente utilizada como base teórica sua própria autobiografia (*Gama no Abura*, 1984), em seguida, sua filmografia, nas diferentes fases de criação, e, por final, será analisada a estrutura do filme *Kumonosujô* (1957), inspirado em *Macbeth*, de William Shakespeare, como um evidente exemplo da pertinência transcultural de suas transposições.

## 1. O relato autobiográfico de Akira Kurosawa



*Aparentemente, venho de uma linhagem emotiva em excesso e deficiente em razão. Frequentemente, as pessoas me elogiam a sensibilidade e generosidade, mas para mim parece que temos uma dose de sentimentalismo no sangue.*

(Akira Kurosawa, *Gama no Abura*, p. 27)

### 1.1. *Gama no Abura*

Aos setenta e um anos, Kurosawa escreveu sua autobiografia parcial, inicialmente publicada em fascículos pela revista *Shukan Yomiuri*, relato pormenorizado que decidiu encerrar após os eventos de 1950, quando, aos quarenta anos, atingiu o sucesso com o filme *Rashômon*, premiado pelo Oscar. No prefácio da primeira edição de suas memórias em formato de livro, em 1981, *Gama no Abura*, Kurosawa explica a escolha do título (*o óleo da rã*) e, através de uma interessante imagem, ilustra sua autocrítica:

No período anterior à guerra, quando vendedores ambulantes ainda percorriam o país, havia uma poção que supunha-se mostrar-se particularmente eficaz no tratamento de queimaduras e cortes. Uma rã com quatro patas dianteiras e seis traseiras era colocada numa caixa revestida com espelhos em suas quatro paredes. O animal, assombrado com sua própria aparição a cada ângulo, desfazia-se em suor gorduroso, que era coletado e fermentado lentamente por 3.721 dias, nos quais era mexido com um ramo de salgueiro. O resultado vinha na forma de uma poção maravilhosa. Sinto-me algo parecido com aquela rã na caixa quando escrevo sobre mim. Tenho de olhar para minha pessoa sob diversos ângulos, por diversos anos, goste ou não

do que vejo. Não devo ser uma rã de dez patas, mas o que se confronta comigo no espelho provoca a existência de algo semelhante ao suor gorduroso do animal.

Kurosawa freqüentemente mostrou-se reticente ao falar de si mesmo em entrevistas, e, alegando não ter nada a acrescentar ao público com reflexões autobiográficas, expressava a base do comportamento social japonês, que preconiza valores como a discrição, o pudor e a modéstia. Ainda no prefácio ele diz: *fundamentalmente, não creio que escrever sobre si mesmo seja algo interessante e que mereça ser registrado para a posteridade*. Sua crença de que *o que concerne à pessoa privada não tem interesse para ser relatado ou sobreviver a ela* explica seu temor de que *tudo o que tivesse a dizer sobre si mesmo acabe significando falar de filmes*, anulando sua individualidade em relação de sua expressão artística.

Porém, essa aparente inconsciência de sua importância no cenário cultural de seu povo contrasta com uma intensa expressão afetiva dedicada por Kurosawa à compilação de suas memórias formativas, esmiuçando em detalhes sentimentos e percepções, destacando a memória e a leitura como elementos fundamentais na criação artística:

Não me lembro quem disse que criação é memória. Minhas próprias experiências e as diversas coisas que li permanecem em minha lembrança e tornam-se a base sobre a qual crio algo novo. Eu não poderia partir do nada. Por essa razão, desde meus tempos de juventude, sempre trago comigo um caderno de notas quando estou lendo um livro. Escrevo minhas reações e o que particularmente me toca. Tenho pilhas e pilhas desses cadernos de estudante e, quando vou escrever um roteiro, esse é o material que leio. De alguma forma, eles sempre me abastecem em um ponto crucial. Mesmo para simples linhas de diálogo tenho utilizado sugestões desses cadernos. (p. 277)

Ele afirmava não desejar se expor, receando que suas recordações resultassem cansativas: *deve-se proteger o indivíduo escondido sob o artista e o público leitor de presumíveis e desinteressantes idiossincrasias*. A modéstia é o cerne da sua conhecida declaração a respeito de autoria: *pegue meu eu, subtraia dele filmes e o resultado será zero*. Akira declara em sua autobiografia que *não há nada que diga mais a respeito de um criador do que sua própria obra*. Assim, ele reflete, a respeito de memória:

Circunstâncias conspiraram, sem que eu notasse, para me fazer completar 71 anos de idade neste ano. Voltando-me para o tempo passado, o que há para dizer senão que uma porção de coisas aconteceu? Muitas pessoas me sugeriram que eu escrevesse uma autobiografia, mas nunca havia antes sentido disposição para tal idéia antes. (p. 19)

Homenageando um gênio do cinema, atrela a decisão de relatar suas experiências de vida ao exemplo de um de seus ídolos no cinema, Jean Renoir<sup>1</sup>, explicando ter mudado de idéia ao ler sua autobiografia do diretor francês. O exemplo é a principal forma do povo japonês de executar novas idéias e projetos, no caso, relatos de experiências, sendo o *senpai* (veterano) responsável pela introdução e instrução do *kohai* (novato) na nova forma de expressão. Aqui o cineasta relembra a ocasião de seu encontro com Renoir:

Creio que esta capitulação se deve a minha leitura da autobiografia do diretor francês Jean Renoir. Em uma ocasião o encontrei e ele me convidou a um jantar durante o qual conversamos sobre vários assuntos. A impressão que tive nesse encontro foi a de que absolutamente não era o tipo que se sentaria para escrever uma autobiografia. Saber que ele havia se aventurado a isso foi como sentir uma explosão em meu interior. (p. 20)

Uma das frases motivadoras destacadas por Kurosawa da autobiografia de Renoir foi *não existimos por nós mesmos, mas pelos elementos que nos cercaram em nossa formação*, que engloba a discussão sempre presente em Literatura Comparada acerca de fontes e influências.

A narrativa de *Gama no Abura* é encerrada abruptamente após o relato de fatos ocorridos em 1951, declarada a intenção de Akira de poupar seus desafetos profissionais, que não foram poucos. Significativamente, ele deixa de atualizar seu relato a partir da do sucesso internacional, quando recebeu o *Oscar* por *Rashômon* Além de discussões com colaboradores e colegas de trabalho, o cineasta enfrentou problemas com a crítica e a censura.

O uso de cores exuberantes em cenas de paisagens, batalhas, figurinos e maquiagem de atores em seus filmes é um dos fatores que revelam sua formação relativa à pintura e às artes plásticas, um talento desenvolvido durante sua formação estudantil, no ginásio *Keika*, e profissão a que se

---

<sup>1</sup> Jean Renoir (1894-1979) - cineasta, escritor, argumentista, encenador e ator francês.

dedicou na juventude, quando, em 1929, passou a freqüentar o *Centro de Pesquisa de Arte Proletária*. Kurosawa realizou uma mostra de seus trabalhos aos dezenove anos, desenvolvendo-se como pintor e ilustrador, carreira abandonada por falta de recursos materiais para comprar tintas e telas.

Mesmo após a decisão de se dedicar à carreira cinematográfica, o talento de Kurosawa para a pintura e sua rara expressão artística acompanham sua trajetória de obras, mesmo nos filmes rodados em preto e branco. Há um empenho estético próprio do estilo desenvolvido por ele transparecendo a cada cena, com nuances de luz e sombra, movimentos de câmera, e uso de contrastes que pontuam sua direção sensível. Reconhecidamente temperamental, ele freqüentemente descreve suas emoções em cores vívidas, recurso narrativo recorrente em cenas de seus filmes<sup>2</sup>, e nas reflexões ao longo de seu relato.

Em linguagem sensível, Kurosawa intensifica muitas lembranças de seu passado, especialmente em momentos dramáticos, como a morte da irmã favorita, o terremoto de Kantô<sup>3</sup> e o suicídio do irmão, em 1933. Desde o início do relato impressivo e delicado, percebe-se a busca da fonte da própria sensibilidade pessoal e artística, através de nuances da lembrança desses eventos. No trecho a seguir, de sua autobiografia, Akira apresenta uma descrição comportamental em que o elemento visual acentua a vívida representação da sua própria expressão de raiva:

Sou impaciente e teimoso. Estes defeitos ainda são bastante pronunciados em mim, na juventude originaram sérios problemas. De qualquer forma, sempre me irritei com facilidade. Segundo os diretores assistentes que trabalham comigo, quando fico zangado meu rosto enrubesce, mas a ponta do nariz permanece branca – uma fúria adequada a filmes coloridos, eles dizem. Como jamais fiquei enraivecido em frente ao espelho, não pude ainda comprovar o fato. Mas se esse é um sinal de perigo para meus assistentes creio que há veracidade na observação (p. 168)

---

<sup>2</sup> Em especial as cores são destacadas nos filmes *Dodeskaden*, *Kagemusha*, *Ran* e *Sonhos*.

<sup>3</sup> Terremoto de Kantô (1923) - foi um violento sismo na região de Kantô, que atingiu a ilha japonesa de Honshu às 11:58 da manhã de 1 de setembro de 1923.

Além de discussões com censores do governo japonês, em 1945, que vislumbravam em algumas de suas obras tendências comunistas<sup>4</sup>, em *Gama no Abura*, Kurosawa narra diversas situações que revelam alguma inflexibilidade em sua natureza franca:

Não gosto de discussões e também de pessoas que se metem a proferir teorias. Um roteirista usou silogismos para me provar que seu trabalho estava correto. Fiquei irritado e disse a ele que, não importa o quão logicamente ele argumentasse, o que era tedioso era tedioso. Brigamos. (p. 167)

Autobiograficamente, Kurosawa impressiona pela vivacidade dos eventos narrados, que destacam a infância e vida familiar como contextos essenciais para a formação de sua expressão artística, e nessa análise o próprio cineasta destaca os inúmeros eventos que o conduziram à cinematografia.

## **1.2. Formação e influências recebidas**

A estrutura mais profunda do livro de Akira Kurosawa revela uma aguda consciência da importância das influências recebidas durante sua formação como cineasta, não apenas através das formas de arte que apreciava, como de mentores cujos ensinamentos recebeu.

De cunho sincero, poético e profundo, a autobiografia salienta a relevância de trocas de experiências, conversas e conselhos coletados ao longo da vida no resultado que veio a obter em suas produções, reverenciando as personalidades que mais o influenciaram no desenvolvimento de sua estética: o pai, o irmão Heigo, o professor de artes e o primeiro cineasta para quem trabalhou.

### **1.2.1. O pai: Isamu Kurosawa**

Akira foi o sétimo filho de Shima e Isamu Kurosawa, nascido em 23 de março de 1910, no distrito de Omori, em Tóquio, quando seu pai, aos quarenta e cinco, era diretor de um instituto educacional do exército japonês. De acordo

---

<sup>4</sup> Os Homens que Pisaram na Cauda do Tigre foi o filme deflagrador da polêmica instaurada entre Kurosawa e os agentes da censura, episódio que ele narra em pormenores.

com Charles Tesson (2007), Isamu Kurosawa chegou a ensinar artes marciais e esportes – e tornou-se conhecido ao construir a primeira piscina do Japão.

O padrão econômico familiar era superior à média, e Isamu foi um admirador da cultura ocidental, tanto nos programas desportivos que organizava, como na apreciação do cinema, arte que acabava de ser introduzido no Japão.

O pai é referido como a primeira das *forças ocultas* que o cineasta elenca no desenvolvimento de sua sensibilidade artística. Isamu, tendo criado seus filhos com rigidez, é descrito como uma figura algo atemorizante:

Meu pai usara rabo-de-cavalo de *samurai* quando criança, e sentava-se na posição formal, com as costas viradas para o *tokonoma*<sup>5</sup>, segurando sua espada na posição vertical, para polir a lâmina com pó abrasivo. (p. 69)

Apesar da imponente figura paterna, Akira demonstra compreender a sensibilidade oculta por trás da imagem que exigia tratamento hierárquico:

Em primeiro lugar, acredito que as coisas eram o oposto do que aparentavam ser. Meu pai, na verdade, era o sentimentalista, e minha mãe, a realista. Durante os anos de guerra, nos quais visitei meus pais em Akita, para onde haviam sido levados, tive de me separar deles como se não mais fosse vê-los. Lembro-me de estar em uma estrada deserta que se estendia desde o portão da casa. Naquele dia, fiquei olhando para trás por cima do ombro e via meus pais assistindo a minha partida. Foi minha mãe que se voltou imediatamente e correu para dentro da casa. Meu pai ficou lá de pé, imóvel, olhando em minha direção até parecer tão pequeno quanto um grão de feijão. (p. 51)

Numa percepção não-convencional para sua época, Isamu tinha por costume levar sua família ao cinema, para a apreciação de filmes japoneses e estrangeiros, um entusiasta do aprendizado através da troca cultural, que proporcionou experiências artísticas marcantes para o caçula Akira:

Por esse tempo (época do jardim de infância), provavelmente, vi meu primeiro filme, ou minha primeira *motion picture*. De nossa casa em Omori fomos à estação Tachiaigawa, pegamos o trem e direção a Shinagawa e descemos na estação Aomono Yokocho, onde havia um cinema. Na galeria, parte central, estava

---

<sup>5</sup> *tokonoma* (床の間) – espaço nas casas japonesas dedicado à apreciação artística, com pinturas tradicionais, exemplares de caligrafia e arranjos florais.

localizada uma divisão acarpetada, onde toda a família se sentou, no chão, à maneira japonesa, para ver o filme. Olhando para trás e refletindo sobre o que houve, penso que a atitude de meu pai e relação ao cinema reforçou minhas inclinações e me encorajou a ser o que sou hoje. Ele era um homem severo, com formação militar, mas numa época em que a idéia de assistir a filmes não era bem recebida pelos círculos educacionais, ele levava toda a sua família ao cinema, de forma regular. Posteriormente, também ele manteve imperturbável sua convicção de que assistir a filmes tinha um valor educacional; nunca mudou sua opinião a respeito. (p. 28)

Além dessa influência, o pai foi o responsável por apoiar Akira durante sua crise existencial decorrente do suicídio de seu irmão mais velho, em 1933:

Comecei então a pensar e outra profissão. No fundo, qualquer coisa serviria. Queria trabalhar para tranqüilizar meus pais. Esse sentimento de responsabilidade intensificou-se com a morte repentina de meu irmão. Até seu desaparecimento, eu o tinha como líder, seu suicídio me fez rodar como um pião. Acredito que esse foi o ponto de mudança, a esquina perigosa de minha vida. Meu pai tomou para si a corda do pião e não me deixou rodar. Ficou dizendo, durante meu desespero: *não entre em pânico. Não há razão para se precipitar*. Ele afirmava que, se eu aguardasse calmamente no meu caminho, a vida se abriria para mim. Não sei exatamente o que o levou a dizer essas coisas, talvez estivesse se referindo à sua própria experiência de vida. Suas palavras revelaram-se inacreditavelmente exatas. (p. 139)

Como símbolo maior da influência da personalidade do pai em sua formação, percebe-se, na obra de Akira, uma intenção especial em representar a mentalidade e a estética dos guerreiros em suas obras, em especial no objeto principal desse estudo, *Kumonosujô, filme de 1957*.

Sendo o principal incentivador do gênero *samurai* no cinema, abordou temas como a honra e hierarquia, expondo o conflito entre o velho mundo feudal e as transformações na sociedade advindas do contato com culturas estrangeiras, a partir do início do século XX, quando a indústria do cinema japonês passou por grandes mudanças.

Principalmente após grande terremoto de Kantô, em 1923, que destruiu parcialmente as cidades de Tóquio e Yokohama, a produção de filmes históricos (*jidaigeki*) foi transferida para Kyoto, a antiga capital do país, onde ainda existiam *sets* de filmagem. A partir de então, os estúdios restantes em Tóquio

foram sendo reservados para os novos filmes sobre a vida contemporânea japonesa (*gendaigeki*).

### **1.2.2. O irmão mais velho: Heigo Kurosawa**

Junto ao pai, outra influência que guiou os anos de infância e juventude de Akira Kurosawa foi o irmão, quatro anos mais velho, Heigo Kurosawa. A princípio revela-se na autobiografia como uma força contrária à sua personalidade dócil e emotiva, sendo Heigo referido como um contraponto, que forçava aos poucos o pequeno Akira a expressar-se com segurança e a enfrentar seus medos, incitando-o a fortalecer o ego contra ataques externos:

Todas as manhãs meu irmão zombava de mim à vontade. O numero de expressões variadas que ele encontrava para me insultar era impressionante. Não fazia isso de forma espalhafatosa, usava a voz baixa, quase inaudível ate mesmo para mim. Nenhuma pessoa que passasse por nós poderia ouvi-lo. Se falasse alto, eu me sentiria compelido a gritar, a chorar e a fugir, ou a tampar os ouvidos com as mãos. Mas ele falava baixo, sem interrupção, de forma a impedir sempre que eu retrucasse, enquanto continuava a me dirigir pesados insultos. (p.33)

Akira se atém ao processo de compreensão das sutilezas do tratamento recebido do irmão, que apesar de tratá-lo com impiedosa rudeza sempre o defendia de agressores:

Meu cérebro embaçado começou a pensar um pouquinho: o comportamento do meu irmão no caminho da escola era diferente de seu comportamento no pátio da escola. Aos poucos seus insultos a caminho das aulas todas as manhãs começaram a se tornar menos odiosos para mim, e passei a ouvir tudo com silenciosa estima. Analisando hoje o que ocorreu, penso que aquele foi o momento no qual comecei a evoluir de uma inteligência de bebê para uma capacidade de pensamento natural a uma criança em idade escolar. (p.34)

Quando, o grande terremoto de Kantō destruiu grande parte de Tóquio e vitimou mais de cem mil pessoas, Heigo levou Akira, aos treze anos, a uma visita aos escombros, destacado como momento fulcral e revelador dos ensinamentos de Heigo:

Quando o holocausto terminou, meu irmão me disse, demonstrando impaciência: *Akira, vamos ver as ruínas*. Saí para acompanhá-lo com a empolgação que se sente ao ir numa excursão escolar. No momento em que percebi como seria terrível essa viagem e tentei desistir dela, já era tarde. Meu irmão ignorou minha hesitação e forçou-me a acompanhá-lo. Por um dia inteiro, conduziu-me à vasta área destruída pelo fogo e, enquanto eu estremecia, ele me mostrava um número incontável de cadáveres. Nessa extensão vermelha e nauseante encontravam-se todos os tipos de corpos imagináveis. Vi corpos carbonizados, corpos queimados pela metade, corpos no esgoto, corpos no rio, corpos empilhados na ponte, corpos bloqueando uma rua inteira no cruzamento e todas as mortes possíveis ao ser humano, através desses cadáveres. Quando olhei para o outro lado sem querer, meu irmão me chamou a atenção: *Veja agora, Akira!*

Apesar do choque e da dor pelo confronto com terríveis mortes, Akira compreendeu que a real intenção por trás do gesto do irmão havia sido endurecer sua personalidade excessivamente sensível, o maior desafio enfrentado em sua infância tímida:

No fim daquele dia, estava certo de que não conseguiria dormir ou de que teria terríveis pesadelos se o fizesse. Entretanto à noite, encostei minha cabeça no travesseiro e só a tirei de lá na manhã seguinte. Dormi como uma pedra, não me lembrava de ter sonhado qualquer coisa assustadora. Isso me parecia tão estranho que perguntei ao meu irmão o que ocorrera. *Se você fecha os olhos para o terror, acaba aterrorizado. Se olha tudo diretamente, não tem por que temer*. Hoje penso que meu irmão também achou horrível. Fizemos uma excursão para derrotar o medo. (p. 92)

Heigo começou uma carreira nos cinemas de Tóquio como *benshi*, narrador de filmes mudos, profissional que transmitia os enredos para o público japonês, em uma época em que os dois irmãos iam freqüentemente a projeções, e Akira recebeu muitas das influências que anos depois apareceram em seus projetos:

Devo muito ao discernimento de meu irmão no que se refere à literatura e ao cinema. Eu tinha cuidado de assistir a tudo que recebesse sua recomendação. Ainda na escola, fui a Asakusa especialmente para ver um filme que ele dissera ser bom guardo a imagem da fila para a compra do ingresso da última sessão, e de meu irmão levando uma bronca terrível quando voltamos para casa. Tentei listar os filmes do período que me marcara, e essa relação chega a aproximadamente cem títulos. (pagina 117)

Porém com o advento do cinema sonoro, os *benshi* começaram a perder sua função, o que levou a Heigo a tentar organizar uma greve que fracassou. Assim, quando Akira acabava de cumprir vinte anos, Heigo se suicidou, e quatro meses mais tarde faleceu outro de seus irmãos, o que deixou Akira como o único filho homem do casal, condição de forte responsabilidade na cultura japonesa. Como fizera Heigo anos atrás à ocasião do terremoto, o pai solicitou sua presença ao enfrentar a situação, mais uma dura prova à sensibilidade do jovem, que relata emocionadamente o episódio:

Meu irmão se suicidou no quarto de uma pousada distante de verão, na península Izu. À porta do quarto, não consegui me mover. Um parente que viera comigo e com meu pai para reconhecer o corpo disse, zangado: *Akira, o que você está fazendo?* O que eu estava fazendo? Eu estava olhando meu irmão morto. Estava olhando o corpo de meu irmão, que tivera o mesmo sangue que o meu correndo nas veias, que fizera seu sangue derramar-se; alguém que eu estimava e que, para mim, era insubstituível. Ele estava morto. O que eu estava fazendo? *Droga! Akira, ajude-me*, disse papai, suavemente. Com grande esforço, começou a embrulhar o corpo de Heigo no lençol. A imagem de meu pai ofegante tocou-me profundamente e, afinal, consegui colocar os pés no quarto. Quando colocamos meu irmão no carro que nos trouxera de Tóquio, seu corpo soltou um gemido. As pernas, dobradas contra o peito, devem ter empurrado o ar para fora, pela boca. O motorista do carro estremeceu, e mesmo no caminho de volta para Tóquio, depois da cerimônia de cremação, ele correu como um louco e escolheu os caminhos mais absurdos. (p. 136)

O final do capítulo dedicado a Heigo e sua morte precoce mostra que Akira atrelava a ele seu conhecimento e cultura, profundamente ciente das semelhanças e diferenças entre duas personalidades:

Se...? Ainda hoje, fico querendo saber. Se meu irmão não tivesse cometido suicídio, teria entrado para o cinema, como eu? Ele sabia muito sobre filmes e possuía mais do que o talento necessário para entender a arte de filmar, além de ser amigo de pessoas importantes no meio. Ainda era jovem e certamente teria feito um nome, se desejasse. Refiro pensar que meu irmão é o filme negativo que levou à minha própria revelação, como uma imagem positiva. (p. 137)

### 1.2.3. O professor de artes: Seiji Tachikawa

Com um misto de reverência e afetividade, Akira Kurosawa refere-se a Seiji Tachikawa, seu professor de artes da infância na escola Kuroda. A função do mestre na cultura japonesa é de suma importância, e seria natural que ele prestasse homenagem ao homem que lhe ajudou a desenvolver o talento para a pintura, porém seu acréscimo na personalidade do jovem pupilo foi um tanto além da disciplina que Tachikawa ministrava, relativizando o papel tradicional do professor na tradicional concepção japonesa:

No início da era Taishō, quando iniciei minha temporada escolar, a palavra professor era sinônimo de pessoa assustadora. O fato de, nessa época, ter encontrado tão livre e inovadora educação, com tão grande impulso criativo por trás dela – que eu tenha, naquela época, encontrado professores como Tachikawa – eu reputo como uma bênção das mais raras. (p. 38)

Com sua pedagogia inovadora, Tachikawa conduziu Akira ao despertar da consciência de que, apesar da existência de modelos a serem seguidos, a verdadeira arte só pode resultar do aflorar da expressão individual:

Terei mais a dizer sobre o sr. Tachikawa, mas gostaria de começar com um incidente que ocorreu quando eu ainda me situava atrasado em relação ao desenvolvimento intelectual dos colegas da minha idade, e muito constrangido com esse estado de coisas. O professor Tachikawa veio em meu auxílio, e, pela primeira vez na vida, permitiu que eu sentisse o significado daquilo a que chamam confiança. (p. 36)

Ao elogiar o professor, o cineasta permite-se uma crítica a respeito do modelo tradicional de educação japonês, o mestre rígido que subordina os alunos a uma expressão uniforme que reproduzisse paradigmas:

Nos velhos tempos – nos meus tempos quer dizer – o ensino de arte era terrivelmente casual. Alguma imagem insípida nos servia de modelo e simplesmente tínhamos de copiá-la. Os desenhos que mais se aproximassem do traço original sempre recebiam as notas mais altas. O sr. Tachikawa, no entanto, não optou por algo assim tão estúpido. Ele apenas nos disse: *desenhem aquilo que vocês tem vontade de desenhar*. (p. 36)

Em seguida, narra com detalhes suas recordações do preciso momento em que ousou extravasar as formas tradicionais de desenho, até o ponto de mutação que converte o traçado e a arte da pintura. Anos depois, seu orgulho

ao se perceber apreciado pelo mestre mostra-se evidente o benefício da nova pedagogia, que melhorou seu desempenho e sua auto-estima:

Todos pegaram papel e lápis coloridos e coloridos e começaram seu trabalho. Também iniciei minha tarefa – não me recordo o que eu tentava desenhar, mas rabisquei com vontade. Pressionei com tanta força os lápis que se quebraram. Então pus saliva nas pontas dos dedos e manchei as cores em volta, concluindo meu trabalho com as mãos em diferentes nuances de cor. Quando terminamos, o sr. Tachikawa pegou as obras de todos e pendurou-as no quadro negro. Pedi que a classe expressasse livremente sua opinião sobre o que via um desenho por vez. Quando chegou a hora de comentar o meu trabalho, tudo que se ouviu foi um punhado de gargalhadas roucas. O professor dirigiu um severo olhar à multidão de risos e exaltou minha obra às alturas. Não me lembro exatamente do que ele disse, mas seguramente me recordo que chamou especial atenção aos lugares onde eu havia espalhado meus dedos cheios de saliva sobre as cores. Então, pegou meu quadro e pôs três grandes círculos sobre ele em tinta vermelha bem viva: a nota mais alta. Disso eu me lembro perfeitamente. Desde essa ocasião, me vi ansioso pelas aulas de arte, e aquela nota de três círculos me levou ao prazer em fazer quadros. eu desenhava tudo, e me tornei realmente bom em desenho. À época em que o sr. Tachikawa deixou a escola, eu era o representante de minha classe, vestindo um emblema dourado com uma faixa púrpura no peito. (p. 37)

A outra referência ao professor evidencia sua preocupação em integrar os alunos na sala de aula e promover o trabalho em equipe, descrevendo um profissional que via o ensino da arte como fator alargador da visão de mundo:

Tenho outra recordação inesquecível do sr. Tachikawa durante meu período na escola primária Kuroda. Um dia – acho que durante a aula de trabalhos manuais – ele entrou na classe carregando um enorme rolo de papel grosso. Quando abriu e o estendeu para nós, vimos tratar-se de um mapa, com ruas desenhadas. Então ele nos instruiu a erguer nossas próprias casas naquelas ruas, e a construir nossa própria cidade a partir delas. Todos começaram a tarefa com grande entusiasmo. Muitas idéias foram surgindo e nós terminamos o trabalho não só construindo a casa dos nossos sonhos, mas paisagens para ruas arborizadas, árvores antigas que sempre haviam estado naquela posição e cercas vivas de trepadeiras em flor. Era uma cidade linda, e havia sido criada, de uma maneira inteligente, pela expressão artística de cada criança da classe. Ao completarmos nosso projeto, nossos olhos brilharam, nossos rostos enrubesceram e fitamos orgulhosos o trabalho feito com nossas mãos. Lembro-me da sensação daquele instante como se fosse ontem. (p. 38)

#### 1.2.4 O cineasta de quem foi assistente: Yama-san (Kajiro Yamamoto)



*Kurosawa com Kajiro Yamamoto*

Um ano após a morte de Heigo, enfrentando dificuldades em prosseguir na carreira de pintor, Akira ansiava por uma nova oportunidade profissional:

Enquanto escrevo isto, não posso deixar de pensar como tudo foi estranho. Os caminhos para os estúdios e para o cinema surgiram por acaso, embora eu estivesse me preparando, sem saber, para o inevitável. Devorava pintura, literatura, teatro, música e outras artes e enchera minha cabeça com uma porção de coisas relacionadas ao cinema. Não havia percebido que os filmes poderiam requerer tudo que eu aprendera. Penso no destino que me encaminhou tão bem para esse caminho. Tudo o que posso dizer é que, de minha parte, essa preparação foi totalmente inconsciente. (p. 141)

Sob orientação do pai, candidatou-se a um anúncio da *Photo Chemical Laboratories*<sup>6</sup>, empresa depois nomeada *Toho*, uma importante indústria de cinema de Tóquio, que selecionava assistentes de direção. Em pormenores, Kurosawa conta o episódio, mostrando um momento em que seu talento para a pintura foi um elemento de fundamental importância:

A primeira parte de nosso teste consistia em escrever o argumento de um filme. Fomos divididos em grupos e nos deram temas para desenvolver. Cada grupo trabalhava sobre um assunto, mas o candidato deveria transpor sozinho as idéias para o papel. Depois, seríamos submetidos a uma entrevista. Minha equipe deveria desenvolver como tema a reportagem de um jornal de três páginas sobre o crime de um operário de Kotochi Ward, que se apaixonou por uma dançarina de Asakusa. Eu não tinha a menor idéia de como construir um argumento. Ao meu lado, um rapaz escrevia sem parar, como se estivesse habituado a fazer argumentos. Eu não queria colar, mas fui forçado a olhar o que ele

<sup>6</sup> Toho Co. Ltda. (東宝株式会社) - companhia cinematográfica japonesa, de produção teatral e distribuição de filmes onde Akira Kurosawa iniciou sua carreira.

fazia. Conclui que, primeiramente, era preciso escolher o local da história – depois seria desenvolvida a trama propriamente dita. Segui esse procedimento e comecei a escrever. Pintor aspirante que era, decidi desenhar o contraste entre a área industrial sombria e o vistoso camarim nos bastidores do teatro de revista. O estilo de vida do operário, pintei de preto, e o da bailarina, de cor de rosa. Assim comecei minha história, mas não me recordo de como a desenvolvi. (p. 142)

Nessa tarde, na segunda etapa do processo de seleção, foi chamado para uma entrevista com Kajiro Yamamoto, depois carinhosamente chamando de Yama-san, um já consagrado diretor, por quem Akira foi selecionado como roteirista e logo passou a assistente de direção, o marco inicial de sua carreira:

Foi nessa ocasião que, pela primeira vez, encontrei Yama-san. Naturalmente, não sabia quem era ele. Mas nos entendemos bem e conversamos sobre tudo, de pintura a música. Como se tratava de um exame para a companhia cinematográfica, falamos sobre cinema também. Não me lembro exatamente do teor de nossa conversa. Alguns anos mais tarde, Yama-san escreveu para uma revista um artigo sobre mim, no qual evocava meu apreço pelos pintores japoneses Tessai<sup>7</sup> e Sotatsu<sup>8</sup>, assim como por Van Gogh e pela música de Haydn. Quando li o artigo, lembrei-me de ter mencionado esses quatro artistas durante a entrevista. De qualquer forma, conversamos muito.

Esse foi o ponto determinante entre a natural percepção artística desenvolvida por Akira na juventude e seu aprendizado prático de diversas técnicas cinematográficas, como elaboração de roteiros, montagem de sets, rotinas de filmagens, audição e orientação de atores e edição de filmes. Yamamoto é referido por Kurosawa não apenas como profissional competentíssimo, mas também como um verdadeiro amigo, um guia espiritual sábio e ponderado, um exemplo a seguir no cinema e na vida:

Ele dizia: *Se quer se tornar um diretor de cinema escreva roteiros em primeiro lugar* e eu concordava com ele. Dediquei-me aos roteiros o mais que pude. Aqueles que dizem que o trabalho como diretor assistente não lhes deixa tempo para escrever são uns covardes. Talvez você só possa escrever uma página por dia, mas se o faz todos os dias, tem 365 páginas no final do ano. Pensando nisso, passei a escrever uma página diária. Não conseguia produzir quando ficava uma noite trabalhando, mas quando tinha tempo para dormir, mesmo na cama enchia duas ou três páginas. Quando me decidia a escrever, as palavras

---

<sup>7</sup> Tomioka Tessai (富岡 鉄斎) - 1837 – 1924 - pintor e calígrafo da era Meiji.

<sup>8</sup> Tawaraya Sotatsu (俵屋 宗達) - foi um pintor japonês do século XVII.

vinham mais facilmente do que imaginava. Produzi diversos roteiros. (p. 159)

O carinho respeitoso e a reverência do pupilo em relação ao seu mestre são expressos no capítulo que aborda sua entrada para o cinema, quando, além de assistente de direção sob orientação de Yamamoto, o jovem Kurosawa foi estimulado a escrever roteiros para outros diretores, até realizar seu primeiro projeto, em 1943, o primeiro dos vinte e quatro filmes que dirigiria até 1965:

Não há mesmo dúvida de que Yama-san era um escritor de primeira. Posso afirmar isso de forma categórica em razão de suas críticas das revisões que fez a meus roteiros. Qualquer um pode criticar. Mas nenhuma pessoa com talentos limitados apóia suas críticas em sugestões que realmente possam promover melhoras. (p. 158)

Em diversas passagens, Kurosawa usa um artifício interessante para descrever não só a personalidade do mestre como seu papel formativo no seu aprendizado da nova profissão. Em japonês, a palavra *yama* significa *montanha*, portanto o nome do capítulo que dedica ao mestre é *O Topo da Montanha*, e os atributos clássicos da arte nipônica para reverenciar a natureza (no caso de montanhas, sabedoria, estabilidade e força de resistência, por exemplo), permeiam suas descrições de Kajiro Yamamoto:

O trabalho com o grupo de Yama-san era divertido. Não quis atuar com ninguém mais depois que nos reunimos. Por sorte, também Yama-san não pensava em se desligar de mim. Era como se o vento estivesse batendo no meu rosto no topo da montanha, o vento refrescante depois de uma escalada penosa. Quando se sente pela primeira vez esse vento, sabe-se que o topo está chegando. Então, do alto, você vê o panorama abaixo. Sentado atrás da cadeira de diretor de Yama-san, sentia meu coração encher-se. *Até que enfim, conseguiu!* O trabalho que ele realizava era o mesmo que e eu dispunha a empreender. Estava no topo da montanha, e a visão que se abria à minha frente, no outro lado, era um único caminho reto. (p. 145)

Em agosto de 1974, anos após emancipar-se como cineasta e no final da crise pessoal que três anos antes o conduzira a uma tentativa de suicídio, Akira soube que Yama-san adoecera e foi visitá-lo, descrevendo a casa do mestre com nuances de emoção artística que denotam seu estado de tristeza pela condição de saúde do mestre:

A casa de Yama-san estava situada em uma montanha na parte norte de Seijô, um subúrbio de Tóquio. Havia um caminho de concreto na ladeira que ligava o portão à entrada da casa. No meio desse caminho, a mulher de Yama-san plantara cuidadosamente um canteiro estreito e longo. As flores abriam-se em cores vivas. Mas, para mim, que estava tomado pela tristeza, aqueles tons era intensos demais. Yama-san perdera tantos quilos que seu grande nariz parecia ainda maior. Expressei meu pesar por sua doença e ele respondeu com uma voz suave e polida. (p. 148)

Yamamoto faleceu pouco depois, quando Kurosawa estava em Moscou, para as filmagens de *Dersu Uzala*, filme financiado pela antiga União Soviética, em 1975. Ao relembrar, evidencia a atenção do mestre com sua equipe:

Não creio que qualquer outro diretor tenha dado tanta atenção ao diretor assistente quanto ele. Ao iniciar a filmagem, a primeira preocupação de um diretor é selecionar sua equipe. Yama-san acreditava que, antes de qualquer providência, era primordial escolher seus assistentes. Este homem que mostrava flexibilidade em todos os momentos, que era tranqüilo e receptivo, empreendia com minúcia a escolha. Quando uma pessoa nova candidatava-se ao cargo, Yama-san investigava seu temperamento e personalidade à exaustão. Uma vez escolhido, o diretor-assistente era tratado de igual para igual, e consultado o tempo todo por ele. Essas relações abertas e francas eram a marca de sua equipe. (p. 149)

No final do capítulo dedicado a Yamamoto, Kurosawa revela tratar-se de uma elegia, em memória do mestre em cuja cerimônia fúnebre não pudera comparecer, com algum remorso pelo fato:

Yama-san era uma pessoa de verdade. É difícil transcrever todas as lembranças que tenho dele. Antes de morrer foi condecorado com uma medalha. Quando subiu ao palanque, disse: *Palavras de congratulações devem ser curtas. Compridas são as palavras de condolências.* Não pude estar presente ao enterro de Yama-san. Se estivesse no Japão à época, provavelmente seria eu o encarregado de ler as palavras de condolências. Escrevo essas linhas como se fossem palavras de condolências a Yama-san. Por serem compridas, pelo que me perdoem. (p. 156)

Sintetizando as influências recebidas em sua formação, Kurosawa aproxima a lembrança de Yama-san ao papel do professor Tachikawa em sua infância e do irmão mais velho: *nas várias crises da minha vida, havia sempre alguém - Tachikawa, meu irmão, Yamamoto - para me ajudar, me ensinar, me*

*empurrar para frente*. Essa atribuição do aprendizado próprio à experiência anterior de outra pessoa, que Kurosawa reflete em suas reminiscências, consiste na base da cultura e da educação japonesa, observada principalmente nos dois âmbitos destacados pelo cineasta: a criação familiar e a formação escolar e profissional.

Desde a infância, o indivíduo é encaminhado para a compreensão dessa importante noção social, *a de que não se aprende sozinho*, portanto, de acordo com a concepção japonesa, para se desenvolver um novo talento, o modelo, o ensinamento e a supervisão de alguém que já domina a teoria e a técnica são elementos fundamentais. Os reflexos mais antigos desse respeito são os rituais anuais de reverências aos antepassados praticados através do Xintoísmo<sup>9</sup>, a religião original japonesa. A absorção dos preceitos do Budismo<sup>10</sup> e do Confucionismo<sup>11</sup>, a partir do século V, veio reforçar no inconsciente coletivo nipônico a importância do respeito aos mais antigos.

Assim, Kurosawa, ao celebrar as influências pessoais que recebeu na vida, evidencia o pilar desse aprendizado através da orientação. Japoneses aprendem principalmente por observação, tratando seus familiares (avós, pais e irmãos mais velhos) como fontes de orientação, tendo a responsabilidade de aconselhar os mais jovens através de sua experiência. Quanto a professores (*sensei*) e colegas de estudo ou trabalho, são considerados emissores de conhecimento, sendo que, na sociedade japonesa, sobressai-se a figura do veterano (*senpai*), o aluno mais experiente que auxilia o novato (*kohai*), no caso do aprendizado de Kurosawa no cinema, encontrado em Yama-san.

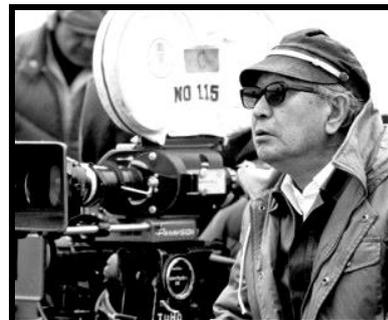
---

<sup>9</sup> Xintoísmo (神道) - é o nome dado à espiritualidade e religião tradicional do Japão.

<sup>10</sup> Budismo - é uma religião e filosofia não-teísta, abrangendo uma variedade de tradições, crenças e práticas, baseadas nos ensinamentos atribuídos a Siddhartha Gautama, conhecido como Buda.

<sup>11</sup> Confucionismo (儒學) - é um sistema filosófico chinês criado por Kung-Fu-Tzu (Confúcio). Entre as preocupações do confucionismo estão a moral, a política, a pedagogia e a religião.

## 2. A obra de Akira Kurosawa



*Há algo que deve ser denominado como beleza cinematográfica. Ela só pode ser expressa em um filme, e deve estar presente em um filme para que leve esse nome. Quando essa beleza é muito bem expressa, vivencia-se uma emoção particularmente forte quando se assiste ao filme. Creio que essa é a qualidade que motiva a ida de pessoas ao cinema, e que é a esperança de obter esse resultado o que inspira o realizador a fazer a obra, em primeiro lugar. Em outras palavras, creio que a essência do cinema repousa nessa beleza cinematográfica.*

(Akira Kurosawa, *Gama no Abura*, p. 275)

### 2.1 Trabalhos iniciais (1943 – 1947)

#### 2.1.1 Sugata Sanshiro (姿三四郎 - *A Saga do Judô*, 1943)

Akira Kurosawa iniciou sua carreira abordando a questão do aprendizado, na ida de um jovem camponês à cidade com o intuito de decifrar a arte do *jiu-jitsu*, onde descobre também outra forma de defesa pessoal, o *judô*. Kurosawa havia lido sobre o livro de Tsuneo Tomita e solicitou ao estúdio que comprasse os direitos para a adaptação:

Li no jornal um anúncio que me interessou bastante, sobre um novo romance intitulado *Sugata Sanshirô*. O texto apenas descrevia a história contida no livro – a de um judoca genial que vivia de forma desordeira, sem qualquer motivação especial. Senti, por alguma espécie de intuição, que essa era a história de que eu precisava. Não havia explicação para o fato de eu ter reagido daquela maneira, mas não duvidei de meu instinto por um instante sequer. (p. 183)

Sendo seu primeiro filme como diretor, Kurosawa lembra-se do nervosismo que sentia no início das filmagens, em Yokohama:

Depois que se fizeram os testes e que estávamos prontos para filmar, com as câmeras girando, chamei para a ação, *Yoi, staato!* toda a equipe voltou os olhos para mim. Evidentemente, minha voz soava um pouco estranha. Eu havia feito muita direção e segunda

unidade para Yama-san, mas, por maior que tenha sido a experiência anterior, quando alguém finalmente chega a dirigir seu próprio filme, encontra-se em extrema tensão. A partir da segunda tomada, porém, a tensão desapareceu, cada detalhe parecia excitante, e tudo o que eu queria era apressar-me. (p. 186)



Cenas de *Sugata Sanshiro*

### 2.1.2 Ichiban Utsukushiku (一番美しく, *A Mais Bela*, 1944)

A realização seguinte passa-se em uma fábrica de artigos óticos durante a segunda guerra, evidenciando as dificuldades enfrentadas pelo povo japonês na época, roteiro em que Kurosawa deixa florescer sua faceta esquerdista e feminista. Em seu relato, ele lembra-se de sua extrema exigência como diretor em relação ao elenco:

Refletindo agora sobre meus atos, devo concluir que eu era um diretor terrivelmente severo. É de fato surpreendente como todas faziam, sem questionar, o que eu lhes pedia para fazer. Mas, conforme o espírito predominante na época da guerra, todos recebiam ordens como algo natural. Eu não estava conscientemente pedindo a essas jovens que agissem de modo patriótico e impessoal. O fato é que o tema do filme é o auto-sacrifício no servir à pátria e, se não as tivéssemos preparado para isso dessa forma, as personagens teriam sido como recortes de papelão privados de qualquer realidade. (p. 198)

A narrativa de lembrança das locações de *Ichiban Utsukushiku* aflora a reflexão sobre um assunto pouco desenvolvido no relato, seu casamento em 1945, com a protagonista, Yoko Yaguchi<sup>12</sup>:

<sup>12</sup> Yoko Yaguchi (矢口 陽子) - nascida Kiyō Katō (1921 - 1985), foi esposa de Kurosawa por 39 anos, com quem teve um casal de filhos, Hisao e Kazuko.

Mais tarde casei-me com a jovem que fazia o papel de líder do corpo de voluntárias, Yoko Yaguchi. Na época ela representava as atrizes e freqüentemente discutia comigo seus interesses. Era uma pessoa terrivelmente obstinada e intransigente, e, como eu sou do mesmo jeito, não raro entrávamos em choque. De qualquer forma, foi um filme que provocou sofrimentos de uma natureza muito especial. Bem mais que a mim ou à minha equipe, afetou as jovens atrizes, que jamais veriam novamente coisa igual. Não sei se devido ao estresse de atuar no filme, ou por alguma outra razão, quase todas desistiram de suas carreiras e se casaram quando *A Mais Bela* terminou. No entanto, todas elas me deram o melhor de si, essas atrizes. *A Mais Bela* não é um grande filme, mas, para mim, é o mais querido. (p. 201)



Cenas de *A Mais Bela*

O início da vida conjugal foi severo, devido a problemas financeiros, e, ao refletir, ele denota certo ressentimento a respeito da baixa remuneração destinada a um diretor de cinema, deixando entrever o uso do álcool como compensação do trabalho árduo e pouco valorizado:

Minha mulher e eu começamos nossa vida de casados, que, para ela, deve ter sido uma experiência assoladora. Yoko desistira da carreira de atriz para se casar, mas ignorava que meu salário era menos de um terço do que fora o dela. Ela jamais sonhara que o pagamento de um diretor fosse tão baixo, e nossa vida tornou-se algo parecido com viajar numa carroça em chamas. Minha remuneração pelo roteiro de *Sugata Sanshirô* fora 100 ienes (cerca de dois mil dólares) e a remuneração pela direção do filme, também 100 ienes. Depois disso, meus vencimentos por *A Mais Bela* e *Sugata Sanshiro II* subiram 50 ienes cada. Entretanto, eu havia gasto com bebida a maior parte do meu pagamento na locação, de modo que estávamos em sérias dificuldades. (p. 207)

Para aumentar sua renda, Kurosawa então volta a escrever roteiros, numa época de custo de vida elevado no Japão e condições de vida precárias:

De qualquer forma, enfrentei sérias dificuldades financeiras no início da minha vida conjugal. Não tinha escolha a não ser voltar para o trabalho de roteirista. Forcei-me inclusive a escrever três roteiros de uma vez. Provavelmente, eu só consegui fazer isso porque ainda era jovem, mas realmente cheguei aos limites do cansaço. Na noite em que terminei de escrever os três roteiros, descobri lágrimas correndo por meu rosto enquanto tomava meu saquê. Nada podia fazer para detê-las. (p. 207)

### 2.1.3 Zoku Sugata Sanshiro (續姿三四郎, *A Saga do Judô II*, 1945)

O estúdio pede a Kurosawa uma continuação de seu primeiro filme, retomando a saga do aprendiz que luta para se destacar como mestre de judô desafiando adversários japoneses e americanos. Em seu relato, o cineasta deixa claro não ter apreciado a idéia, expondo sua opinião a respeito de *remakes* e seqüência cinematográficas:

Esse é um dos aspectos negativos do trabalho comercial: parece que as seções de entretenimento das produtoras cinematográficas japonesas não conhecem o provérbio do peixe debaixo do chorão às margens do rio – o fato de você ter pescado um peixe lá uma vez não significa que sempre o fará. Essas pessoas refazem continuamente filmes que foram sucesso no passado. Não tentam sonhar novos sonhos, apenas repetem os velhos sonhos. Embora se tenha provado que uma refilmagem nunca supera o original, persistem em sua tolice. Chamo isso de tolice em primeiro grau. Um diretor que filma um *remake*, o faz com grande deferência para com o trabalho original, de modo que é algo assim como cozinhar alguma coisa esquisita com as sobras de comida. O público que tem que comer essa comida não está tampouco em situação invejável. *Sugata Sanshiro II* não era um *remake*, de modo que a situação poderia ter sido pior, mas, em certa medida, ainda era questão de requentar a comida. Forcei-me a despertar o desejo de retornar ao filme e a continuá-lo. (p. 201)

### 2.1.4 Tora no o wo Fumu Otokotachi (虎の尾を踏む男達, *Os Homens que Pisaram na Cauda do Tigre*, 1945)

Do mesmo ano, um novo projeto cinematográfico trouxe dificuldades de outra ordem a Akira Kurosawa. Os representantes dos órgãos censores nacionais, reproduzindo a nova política americana de ocupação do Japão pós-

guerra, que reprimiam quaisquer retomadas de manifestações de militarismo, consideraram sua produção subversiva:

Quando o exército americano entrou para ocupar o Japão, começou imediatamente uma cruzada contra o militarismo japonês. Parte dessa cruzada consistia em demitir os censores e a polícia judiciária. De fato, os censores foram afastados de seus escritórios no Ministério do Interior e reagrupados num lugar diferente. No entanto, esses conservadores ferrenhos não abandonavam seu orgulho e presunção, e caíram em cima de mim com um sentimento inquiridor de vingança. *Você sabe o que é essa sua Cauda de Tigre? É uma distorção de uma das mais importantes peças clássicas Kabuki<sup>13</sup>, Kanjincho. É uma chacota desse clássico.* Não estou exagerando. Foi isso que afirmaram, palavra por palavra. Mesmo que quisesse, não poderia esquecer o que disseram. (p. 211)

Afrontado com essa acusação de plágio, Akira defendeu-se evidenciando cultura e conhecimento das formas tradicionais de teatro japonesas. Seu ponto de vista embasado mostra reflexões a respeito de fontes e influências:

Minha resposta foi esta: *Os Homens que Pisaram na Cauda do Tigre está sendo chamado de uma distorção da peça Kabuki, Kanjincho, mas acredito que a peça Kabuki já seja, ela própria, uma distorção da peça Nô<sup>14</sup>, Ataka. Além disso, embora estejam chamando meu filme de uma chacota do clássico Kabuki, certamente não foi esta minha intenção, nem vejo que aspetos do filme ridicularizam a peça. Gostaria que me explicassem, em pormenores, onde exatamente ocorre essa chacota.* Todos os censores ficaram calados durante um longo tempo. Finalmente um deles replicou: *O mero fato de pôr o comediante Enoken<sup>15</sup> em Kanjincho é um ato de chacota.* (p. 212)

A respeito da referencia ao ator cômico que escalara, Kurosawa aborda questões do teatro clássico e refere-se a Cervantes e sua obra:

Minha resposta foi: *Bem, isto é muito estranho. Enoken é um grande comediante. Se vocês dizem que o mero fato de tê-lo neste filme é uma afronta ao Kabuki, estão lançando calúnias sobre seu talento como ator. Estão dizendo que a comédia é uma forma menor que a tragédia? Que os comediantes são atores menores que os trágicos? Dom Quixote tem um companheiro chamando Sancho Pança; o que há de errado com o*

---

<sup>13</sup> Kabuki (歌舞伎) - forma de teatro japonês, conhecida pela estilização do drama e pela elaborada maquiagem usada por seus atores.

<sup>14</sup> Nô (能) - forma clássica de teatro japonês, que combina canto, pantomima, música e poesia.

<sup>15</sup> Enoken (エノケン) – nome artístico de Kenichi Enomoto (榎本 健- 1904 –1970), um popular comediante japonês.

*senhor Yoshitsune e seus servidores terem Enoken como um carregador um personagem cômico? (p. 212)*

Um dos censores havia considerado o filme sem sentido e maçante, e Akira expressou sua ira contra a análise de sua obra feita pelas autoridades, encerrando o episódio e a chance de obter a aprovação para exibir a produção. Em sua reflexão sobre o debate, percebe-se novamente o recurso narrativo que conta com elementos estéticos de pintura, pois foi em cores em que o cineasta descreveu as reações de seu adversário:

Toda minha raiva contida explodiu contra esse camarada. *Se uma pessoa se sentido diz que alguma coisa não tem sentido, isso provavelmente confirma que essa determinada coisa tem sentido; e, se uma pessoa maçante diz que alguma coisa é maçante, isso provavelmente confirma que essa coisa tem interesse.* A face do jovem censor passou por variações do azul ao vermelho e ao amarelo, cobrindo todas as cores primárias. Observei esse espetáculo por um tempo, depois me levantei e fui embora. (p. 212)

Em 1952, após o Acordo de Paz de São Francisco, o chefe militar americano da divisão de cinema assistiu a *Os Homens que Pisaram na Cauda do Tigre*, considerando-o uma obra muito interessante, e mostrou-se disposto a suspender a interdição e conceder a autorização de exibição do filme. A ocasião em que foi chamado para defender sua ideologia é recordada por Kurosawa ao exaltar o tratamento recebido do censor estrangeiro, elogiando sua conduta ao compará-la à das autoridades japonesas:

Não sei qual era o nome desse americano, mas ele parecia um especialista em dramas. Fazia observações a cada fala da minha obra e fazia-me perguntas minuciosas e elaboradas sobre cada detalhe da produção. Ora sorria, ora falava com alvoroço e alegria, atropelando minhas respostas. Esse homem não insistiu em nenhum ponto de vista parcial e disse que o propósito de uma compreensão mútua seria a pré-condição para nossa conversa. O encontro com esse censor americano é algo que toca meu coração. Vivi uma época que não mostrava qualquer respeito pela criação e reconhecia, pela primeira vez, que pode existir liberdade para criar. Lamento apenas nunca ter sabido o nome deste homem. Naturalmente não estou dizendo, com isto, que todos os censores norte-americanos eram como ele. Mas todos se comportavam conosco de uma forma cavalheiresca. Nenhum deles nos tratou como criminosos, como os censores japoneses. (214)

### 2.1.5 Waga Seishun ni Kuinashi (わが青春に悔なし, *Nenhum Pesar por Nossa Juventude*, 1946)

Mostrando que o embate com autoridades da censura apenas serviu para despertar seu posicionamento de esquerda e, ao mesmo tempo, explorando uma temática contemporânea, Kurosawa enfoca a vida da filha de um professor acusado de protestos contra o fascismo. Tentando escolher entre seus dois pretendentes, a protagonista representa os privilégios e os dilemas da classe média, que começa a questionar seus valores numa época de crise política e econômica, uma crítica ao regime de repressão da época, que marca o protesto pacifista de Akira:

O título do meu primeiro filme realizado no pós-guerra tornou-se um dito popular. Em seguida ao lançamento, com frequência deparava-me com a expressão *nenhum pesar por...* nos jornais e outros meios de comunicação. Mas para mim, pessoalmente, o sentimento é o contrário. Tenho muito a lamentar por esse filme. (p. 220)

Expondo dificuldades logísticas enfrentadas por sua equipe, expõe uma otimista volta nacional ao estado de paz anterior à guerra permeada da nova necessidade de esforços coletivos na reconstrução de estragos causados:

*Nenhum Pesar* nasceu em meio a esses importantes levantes. Senti emoções particularmente profundas com relação a esse filme, o primeiro a ser feito na atmosfera da liberdade do pós-guerra. As locações que usamos na velha capital de Kyoto – as colinas relvadas, as ruas transversais margeadas de flores, os arroios refletindo os raios do sol – são atualmente empregadas na maioria dos filmes, mas naquela época tinham um significado especial para nós. Para mim, era como se meu coração pudesse dançar, como se me tivessem crescido asas eu pudesse voar entre as nuvens. (p. 221)

A juventude desperdiçada à custa de interesses políticos imperialistas, retratada no filme, retoma valores ideológicos de Kurosawa, e suas declarações sobre a guerra evidenciam sua dificuldade enfrentada pelo Japão:

Durante a guerra, tivemos de ser muito cuidadosos para filmar neste cenário. Nas condições da época da guerra, não podíamos retratar a plenitude da juventude nos filmes. Como os censores viam as coisas, o amor era indecente e as sensibilidades frescas e vivas da juventude, um estado psicológico de fraqueza norte-americana. Ser jovem naqueles dias consistia em reprimir o som da própria respiração na cela que se

chamava o *fronte doméstico*. Mas para que a juventude do Japão do pós-guerra readquirisse um ar de vida, seria ainda preciso suportar mais tempos difíceis. Esse seria o tema do meu próximo filme. (p. 221)

### 2.1.6. Subarashiki Nichiyobi (素晴らしき日曜日, **Um Domingo Maravilhoso, 1947**)

A tentativa um casal apaixonado de passar um dia agradável em meio à destruição do pós-guerra em Tóquio foi um roteiro que Kurosawa escreveu com colaboração de seu melhor amigo dos tempos da escola Kuroda, Keinosuke Uekusa.

Pode ser que o esquivo Uekusa simplesmente tenha se cansado de suas andanças perenes, mas, uma vez que se pôs a trabalhar no roteiro de *Domingo Maravilhoso*, ele se aplicou com extrema calma e um firme propósito. Sua dedicação pode ter-se originado do fato de que o tema do filme – amantes empobrecidos lutando em um Japão derrotado – era um material perfeito para esse homem que sempre foi atraído pelos oprimidos e pelo lado obscuro da vida. De qualquer modo, o material se ajustava tão bem a ele que nossas opiniões sobre o roteiro raramente divergiam. (225)

Ao lançar o filme, Kurosawa admite ter ficado decepcionado com o descaso da audiência japonesa, ao mesmo tempo em que se surpreendeu com a calorosa recepção francesa:

O público japonês manteve-se sentado e imóvel; por mais que fizesse, não conseguia aplaudir. Tudo acabou num fracasso. Mas, em Paris, foi um sucesso. Porque o público francês respondeu com um vivo aplauso, o som da orquestra afinado com o finzinho das palmas despertou a emoção forte e rara pela qual eu esperara. (p. 226)

Uma surpresa inesquecível em termos de recepção marca a realização desse filme para Akira Kurosawa. Depois de anos sem contato, ele conta ter recebido um cartão do professor Tachikawa, elogiando sua obra:

Vários dias depois da estréia de Domingo Maravilhoso, recebi um cartão postal com a seguinte mensagem: *Quando terminou a sessão de Domingo Maravilhoso, as luzes do cinema se acenderam. A platéia se levantou para sair. Mas um velho permaneceu em seu lugar soluçando...* Continuei a ler e me vi quase a ponto de chorar de alegria. O velho que chorava era o Sr. Tachikawa, o professor da escola primária que educara e ajudara a mim e a Uekusa. O cartão postal do sr. Tachikawa continuava assim: *Quando vi os créditos no final – roteiro: Keinosuke Uekusa e diretor: Akira*

*Kurosawa – a tela tornou-se embaçada e eu não pude ler o resto muito bem. (p. 228)*

Em seguida, há relato do último encontro dos dois pupilos com seu mestre, um jantar nos estúdios de cinema, passagem que encerra emocionadamente a forte presença de Tachikawa no relato de Akira:

Haviam se passado vinte e cinco anos desde que dividíamos uma refeição com o sr. Tachikawa. Entristeceu-nos ver que ele ficara miúdo e que seus dentes eram tão fracos que ele não podia mastigar muito bem a carne. Mas quando comecei a me levantar para pedir alguma coisa mais macia para mastigar, ele me deteve. Já era uma festa, disse-me, apenas poder ver nossos rostos. Obedecemos, tocados por sua emoção, e sentamo-nos novamente. Olhando fixamente para nós, resmungou alguns sons de aprovação e fez sinais afirmativos com a cabeça. E, quando eu olhei fixamente para ele, os traços faciais de meu velho professor tornaram indistintos, e logo meus olhos embaçados não puderam ver muito bem. (p. 228)

## 2.2. Parceria com Toshiro Mifune: 1948 – 1965

### 2.2.1. Yoidore Tenshi (酔いどれ天使, *O Anjo Embriagado*, 1948)

Roteiro escrito também com Keinosuke Uekusa. Com menor interferência do estúdio e ainda explorando as conseqüências da crise econômica na sociedade japonesa, o filme narra a trajetória de um médico alcoólatra no Japão pós-guerra que cuida de um jovem envolvido em um tiroteio, e ao diagnosticá-lo tuberculoso, tenta convencê-lo a começar um tratamento e abandonar a vida desregrada. Sendo seu primeiro filme estrelado por Toshiro Mifune<sup>16</sup>, que apareceria em outros dezesseis de seus projetos nas duas décadas seguintes, Akira o descreve como o viu pela primeira vez:

Não me é possível falar sobre *O Anjo Embriagado* sem devotar alguma atenção ao ator Toshiro Mifune. E junho de 1946, a fim de entrar no espírito da atividade do pós-guerra, a Toho realizou entrevistas abertas para recrutar novos atores. Usando a chamada *Precisa-se de Novas Caras*, conseguiram um grande número de candidatos. (p. 234)

<sup>16</sup> Toshiro Mifune (三船敏郎 1920 -1997) foi um premiado ator chinês, radicado no Japão.



Cenas de *O Anjo Embriagado*

Akira conta que teve a atenção chamada para Mifune pela atriz Hideko Takamine<sup>17</sup>, que o descreveu como *realmente fantástico, mas um pouco grosseiro*, e avisou que o rapaz passara por pouco no teste, referindo-se aos traços característicos do temperamento do ator, como a enérgica impetuosidade, e incitou Akira a avaliá-lo:

Comi meu almoço às pressas e fui para o estúdio onde os testes estavam sendo aplicados. Abri a porta e fiquei paralisado de deslumbramento. Um jovem estava girando pela sala em violento frenesi. Era tão assustador quanto observar um animal selvagem ferido ou preso em uma armadilha, tentando libertar-se. Fiquei petrificado. Esse homem não estava realmente com raiva, escolhera a raiva como a emoção que tinha de expressar em seu teste. Ele estava representando. Quando terminou seu desempenho, voltou para a cadeira com um ar de cansaço, afundou e começou a olhar de forma ameaçadora para os juízes. Eu sabia muito bem que esse tipo de comportamento era uma capa para a timidez, mas o júri pareceu estar interpretando isso como desrespeito. (p. 235)

Exatamente por sua excentricidade comportamental, Mifune, apesar de seu talento ter agradado Yamamoto, não conseguiria o emprego de ator, se não fosse pela intervenção de Akira, que pediu recontagem de votos por parte da banca de seleção. Ainda assim, Kurosawa atribui a descoberta do ator ao seu mestre Yamamoto:

Fascinei-me profundamente pela capacidade de atuação de Mifune e decidi que eu o queria no papel principal de *O Anjo Embriagado*. Percebi que muitos pensavam que eu havia descoberto Mifune e o ensinara a representar. Não era este o caso. Como se pode ver foi Yama-san que descobriu a matéria prima que era Toshiro Mifune. Daquela matéria prima, Yama-san modelou o ator. Tudo o que fiz foi ver o que ele havia

<sup>17</sup> Hideko Takamine (高峰 秀子 1924 -2010) - atriz japonesa cuja carreira se estendeu por nove décadas.

feito, tomar o talento de Mifune e mostrá-lo ao máximo em *O Anjo Embriagado*. (p. 236)

Os elogios se acentuam, apesar de evidenciarem alguma distância, pois anos depois Akira e Toshiro viriam a desfazer a parceria por discordâncias pessoais que são meramente mencionadas em *Gama no Abura*:

Mifune tinha uma espécie de talento que eu nunca antes encontrei no mundo cinematográfico japonês. Era estupenda, acima de tudo, a rapidez com que ele se expressava. O ator japonês comum precisa de dez pés de filme para causar algum efeito; Mifune precisava apenas de três pés. A velocidade de seus movimentos era tal que ele disse em uma única ação o que os atores comuns expressam em três movimentos separados. Ele exprimia tudo com coragem e objetividade, e seu timing era o mais agudo que eu já vira em um ator japonês. E, no entanto, com toda a sua presteza, ele também tinha sensibilidades profundamente delicadas. Reconheço que, aparentemente, estou elogiando excessivamente Mifune, mas tudo o que eu digo é verdade. Se pressionado a encontrar nele um defeito como ator, poderia dizer que sua voz é um pouco áspera e que ao ser gravada por um microfone tende a se tornar de difícil compreensão. De qualquer modo, sou uma pessoa que raramente se impressiona por atores, mas no caso de Mifune, fui completamente vencido. (p. 237)



*Kurosawa dirigindo Mifune*

### 2.2.2. *Shizukanaru Ketto* (静かなる決闘, *Duelo Silencioso*, 1949)

Toshiro Mifune interpreta um jovem doutor idealista, ainda virgem, que trabalha na clínica de seu pai em um pobre e pequeno distrito, e, durante a guerra, adquire acidentalmente sífilis e opta por lutar contra a doença em segredo. Kurosawa conta que propositalmente deslocou o ator de seus papéis habituais, na tentativa de diversificar seus modelos de atuação:

Desde sua estréia, Mifune vinha representando quase que apenas papéis de gângster, e eu queria lhe dar uma chance de ampliar seus horizontes artísticos. Dando uma reviravolta em sua imagem, concebi-lhe o

papel de um intelectual com aguda capacidade de raciocínio. Mifune teve um desempenho magnífico como o jovem médico que se recusa a casar-se com a mulher que ama, por temer infectá-la com a sífilis virtualmente incurável que ele contraiu, ao tratar de um paciente durante a guerra do Pacífico. Mesmo sua postura e seus movimentos sofreram uma mudança completa, e ele saiu-se tão bem ao expressar a angústia de seu patético herói, que também eu me surpreendi. (p. 246)

### 2.2.3. Nora Inu (野良犬, *O Cão Danado*, 1949)

Um filme policial *noir* que ganhou os prêmios de melhor ator, melhor montagem, melhor fotografia e melhor direção de arte, abordando a obsessão de um jovem detetive em recuperar sua arma roubada e usada para um assassinato, adaptação de um romance não publicado de Akira, que foi inspirado em um de seus escritores favoritos, o belga Georges Simenon<sup>18</sup>.



Cenas de *O Cão Danado*

Ao relembrar as filmagens, Akira descreve a tranqüilidade que sentia ao conceber idéias grandiosas que resultaram de fácil execução:

Nenhuma filmagem foi tão tranqüila para mim quanto a de *Cão Danado*. Até mesmo o clima parece ter colaborado. Havia uma cena em que precisávamos de uma tempestade no final da tarde. Arranjamos um caminhão de bombeiro e nos preparamos para rodar a câmera. Fiz com que a equipe começasse com as mangueiras e pedi ação. Naquele momento, uma magnífica e real tempestade começou a cair. Conseguimos uma grande cena. Em uma outra ocasião, estávamos trabalhando num set interno e precisávamos de uma tempestade no lado de fora das janelas. Novamente, os céus nos favoreceram e fomos capazes de gravar até mesmo o trovão de que precisávamos, simultaneamente. (p. 256)

<sup>18</sup>

Georges Simenon (1903 -1989) foi um escritor belga que produziu 129 romances.

Portanto, a despeito de seu temperamento irascível e personalidade difícil, Kurosawa era de convivência alegre e prestigiava as amizades que fazia ao longo de sua carreira. O trecho a seguir denota esse envolvimento:

Lembro-me das noites de sábado em que pegávamos o ônibus para um dia de folga em casa, após uma semana de trabalho duro. Todos estavam felizes. Naquela época, eu morava em Komae, longe da cidade, perto do rio Tamagawa. Seguíamos quase o caminho inteiro juntos; eu ficava sozinho no final do trajeto, dentro do ônibus vazio e cavernoso. Meu sentimento de solidão por estar separado da equipe era sempre maior do que a alegria em me reunir com a família. (p. 257)

#### 2.2.4. *Shubun* (醜聞, *O Escândalo*, 1950)

Um retrato das injustiças sofridas por uma cantora e um pintor famoso a partir das intrigas de um tablóide sensacionalista, um filme de protesto sobre a imprensa no Japão, e o interesse público na vida pessoal de uma atriz famosa:

Eu não conhecia X pessoalmente. Sabia apenas seu nome e profissão. Mas quando vi a maneira sensacionalista pela qual essa revista a tratava, não pude deixar de imaginar o quão impotente ela estaria se sentindo. Reagi como se aquela violência tivesse sido escrita sobre mim. Não poderia, portanto, permanecer em silêncio. Tamanha difamação não deveria ser permitida. Aquilo não era liberdade de expressão, era uma violência praticada por quem possuía a arma publicitária nas mãos. Senti que essa tendência deveria ser aniquilada antes que se espalhasse. Alguém tinha de se insurgir contra ela, pensei; não havia tempo para apenas lamentar o fato. Esse era meu ímpeto ao produzir *Shubun*. Naturalmente, hoje, todos os meus temores tornaram-se realidade e ninguém mais tem qualquer opinião sobre escândalos na imprensa. Em outras palavras, Escândalo provou ser uma arma tão ineficaz quanto uma prece no instante final. Mas eu não desisti. Ainda espero pelo dia em que alguém resolva pôr um fim nesse gangsterismo verbal. Na verdade, creio que gostaria de fazer outro filme como mesmo tema. Escândalo não foi forte o suficiente, minha intenção era ter realizado obra mais poderosa (p. 258)

Após *Shubun*, Kurosawa ficou conhecido por sua desconfiança da mídia, declarando não ler críticas de seus trabalhos, positivas ou negativas.

#### 2.2.5. *Rashômon* (羅生門, *Às Portas do Inferno*, 1950)

Em contato com a *Daiei Motion Picture Company* (大映株式会社), foi contratado para realizar um filme, elaborando um roteiro baseado na mescla de

contos do celebrado escritor nipônico Ryunosuke Akutagawa<sup>19</sup> que apresenta diferentes versões do assassinato de um *samurai*, quando atravessava um bosque com a esposa e é abordado por um ladrão, personagem de Toshiro Mifune.

Quando terminei *Escândalo*, enquanto procurava algo para filmar, de repente me lembrei de um roteiro baseado no conto *Dentro do Bosque* de Ryunosuke Akutagawa. Havia sido escrito por Shinobu Hashimoto, que estudava com o diretor Mansaku Itami. Era uma peça muito bem escrita, mas não tinha extensão suficiente para se transformar num filme. Hashimoto visitou-me em minha casa e conversamos horas seguidas. Suas opiniões pareciam ter consistência e eu me afeiçoei a ele. Provavelmente meu inconsciente me alertou de que não seria correto deixar aquele roteiro de lado; provavelmente eu estava todo o tempo, sem imaginar, querendo saber o que fazer com o material. Naquele instante, a lembrança desse trabalho saltou de uma das fissuras de meu cérebro e me convenceu a dar a Hashimoto mais uma chance. Ocorreu-me também que *Dentro do Bosque* era composto de três contos e que, se eu adicionasse mais um àquele conjunto, teria o comprimento exato de uma película. Lembrei-me do conto *Rashômon*, de Akutagawa. Como *Dentro do Bosque*, passava-se no período *Heian* (794-1184). O filme *Rashômon* tomou forma em minha mente. (p. 264)

Apesar disso, a produção recebeu o *Oscar de Filme Estrangeiro* em 1951, causando impacto na sociedade japonesa, ainda familiarizada com as trocas culturais advindas do período pós-guerra, e despertou o interesse da comunidade cinematográfica internacional.

Em tons pretos e brancos que lembram a estética do *sumi-ê*, a pintura tradicional monocromática japonesa, *Rashômon* apresenta sete relatos a respeito do assassinato de um *samurai* e o estupro da esposa, através de uma narrativa inovadora. Assim, o que se tem são os pontos de vista do casal, ele já morto, por intermédio de uma médium, de um monge andarilho, de um lenhador observador da cena, de um policial encarregado da investigação, da sogra do *samurai* assassinado e do ladrão acusado do crime (Tajômaru, personagem de Toshiro Mifune).

Um lenhador alega ter encontrado o cadáver de um *samurai* três dias atrás ao procurar madeira na floresta, indo alertar as autoridades. Um monge

---

<sup>19</sup> Ryūnosuke Akutagawa (芥川 龍之介) escritor japonês do período Taishō. (1892-1947)

budista alega ter visto o mesmo samurai e sua mulher no mesmo dia em que ocorreu o assassinato. Tajômaru, um ladrão conhecido na região, admite ter enganado o *samurai*, pedindo que saísse de sua trilha na e fosse com ele verificar um esconderijo de espadas antigas que supostamente encontrara, e amarrando o samurai a uma árvore, conta ter retornado para assediar a esposa, que planejava estuprar.

Segundo ele, ela inicialmente tentou se defender, mas, quando capturada, submeteu-se ao bandido. Então coberta de vergonha, implorou ao bandido para duelar até a morte com seu esposo, para que a salvasse da desonra assistida por dois homens, e ele libertou o *samurai* para o duelo, ao fim do qual Tajômaru afirma ter vencido seu oponente, mas a mulher fugiu. Perguntado sobre uma adaga que pertencia à esposa do samurai, o ladrão sustenta que se esquecera do objeto durante a confusão.



O *samurai* Kanazawa (金沢)



A esposa Masago (真砂)



O ladrão Tajômaru (多襄丸)



O monge (旅法師, *tabi hōshi*)



O lenhador (木樵り, *kikori*)



A médium (巫女, *miko*)

A esposa do *samurai* declara ter sido estuprada por Tajômaru, e, que, chorando em desespero, implorou ao marido que a perdoasse, mas o *samurai* apenas a olhara com frieza. Ela então o libertou e implorou para que ele a matasse, de modo que ela pudesse ficar em paz, mas a reação do marido foi a mesma, e ela desmaiou com a adaga na mão. Ao acordar, encontrou seu marido morto com a adaga cravada no peito. Ela conta a tentativa de se matar, se afogando em um lago próximo, mas diz ter falhado em seus esforços.

O elemento sobrenatural de filme vem da imagem de uma médium, através de quem o samurai falecido dá seu depoimento, alegando ter sido capturado por Tajômaru, que estuprou sua esposa e pediu para que fugisse com ele. Declara que ela, tendo aceitado, pediu ao bandido que matasse seu marido, para não sentir-se culpada por de sua desonra. Porém, Tajômaru, chocado com o pedido, deu ao *samurai* a escolha de deixá-la partir ou matá-la (*nesse ponto, conta o samurai morto, eu quase perdoei o bandido*). Ela então mulher fugiu, e *Tajômaru* desiste e liberta o *samurai*, que então se suicida com sua própria adaga, mas menciona que alguém removeu a adaga de seu peito. A princípio, a história do *samurai* morto parece coerente, mas a audiência percebe que o lenhador fica assustado e avisa que o morto deve estar mentindo, porque foi morto por uma espada e não pela adaga. Assim, a investigação se torna interessante por não ser fornecido à audiência o conhecimento sobre as perguntas feitas pelo juiz, cujo discurso só aparece indiretamente.

Sendo a primeira adaptação literária de Kurosawa, *Rashômon* causou estranhamento nos produtores da empresa cinematográfica onde trabalhava na época, que alegaram que tratar-se de um roteiro confuso, cujo título não possuía apelo comercial. Para tentar explicar-lhes, disse Kurosawa:

Seres humanos não são honestos a respeito de si próprios. Não podem falar de si mesmos sem embelezar a situação. Esse roteiro retrata homens assim, que mentem o tempo inteiro para se sentir melhores do que são. Também mostra a necessidade pecaminosa de seguir com essa falsidade lisonjeira além-túmulo. Até o personagem que morre age dessa forma quando fala aos vivos através de uma médium. Egoísmo é um pecado que o ser humano carrega consigo desde o nascimento, e é o mais difícil de redimir. Este filme se parece com uma estranha pintura num pergaminho, que o ego desenrola e expõe. Vocês dizem que não conseguem entender esse roteiro de jeito nenhum, mas isso acontece porque, na verdade, o coração do homem não pode ser entendido. Se vocês se concentrarem na impossibilidade real de compreender a psicologia humana e se lerem o roteiro mais uma vez, creio que encontrarão o caminho. (p. 266)

Importante salientar que o resultado apresentado por Kurosawa não consiste apenas em uma adaptação de um livro para o cinema, e sim da fusão harmônica de dois contos de Akutagawa, entre os quais o cineasta reconheceu

semelhanças estéticas e temáticas. *Rashômon*, o texto que dá nome ao livro, faz referência ao caos instaurado após o período de conflitos entre clãs samurais no século XVI, apresentando um panorama de miséria em que a criminalidade atingiu altos índices, numa Kyoto destruída pela guerra.

A chuva incessante e o clima geral de desolação dão o cenário adequado ao desenrolar da trama, baseada principalmente nos eventos do outro conto mesclado, *Dentro do Bosque*, a narrativa dos sete depoimentos. Pode-se dizer então que Kurosawa utilizou o primeiro conto por sua forma (cenário e ambientação) e o segundo como conteúdo (eventos e personagens), destacando a temática comum entre eles (miséria, caos social e criminalidade).

Considerada a introdução de Kurosawa à audiência internacional, essa produção é uma de suas obras primas, e também foi vencedora do *Leão de Ouro* em Veneza. Ele narra que soube da indicação e da premiação logo após o fracasso de *Hakuchi*, seu filme seguinte, o que comprometeu o apoio dos estúdios para suas próximas produções, causando-lhe sérias preocupações. No desabafo sobre o assunto, ele revela novamente o desagrado com a cinematografia em seu país:

Cheguei em casa deprimido, sem forças para sequer abrir a porta e entrar. De repente minha mulher apareceu, pulando de alegria e dizendo: *Parabéns!* Fiquei indignado. Perguntei: *Parabéns por quê?* E ela: *Rashomon ganhou o Grande Prêmio!* Rashomon havia conseguido o *Leão de Ouro* no *Festival Internacional do Cinema* em Veneza. Eu não precisaria mais comer arroz frio. Novamente, um anjo surgira do nada. Eu nem sabia que *Rashômon* havia sido inscrito no Festival de Veneza. Ar representante da *Italiafilm* no Japão, Guiliana Strangioli, assistira a ele e o recomendara a Veneza. Foi como despejar água nos ouvidos adormecidos da indústria cinematográfica japonesa. (p. 272)

Além da evidente inovação narrativa, a audiência e a crítica mundiais não deixaram de perceber nesse filme uma clara intenção de alargar algumas das técnicas cinematográficas vigentes, reveladoras da inconformidade de Kurosawa com consensos da época, por exemplo, em diversas cenas de *Rashomon*, pela primeira vez na história do cinema, a câmera filmou diretamente o sol, um recurso de recuperação do ambiente literário dos contos que inspiraram o roteiro. A ação se passa dentro de um bosque, sendo luz e sombra os elementos relacionados, uma tradicional analogia da cultura

japonesa a respeito da oscilação de luminosidade que relativiza dúvidas e certezas, sendo a luz que atravessa as folhas das árvores a simbologia dos lampejos de consciência que clareiam a escuridão:

Para fornecer a atmosfera simbólica de fundo, decidi usar o conto de Akutagawa, *Dentro do Bosque*, que desce às profundezas do coração humano como um bisturi de cirurgião, deixando nuas suas complexidades e distorções. Esses estranhos impulsos do coração do homem seriam expressos através de um jogo de luz e sombras. No filme, pessoas que seguissem o caminho da mata em seus corações vagueariam em imensas selvas. Mudei a locação para uma grande floresta. Havia oito personagens nesse filme, mas a história era tão complexa quanto profunda. O roteiro foi realizado da forma mais direta e breve possível. Senti que deveria ser capaz de criar uma imagem rica e expressiva ao transformá-lo num filme. (p. 265)

Ao terminar suas recordações sobre o ponto mais célebre de sua carreira até então, Akira faz um comentário sobre a falta de reconhecimento por parte da crítica japonesa da arte do seu próprio país, e, desencantado com o tratamento que recebera, aproxima essa recepção ao descaso sofrido por outros artistas da história nipônica:

Mais tarde *Rashômon* ganhou outro prêmio, da academia cinematográfica americana, como o melhor filme em língua estrangeira. Os críticos japoneses insistiam que esses dois prêmios apenas refletiam o interesse ocidental pelo Oriente, o que foi um golpe para mim e continua sendo hoje. Por que o povo japonês não acredita no valor do Japão? Por que enaltece tudo que é estrangeiro e denigre tudo que é japonês? Mesmo as xilogravuras de Utamaro, Hokusai e Sharaku<sup>20</sup> só começaram a ser apreciadas depois que o Ocidente as descobriu. Não sei como explicar essa falta de discernimento. Só posso ficar desesperançado com a natureza de meu próprio povo. (p. 272)

### 2.2.6. Hakuchi (白痴, *O Idiota*, 1951)

Baseado no romance do russo Fiodor Dostoievski, *Hakuchi* é um drama primoroso realizado para o estúdio *Shochiku*, o mesmo de *Shubun*. A intenção

---

<sup>20</sup>

Utamaro, Hokusai e Sharaku - pintores de xilogravuras anteriores à abertura do Japão.

de Kurosawa foi editar duzentos e sessenta minutos, em duas partes, porém, vetado pelo estúdio, apresentou uma versão de cem minutos a menos.

A respeito de *Hakuchi*, Akira Kurosawa evidencia em seu relato a intenção clara de não apenas adaptar a obra para o cinema como também aproximá-la da estética própria do povo japonês, porém sem desvincular demais da concepção do romance original. Ao mesmo tempo, insere sua percepção pessoal, que, como em outros diversos momentos de sua carreira, se torna universal, aproximando o homem japonês das concepções culturais e filosóficas primordiais dos seres humanos de todas as eras e todos os povos:

Desde a juventude tinha o gosto pela literatura russa, especialmente por esse romance. Sempre pensei que daria um filme maravilhoso. Dostoievski ainda é meu autor predileto e quem escreve mais honestamente sobre a existência humana. Acho que fui bem sucedido ao fazer o que eu queria. Distorci o romance certamente, mas creio que coloquei mais de mim neste filme do que em qualquer outro. (p. 271)

Como inserção principal dessa estética pessoal do cineasta, em *Hakuchi* se percebe o elemento da paisagem exterior, como reflexo do interior dos personagens. O elemento exterior é o reflexo da alma dos personagens. Elegendo a neve como fator invocador do intimismo que favorece aspectos de onirismo, reforçando o aspecto geral de tormento mental vivido pelo protagonista, numa luz suave e difusa que acentua a introspecção tão bem explorada pelo escritor russo.



Cena de *O Idiota*

### 2.2.7. *Ikiru* (生きる, *Viver*, 1952)

Este filme apresenta um olhar multifacetado e um tanto amargo sobre a vida e suas perspectivas, o retrato de um burocrata idoso imerso em conflitos e já doente, forçado a buscar o significado de sua existência em seus dias finais.



Cenas de *Viver*

Narrado em duas partes, mostrando os questionamentos do personagem no presente e através de retrospectivas, recebeu o *Prêmio Especial do Senado* em Berlim no ano de 1954, e Toshiro Mifune foi indicado ao BAFTA, como melhor ator estrangeiro, em 1960.

### 2.2.8. *Shichinin no Samurai* (七人の侍, *Os Sete Samurais*, 1954)

Retomando o ambiente do Japão do século XVI, época em que os habitantes de uma aldeia de lavradores sofriam freqüentes ataques de bandidos, que os matavam, levavam suas mulheres e saqueavam sua produção de alimentos. O filme conta como esses lavradores decidem resistir aos ataques dos bandidos, procurando quem conhecesse a arte da guerra, unindo os guerreiros de então, e recebeu o *Leão de Prata do Festival de Veneza*, em 1954.



Cenas de *Os Sete Samurais*

Quatro anos após seu lançamento, os estúdios Hollywood promoveram uma refilmagem do antológico *Os Sete Samurais*, quando o diretor americano

John Sturges<sup>21</sup> transformou a saga japonesa num *western* intitulado *Sete Homens e um Destino*, com a presença do astro John Wayne no elenco. Esse fato mostra a influência do cinema de Kurosawa nas produções de outros diretores, fenômeno que se intensificou através de seus anos de trabalho.

### 2.2.9. Kumonosujô (蜘蛛巣城, *Trono Manchado de Sangue*, 1957)

O principal objeto de análise desse estudo, *Kumonosujô*, é a adaptação da tragédia clássica de William Shakespeare para o cenário das guerras civis do Japão Feudal do século XVI, produção em que o diretor utiliza com maestria os elementos clássicos do teatro *Nô* para aproximar a linguagem cinematográfica da peça original inglesa. Por ser necessária alguma contextualização histórica e estética, para que se compreenda a riqueza da transposição cultural realizada em *Kumonosujô*, o capítulo seguinte tratará de suas particularidades mais detalhadamente.



Kurosawa no set de *Trono Manchado de Sangue*

### 2.2.10. Donzoku (どん底, *A Ralé*, 1957)

Do mesmo ano, também uma adaptação literária, desta vez a adequação de uma peça de Maximo Gorki<sup>22</sup> para o Japão da era Edo, século XIX. Em uma atmosfera claustrofóbica de realismo cruel, o roteiro, explora desejos e motivações humanas através de um grupo de personagens marginalizados pela sociedade: um jogador, um ladrão, uma prostituta, um pretense *samurai*, um ator alcoólatra, um artesão desempregado e uma senhora idosa moribunda.

<sup>21</sup> John Sturges (1910 -1992) - foi um cineasta estadunidense.

<sup>22</sup> Maximo Gorki (1868 – 1936) - escritor, romancista, dramaturgo e contista russo.

Cena de *A Ralé*

A chegada e a misteriosa partida de um peregrino, que irradia bondade e sabedoria, relativizam a miséria dos personagens, que anseiam pela fuga dessa condição, tentando escapar à sua realidade através de álcool e diversões fúteis. Em *Donzoku*, há uma grande variedade técnica no uso dos enquadramentos, angulações, composições e cortes de cena, bem como um admirável jogo de luz e sombra na fotografia em preto e branco.

#### **2.2.11. Kakushi No Toride San Akunin (隠し砦の三悪人, *A Fortaleza Escondida*, 1958)**

Este filme de aventura aborda temas populares em moldes de *western*, centralizado na figura do príncipe Akizuki, que tem sua família quase inteiramente exterminada durante uma guerra civil. O personagem Rokurota (Toshiro Mifune) salva a princesa Yukihiime, e a leva, juntamente com um punhado de ouro, para uma fortaleza escondida em uma região de difícil acesso. Dois vagabundos encontram na estrada indícios de sua passagem e a cobiça pelo prêmio da captura os une aos fugitivos.

Em contraponto ao heroísmo guerreiro de Rokurota, aparece a delicadeza selvagem da princesa, bem como a tolice divertida dos dois vagabundos, que serviram de modelo para George Lucas<sup>23</sup> na criação de seus robôs em *Guerra nas Estrelas*.

---

<sup>23</sup>

**George Lucas** (1944 -) - diretor de cinema estadunidense.

Cenas de *A Fortaleza Escondida*

O tema de *A Fortaleza Escondida* é o alargamento de horizontes humanos, pois a princesa Yuki-hime, após o tempo que passou fugindo, descobre a felicidade além dos muros do palácio, uma temática freqüente na obra de Kurosawa, a da consciência despertada através da nova experiência.

#### 2.2.12. **Warui Yatsu Hodo Yoku Nemuru (悪い奴ほどよく眠る, *Homem Mau Dorme Bem*, 1960)**

No ano em que Akira Kurosawa inaugura sua própria produtora, ele opta por realizar um filme com significação social, escolhendo como tema a corrupção nas altas camadas da sociedade japonesa. Grande parte da crítica vê em paralelos entre alguns dos personagens e eventos com os da tragédia *Hamlet*, de William Shakespeare, pela temática da vingança da morte do pai, a deflagração da conspiração pelo protagonista trágico que não poupa esforços para tentar restabelecer a justiça através da denuncia conspiratória.

Na intenção de vingar a morte do pai, Koichi Nishi (Toshiro Mifune) assume uma nova identidade, empregando-se em uma empresa pública, e casa-se com a jovem Kieko, a filha do presidente da firma, o homem que ele acredita ser o responsável pelo crime.

A cena do casamento dá o presságio dos acontecimentos que se vão desenrolar, onde um enorme bolo nupcial é a réplica do prédio de escritórios da corporação, e tem uma flor vermelha, dependurada para fora da janela do sétimo andar, referência à morte do pai de Nishi, de onde, presumivelmente, tenha sido forçado pelos superiores a atirar-se.



Cena de *Homem Mau Dorme Bem*

Essa passagem representa a encenação encomendada por Hamlet no Ato III da tragédia shakespeariana, pois Nishi é o responsável pelo macabro bolo de noiva, parte de seu plano de se infiltrar e destruir a corporação que arruinara a vida de seu pai.

### 2.2.13. *Yojimbo* (用心, *O Guarda Costas*, 1961)

Um clássico do *western spaghetti*<sup>24</sup>, gênero cinematográfico apreciado por Kurosawa desde a juventude, *Yojimbo* alcançou novamente o prestígio internacional, influenciando inclusive Sergio Leone<sup>25</sup> em sua adaptação chamada *Por Um Punhado de Dólares* (1964). Este fato comprova não apenas a influência recebida por Kurosawa do cinema italiano, como também o impacto que sua releitura do gênero *western spaghetti* teve na audiência cinematográfica italiana, chegando a inspirar um *remake* feito pelo mesmo país que o inspirara em primeiro lugar.



Cena de *O Guarda Costas*

<sup>24</sup> *western spaghetti* – filmes westerns realizados por diretores italianos, entre 1963 e 1977.

<sup>25</sup> Sergio Leone (1929 -1989) - cineasta italiano.

Conta a história de um samurai que chega a uma cidade em busca de emprego, encontrando um caótico cenário de guerra entre dois grupos de guerreiros locais rivais e, decidido a tirar proveito da situação, oferece seus serviços às duas facções.

#### 2.2.14. *Tengoku to Jigoku* (天国と地獄, *Céu e Inferno*, 1963)

Um *thriller* baseado em uma novela policial do norte-americano Ed McBain<sup>26</sup>, em que o industrial Kingo Gondo (Toshiro Mifune), prestes a obter o controle da fábrica de sapatos onde trabalha desde os dezesseis anos, recebe a notícia de que seu filho foi seqüestrado e o criminoso exige uma quantia exorbitante.

Pouco depois, o menino aparece, e Gondo descobre que o filho do seu motorista é quem realmente fora seqüestrado, inserindo o personagem em um dilema: atender a exigência pedida, perdendo a chance de realizar o seu sonho, ou ajudar o motorista e viver em paz com a sua consciência.

Nessa produção Akira Kurosawa analisa o mundo capitalista e as diferenças sociais, o contraste entre a vida da alta burguesia (o *céu*, a mansão de Gondo) e a da favela (o *inferno*, onde mora o seqüestrador), expondo um julgamento moralizante.

No fim do filme, o protagonista se vê frente a frente com o seqüestrador, que explode de cólera impotente, explicando-lhe que sua riqueza o insultara, quando, da janela de seu quarto, ele avistava a casa de Gondo, que lhe parecia o paraíso, expondo a inveja como motivação.



Toshiro Mifune em *Céu e Inferno*

---

<sup>26</sup> Ed McBain (1926 -2005) - escritor e argumentista estadunidense.

### 2.2.15. Akahige (赤ひげ, *O Barba Ruiva*, 1965)

É o marco do rompimento da parceria entre Akira Kurosawa e Toshiro Mifune, sua última produção juntos, e também o último filme de Akira em preto e branco. O cineasta precisou adiar as filmagens por falta de financiamento, em um momento em que Mifune encontrava-se em dificuldades financeiras consideráveis.



Cenas de *O Barba Ruiva*

Sendo assediado pelas companhias de cinema estrangeiras, Mifune se via impossibilitado de aceitar propostas, em virtude do seu contrato com Kurosawa, situação que minou aos poucos sua parceria.

### 2.2.16. Dodesukaden (どですかでん, *O Caminho da Vida*, 1970)

Sob o título onomatopaico que imita o som de um trem em movimento, Akira Kurosawa realiza seu primeiro filme a cores, dando vida ao triste cotidiano de uma favela em Tóquio. Através de vários personagens sofridos, e de uma belíssima mistura de sonho e realidade, diversos temas são tratados de maneira lírica, como dignidade, alcoolismo e fome.



Cenas de *O Caminho da Vida*

A saída de Toshiro Mifune da equipe de Kurosawa foi certa forma compensada pelo uso da cor nas filmagens, o que levou o diretor a voltar ao

talento de pintor, representando, em cenas vibrantes, a decadência de um mundo sem energia. Apesar disso, o fracasso comercial de *Dodesukaden* foi o momento crítico da carreira de Kurosawa, culminando em uma tentativa de suicídio, a 22 de dezembro de 1971, deprimido pela incompreensão por parte de seu próprio povo.

### 2.3. Parcerias Internacionais (1975 – 1985)

#### 2.3.1. *Derusu Uzara* (デルス・ウザーラ, *Dersu Uzala*, 1975)

Realizado em com o apoio da ex-União Soviética, seu próximo filme lhe rendeu o *Oscar de Melhor Filme Estrangeiro* em 1976, baseado em dois livros de viagem de Vladimir Arseniev, militar e geógrafo russo. Narra a história de um velho caçador que torna-se guia do explorador russo em uma investigação topográfica nos confins entre a Sibéria e a China, em 1902. A curiosidade transforma-se em respeito pelo velho, e, anos depois, quando se reencontram, o russo decide cuidar do caçador já idoso, que sofre o impacto da diferença de modo de vida entre a cidade e a montanha em que crescera.

A tristeza do velho faz com que o russo o devolva à floresta, vindo a saber mais tarde que Dersu fora morto por um bandido, que queria se apossar de sua arma.

Assim, expressando seu amor pela natureza, ele realiza um filme que alerta contra a destruição de meio natural. Com a ajuda da tela larga e da cor local, cineasta filmou paisagens admiráveis das estepes e das florestas, colocando um olhar cheio de sincera emoção sobre uma paisagem ainda virgem, de radiante beleza.



*Cena de Dersu Uzala*

Após *Dersu Uzala*, devido ao baixo financiamento que conseguia para seus projetos, Akira trilha uma volta à pintura, a modalidade artística que cultivou desde a infância, adaptando-o aos fulgurantes cenários que desejava montar, nos cinco anos em que ficou sem filmar.

### 2.3.2. *Kagemusha* (影武, *A Sombra do Samurai*, 1980)

Kurosawa conta novamente com investimentos estrangeiros, apoiado principalmente por dois jovens cineastas americanos: Francis Ford Coppola e George Lucas, já aclamados por suas produções *O Poderoso Chefão* e *Star Wars*, respectivamente, que persuadiram a *20th Century Fox* a distribuir mundialmente a obra, que seguia fielmente os *storyboards* pintados anos antes.



Kurosawa com Francis Ford Coppola, George Lucas e Steven Spielberg

*Kagemusha* apresenta um lorde feudal que, prevendo sua morte, ordena que um sócia se passe por ele, evitando assim a queda de seu reinado, que enfrentava uma guerra. Assim, entra em cena um jovem ladrão, idêntico ao comandante, enfrentando situações complicadas para manter a farsa. Mais uma vez indicado ao *Oscar de Filme Estrangeiro*, a produção recebeu a *Palma de Ouro* de Cannes, em 1980.

Em seu relato, Kurosawa conta que, ao decidir seguir carreira no cinema, deixou de pintar e destruiu seus quadros. Porém, depois da crise, impossibilitado de filmar *Kagemusha* como desejava, decidiu pintar *storyboards*, para registrar suas idéias enquanto sua equipe atravessava restrições orçamentárias e adiamentos.



Storyboards para *A Sombra do Samurai*

### 2.3.3. Ran (乱, 1985)

Serge Silberman, colaborando na execução de um projeto engavetado há oito anos, conseguiu interessar uma firma japonesa para dividir com sua produtora o vultoso orçamento de quando Kurosawa volta a trabalhar com um texto de William Shakespeare. Sendo a adaptação do clássico *Rei Lear*, ele transpôs a história para o Japão feudal, onde o chefe de um clã, já idoso, decide dividir seus preciosos bens entre os três filhos, gerando uma batalha entre eles, *Ran* foi uma obra grandiosa, que levou dez anos para ser realizada.



Storyboard para *Ran*



Cena de *Ran*

Novamente Akira criara *storyboards* durante a pré-produção do filme, que ajudaram nas filmagens, pois previam cenas inteiras, cenários, figurinos e atuações escolhidas por Kurosawa para a transposição dessa tragédia clássica, que resultou em um de seus melhores filmes, indicado ao Oscar de Melhor Direção. Kurosawa levou cinco anos pintando os *storyboards* para *Ran*, e revela todo seu perfeccionismo em cenas memoráveis.

Storyboard para *Ran*cena de *Ran*

Após o advento do cinema colorido no Japão, Kurosawa considerou a cor um fator de grande importância para o resultado estético final de suas obras. Longe de abolir o império das sombras, em seus filmes, a cor tem função intensificadora dramática, em cenas de batalhas ao amanhecer e exércitos à luz do pôr-do-sol, recurso explorado em *Ran* e *Kagemusha*.

Eu penso, por exemplo, que o método corrente de iluminação dos filmes coloridos é errado. Para compor as cores, toda a estrutura é inundada de luz. Sempre digo que a luz deve ser tratada como em um filme em preto e branco, sejam as cores fortes ou não, de forma a deixar as sombras aparecerem. (p. 275)

A ação de *Ran* é localizada no Japão do século XVI. Em vez de filhas, o senhor feudal Hidetora tem três filhos, codificados pelas cores amarela, vermelha e azul. Responsável por muitas maldades, envelhecido e cansado das contínuas batalhas, ele decide ceder o poder aos filhos.

Cenas de *Ran*

Taro, o primogênito, tem direito às terras e força o pai a assinar um documento transmitindo-lhe toda a autoridade, Jiro, o segundo filho, manda assassinar o irmão mais velho durante uma batalha para se apoderar do feudo e Saburo, o mais jovem, por sua franqueza ao condenar as más das ações do pai, é banido para um domínio vizinho, juntamente com o amigo Tongo.

O bobo da corte, Kyoma, o caçula Saburo e Tongo são os únicos que se mantêm fiéis ao velho, mas inutilmente, pois enlouquecido pela fúria e carnificina que sua decisão gerou Hidetora peregrina pelos campos destruídos de seu domínio.

Com belas locações na ilha de Kyushu, ao pé do Monte Fuji, a equipe de Kurosawa requisitou castelos autênticos considerados tesouros nacionais do Japão, utilização magistral do som nas seqüências de batalhas e intensa movimentação de câmera por planos mais estáticos com maior profundidade de campo, o cineasta pintou, com uma gama de cores espantosa, um afresco grandioso sobre a estupidez humana.

## 2.4. Últimas produções (1990 – 1993)

### 2.4.1. Yume (夢, *Sonhos*, 1990)

Com parceria de Steven Spielberg, Kurosawa apresenta oito contos oníricos, sobre temas variados relacionados ao ser humano, e, em especial, ao povo japonês, enfocando elementos tradicionais de sua cultura e folclore (como em *Sol em meio à Chuva* e *A Mulher das Neves*).



Cena de *Sol em Meio à Chuva*



Cena de *A Mulher das Neves*

*Sonhos* reforça a opinião de Akira Kurosawa sobre importantes assuntos, como a guerra e a bomba atômica (*Monte Fuji em Chamas*) e a importância do respeito à natureza (*O Pomar dos Pessequeiros* e *O Povoado do Moinho*). Ainda em 1990, Kurosawa recebeu um Oscar especial, pelo conjunto de sua obra, primeiramente elaborada através de *storyboards* pintados à mão pelo cineasta, que retomam o talento do diretor para a pintura e, sobretudo, sua profunda noção de planejamento gráfico, feito em detalhes muito antes do início das filmagens.

Storyboard de Akira Kurosawa para *Sonhos*Cena de *Sonhos*

São gravuras que determinam a carga emocional dos personagens e o efeito obtido através delas consiste em uma particularidade de Kurosawa, as imagens eloqüentes que, mesmo com pouco diálogo, passam emoção através dos elementos das artes plásticas, como o colorido exuberante.

Storyboard de Akira Kurosawa para *Sonhos*Cena de *Sonhos*

O diretor Martin Scorsese realizou uma participação significativa em um dos oito episódios de *Sonhos*, interpretando Van Gogh.



Pintura de Van Gogh

Martin Scorsese como Van Gogh em *Sonhos*

Essa é uma amostra do desejo manifesto que Kurosawa deixou irrealizado: filmar a biografia do pintor holandês. Em *Sonhos*, Kurosawa recriou os dourados campos de trigo e a sombra dos corvos pintados por Van Gogh.



Quadro de Van Gogh



Cena de Os Corvos – Sonhos

#### 2.4.2. Hachigatsu no kyōshikyoku (八月の狂詩曲, *Rapsódia em Agosto*, 1991)

Em seu filme subsequente, Kurosawa voltaria a tocar no assunto da bomba atômica, mas aprofundando o tema e opinião. O ator americano Richard Gere interpreta um descendente de japoneses que viaja a Nagasaki para conhecer a única irmã viva de seu pai, uma viúva da bomba atômica.

Clark, o personagem de Gere, descobre uma gama de nuances culturais ao ser hospedado pela tia já idosa, que cuida dos quatro netos, durante o verão. As crianças sinalizam o futuro e Kurosawa dá seu depoimento pacifista no passeio que os quatro netos ao epicentro da bomba.

Cenas de *Rapsódia em Agosto*

Duas gerações se encontram em forma de arrependimento respeitoso e desejo de um novo começo, num retrato antológico das conseqüências da guerra nuclear.



Kurosawa com seu elenco

A suave resignação da velha senhora em aceitar a visita do parente americano deixa entrever o ressentimento trabalhado de sua geração, que teve a vida transformada pela guerra. Em uma das cenas mais sutis, ela recebe a visita de uma velha amiga, que também perdeu o marido em agosto de 1945, e as duas não se falam, apenas se reúnem por um tempo que já não existe.

#### 2.4.3. Madadayo (まあだだよ, *Ainda Não*, 1993)

O último filme de Akira Kurosawa é uma despedida consciente, através da narrativa de quarenta anos na vida do professor Ushida. Podem-se perceber diversos elementos autobiográficos na construção do personagem principal, que sonha com a morte, mas não tem desejo de morrer. A cada um desses sonhos, ele pede um pouco mais de tempo de vida, como indica Kurosawa através do título, que se refere a uma brincadeira infantil: (*Já está pronto? pergunta a morte ao professor, que responde Ainda não!*).

Cenas de *Ainda Não*

A modesta qualidade de vida após a aposentadoria contrastada com o prestígio que tem por parte dos alunos, bem como o carinho que tem pelo gato de estimação, dão profundidade humanista a esse retrato da velhice no Japão.

O professor Ushida é um ser humano capaz de zombar de si mesmo e de aproveitar seus últimos anos em tranquilidade, visitado pelo grupo de alunos

que já o admira há décadas, acompanhando as mudanças culturais pelas quais atravessara a sociedade japonesa.

O pouco valor que o professor recebe da sociedade japonesa, após anos de dedicação ao ensino, alude ao sofrimento de Kurosawa por não ter sido reconhecido pelo público japonês, pode-se considerar *Madadayo* uma representação da ajuda recebida por Kurosawa dos diretores estrangeiros, que aprenderam muito com suas lições de direção, e não falharam em apoiar seus projetos quando o patrocínio de empresas japonesas lhe foi negado.

Akira Kurosawa, pintor, ilustrador de revistas, publicitário e cineasta, faleceu em seis de setembro de 1998, aos oitenta e oito anos, em Tóquio. Postumamente, foi premiado pela *Academia de Cinema do Japão*, em 1999 e 2000. A última aparição pública de cineasta ocorreu no sepultamento de Toshiro Mifune, em dezembro de 1997.

### 3. O Intertexto em Kurosawa



*Para escrever roteiros, deve-se antes estudar os grandes romances e as grandes peças teatrais que o mundo produziu. Deve-se procurar saber por que são grandes. De onde vem a emoção que se sente ao ler? Que grau de paixão o autor teve de perseguir, que nível de meticulosidade teve de impor para modelar os personagens e os fatos da maneira como fez? Deve ser ler inteiramente, a ponto de se compreender todas essas coisas. Deve-se também assistir aos grandes filmes. Deve-se ler os grandes roteiros e estudar as teorias cinematográficas dos grandes diretores. Se seu objetivo é tornar-se um grande diretor, você deve dominar a escrita dos filmes.*  
(Akira Kurosawa, *Gama no Abura*, p. 277)

Akira Kurosawa foi considerado como *o mais ocidental dos diretores de cinema japoneses*, (Yoshimoto, 2000), no decorrer de uma carreira de cinco décadas, tanto pelas influências diversas em suas obras, quanto por suas famosas adaptações de obras estrangeiras, sendo diversos dos trinta filmes por ele realizados inspirados em grandes nomes da literatura mundial.

Para destacar seu gênio criador, portanto, deve-se ir além das análises comparatistas, método que elucidaria as aproximações entre as obras originais e suas adaptações, que, porém, resultaria ineficiente para ilustrar a totalidade original de seu fenômeno criativo, uma vez que o êxito de Kurosawa é mais significativo do que a reprodução de obras universais ou sua transferência direta para a realidade cultural do povo japonês.

Objetivando a profunda compreensão do processo criativo do cineasta nessas adaptações literárias para o cinema, torna-se fundamental ter em mente as motivações da escolha das obras e autores que o diretor representou cenicamente, analisando-se assim os artifícios de representação por onde teceu suas transposições do imaginário coletivo para a ótica japonesa.

Kurosawa procurou selecionar, entre as fases de evolução de sua nação, os contextos históricos adequados em que tais obras coubessem

perfeitamente, revelando-se assim um profundo conhecedor da alma japonesa, em suas nuances estéticas e cronológicas. Suas adaptações literárias invariavelmente aproximam o povo japonês da essência humana universal, salientando elementos espaciais e temporais, em busca das verdades humanas que transcendem fronteiras.

### 3.1.1 A transposição de clássicos na obra de Kurosawa

O crítico de cinema e professor universitário da Fernando Ferreira, em *Kurosawa foi um Humanista Autêntico*<sup>27</sup>, destaca alguns aspectos do elemento autoral na produção de Kurosawa:

**P:** Que características dos filmes de Kurosawa o tornam um cineasta único, diferente de todos os outros?

**FF:** Quando um cineasta expõe sua personalidade plenamente, ele se torna diferente dos demais. Kurosawa tinha essa característica. Ele sabia o que queria dizer e fazia isso de forma apaixonada. Chegou a dizer que queria morrer em um set de filmagem. Não lhe foi dada essa alegria, mas de qualquer forma ele viveu o set de filmagem de forma tão plena e amorosa que é impossível não reconhecer que era um homem de cinema de fio a pavio.

Essa busca pela expressão mais sutil e diversificada do ser humano resulta nas recriações inesquecíveis que ilustra sua vasta filmografia, as traduções intersemióticas de Kurosawa. De acordo com a definição de Julio Plaza de tradução intersemiótica, esse recurso envolve a produção de signos interpretantes na mente tradutora ou intérprete, durante o processo de transposição, e, segundo Plaza, os signos interpretantes englobam uma diversidade de referências adquiridas pelo expectador ao longo da experiência pessoal e intelectual: *Trata-se da experiência real com o original a ser traduzido, o efeito que aquele produz na relação de leitura. Este interpretante é realmente o significado singular do signo original, a maneira pela qual cada mente o recebe e a ele reage.* (p. 35).

Portanto, para Plaza, a tradução intersemiótica consiste na *interpretação de signos entre sistemas semióticos ou de um sistema para outro*, é construída através de suportes promotores de estruturas técnicas que expressam a

<sup>27</sup> Entrevista concedida a Luisa Sandes em 23/03/2010, disponível em <http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infol=6317&sid=55> acesso em agosto/2011

linguagem materializada em signos, ou seja, servindo de mediações ou interfaces.

Segundo Plaza, esse processo é uma transmutação de signos verbais para não-verbais, a partir da estratificação ou demarcação de fronteiras nítidas entre sistemas de signos, dividindo-os em códigos separados, como verbais, pictóricos e musicais, por exemplo. (p. 67)

**P:** *O Idiota*, *Trono Manchado de Sangue* e *Ran* são obras baseadas nos livros de Dostoiévski, e *Macbeth* e *King Lear*, de Shakespeare, respectivamente. Como Kurosawa aborda a relação entre literatura e cinema?

**FF:** Ele não via essa abordagem como alguma coisa que significasse uma submissão do teatro e do cinema a esses antecedentes. No meu ponto de vista, as melhores versões de Shakespeare no cinema são de Kurosawa. Independente de *o King Lear* ter sido feito por um especialista como é o caso do Peter Brook ou *Hamlet* por Laurence Olivier, eu acho que ninguém fez cinema baseado em Shakespeare de forma mais autêntica do que Kurosawa. Essas obras são muito fiéis aos livros do ponto de vista temático. Ele não se preocupou em reproduzir a essência literária dessas obras porque, na cabeça de Kurosawa, isso era o menos importante, era a linguagem específica daquele autor. A linguagem específica de Kurosawa era cinema e essa linguagem não podia estar dominada pelo antecedente que o inspirou.

A linguagem cinematográfica origina-se na arte literária, adaptando a construção narrativa à sua estrutura lingüística própria. Desse modo, a intertextualidade, no caso da tragédia shakespeariana *Macbeth* e a transposição cultural feita por Kurosawa, realiza-se através do filtro cultural do teatro *Nô*, que faz passar a peça inglesa para o universo feudal japonês, salientando os inúmeros elementos simbólicos, históricos e estéticos.

### **3.1.2. Kumonosujô (蜘蛛巣城, *Trono Manchado de Sangue*, 1957)**

O décimo sexto filme de Akira Kurosawa, *Kumonosujô*, configura neste estudo sobre seus processos criativos como exemplo de processo criativo e objeto principal de análise, em termos de transposição cultural cinematográfica. A índole pacifista e seu olhar poético sobre as mudanças ocorridas em seu país deixam entrever seu profundo pesar pelos conflitos enfrentados pelo Japão, especialmente em produções cujo foco é a ética, segundo Ferreira:

**P:** Os filmes como *Os Sete Samurais*, *Trono Manchado de Sangue* e *Ran* falam de temas éticos que envolvem competição, coragem, honra, amizade e família. De

que maneira o senhor vê a relação de Kurosawa com esses temas?

**FF:** É uma recorrência permanente na obra dele. Kurosawa nunca deixou de ver essas coisas. Ele tinha uma formação ética que o levava a pensar sempre nesses termos. De um modo geral, isso não foi visto pelas apreciações críticas como o fundamental desses filmes. Mas é uma coisa que coexiste com o épico e a dramaticidade de alguns deles, com tudo que ele pretendeu focalizar do ponto de vista da dramaturgia.

No filme produzido em preto e branco, com película de 35 mm, a peça *Macbeth* é reconstruída sob a luz da cultura japonesa, adaptada para o universo dos samurais. De acordo com Mitsuhiro Yoshimoto, em *Kurosawa: film studies and Japanese cinema*, é através do *Nô* que o cineasta transpõe o enredo original:

Os detalhes visuais de *Trono Manchado de Sangue* que lembram a pintura tradicional monocromática japonesa atingem o objetivo de criar opacidade dramática em imagens realistas do mundo (como a névoa branca, a fortaleza do castelo na montanha, com seu telhado baixo, os aposentos em estilo *Nô*, na floresta com relâmpagos enquanto o sol brilha). As convenções do *Nô* presentes no filme traduzem com sucesso a intensidade da energia dramática do original sem recorrer à linguagem verbal. (p. 268)

<b>Direção</b>	Akira Kurosawa	<b>Edição</b>	Akira Kurosawa
<b>Produção</b>	Sojiro Motoki Akira Kurosawa Shinobu Hashimoto Ryuzo Kikushima	<b>Distribuição</b>	Toho
<b>Roteiro</b>	Akira Kurosawa Hideo Oguni	<b>Lançamento</b>	15 de janeiro/1957 (Japão) 22 de novembro/1961 (EUA)
<b>Elenco</b>	Toshiro Mifune Isuzu Yamada Takashi Shimura	<b>Duração</b>	105 minutos
<b>Música</b>	Masaru Sato	<b>País de origem</b>	Japão
		<b>Idioma</b>	japonês
		<b>Cinematografia</b>	Asakazu Nakai

Referido pelo próprio cineasta como seu Shakespeare favorito (Richie, p. 115), a realização de uma versão própria da tragédia de *Macbeth* era um projeto antigo, adiado desde 1950: *Ao terminar Rashômon, eu queria fazer algo com Macbeth de Shakespeare, mas justamente naquela época foi noticiada a versão de Orson Welles (1948) e, portanto, adiei a minha.* (RICHIE, p. 116). Além disso, é importante observar que as falas do texto inglês não reaparecem nas situações recriadas por Kurosawa, ou seja, mais do que uma adaptação, o

resultado obtido é uma hábil recriação através de diferenças culturais, sendo, no ponto de vista de Ritchie, um destilamento do tema de *Macbeth*, e não uma mera adaptação de eventos de literatura para o cinema. Robert Shaughnessy, em seu livro *Shakespeare on Film*, exalta essa nova linguagem criada para transpor a tragédia de Macbeth sem as palavras do original de Shakespeare:

*Trono Manchado de Sangue*, de Akira Kurosawa, é a mais completa tradução de Shakespeare em filme. O texto é abandonado, nem chega a ser traduzido, a ação mudada da Escócia medieval para o Japão feudal, uma tragédia renascentista ocidental que vira um épico oriental samurai. Esse é o mais celebrado filme shakespeariano, elogiado particularmente pela completude de sua transformação do drama em cinema. Claramente, a peça e o filme ocupam espaços inteiramente diferentes e não devem nem ser comparadas, muito menos avaliadas uma contra a outra: cada uma tem seu prestígio independente, mas o filme é incapaz de violar a integridade de Shakespeare, incapaz de interrogar ou subverter a identidade imortal e imanente da peça. (p. 79)

Atestando a intenção universal nos filmes de Kurosawa, Ritchie destaca a resposta do cineasta a respeito da presença de questões filosóficas em sua obra: *vejo a vida como um homem comum. Simplesmente coloco meus sentimentos nos filmes. Quando vejo a história japonesa, ou a história do mundo, vejo como o homem se repete inúmeras vezes* (pág. 115).

O *Macbeth* de Kurosawa não é grandioso. É possuído desde o início, compulsivo, tão profundamente apavorado que mata para assegurar que não será morto. É um homem fraco, e sua pouca grandeza vem de ser escravo de seus desejos. É regido pela ambição e assistimos sua ascensão e queda sem nos mover. Ao mesmo tempo, Kurosawa ilustrou tão prodigiosamente sua queda, e tão sutilmente indicou os paralelos, os significados ocultos, tão artisticamente preparou as armadilhas e, assim, amplamente explicou o padrão a que essa peça realmente adverte. (p. 116)

Neste estudo, torna-se pertinente a origem e caracterização do gênero trágico desenvolvido pelo dramaturgo inglês, e, em especial a peça *Macbeth*, que inspirou Kurosawa em *Kumonosujô*.

### 3.2. As tragédias de William Shakespeare



William Shakespeare e o teatro elizabetano

Em *Reflexões Shakespearianas*, Barbara Heliodora apresenta uma contextualização histórica da Inglaterra em que o Shakespeare viveu e produziu, destacando a influência de formas teatrais anteriores que possibilitaram a formação de um autor que mesclasse o teatro da Renascença às teorias do teatro clássico romano, contidas em obras de Plauto, Terêncio e Sêneca, principalmente. A tragédia, expressão artística definida por Aristóteles como *a imitação de uma ação de caráter elevado e completo, de uma certa magnitude, de linguagem agradável*, realizada por homens que *agem, e, por meio da piedade ou do medo, provocam ou fazem acontecer a purificação – catharsis – desses e de outros sentimentos semelhantes*. Assim, o conceito clássico grego de herói era, de acordo com Aristóteles, *um homem importante, mas não primordialmente virtuoso e justo, que por algum erro de julgamento e não por vício ou depravação, passa da felicidade à infelicidade*.

Apesar das semelhanças entre as tragédias de Shakespeare e as gregas analisadas por Aristóteles, segundo Eliodora, existem diferenças históricas entre a sociedade da Grécia antiga e o mundo elizabetano dos dias de Shakespeare, inseridas no conteúdo moral de cada forma trágica:

O mundo grego e o elizabetano, indispensável lembrar, são separados por concepções radicalmente diversas do universo e do destino do homem. O conceito de predestinação, por exemplo, aceito na Grécia dos primeiros grandes clássicos, de certa forma isentava seu herói trágico de ao menos uma parcela de responsabilidade: estava predeterminado que Édipo mataria seu pai e se casaria com sua mãe e, na verdade, o que a tragédia de Sófocles nos conta é o processo da inútil tentativa de Édipo de escapar ao seu

destino. No mundo elizabetano, por outro lado, estamos em um universo essencialmente cristão, no qual o princípio do livre arbítrio é de suma importância, pois, segundo ele, cada homem é responsável por todas suas ações. Não haverá maldição pairando sobre o herói trágico elizabetano, e era muito forte o empenho da rainha Elizabeth I em garantir que seu governo fosse perfeitamente apto a exercer a justiça pública, o que levou a uma forte repressão de duelos e outras formas de vingança privada. (p. 122)

Em três de suas tragédias, Shakespeare aborda uma questão comum, a *degenerescência da qualidade individual de um protagonista de excepcional potencialidade*. Em *Otelo*, o amor se torna ciúme e a justiça vira arbitrariedade quando, envenenado por pela maldade de Iago, o protagonista torna-se um criminoso passional. *King Lear* explora o efeito devastador da pompa e a circunstância na corte como fator alienador do rei acerca de suas relações familiares, pois aceita a forma pela essência, marcando seus erros de julgamento. Já em *Macbeth*, há a transformação do sentimento normal de realização em ambição desmedida e inescapável.

Outro fator em comum a essa três obras trágicas do dramaturgo inglês é a presença de relações dos protagonistas com o estado, sendo *Otelo* o comandante militar de Chipre, *Lear* um monarca inglês e *Macbeth* um general escocês. O exercício do poder é o elemento em comum que favorecem sua queda desses três heróis trágicos, pois lhes dá condições de colocar em prática as ações determinadas pela deturpação de valores, acentuando assim a corrupção frente ao poder de comando e os males do absolutismo.

### **3.2.1. A falha trágica de Macbeth**

Em 1603, meados da produção de Shakespeare como dramaturgo, um novo monarca ascendeu ao trono inglês, James VI, da Escócia (depois referido como James I da Inglaterra), causando na elite da época um novo interesse a respeito da cultura escocesa. Barbara Mowatt e Paul Werstine, em seu prefácio para *Macbeth* descrevem essa transmissão de elementos culturais:

Foi provavelmente nesse contexto que Shakespeare aproveitou a lenda escocesa de Raphael Holinshed em sua tragédia. Na história da Escócia do século XI, Shakespeare encontrou um espetáculo de violência – o martírio de exércitos inteiros e de famílias inocentes, assassinatos de reis e membros da realeza, e a execução brutal dos rebeldes. Ele também entrou em

contato com narrativas a respeito de bruxas que advertem os traidores, e com a fé do novo rei nas conexões entre traição e feitiçaria, pois James já executara mulheres como bruxas.

O mal em *Macbeth* vem da inversão de valores, que é claramente identificada a partir do momento em que a ambição e a coragem do general o levam à desenfreada falta de escrúpulos à perpetração do crime, quando a parte má de sua personalidade assume o controle de suas ações. O ponto fundamental da construção dessa tragédia é a idéia central do homem que mata para usurpar a coroa, perdendo nesse processo de degeneração moral tudo que o ser humano precisa para viver: paz, descanso, amizade e amor.

Apesar do resultado estético impecável e da acelerada sucessão de elementos trágicos ter agradado ao público e à crítica mundiais, a profunda compreensão que Kurosawa atingiu dessa obra trágica de Shakespeare pode não ser evidente a todas as audiências, pois sua representação salienta pontos estruturais históricos e nuances comportamentais da sociedade japonesa a que os conflitos vividos pelo guerreiro infiel se adequam perfeitamente.

### **3.2.2. A transposição de *Macbeth* para contexto histórico japonês**

Neste filme, Kurosawa realiza um processo de transposição cultural que pode ser compreendido através de uma imagem definida por Patrice Pavis, em *O Teatro no Cruzamento das Culturas* (2008), como um jogo de forças culturais contrastantes por meio de um mecanismo que o autor compara a uma ampulheta, pela qual a cultura-fonte (ou texto-fonte, *Macbeth*), que está em cima, *deve passar, para podermos absorvê-la, através de um estreito gargalo de afunilamento*. Esse processo de assimilação *não apresenta um escoamento automático e passivo*, sendo predominantemente regido pela cultura-alvo (ou texto-alvo, *Kumonosujô*), que está embaixo, e *procurará ativamente na cultura-fonte, como que por imantação, o que necessita para responder às suas necessidades concretas*.

Nesse sentido, em *Kumonosujô*, o gargalo definido por Pavis seria o teatro *Nô*, a forma mais antiga de teatro do Japão, como o elemento cultural escolhido desencadeador do processo de escoamento da obra de Shakespeare para o cenário nipônico, causando um efeito de estilização que

permeia a narrativa, sonora e visualmente. Sobre seu apreço à arte tradicional japonesa, diz Akira, em seu *Relato Autobiográfico*:

Durante a guerra, estive sequioso de beleza. Mergulhei de cabeça no mundo das artes tradicionais japonesas, como em uma festa. Posso ter sido motivado por um desejo de escapar à realidade à minha volta, mas o que consegui aprender, apesar da motivação, teve, no entanto, um grande valor para mim. Fui assistir o *Nô* pela primeira vez. Li as teorias artísticas deixadas por Zeami, o importante dramaturgo do teatro *Nô* do século XVI. Devorei todos os livros sobre o próprio Zeami e *Nô*. Fui atraído pelo *Nô* por sua singularidade, tão distante do que vemos no cinema. De qualquer modo, aproveitei essa oportunidade para me familiarizar com o *Nô*, e tive o prazer de assistir às representações dos grandes atores de cada escola - Reppeita Kita, Mazaburo Umewaka e Kintaro Sukurama. Os japoneses têm raros talentos. No meio da guerra, foi o encorajamento da política nacional militar que nos levou a uma apreciação mais plena das artes e tradições, mas essa tutela política não é necessária. Penso que o Japão pode se orgulhar a qualquer tempo de possuir um mundo estético próprio e muito especial. Esse reconhecimento levou-me também a uma melhor compreensão de mim mesmo - e a uma autoconfiança melhor. (p. 217-218)

Segundo Ritchie, muitas razões são enumeradas na escolha de Akira Kurosawa de usar os elementos de *Nô* em sua versão de *Macbeth*, porém a principal delas seria a predileção pessoal do cineasta por esse tipo de teatro. A seguir a definição de Kurosawa do *Nô*, de acordo com Ritchie:

Essencialmente sou muito japonês. Gosto de cerâmica japonesa, pinturas japonesas – mas gosto do *Nô* acima de tudo. É um pensamento engraçado. Se você realmente gosta de algo assim, não usa normalmente em seus filmes. De qualquer modo, não gosto tanto de kabuki, talvez porque aprecie tanto o *Nô*. Gosto porque é o coração, porque é âmago de todo o drama japonês. Seu grau de compreensão é extremo e é cheio de símbolos e de sutilezas. É como se os atores e a audiência estivessem engajados num concurso e esse concurso envolvesse toda a cultura japonesa. (Akira Kurosawa, em Ritchie, pág. 116)

Em termos de intertextualidade, no estudo da transposição da literatura para o cinema, o roteiro de Akira Kurosawa apresenta aspectos interessantes, principalmente a respeito do contexto a que foi adaptado *Macbeth*, uma circunstância do contexto histórico japonês que estabelece uma ponte cultural por onde o diretor tornou a tragédia compatível e adequada à sociedade japonesa feudal. Portanto, antes de realizar a análise da transposição de

Shakespeare para o cenário *samurai* do século XVI, se torna fundamental que se contextualização histórica das particularidades do Japão da época escolhida por Kurosawa como pano de fundo, para que se vislumbre a maestria dessa sua adaptação.

Apesar do uso de um calendário próprio, diferente do ocidental, a cronologia da história japonesa é dividida em fases culturais distintas, que evidenciam os desafios e as influências externas que marcam cada etapa de seu desenvolvimento como nação. O momento histórico em que a peça *Macbeth* foi habilmente inserida na cronologia do Japão por Akira Kurosawa chama-se era Muromachi (1336-1573), regida pelo clã Ashikaga, os comandantes do segundo governo militar, numa etapa feudal marcada por longas guerras, que unem o apogeu e a decadência da cultura dos *samurais*.

CRONOLOGIA DA CULTURA JAPONESA	
35000 - 14000 aC	Período Paleolítico
14000 - 400 aC	Era Jōmon
400 aC - 250	Era Yayoi
250 - 538	Era Kōfun
538 - 710	Era Asuka
710 - 794	Era Nara
794 - 1185	Era Heian
1185 - 1333	Era Kamakura
<b>1336 - 1573</b>	<b>Era Muromachi → Sengoku Jidai</b>
1568 - 1603	Era Azuchi-Momoyama
1603 - 1868	Era Edo
1868 - 1912	Era Meiji
1912 - 1926	Era Taishō
1926 - 1989	Era Shōwa
1989 -	Era Heisei

### 3.3. O Japão feudal e a ascensão dos samurais (1192 - 1868)

No imaginário japonês acerca de seu guerreiro tradicional, estilizado na figura do *samurai*, existem aspectos que o assemelham ao cavaleiro medieval, sobretudo por seu rígido código de ética, que espelha virtudes como *honra*, *retidão*, *humildade* e *decoro*.

Através da história evolutiva japonesa, a presença dos samurais teve forte expressão política, em três governos militares, desde o início da era Kamakura, em 1192, passando pelo reinado do clã Ashikaga (era Muromachi) até a interrupção da dinastia Tokugawa (era Edo), em 1868, pela abertura

japonesa ao comércio internacional, após os setecentos de isolamento político anos que integram o feudalismo japonês.

Os *samurais* eram representantes da classe rural, formada por lavradores hábeis no manejo da espada e experientes em cavalaria, que formaram milícias para proteger seus domínios de ameaças externas. Essas hordas de guerreiros foram se estratificando, ao longo dos séculos X e XI, e sua ascensão ao poder estabelecido pela corte imperial da capital Kyoto, a quem os clãs *samurais* eram subordinados, é descrita por José Yamashiro em seu livro *História da Cultura Japonesa*:

A nova ordem político-social implantada (com muita criatividade, diga-se de passagem) pelos samurais não destrói a anterior, a qual coexiste ao lado do regime militar. Os fidalgos de Kyoto continuam a ostentar pomposos títulos, mas aos poucos são despojados do poder efetivo. Todavia, constitui importante e constante característica da história do Japão a preservação contínua de valores autóctones de sua cultura, mesmo as transformações mais profundas jamais resultam na destruição radical dos valores genuinamente nacionais. A casa imperial, o xintoísmo, o culto dos antepassados, e características tradicionais do povo nipônico, incluindo-se nelas o amor pela natureza e a apreciação do belo, são conservados e respeitados. (p. 90)

Principalmente, a originalidade da elite guerreira reside na criação de sua própria doutrina, *O Bushidô* e no aprimoramento das artes marciais. Vera Lucia Sugai alude à origem das regras de ética e etiqueta, compiladas nos sete séculos de governos *samurais*:

Essa nova classe social, a dos guerreiros ou samurais, possuía um novo e único estilo de vida, o *Bushidô*, ou *Caminho do Guerreiro*, cuja disciplina era extremamente severa, indo da alimentação frugal a exercícios físicos exaustivos. O sono era apenas o suficiente para descansar numa cama pouco confortável, era exigida pontualidade, e tudo que levasse o guerreiro a desenvolver a força de vontade e o autocontrole, de extrema importância na ordem dos samurais. Esse código era composto dos princípios morais que norteavam a conduta dos guerreiros, com suas vivências e experiências aperfeiçoadas ao longo de anos e transmitidas para os mais jovens, como exemplo de formação do espírito do *samurai*. (p. 185)

Nessa época, o Japão rompeu as relações diplomáticas inclusive com a China, que havia influenciado política e esteticamente a aristocracia das eras Nara e Heian, em termos de arte, religião, cultura, arquitetura, e cerimoniais da

corde imperial. Porém, segundo Yamashiro, em *História dos Samurais*, durante a era Muromachi verifica-se uma intensificação do intercâmbio comercial entre as duas nações, através dos mercadores. Interessados em importar os recursos estéticos necessários à consolidação de sua elite guerreira, como livros (principalmente sobre Budismo e Confucionismo), variedades de chá, rolos de papel e tinta para escrita, aves raras e peles de animais, pedras preciosas, tecidos de seda e algodão, incensos, cosméticos e madeiras aromáticas, os governantes japoneses exportavam recursos minerais (como ouro, prata, pérolas, mercúrio medicinal, enxofre para fogos de artifício), e artigos artesanais (espadas, arco e flecha, armaduras e capacetes, leques e biombos), considerados obras de arte.



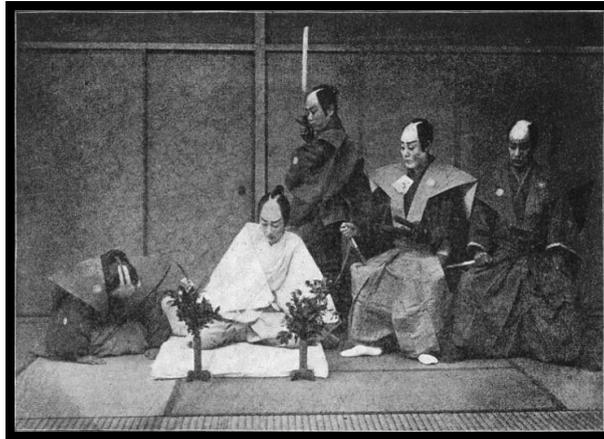
Armadura e retrato de um samurai – Museu de Tóquio

### 3.3.1. A ética dos samurais: o *Bushidô* e a morte voluntária (*seppuku*)

Com rígido treinamento atrelado ao *zen budismo*, de acordo com Sugai, os *samurais* tiveram como preceitos mais importantes a *retidão* e a *justiça*, buriladas pelo exercício da *coragem*, da *verdade*, da *sinceridade* e da *compaixão*, baseados na *honra*, no *dever* e na *lealdade*.

Sintetizando a essência dos preceitos na expressão máxima das qualidades de abnegação e humildade, havia o *seppuku* (ou *harakiri*), o suicídio ritual *samurai*, praticado como expiação para os erros de julgamento e conduta ou remissão de desonras e humilhações, ato heróico em que o guerreiro brandia contra o próprio corpo seu bem mais precioso, a espada (*katana*), purificando-se através do desventramento. Segundo a moral da época, o ventre seria a sede da vida e da vontade, sendo oposto à face (que obedece às

conveniências sociais, cuja boca pode mentir), resguardava o centro de sinceridade de cada ser humano.



Representação do ritual do *seppuku* no teatro

De acordo com *A Morte Voluntária no Japão*, de Maurice Pinguet, o primeiro exemplo registrado de *seppuku* na história do Japão foi praticado por um guerreiro chamado Yoshitsune Minamoto (1159-1189), célebre general destacado na grande batalha de *Dannoura* (1185). Perseguido pelo irmão Yoritomo, o chefe do governo de Kamakura, Yoshitsune foi exilado para as montanhas do norte, sendo atacado em sua fortaleza em Koromogawa. Após a morte da esposa e da filha, ele põe fim à vida, em ato pormenorizado no livro III da narrativa romanceada de sua vida, *Gikeiki*, escrita duzentos anos depois: *ele plantou o sabre do lado esquerdo e enfiou-o violentamente, até trespassar o dorso: alargou o ferimento de três lados e se extirpou as entranhas. Enxugou a lamina com a manga de sua roupa, que puxou em seguida sobre si, e recostou-se na almofada.* De acordo com Pinguet, o ritual samurai era um processo atroz, porém de relativa eficácia, causando uma agonia prolongada:

Só seu valor simbólico pôde fazer com que fosse adotado. O brilho sangrento da proeza falava ao orgulho, e comprazia ao masoquismo que é o avesso obscuro da vontade. Os estertores do corpo eram dos mais dolorosos, mas acompanhados de uma apoteose moral: no último momento, todo homem podia tornar-se um herói. Metamorfoseado pelo seu próprio ato, ele morria na glória. (129)

### 3.3.2. O caos social na era Muromachi – O clã Ashikaga

Além de conflitos de poder e guerras entre feudos, o governo Ashikaga enfrentou o descontentamento do povo camponês com os altos impostos cobrados (elevadas taxas sobre produção, habitação e deslocamento) para a

manutenção da corte samurai, que viva em dispendioso luxo, chegando a realizar obras impressionantes como o *Kinkakuji*, em Kyoto, um templo folheado a ouro, o símbolo máximo da sofisticação arquitetônica a que chegou a corte Ashikaga.

### 3.3.3. A *sengoku jidai* (戦国時代, a era do país em guerra)

O precário equilíbrio de alianças incertas com os guerreiros das províncias, que passaram a evoluir em autonomia através de conquistas territoriais, figurou entre os fatores da desintegração do governo Ashikaga, segundo Yamashiro, sendo o início dessa decadência marcado pela guerra de Ônin (1467-1477), um conflito de sucessão entre os clãs Hosokawa e Yamana, que tomou proporções maiores quando cada um dos lados recebeu apoio logístico de clãs inimigos do poder central, envolvendo 270 mil soldados que conduziram ao colapso da era Muromachi, como descreve Yamashiro:

Os governadores militares evoluem no sentido de maior autonomia, se tornam semi-independentes ou até mesmo hostis ao poder central, procurando aumentar sua influência, ocupando a chefia de duas ou mais províncias. A guerra de Ônin provoca a destruição de importantes obras de arte e cultura em Kyoto. A capital sofre tremenda devastação, com incêndios e saques generalizados. O prestígio dos Ashikaga cai por terra. Audaciosos militares, ambiciosos e fortes, se levantam em armas aqui e ali, e se engolfam em sangrentas lutas. O conflito se alastra por muitos pontos do país. (p. 109)

Os Ashikaga enfrentaram intensas dificuldades administrativas, o caos social e a miséria dos camponeses servindo de elementos catalisadores da deflagração de conflitos bélicos por todo o arquipélago japonês, período denominado *sengoku jidai*, os cem anos de guerras feudais que deixaram Kyoto em cinzas e ocasionaram o final do governo Ashikaga. Com suas conquistas territoriais, os guerreiros interioranos impuseram seu poder crescente ao clã central, já fragilizado por intrigas internas, minando sua supremacia política e militar. Houve, neste momento histórico, a generalização da prática do *gekokujô*, a inversão hierárquica que aproxima a experiência feudal japonesa da temática de *Macbeth*, como explica Yamashiro:

Na era do país em guerra (*sengoku jidai*), o Japão, dividido em numerosos feudos, grandes, médios e pequenos, liderados por chefes militares locais, assiste

a sangrentas guerras na disputa da supremacia militar e política, mediante conquista territorial. E acontece um fenômeno algo inesperado, pelo menos do ponto de vista da moral samuraica: o completo desrespeito à hierarquia à ordem estabelecida. É freqüente subordinados se voltarem contra seus chefes ou senhores. Governadores militares são mortos e substituídos por chefes samurais locais que se sublevam e ocupam o lugar dos superiores, e registram-se casos em que um chefe militar é morto e seu lugar preenchido por um subalterno; em seguida, este perde seu lugar, vencido por outro, e assim por diante. Verifica-se o *gekokujô*, que marca fortemente o período das guerras feudais. (p. 110)



Quadro do ataque de Mitsuhide a Nobunaga no templo de Honnoji, exemplo de *gekokujô*

Portanto, ao adaptar a tragédia shakespeariana ao cenário feudal japonês, Kurosawa revela uma escolha consciente de salientar a época mais sangrenta da história nipônica, em que crimes como o descrito em *Macbeth* se tornaram comuns, como prática de sublevação e fortalecimento do poder local contra a soberania central. Robert Shaughnessy, em *Shakespeare on Film* destaca o contexto histórico buscado por Kurosawa para *Macbeth*:

O que pode essa interpretação cinematográfica informar sobre o *Macbeth* de Shakespeare? Para começar, ela situa o problema do regicídio (*gekokujô*) num contexto social e histórico bem específico e paralelo com a Escócia feudal de Duncan, mas bem diferente da Inglaterra de Shakespeare ou o mundo moderno. O filme apresenta uma sociedade militarizada com um elaborado código de lealdade, expressado em rituais sociais convencionados: o intercâmbio intensamente estilizado entre samurais e lordes tenta controlar o poder e a violência que possibilitam a existência dessa sociedade. *Ambição* nessa sociedade não é um distúrbio excêntrico de personalidade, e sim uma contradição histórica central: uma extensão natural da violência militar que é incentivada e reprimida pelo padrão feudal de autoridade. *Que samurai não quer ser o senhor de um castelo?* Washizu pergunta a Miki. A questão não pode ser

respondida em termos psicológicos nem colidir com o sistema moral universal. Ela tem sentido apenas dentro da realidade histórica do filme. (p. 79)

Sobre a estética escolhida pelo cineasta, Richie salienta que *raramente se viu um filme em preto e branco tão preto e branco*, sintetizando assim o hábil contraste criado por Kurosawa entre o alvorecer do dia e o cair da noite, a floresta úmida e o castelo majestoso, o interior lúgubre e o exterior ensolarado, propriedade feudal onde vivem o general Washizu, condecorado soberano do feudo, um homem enérgico e violento, sempre vestido de negro, completado e contrastado com a esposa Asaji, figura de movimentos e expressões faciais contidos, envolvida em quimonos de cor clara.

### 3.4. O teatro *Nô* em *Kumonosujô*

Além da adequação do contexto histórico, há em *Kumonosujô* outra camada de transposição cultural merecedora de análise, o uso da estética das peças tradicionais do teatro *Nô*, que serve de filtro estético por onde a transposição cultural de *Macbeth* para o cenário do Japão feudal foi realizada. A decisão de utilizar a estrutura dessas antigas peças de teatro em seu filme determinou a redução feita por Kurosawa no ritmo de *Macbeth*, uma tragédia em cinco atos, segundo o modelo shakespeariano, pois as encenações do teatro *Nô* eram organizadas em três partes distintas: *jo* (introdução) *ha* (destruição) e *kyu* (aceleração), o que acentua consideravelmente a tensão trágica. A esse respeito, reflete Kurosawa em *Gama no Abura*:

Uma boa estrutura para um filme é a do teatro *No*, com suas três partes: *jo* (introdução), *ha* (destruição) e *kyu* (aceleração). Se você se dedica integralmente ao *No*, e obtém dele algo de bom, ele emergirá naturalmente em seus filmes. O *Nô* é uma forma verdadeiramente única de arte que não existe em qualquer outra parte do mundo. (p. 277)

No desenvolvimento do filme *Kumonosujô*, portanto, na primeira parte da narrativa, a situação do protagonista é explicitada, na segunda há a transgressão moral, e na terceira, o advir catastrófico das conseqüências do erro trágico do protagonista, que acelera sua derrocada final. Robert Hapgood, em *Shakespeare and the moving image: the plays on film and television*, detecta o uso dessa estrutura teatral no filme:

Todo o sistema de energia do filme deriva do padrão de extrema contenção seguida de vazão que caracteriza o ritmo do *Nô*. O modo de Kurosawa de descrever a perversa estrutura do *Nô* - *jo/ha/kyu* - como introdução/destruição/haste se torna sugestiva quando se trata de *Trono Manchado de Sangue*. (p. 239)

Segundo Ritchie, muitas razões são enumeradas na escolha de Akira Kurosawa de usar os elementos de *Nô* em sua versão de *Macbeth*, porém a principal delas seria a predileção pessoal do cineasta por esse tipo de teatro. A seguir a definição de Kurosawa do *Nô*, de acordo com Ritchie:

Essencialmente sou muito japonês. Gosto de cerâmica japonesa, pinturas japonesas – mas gosto do *Nô* acima de tudo. É um pensamento engraçado. Se você realmente gosta de algo assim, não usa normalmente em seus filmes. De qualquer modo, não gosto tanto de *Kabuki*, talvez porque aprecie tanto o *Nô*. Gosto porque é o coração, porque é âmago de todo o drama japonês. Seu grau de compreensão é extremo e é cheio de símbolos e de sutilezas. É como se os atores e a audiência estivessem engajados num concurso e esse concurso envolvesse toda a cultura japonesa.

(Akira Kurosawa, em Ritchie, pág. 116)

Assim, em *Kumonosujô*, Akira Kurosawa homenageou a excelência do teatro *Nô*, utilizando seus elementos estéticos e culturais que devem ser levados em consideração além do contexto histórico e dos elementos socioculturais, pois o processo de releitura de uma peça de Shakespeare através do teatro japonês cria em *Kumonosujô* um raro efeito cultural, tornando necessária uma análise mais aprofundada dessa forma teatral antes de prosseguir à discussão dos eventos do filme.

#### **3.4.1. A estética do teatro *Nô*: Zeami Motokiyo (世阿弥 元1363-1443)**

O teatro *Nô* é um drama musical com danças e máscaras, uma das manifestações teatrais mais antigas japonesas e possui em Zeami Motokiyo seu principal codificador. Ator, compositor, diretor, dançarino e importante dramaturgo e teórico do teatro japonês, Zeami escreveu uma centena de peças e compilou manuais de instruções para atuação, usados até os dias de hoje.

No prefácio de *Noh Theatre: Principles and Perspectives* (1983), Kunio Komparu enfoca a vida e obra de Zeami, filho do famoso ator Kannami

Kiyotsugu (1333-1384), que, aos oito anos, já trabalhava para o clã Ashikaga, recebendo educação na corte, que permitiu um alto grau de desenvolvimento do seu talento como ator e dramaturgo. Após a morte do pai, em 1384, Zeami tornou-se dirigente da companhia do teatro *Kanze-za*, porém, devido a intrigas da corte, foi exilado na ilha de Sado, no mar interior, onde residiu nos anos mais importantes de sua produção estética e crítica.

O trabalho de Zeami foi mantido secreto por famílias de atores até a publicação de *Fushikaden* (風姿花伝, 1418), em 1905. De acordo com Komparu, porém, a recepção crítica foi prejudicada pela crescente ocidentalização cultural que o Japão atravessava no início do século XX.

Meiko Shimon, da UFRGS, em seu livro *Concepção Estética de Kawabata Yasunari*, aborda a sintetização dos ideais de Zeami para a arte e peças *Nô* em particular através da palavra *yugen*<sup>28</sup>, um tipo de beleza inapreensível intelectual e materialmente, que existe de maneira subjetiva. Shimon ressalta que, *concretizada no palco do teatro Nô, a beleza yugen toma um aspecto suntuoso e elegante, no entanto, extremamente simplificado em seus movimentos e expressões, significando a expressividade contida sob controle da expressão, na qual a mais profunda das emoções é esboçada apenas por um leve movimento* (SHIMON, 2000, p. 46). O trecho abaixo é citado no livro *Nô - Teatro Clássico Japonês*, de Eiko Suzuki, e faz parte do texto teórico *O Espelho Da Flor*, de Zeami, transmitido oralmente por décadas e publicado em 1665, duzentos anos após a sua morte.

Olhando as plantas em flor, perguntamo-nos: porque se simboliza por uma flor todas as coisas do mundo? É pela sua existência efêmera que se gosta delas, elas só florescem durante uma estação, são raras. De igual modo, o *Nô* fala ao coração e suscita o interesse. A flor, o interesse e a raridade, eis a maravilha do *Nô*. Florir e murchar são inevitáveis: é o que torna as flores maravilhosas. O encanto do *Nô*, a sua flor, encontra-se na virtude da mudança. O *Nô* nunca é estático, transforma-se sem cessar, como a flor, e é esta mudança que o torna tão raro. No entanto, é necessário respeitar as suas regras e evitar a extravagância, mesmo na demanda da raridade ou da novidade. Após todos os exercícios, no momento de apresentar um *Nô*, é preciso escolher de acordo com a

---

<sup>28</sup> **yugen** (大辞林) - expressa tanto algo que contenha um profundo deleite ou significado, bem como algo elegante. Também se refere a um dos ideais de beleza ligados ao movimento literário e do teatro *Nô* da idade média, sendo a emoção que acompanha a profundidade do conteúdo de tais artes.

situação. De entre todas as flores, só é verdadeiramente rara aquela que eclode no seu quadro temporal. Do mesmo modo, se aprendestes bem as numerosas técnicas das artes, escolhereis adaptando-vos à época e ao público; será como uma flor na sua estação. As flores de hoje são semelhantes às do ano passado. Assim, o *Nô*, mesmo tendo já sido visto antes, ou inscrevendo-se num repertório importante, retornará, após a passagem do tempo, igualmente raro.  
(traduzido por Helena Barbas)

### 3.4.2. As peças do teatro *Nô*

A maior parte das peças de *Nô* tem como tema o encontro entre o protagonista, um espírito perturbado (*shite* 仕手) e um sacerdote ou observador (*waki* 脇), que o chama ao palco e pode lhe trazer alívio através da dança, elemento condutor de ação dramática, que inicia lenta e solenemente, aumentando até uma intensidade controlada. Os atores usam máscaras esculpidas em madeira de cipreste e pintadas, que assinalam personagens-tipo ou estados emocionais, e ricos quimonos de brocado.

De acordo com Sugai, o moderno palco de *Nô* é de estrutura simples de madeira, com ornamentação modesta. As temáticas abordam a reencarnação de criaturas enlouquecidas, espíritos inquietos de mulheres ciumentas, fantasmas vingativos, guerreiros atormentados e demônios. Com sete séculos de história, o teatro *Nô* conserva sua estética cênica rigorosa, que busca o máximo de significação com o mínimo de expressão, e seu repertório soma aproximadamente duzentas e cinquenta peças.

Ernest Fellonosa (1853-1908) foi um grande estudioso de artes japonesas suas análises de teatro estão compiladas no livro *A Study of the Classical Stage of Japan*, de 1916, com colaboração de Ezra Pound (1885-1972). De acordo com os autores, *O Nô é incontestavelmente uma das grandes artes do mundo, com quase certeza, é a mais recôndita:*

A arte da alusão, ou o amor à alusão na arte, está na raiz do *Nô*. Tais peças são feitas para poucos, para os nobres, para os treinados para perceber as alusões. No *Nô* encontramos a arte feita de danças divinas, de lendas locais sobre aparições de espíritos, e, mais tarde, de feitos de guerra e fatos históricos, uma arte de posturas esplêndidas de dança e canto, e de atuações não-miméticas. (pág. 5)

Fellonosa se refere ao *Kaden-sho* (花伝書), ou *livro das flores*, um guia secreto do *Nô*, escrito por Zeami, que traz a categorização das peças e sua ordem de apresentação tradicional: o *shugen*, ou peça de abertura, faz menção aos deuses e ritos religiosos e reverencia as divindades que protegem o Japão desde sua criação, sendo essa modalidade conhecida como *kami-mono* (神物). *Shura-mono* (修羅物), ou peças de batalhas, vêm em seguida, em homenagem aos guerreiros que protegeram com armas seu país dos demônios que ameaçam a soberania nacional. *Katsura-mono* (鬘物) ou *onna-mono* (女物), as peças femininas, vêm em terceiro lugar, explicitando o *yugen*, a misteriosa calma que acompanha os tempos de paz e propicia os casos de amor. Como as peças de guerra são limitadas aos homens, esse contraste apresenta diferenças de métrica e condução da trama. Em quarto lugar são as *Oni-mono* (鬼物), ou o *Nô* espiritual, mostrando *que a paz e a glória, uma vez alcançadas não são eternas. A vida é como um sonho e passa com a velocidade de um trovão, é como o orvalho matinal, logo cai e se desfaz* (pág. 15) Quando a audiência já está um pouco cansada é despertada pela peça de espíritos, que apresenta as lutas e os pecados dos mortais, para que se reflita sobre o budismo e a vida após a morte. Em quinto lugar, uma peça enfocando os deveres morais do homem: *jin* (仁compaixão), *gi* (義correção), *rei* (礼polidez), *chi* (智 sabedoria) e *shin* (信confiabilidade), ensinando que a quarta peça seria decorrência natural da corrupção de um desses valores.

Em seguida, vem outro *shugen*, para cumprimentar os deuses e fechar a performance, evocando bênçãos aos deuses e aos fidalgos presentes, aos atores e ao teatro em si. *Evidenciando que a primavera sempre passa, é um momento de retorno, é o momento em que tudo volta outra vez ao início*, define Fellonosa (pág. 16).

### 3.4.3. As máscaras do teatro *Nô*

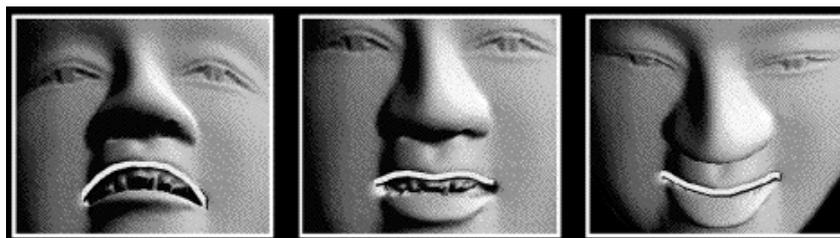
Existe uma grande variedade de máscaras de *Nô*, chamadas *nô-men* (能面), masculinas, femininas e demoníacas, representando pessoas, espíritos, divindades ou animais, e revelam as expressões dos personagens. São

acessórios tão indispensáveis à arte do *Nô* que os artesãos especializados na sua produção muitas vezes são os atores do espetáculo.



Estágios de confecção artesanal da máscara de *Nô*

Em seu ensaio para a *University College London* sobre o teatro *Nô*, intitulado *The effect of Vertical Viewpoint on Expression Perception: the Noh Mask and the Human Face*, Michael Lyons e Ruth Cambell afirmam que, em especial, as máscaras femininas parecem mudar de expressão com a inclinação vertical, viradas para cima parecem sorrir, e para baixo aparentam tristeza, como se evidenciassem que a percepção da expressão facial não é invariável mesmo quando esculpida em madeira, sugerindo que a expressão mutável pode ser resultado do formato interno da máscara, cuidadosamente irregular para permitir nuances de expressão.



A alteração das expressões faciais da máscara a partir da linha das feições

De acordo com esses autores, os lábios da máscara se aproximam de arcos semi-circulares. Quando a cabeça inclina-se para frente, o arco é ascendente e dá a impressão de sorriso, inclinada para baixo, esse arco torna-se descendente, revelando a expressão de tristeza:



Expressões da máscara de *Nô* a partir do ângulo da luz

#### 3.4.4. O palco tradicional

O palco *Nô* segue a estética da arquitetura japonesa, inspirada na natureza, construído em cipreste japonês (檜, *hinoki*) natural sem pintura, simples e austero. Os quatro pilares que o sustentam são feitos de peças únicas de madeira e orientam os atores em cena, ficando 8,5 m acima do solo. No fundo, há a pintura de um pinheiro retorcido, que representa a árvore sagrada do santuário *Kasuga*, em Nara, e, segundo a lenda, seria o portal por onde os deuses desciam dos céus à terra, que o reflexo dela, imantado pelo deus, a energia que ilumina o ator de *Nô*. A parede lateral, pintada com bambus estilizados, possui uma pequena porta por onde o coro entra e sai, abaixando-se em sinal de humildade. Esse modelo de palco existe há séculos sem apresentar modificações, expressando a essência do todo imutável.



Palco de teatro *Nô*

#### 3.4.5. O coro e sua importância narrativa

Além do protagonista *shite* e do coadjuvante *waki*, há um coro de vozes que conduzem a narrativa em linguagem arcaica e instrumentos auxiliares – flautas e tambores – que dão movimento ao protagonista, que se expressa

através da dança. Esse coro, *ji-utai* (地謡), é composto normalmente por oito integrantes, número que pode variar de seis a dez e sua função é narrar passagens durante a obra e substituir a voz dos personagens adormecidos ou em estados espirituais elevados, para elucidar a narrativa.



Típico coro do teatro Nô

Em *The Classic Noh Theatre of Japan*, Ezra Pound, referindo-se aos estudos de Fellonosa, diz que *a transição do coro para o drama, propriamente dito, consiste, em ambos os casos, do desenvolver da atuação do protagonista, quando suas palavras alternam com a interação com o coro* (pág. 59). Segundo Pound, no fim do século IX, o costume japonês de apresentar coro em peças teatrais tornou-se parte dos grandes festivais xintoístas organizados na corte imperial. Os textos eram cantados pelo coro, e é essa a importante diferença em relação aos gregos, pois no Japão seus membros não dançavam nem atuavam, sua presença era contemplativa, observando a cena (pág. 66).

A beleza e o poder do *Nô* está na concentração. Todos os elementos – figurinos, movimentos, texto e música se unem para produzir uma única e clara impressão. Cada drama engloba alguma relação ou emoção humana primária, e essa doçura pungente e poética é elevada ao mais alto grau pela cuidadosa exclusão dos elementos obstrutivos, como o realismo mimético ou as sensações vulgares. A emoção é sempre fixada na idéia, e não na personalidade. Os personagens apresentam tipos de caracteres humanos derivados da história japonesa. (pág.69)

Comparando o teatro *Nô* ao drama grego através da ação do coro, diz Pound, citando Fellonosa:

Em ambos os casos (teatro grego e *Nô* japonês) o discurso é métrico e envolve uma clara estrutura orgânica de unidades líricas separadas. Em ambos os casos a música tocada é elemento de suma importância. Em ambos os casos a ação é uma variante da dança. Em ambos os casos ricos figurinos eram usados e em ambos os casos, há máscaras. A forma e a tradição do drama ateniense passou para o

antigo palco romano, e desapareceu na era medieval quatorze séculos atrás. Está morta, e apenas pode ser estudada através de escassos registros. Mas o drama japonês está vivo até hoje, tendo sido transmitido de modo quase idêntico, a partir de uma forma perfeita desenvolvida em Kyoto no século XV. (pág. 60)

De acordo com Pound e Fellonosa, portanto, toda a arte dramática é influenciada pelos gregos, e constitui-se uma linha entre os atores romanos marginais e as peças religiosas posteriores, evoluindo assim para o teatro shakespeariano. Pound postula que, com a conquista da Grécia, originou-se uma cultura greco-budista na Índia e na China, portanto a influência desse tipo de arte dramática pode ter influenciado as cortes hindu e chinesa, chegando assim até o Japão, que acolheu os ensinamentos do Budismo através destas duas civilizações, mesclando-os à sua religião original, o *Xintoísmo*, cujos elementos também aparecem como componentes da estética do teatro *Nô*.

Na visão de Pound, existe, porém, além da profunda analogia do *Nô* japonês com as peças gregas, uma segunda e interessante analogia com a origem do teatro shakespeariano. As três modalidades são um desdobramento de peças religiosas - o primeiro do teatro em homenagem a Baco, o segundo originou-se do culto ao cristianismo e o terceiro deriva da adoração às divindades do *Xintoísmo* e *Budismo*. Apesar de na arte grega e shakespeariana essa origem ter desaparecido, no Japão as raízes são cultivadas até hoje, como explica o autor:

Porém, o *Nô* japonês, apesar de desenvolvido um século antes de Shakespeare, essa continuidade nunca foi quebrada. As mesmas peças são encenadas nos dias atuais da forma original, e mesmo os atores são descendentes sanguíneos dos mesmos artistas que criaram esse tipo de teatro há 450 anos (pág. 61)

#### **3.4.6. Os instrumentos musicais utilizados**

Vera Lúcia Sugai descreve o *Nô* como o *produto da combinação harmoniosa de canto, dança e poesia*, elementos salientados pela utilização de quatro instrumentos musicais, um de sopro e tres de percussão, que dão ritmo à encenação: *nôkan* (semelhante a uma flauta), *kotsumi* (um tamborim pequeno), *otsumi* (tamborim grande) e *taiko* (tambor achatado). Eiko Suzuki em *Nô, Teatro Clássico Japonês*, explica que a finalidade dos instrumentos é obter o *máximo de efeito com o mínimo de movimentos*, portanto a música tradicional

nos palcos ondula de acordo com a narrativa apresentada, subjazendo a trama sutilmente e salientando os momentos de tensão dramática.



nōkan

kotsumi

otsumi

taiko

Para Sugai, a base do teatro *Nô* não é a palavra, e sim o silêncio, que evidencia sua raiz budista. O conteúdo da peça é apenas insinuado e nunca narrado. Em algumas peças, o ator não pronuncia absolutamente nada, contudo mantém o expectador atento, por um longo tempo, somente através de seu desempenho expressivo.

### 3.4.7. O vestuário dos atores

Os figurinos no teatro *Nô* são exuberantes, com brocados em fios de seda e bordados em ouro, tendo sofrido influência tanto dos trajes usados na corte imperial quanto das vestimentas dos samurais. Segundo Sugai, durante as apresentações, era comum os nobres expectadores, senhores feudais, bravos guerreiros ou sacerdotes, despirem uma peça de roupa para ofertarem, em um gesto de admiração. Com o presente sobre os ombros, o ator deixava o palco, e a vestimenta tornava-se propriedade da companhia teatral.

Preparação do ator de *Nô* para entrar em cena

Ao preparar-se para uma encenação, segundo Sugai, *o ator despe-se de sua personalidade, para se transformar no personagem:*

As primeiras roupas, as de baixo, são brancas, assim como as meias. Por cima, o ator usa um quimono, que muda de gola de acordo com o papel. Outro quimono, ajustado por uma faixa, é usado sobre o anterior. Em seguida, uma saia-calça, também de acordo com o papel, e por último um casaco bufante, específico de cada personagem. Depois de vestido são colocados no artista a peruca e a faixa da cabeleira. Dessa forma, e ainda sem a máscara, o ator sai do camarim para a *Sala dos Espelhos*, a antecâmara da passarela. Como o espelho no *Xintoísmo* significa a realidade, é nessa sala especial, e somente nesse instante, que ele recebe a máscara, num ato de grande força interna que marca o final do processo e o início de um movimento que cujo ápice é a transcendência da nossa terrena realidade. É o momento em que o ator se vê totalmente mergulhado em seu personagem, pondo fim ao dualismo personagem-ator, tornando-se um. É um momento crucial da vida do artista, a morte do seu ego. Vida e morte ao mesmo tempo, esse ato deve transcender a própria vida, feita da repetição infinita do nascer e morrer, e todo ator deve estar ciente disso. Segundo Zeami, a flor é vida do *Nô*, e ele tece uma relação do teatro com o desabrochar, a beleza e o mistério da flor, tão igual à existência humana. (p. 174)

### 3.5. A estrutura de Kumonosujô

O título original escolhido por Kurosawa, *O Castelo da Teia de Aranha*, faz referência à nevoa da floresta, que protege o feudo de ataques externos por desnoitear os inimigos, porém, em uma segunda camada de significação, remete ao mal que é engendrado ali no centro da mata, a moradia da aranha, que na cultura japonesa indica traição e engano, sendo essa a proteção dos novos domínios conquistados por Washizu.

<b>Direção</b>	Akira Kurosawa	<b>Edição</b>	Akira Kurosawa
<b>Produção</b>	Sojiro Motoki Akira Kurosawa Shinobu Hashimoto Ryuzo Kikushima	<b>Distribuição</b>	Toho
<b>Roteiro</b>	Akira Kurosawa Hideo Oguni	<b>Lançamento</b>	15 de janeiro/1957 (Japão) 22 de novembro/1961 (EUA)
<b>Elenco</b>	Toshiro Mifune Isuzu Yamada Takashi Shimura	<b>Duração</b>	105 minutos
<b>Música</b>	Masaru Sato	<b>País de origem</b>	Japão
		<b>Idioma</b>	japonês
		<b>Cinematografia</b>	Asakazu Nakai

Seu desejo de se tornar o soberano, semelhante ao de Macbeth original, é acentuado por mais uma redução feita por Kurosawa, pois ao invés de

desejar comandar o reino da Escócia, Washizu cobiça o castelo do feudo que serve, no início do filme regido pelo lorde Tsuzuki. Essa opção do cineasta reduz o número de personagens e acentua a gravidade aos feitos do ambicioso general, que perpetra sua inversão hierárquica, dominado pelo desejo de realização. Ao ouvir as profecias que lhe foram destinadas, Washizu tem, em sua trajetória ascendente, uma guinada ambiciosa que se torna irreversível ao ser instigado pela esposa Asaji, sendo conduzido à destruição final, sem concretizar seus objetivos de conquista, riqueza e projeção.

As diferenças entre o original *Macbeth* e a transposição de Kurosawa são numerosas e significativas, incluindo o respeito inicial que o protagonista demonstra pelo superior que acaba por assassinar (o maior reflexo da hierarquia feudal), o relacionamento entre Washizu e a esposa Asaji, que, percebendo-lhe a fraqueza na determinação de prosseguir com os planos de traição, rege seus feitos com uma firmeza enérgica, tecendo os planos e incitando-o a ação que terminará por expor a mais significativa fragilidade, explicitada pelo coro inicial do filme.

Ao indicar o personagem da esposa como fonte geradora do mal, Kurosawa reflete uma antiga concepção do teatro *Nô*, que retrata os personagens femininos como canais terreno por onde os espíritos malignos da natureza alcançam a consciência dos homens, inculcando em seus corações a ilusão do desejo, com objetivo de minar sua fibra moral e conduzi-los ao erro, como fazem a criatura do bosque e Asaji.

Portanto, se, em Shakespeare, lady Macbeth é cúmplice do crime e da ambição do marido, em *Kumonosujô*, Asaji é mais que uma colaboradora, representando a fonte do planejamento e da execução do crime. Ela não apenas instiga: orienta, defende e apóia Washizu nas etapas do que afirma ser sua ascensão como guerreiro. Porém, ao final, o feito de Washizu ocasiona a destruição do feudo, representando a corrupção do pilar formativo filosófico do *Bushidô*, ou seja, a obediência servil, materializada no respeito dos subordinados aos superiores. Interessante destacar essa forma de punição escolhida pelo cineasta como exemplar, pois duplica a inversão hierárquica, com intensificação do efeito moralizante imaginado por Shakespeare: Washizu, em decorrência de sua falha moral, contraria o *Bushidô* e, em conseqüência,

seus próprios subordinados exercem a justiça reparadora, através do mesmo crime cometido pelo vilão, ou seja, a desconsideração da superioridade marcial, porém dessa vez em defesa da honra e em punição pela desordem instaurada sob sua responsabilidade.

Em *Kumonosujô*, fica claro que tudo o que vemos é produto da mente de Washizu e apresentado segundo sua visão, desde o coro que resume sua trajetória descendente ao iniciar o filme, até sua surpreendente morte, consistindo em um grande pesadelo para o protagonista que, embriagado pela ilusão do poder e pela consciência de seus crimes age como um louco, preso nas teias de aranha criadas por sua própria mente.

Como avisos ao público, há diversos sinais sutis de mau agouro, decodificáveis através da estética tradicional do teatro *Nô*, como cavalos relinchando, corvos gritando em cenas de tomada de decisão, ventanias que sinalizam mudanças, como quando Asaji convence o marido de que seu crime seria justificável. Em uníssono com o espírito do bosque, ela solidifica no marido uma intenção criminosa que fora imposta por ela própria, dizendo que a ambição não passa de uma previsível falha humana, convencendo-o a concretizar a profecia. Esses elementos premonitórios do estado de caos, dispersados pelo cineasta ao longo da narrativa de *Kumonosujô*, e presentes entre os atos de sua trajetória trágica, para que o ensinamento se estabeleça, e o desfecho trágico impressione a platéia sem realmente a surpreender, pois os espectadores são avisados, desde o início, de que a empreitada assumida por Washizu não será exitosa. A história de *Macbeth* exerceu um especial fascínio no cineasta devido à tentativa de realização pessoal vivida pelo protagonista, como destaca Richie:

Sua falta, nem tanto a ambição nem o orgulho, é o fracasso em se realizar plenamente. Ao invés disso, ele deseja meramente ascender no mundo, querendo algo convencional como poder. Naturalmente, um assassinato leva a outro, porque esse é o padrão do poder, assim, de acordo com o autor, essa peça de Shakespeare tem a atração de ser uma lenda de exemplo ou causalidade. (p. 115).

Por propor temas como limitação, negação e morte, Kurosawa produziu o que Ritchie define como seu primeiro filme formal, uma vez que resultou em algo *balanceado, completo, unitário e compacto, um filme terminado, sem*

*pontas soltas, em que os personagens não têm futuro, causa e efeito são as únicas leis e a liberdade não existe, o diretor não permitindo esperança nem escapatória (p. 115).*

### 3.5.1. Os personagens de *Kumonosujō*

MACBETH	TRONO MANCHADO DE SANGUE
Três bruxas	espírito / conselho de espíritos
Macbeth	Taketori Washizu
Lady Macbeth	Lady Asaji Washizu
Duncan, rei da Escócia	Kuniharu Tsuzuki
Malcolm	Kunimaru Tsuzuki
Lenox e MacDuff	conselheiro Noriyasu Odagura
Banquo	Yoshiaki Miki
Fleance	Yoshiteru Miki
Cawdor	Fujimaki - personagem apenas citado
Noruega	Inui, senhor feudal vizinho - apenas citado

O tema de *MacBeth* é a ambição desenfreada de um guerreiro que, ao chegar ao poder através do assassinato de seu rei, perece sob as conseqüências de seu ato criminoso. Para a execução de seu plano de ascensão, assessorado pela esposa, ele marca sua decadência, após ter seu crime descoberto. Lady Macbeth, talvez a maior vilã criada por Shakespeare, é, sem dúvida uma mulher má, astuta, inescrupulosa e ambiciosa, configurada como cúmplice do marido em sua degeneração moral.

Definida como a vilã mais bem construída das peças de Shakespeare, impressionado as audiências com sua maldade explícita, desde as cenas em que conjura espíritos maus para ajudar na ambição do marido até seu enlouquecimento, quando lava as mãos do sangue imaginário do rei morto, em uma das frases mais assustadoras da peça: *Quem poderia imaginar que o velho tivesse tanto sangue dentro de si?* (ato V, cena 1). Sua postura é enérgica, com inegável força dramática. Contudo, sua contribuição é mais encorajadora do que executiva e ela se vale da ambição que percebe no marido para impulsioná-lo à ação e, conseqüentemente, ao abismo moral.

Porém, de acordo com a convenção dramática do *Nô*, segundo Keiko Macdonald (p.125), *cada personagem deve ter um companheiro, sendo a dupla de protagonistas respectivamente chamados de shite-zure (protagonista) e*

*waki-zure* (companheiro), elucidando o fato de que o *waki-zure* *nunca é considerado um personagem separado, mas uma extensão física do shite-zure*, que revela aspectos escondidos que o *shite* não sabe possuir, e, neste processo, ocorre uma alternância de valores: ora o *shite-zure* é mais importante, ora o *waki-zure* assume a ação, funcionando como catalisador da ação dramática, como ocorre em *Kumonosujô*, onde a mente de Asaji seria uma extensão da de Washizu, desvelando o que o coração do guerreiro esconde em suas obscuridades.



O general Washizu e sua esposa Asaji

Em suma, em *Kumonosujô*, a dupla de protagonistas apresenta-se em uma fusão tão intrínseca quanto antagônica, em uma união mais significativa do que em *Macbeth*, devido às várias cenas que destacam a preponderância da esposa sobre o marido. Washizu, apresentado como um valente *samurai*, possui, como falha trágica, ser suscetível à sedução da influência nefasta da esposa, como esclarece o coro, já nos primeiros minutos do filme.

### 3.5.2. O general Washizu

Interpretado por Toshiro Mifune, o protagonista Washizu, um *samurai* destemido cuja caracterização em cena, com a barba negra e o olhar penetrante, o assemelha a um animal selvagem, impressão reforçada por sua voz grave e profunda. Quando se vê tomado pela ira, a fisionomia do personagem congela como a máscara do *Nô* que representa a ambição, e quando atinge a belicosidade insana, a fúria de Washizu se torna evidente sem

que o ator se mova, pelo impacto da sua fisionomia, com os dentes à mostra e o franzir da testa, aproximando-se ainda mais da máscara do teatro *Nô* reservada aos guerreiros inescrupulosamente ambiciosos.



Máscara de *Nô*



Toshiro Mifune em *Kumonosujô*

Por seu aspecto dinâmico e vigoroso, Toshiro Mifune, como o protagonista de *Kumonosujô*, se comparado aos outros atores que desempenharam o papel de Macbeth no cinema antes e depois dele, se diferencia como uma aparição que parece sintetizar a coragem astuta e a aspereza inescrupulosa. A adaptação de *Macbeth* realizada de Orson Welles (1948) é protagonizada pelo diretor, e, na realização de Roman Polanski (1971), o ator escolhido foi Jon Finch.



Orson Welles e Jon Finch no papel de *Macbeth*

Por tratar-se de *samurai*, os preceitos do código dos guerreiros são atrelados a *Washizu*, tornando seu regicídio ainda mais grave, e acentuando o conflito interno por ele enfrentado para concretizar o assassinato de seu superior. A inversão hierárquica reflete a quebra dos valores da filosofia samuraica de *honra, obediência, retidão e respeito pelos superiores*, que o qualificariam como guerreiro, mais do que a coragem ou a bravura. Nesse

sentido, portanto, apesar de sua assertividade guerreira, o cerne moral de Washizu é descrito por Ritchie, evidenciando a fragilidade moral de sua conduta equivocada, produto da interferência feminina em um samurai:

O *Macbeth* de Kurosawa não é grandioso. É possuído desde o início, compulsivo, tão profundamente apavorado que mata para assegurar que não será morto. É um homem fraco, e sua pouca grandeza vem de ser escravo de seus desejos. É regido pela ambição e assistimos sua ascensão e queda sem nos mover. Ao mesmo tempo, Kurosawa ilustrou tão prodigiosamente sua queda, e tão sutilmente indicou os paralelos, os significados ocultos, tão artisticamente preparou as armadilhas e, assim, amplamente explicou o padrão a que essa peça realmente adverte. (p. 116)

Robert Shaughnessy, em *Shakespeare on Film*, descreve a diferença de concepção do protagonista entre as duas obras e a repercussão de sua falha moral no público, sendo a rigidez do teatro *Nô* adequada à seriedade da situação de Washizu, menos esperançosa ainda que a do *Macbeth* original:

É evidente que tanto o filme de Kurosawa quanto a peça de Shakespeare podem ser vistas primariamente como tragédias sociais, situadas num contexto histórico distante, onde os problemas e contradições sociais podem ser tornados visíveis e entendidos pela curiosidade da audiência. A tragédia narrada com tanto detalhamento estético se torna um épico. A tragédia de *Macbeth* envolve algum grau de empatia de parte do expectador, na experiência do protagonista, nos identificamos com *Macbeth*, para viver imaginativamente o conhecimento do mal, numa purgação catártica. *Trono Manchado de Sangue* nega ao expectador essa experiência e oferece em seu lugar, em estilo épico, um escrutínio detalhado de certas ações em certo contexto social. O artifício coreográfico do teatro *Nô* pode certamente expressar um senso de destino rígido e predeterminado: mas o artifício é visível, evidente e consciente, os atores contracenam em performances estilizadas, sem mimetizar um inevitável processo de desenvolvimento psicológico. (p. 80)

Logo depois da traição e do assassinato do senhor, o general Washizu é acometido por desespero e culpa, e seu rosto registra esse choque, quando a esposa esforça-se para tomar-lhe das mãos a lança ensangüentada, que ainda segura fortemente, prostrado. As sobrancelhas indicam seu estado geral de alerta, e a linha descendente da boca cerrada evidencia o pânico por ter matado seu superior, bem como o temor da descoberta de seu crime.



Máscara de Nô



Cena do filme de Kurosawa

As cenas subseqüentes ao crime mostram o herói trágico mergulhado em suspeita e percepção paranóica. Consciente do que fez, Washizu começa a se sentir observado por todos, e a desconfiança raivosa que sente o personagem é expressa por Toshiro Mifune pelo olhar de lado, contrafeito, a testa congestionada e as narinas infladas de nervosismo. Sente-se a tensão dessas cenas e delas se pode prever a inexorabilidade do destino do general, que perde a naturalidade, passando a se portar de modo ríspido com todos.

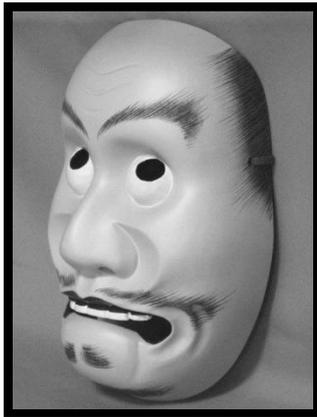


Máscara de Nô



Cena do filme de Kurosawa

Na seqüência final da tragédia, que marca a morte do protagonista, executado pelo próprio exército que o atinge com inúmeras flechas, a expressão do personagem é de pânico e horror. A boca ainda mais curva de quem não vê saída da situação, os olhos arregalados de surpresa e dor por ver sua tentativa de ascensão resultar em punição e morte.

Máscara de *Nô*

Cena do filme de Kurosawa

### 3.5.3. A esposa Asaji

O contraponto de Washizu é a esposa Asaji, e juntos forma a dinâmica tradicional do teatro *Nô* (*shite-zure* e *waki-zure*), sendo um indissociável do outro. Isuzu Yamada, com formação em teatro *Nô*, a atriz escolhida para o papel de Asaji, constrói uma personagem tão fisicamente insubstancial quanto intrinsecamente fundamental na seqüência da tragédia de *Kumonosujô*.

Perturbadora na postura típica do *Nô*, marcada em sua expressão facial, voz e movimentos extremamente sutis, ela empresta à sua vilã as características do antigo teatro de máscaras. A maquiagem branca usada pelas mulheres da era medieval japonesa, com longos cabelos negros e quimonos de seda, sobrancelhas elevadas artificialmente que sugerem um semblante sereno e, principalmente sua pouca mobilidade em cena consiste em recurso eficiente que revela a frieza manipuladora com que ela rege o marido na busca pelo poder. A esse respeito, Ritchie observa:

É interessante que no filme, os elementos de *Nô* são mais associados a Asaji, por ser ela mais limitada, mais confinada, mais conduzida, mais malévola. Move-se, dos calcanhares para os dedos dos pés, como um ator de *Nô*; a forma do rosto da atriz Isuzu Yamada sugere a máscara de *Nô*, as cenas com o marido tem uma composição típica de *Nô*, e sua lavagem de mãos, ao enlouquecer, é puro drama *Nô*. (p. 117)

Para Macdonald (p. 132), a *máscara* de Asaji pode ser considerada como branca, pois mesmo em sua fria objetividade, a personagem assume uma expressão neutra ou intermediária. Ao contrário de Washizu, que dramatiza seu terror, Asaji mantém-se impassível, no esforço de realizar seus

objetivos. Essa primeira *máscara* que seu rosto reflete é semelhante à tradicional figura da *yaseonna* (mulher magra), uma cujos atributos de beleza e submissão constituem um alerta para o perigo de sua sedução demoníaca.

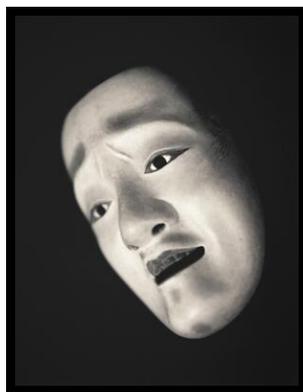


Máscara de *Nô* - *yaseonna*



Isuzu Yamada em *Kumonosujô*

Após deflagração do elemento trágico, ao perder o filho e a esperança de ser a matriarca do importante feudo da *Teia de Aranha*, o rosto de Asaji passa a refletir a máscara *sumidagawa*, atribuída às mulheres que precisam enfrentar grandes perdas, como a morte de um filho. Ao trocar de *máscara* em cena, toda a atitude da personagem de Asaji se transforma: olhar plácido agora apresenta sobrancelhas carregadas de pesar, e seus movimentos, antes sutis e contidos, tornam-se frenéticos e desesperados.



Máscara de *Nô* - *sumidagawa*



Isuzu Yamada em *Kumonosujô*

Se o protagonista Washizu contrasta com outras representações cinematográficas do herói trágico Macbeth, sua esposa Asaji também diverge consideravelmente das versões de lady Macbeth de Welles e Polanski, sendo apresentada por Kurosawa como quase inexpressível, destituída da emoção fulgurante que marca outras interpretações do personagem.



Jeanette Nolan e Francesca Annis nas versões de Orson Welles (1948) e Roman Polanski (1971)

Apesar de sua aparente impassividade, Asaji é uma força mais comprometida com o projeto ambicioso do marido do que a dele próprio, e sua destruição final não provém de um suicídio por remorso de tê-lo incitado a assassinar o rei ou do temor pelas conseqüências, e sim do enlouquecimento por ver seus planos arruinados, após o parto de um descendente natimorto.

Ainda a respeito de Asaji, Macdonald (1994, p.132) descreve os passos da Lady Macbeth de Kurosawa da seguinte maneira: *'Ela caminha como numa performance Nô: seus pés são erguidos do chão, mas deslizam através dele, os dedos erguidos a cada passo'*, e Richie a descreve sob luz do teatro Nô:

É interessante que no filme, os elementos de Nô são mais associados a Asaji, por ser ela mais limitada, mais confinada, mais conduzida, mais malévola. Move-se, dos calcanhares para os dedos dos pés, como um ator de Nô, a forma do rosto da atriz Isuzu Yamada sugere a máscara de Nô, as cenas com o marido tem uma composição típica de Nô, e sua lavagem de mãos, ao enlouquecer, é puro drama Nô. (Ritchie 117)

Para uma maior compreensão da atribuição do mal como advindo da mulher em *Kumonosujô*, e dos aspectos culturais que Kurosawa quis levantar em sua representação de Lady Macbeth no retrato de Asaji, é pertinente o esclarecimento dos moldes com que se realizavam as uniões matrimoniais no Japão feudal. Muito mais do que um acordo entre dois indivíduos, as alianças familiares se estabeleciam entre feudos ou clãs, indício esclarecedor da falha trágica de Washizu ao confiar nos conselhos de sua esposa.

Desde o século XVI, no Japão sob regime dos *samurais*, os casamentos eram arranjados de acordo com interesses políticos ou territoriais, com intuito de estabelecer ou fortalecer alianças entre os guerreiros, sendo o amor um elemento proibitivo, e mesmo combatido, na sociedade feudal japonesa. Nesse

sentido, a filha mais velha de um clã derrotado era tomada como esposa de um dos filhos do clã vencedor, selando-se assim a paz compulsória através do elemento hereditário, e gerando intrigas e desconfianças em ambas as partes do contrato matrimonial.

Segundo Stephen Turnbull, em *Samurai – O Lendário Mundo dos Guerreiros* (2006) havia nesse processo *uma violência controlada*, praticada pelos guerreiros, devido à doutrina que os regia, em tempos de guerra ou não, gerando *um equilíbrio entre a obediência aos princípios e a sua transgressão em proveito próprio regia no uso da brutalidade, principalmente em momentos de paz* (p. 9). Conseqüentemente, o filho natimorto de Asaji e Washizu, foi o principal elemento narrativo inserido por Kurosawa, que difere Kumonosujô do *Macbeth* original, constituindo-se no elo desencadeador da decadência da esposa no acelerar trágico e à sua destruição através do enlouquecimento.

Não por amor ao marido, remorso por seu plano maligno, ou consciência da punição, Asaji perde a razão ao ser confrontada com a prova física de que seus esforços foram em vão, pois o herdeiro que gerava no ventre, de acordo com a lógica do casamento na sociedade feudal japonesa, seria o instrumento da imortalidade política que ela conferiria, por extensão, a Washizu, não porque o amasse, mas para atingir seu objetivo de ser a soberana do *Castelo da Teia de Aranha*, que legaria a um descendente legítimo, de seu próprio sangue.

A adição desse elemento cultural esclarece a revolta de Asaji, ao ouvir do marido o plano de adotar como seu sucessor o filho de Miki, que, de acordo com a profecia do bosque inexoravelmente se tornaria rei, quando ela diz a Washizu: *não sujei minhas mãos de sangue pelo filho de Miki*, e anuncia estar grávida, a informação crucial que o encoraja na certeza da realização.

Como no oriente a decisão de acabar com a própria vida está atrelada à honra, as mulheres de samurais carregavam consigo um punhal oculto na manga do quimono, que lhes possibilitaria a libertação em caso de defesa da honra ou da obrigatoriedade de um casamento imposto pela derrota do seu clã de origem, a mudança proposta por Kurosawa parece sinalizar que Asaji, por ser a vilã, não mereceria um fim que lhe conferisse essa dignidade.

Nesse sentido, Kurosawa transfere a idéia de suicídio feminino à esposa do lorde Tsuzuki, após o assassinato do marido, *para não assistir a entrada do*

*inimigo no castelo*, passagem que demonstra sua lúcida consciência das circunstâncias que causaram a morte do soberano, ou seja, a traição hierárquica. Em uma cena delicada e significativa, Kurosawa enfoca as damas da corte chorando inconsoladamente a perda de sua senhora, honra jamais conferida Asaji, sutilmente apresentada como uma mulher de caráter vil. Portanto, se, em Shakespeare, lady Macbeth é cúmplice do crime e da ambição do marido, em *Kumonosujô*, a esposa representa a fonte de onde parte o planejamento do crime, pois instiga, orienta, ajuda e apóia Washizu nas etapas de sua corrupção em relação à base filosófica do *Bushidô*,

Na tradição do teatro *Nô*, a máscara *hannya* (般若), uma das mais ameaçadoras e talvez a mais divulgada no Ocidente, dotada de dentes e chifres, expressava o ciúme, a tristeza, a loucura ou o desejo de vingança em personagens femininos. Freqüentemente apresentada em peças, *hannya* representa o descontrole emocional de uma mulher, que adquire esse aspecto demoníaco, sinalizando que o estado alterado de suas emoções é irreversível.

A máscara do *hannya* especificamente representa uma mulher quando o ciúme malicioso e inveja já a consumiram, transformando-a em um demônio, mas com os traços importantes da face humana. Sua expressão de sofrimento em torno dos olhos e das vertentes do cabelo que sempre aparece representada de uma maneira desordenada, demonstra a paixão desvairada e a perda do domínio das emoções. Diferentemente do conceito Ocidental, o julgamento no budismo japonês mostra os demônios como a síntese de sentimentos humanos que podem transformar seres humanos nessas terríveis criaturas, sendo imprescindível salientar o fato de que o uso da máscara *hannya* é exclusiva para representação de personagens femininos.



A máscara *hannya* e sua representação na arte japonesa

### 3.6. A estrutura de *Kumonosujô*

A estrutura externa do filme é emoldurada por um prólogo e um epílogo, e se organiza em três atos distintos (*jo - ha - kyu*) entre os quais o tempo da narrativa se adequa à estrutura tradicional do teatro *Nô*. Segundo essa divisão tradicional, cada um desses capítulos intensifica a tensão trágica, em três etapas bem definidas da destruição do caráter e da reputação de Washizu, cada uma dividida em quatro cenas. Culminando em pontos irreversíveis, estratégia narrativa resulta eficiente em prender a atenção do expectador e prenunciar as atitudes desesperadas do protagonista na tentativa de consolidar seu prestígio político e atingir a paz de espírito.

O filme inicia com a imponente música que retumba acompanhando o movimento da cascata de ideogramas feitos a mão com os créditos da produção. Assim que a câmera fixa começa a narrativa do coro, que como em peças de *Nô* situa o enredo a ser desenvolvido, suas implicações e principais eventos, evidenciando a carga moralizante à moda shakespeariana, como se Kurosawa dissesse *Washizu é um exemplo a não ser seguido, repare como a ambição é perigosa, fraquezas levam a fracassos e sempre serão punidas severamente*. Como um antigo coro de tragédias gregas, as vozes inumanas adiantam o desenlace, atribuindo à esposa do guerreiro cuja trajetória será narrada a responsabilidade por seus atos criminosos e ambiciosos:

Olhem só este lugar desolado  
Onde existiu um majestoso castelo  
Cujo destino caiu na rede da luxúria do poder  
Onde vivia um guerreiro forte na luta  
Mas fraco diante de sua mulher  
Que o induziu a chegar ao trono  
Com traição e derramamento de sangue  
O caminho do mal é o caminho da perdição  
E seu rumo nunca muda.

O recurso de volta ao passado usado por Kurosawa é a névoa: no momento em que a cena abre e apresenta apenas as ruínas dos alicerces de um castelo medieval, cercadas por uma muralha, onde o único componente ainda restante é um pilar onde se lê em ideogramas pintados à mão, o nome do filme.

Como se antecipando ao público a presença do elemento sobrenatural, Kurosawa faz a névoa adensar-se até a tela ficar gradualmente branca, e, quando o nevoeiro volta a dissipar, ao fundo se pode ver o castelo, uma

evidente volta ao passado, com intuito de reforçar elementos oníricos e preparar a platéia para a narrativa de fatos passados. A névoa, o canto solene e o caráter didático remete a espíritos antigos que, como na estrutura narrativa do teatro *Nô*, atraem atenção do expectador para contar uma história que induzirá à reflexão, da mesma forma com que Akira Kurosawa chama a atenção para o desenrolar de seu filme.

Como no teatro shakespeariano, a sinopse oferecida pelo coro, longe de desinteressar por revelar a catástrofe que vivenciará o general Washizu, suscita o interesse de saber mais a respeito dos erros cometidos no transcorrer de seu vertiginoso caminho entre a glória inesperada e a derrocada absoluta, passando pela ambição, traição, medo e morte.



O título do filme e a visão externa do castelo

Comparando esse prólogo ao epílogo apresentado após a morte de Washizu, é notável a intenção de Kurosawa de emoldurar sua narrativa através do mesmo elemento estético, pois se trata da mesma cena apresentada ao contrário. Richie afirma que o filme se sustenta a partir do *padrão repetitivo*, ou da limitação humana, e Keiko Macdonald utiliza o termo *padrão circular*. Segundo a autora, *o filme abre e fecha com imagens do castelo em ruínas e uma névoa pairante* (p.129) - névoa que, para ela, reforça ainda mais a idéia de *impermanência*. O canto do coro alude à brevidade da vida, referencia ao reinado de Washizu, que ascende ao poder de forma vil e, portanto efêmera. Sob o ponto de vista de Macdonald (p.131), a conduta de Washizu desafiará o severo aviso budista sobre a pouca duração do êxito. Hapgood compara o filme a um quadro monocromático no estilo tradicional de pintura japonesa, feita em tons de preto e cinza, com tinta de carvão:

De muitas maneiras Kurosawa convida o expectador a assistir com atenção ao detalhe, num filme que muitos apontam como centrado obsessivamente em poucos elementos (chuva, névoa, vento, floresta, castelo e noite), com sua rigorosa geometria de linhas verticais e

horizontais, diagonais e circulares, e a renúncia ao close-up. Diferente do panorama colorido e vasto de *Ran*, o quadro pintado por Kurosawa aqui é menor, sua paleta reduzida asceticamente, sua técnica arrojada e segura. Controle é tudo. Com artifícios francos como cortes de cena, ele indica lapsos de tempo, direcionando a ação para frente, os atos indicados aberturas de cenas de comentários entre os servos de Washizu, marcando sua ascensão ao castelo do norte, a posse do feudo e seu declínio final. (p. 239)

### 3.6.1. Ascensão (jo)

#### 3.6.1.1. A corte feudal e os mensageiros

Ao silenciar do coro, mostra-se um castelo feudal japonês, que será o destino de um mensageiro que traz notícias de batalhas à corte de guerreiros.



chegada do mensageiro

O mensageiro esmera-se em movimentos frenéticos e na fala nervosa ao chegar, denotando o senso japonês de dever, ou *giri*. De acordo com Louis Frédéric e Alvaro David Hwang, em seu *O Japão – Dicionário e Civilização*:

GIRI – deveres imperiosos ou obrigações sociais que um homem deve cumprir a fim de ter um lugar respeitável na sociedade japonesa, primeiramente para com a sociedade em geral, seus superiores e sua família, em seguida, para consigo mesmo. Isso o obriga a preservar sua honra a face quando desonrado, a compensar um erro profissional, a retribuir um favor recebido e a respeitar padrões de comportamento (não expor seus próprios sentimentos, mostrar respeito etc.). Na antiga sociedade, os guerreiros eram obrigados a um *giri* extremamente rigoroso e deviam sacrificar sua vida pelo senhor que os alimentava e os protegia, de maneira a lhe prestar seu *on* (favor feito).

Ele mostra estar ciente da importância de sua missão, e logo após ser admitido anuncia ofegante, sentado no chão na postura de humildade

japonesa, a cabeça baixa e anuncia o caos: *Washizu tomou o Forte I, enfrentando quatrocentos homens*. Essa primeira referência ao protagonista logo causa interesse no espectador, pois se percebe que, apesar de toda a coragem envolvida, a campanha de Washizu é ambiciosa e temerária, e talvez fadada ao fracasso. Relevante salientar que, diferentemente do herói de *Macbeth*, que na primeira cena da peça encontra as bruxas, o protagonista de Kurosawa, mesmo antes de vir à cena, já é referido como um grande herói.

O superior interroga o mensageiro, já receoso, se há alguma esperança na campanha de Washizu, e a resposta, após o típico tremor japonês<sup>29</sup>, dá o tom necessário para fechar a cena no ápice dramático, não sinalizando otimismo: *Nenhuma*.



O mensageiro fala ao conselho militar

Logo após, Kurosawa mostra a importância do aconselhamento com os mais experientes (*sôdansuru*), um costume milenar reforçado pela absorção dos valores do Confucionismo na cultura japonesa. O soberano do castelo, lorde Tsuzuki, pede auxílio ao seu conselheiro, Noriyasu, na decisão entre atacar ou suportar o cerco, e recebe a resposta de que, apesar de os recursos locais serem escassos e os inimigos poderosos, não se aproximariam facilmente do castelo, sendo provavelmente confundidos pela *Floresta da Teia de Aranha*, a primeira referência ao labirinto que impede a visão do feudo.

Enquanto o conselho delibera sobre a conduta adequada, surge o segundo mensageiro, proveniente do forte II, a galope em seu cavalo, com novas notícias da capacidade tática de Washizu e da coragem do general que o acompanha, Miki: *Miki deu prova de coragem e deteve o inimigo, Washizu rompeu o forte I e uniu-se a ele, retrocedeu o inimigo e agora lança a ofensiva*,

<sup>29</sup> tremor japonês - velha regra de etiqueta da corte que aconselha demonstrar temor em presença de autoridades,

o que confere uma renovada sensação de alívio para a tensão da cena, que se percebe referir-se a uma situação de crise extrema política e militar local.

O segundo mensageiro informa que Fujimaki, o comandante do Forte I, traiu o soberano, aliando-se aos inimigos do feudo e foi aprisionado por Washizu, aceitando sua derrota e oferecendo-se para raspar a cabeça como prova de rendição e humildade, o que, segundo o preceito samurai, seria a única maneira de escapar à morte ou à imposição do suicídio ritual (*seppuku*).

A partir da menção desse aspecto cultural, Kurosawa evidencia o contexto histórico de seu filme, ou seja, a crise da ética guerreira sob os anos de conflitos bélicos no Japão, com a conseqüente a derrocada dos preceitos de conduta que conduziram a corte militar da época à degeneração de seus mais antigos preceitos, causadas por disputas de poder. Lorde Tsuzuki delibera e decide não aceitar a admissão de fracasso do traidor, que, apesar de sua decisão romper com o *Bushidô*, seria exterminado, para evitar revides, e envia o conselheiro Noriyasu à Mansão do Norte, residência de Fujimaki, para trazer Washizu de volta ao castelo. Mais notícias auspiciosas são transmitidas pelo mensageiro a respeito dos dois generais, pois Miki repudiara o inimigo que se aliara a Fujimaki, e Washizu tomara o Forte III, deflagrando a estratégia de combate ofensiva.

### 3.6.1.2. A volta de Washizu e Miki e o espírito do bosque



A volta de Washizu e Miki pelo *Bosque da Teia de Aranha*

A cena abre com chuva e relâmpagos, em meio à *Floresta da Teia de Aranha*, sendo que a presença de condições adversas sugere que a volta dos guerreiros não transcorreria sem percalços. Sendo o elemento climático de suprema influência ao modo de vida japonês, a tempestade nessa cena sinaliza algo inesperado, que envolve mudança de planos e interferência

externa. Assim, Kurosawa situa a condição meteorológica como o ponto de tensão verbalizado pelo protagonista na primeira fala de sua primeira aparição (*Nunca vi chover tanto*), observação que remete ao *Macbeth* original (*So foul and fair a day I have not seen* - ato I cena III).

Os guerreiros Washizu e Miki, perdidos na floresta, andam em círculos por duas horas e o tropel frenético de seus cavalos aos poucos indica desespero e temor, ao passo que a névoa começa a se adensar ao seu redor. Na cultura japonesa, as florestas abrigam espíritos e as noites de chuva propiciam-lhes aparições. Esse efeito sobrenatural é preparado pelo diálogo entre os dois, que cavalgam lado a lado. *Algo no impede de avançar*, diz Washizu, em tom solene, e logo após os dois tentam rir para afastar os temores. Miki lembra que a floresta serve para desnortear os inimigos do feudo e racionaliza a situação: *Conhecemos o bosque, deve ser culpa da chuva*. Porém, suas risadas ecoam na mata e, assustados, Washizu aponta uma flecha ao alto demonstrando capacidade de reação, ao passo que Miki aponta sua lança, evidenciando bravura. Uma considerável diferença na dinâmica relacional de Washizu e Miki em relação a seus originais Macbeth e Banquo consiste no tratamento entre eles. Apesar de estimado e leal, Banquo é sempre referido como inferior a Macbeth, tanto que se dirige a ele em linguagem formal (*good sir e my noble partner* - ato I cena III), evidenciando respeito hierárquico, ao passo que Miki trata Washizu como um samurai equivalente.

Quando decidem explorar a floresta em busca da saída do labirinto de árvores, surgem os avisos do sobrenatural e a chuva se intensifica. As risadas fantasmagóricas ecoam em meio ao som de trovões, marcando a circunstância que conduzirá a dupla à revelação sobrenatural que desencadeará a narrativa.

Representando as três bruxas da tragédia de *Macbeth*, Kurosawa apresenta uma criatura da floresta, um espírito de mulher idosa, indubitavelmente sobrenatural. Apesar de perdidos cavalgando em círculos, os generais estranham o fato de não ter notado a existência de uma cabana, que lhes causa estranhamento, Washizu percebe seu cavalo assustado relinchar, e adquire uma fugaz consciência da situação: *deve ser um espírito mau*.

Após esse breve momento de percepção do personagem principal, inconscientemente predisposto a crer no que se apresentasse diante de seus

olhos, eles aproximam-se hesitantes, e, por entre as árvores, observam em silêncio a aparição, que fia seda com uma roca, aparentemente distraída, enquanto entoava um canto em voz baixa e rouca. A névoa adensando ao redor reforça o elemento onírico e espiritual da cena ao passo que os guerreiros se dirigem à frente da cabana, prestes a enfrentar seu destino de frente.



A cabana na floresta e o espírito

Nesse personagem, segundo Ritchie, Kurosawa procurou, através dos preceitos do *Nô*, aproximar a concepção usada por Shakespeare acerca de fantasmas, bruxas e entidades malignas à concepção espiritual japonesa:

No *Nô*, estilo e enredo são uma coisa só. Neste filme, o problema foi como adaptar a história ao pensamento japonês. Ainda que suficientemente compreensível, mas os japoneses tendem a pensar diferentemente sobre bruxas e fantasmas (Akira Kurosawa, em Ritchie, p. 117)

Diferindo de Shakespeare, que confronta Macbeth com as três bruxas que interagem entre si, Kurosawa condensa em sua figura andrógina a ameaça disfarçada de boa notícia. O canto é significativo outra vez, não restam dúvidas de que a velha senhora conhece o resultado da situação que expõe:

Todos os homens são mortais  
 Todos os homens são vaidosos  
 E a vida não é mais que uma cadeia efêmera  
 Uma amarra que os homens tentam libertar-se  
 Para demonstrar que os fracos são mortais  
 Porque a vida é como uma flor  
 Que floresce e logo murcha no túmulo  
 A carne, com palavras e atos reflete a luxúria  
 E a avareza dos mortais  
 E os homens acumulam o pecado  
 Até chegar o implacável juízo  
 Quando o orgulho do vencedor  
 E a mancha do perdedor  
 Não salvarão nem ao santo nem ao pecador  
 E a carne sã ao vil abençoará  
 E logo em nada se reduzirá.

O espelhamento da alma na natureza é mostrado na noção de efemeridade presente aqui, um dos preceitos mais estruturais da arte japonesa até os dias de hoje, neste caso na clássica comparação da mortalidade humana ao ciclo vital de uma flor, revelando um sentimento de exaltação com raízes profundas na concepção de arte japonesa, *mono no aware*. Trata-se do estado emotivo (*aware*) frente à transformação do objeto ou ente (*mono*) no fluir do tempo. Meiko Shimon define em sua *Concepção Estética de Kawabata Yasunari em Tanagokoro no Shosetsu*:

*Mono no aware*: a expressão da emotividade subjetiva, um sentimento de *pathos* (piedade), uma profunda atração pelo indefinido, pela beleza etérea e suave captada em meio à conscientização do esvair-se do tempo. (...) este sentimento é intimamente ligado à doutrina búdica que ilumina a fragilidade e impermanência de todos os seres vivos, da inutilidade de todo esforço e vaidade do homem; na apreensão do esplendor, da pompa, seja de um clã, ou da cerejeira em flor, ou das folhas coloridas do outono, suscitando um estado de piedade filtrada pelo intelecto, que presente o momento inverso e inerente ao esplendor, o declínio e a morte. (pagina 46)

Na cultura japonesa, não há paralelo com as tríades européias de feiticeiras, porém, na estética do teatro *Nô*, existem sacerdotisas videntes que comungam com os espíritos naturais, não sendo necessariamente malignas. Kurosawa apresenta uma personagem de aparência andrógina, transmitindo o efeito sobrenatural ao público, reproduzindo culturalmente o temor que as três bruxas de Shakespeare inspiram na peça original.

De acordo com o imaginário do *Nô*, os espíritos são atraídos por lugares marcados por conflitos, portanto, se em *Macbeth* o mal provém das bruxas, em *Kumonosujô*, o mal está no ar, permeando a estrutura básica da sociedade samurai, e sendo ativado pela quebra do principal preceito do *Bushidô*: o desrespeito à hierarquia, nos arredores do feudo onde houve um crime de sucessão e logo haverá outro. Como composição cênica que acentua essa hipótese, ao redor da cabana, se vê algumas pilhas de esqueletos de soldados ainda envergando suas armaduras de samurai, remetendo outra vez ao contexto histórico da *sengoku jidai*, e às chacinas cometidas pelo desenfreado desejo de poder.

Depois do canto, ainda girando a roca de seda, um dos símbolos do aspecto temporal muito presente na concepção japonesa de representação, a aparição não olha para a dupla que a espreita através do cercado até que Washizu assume a dianteira e invade a cabana: *Será um espírito maligno ou um ser humano? Se sabe cantar sabe também falar*, cogita ele, buscando a interlocução com o fantasma, a névoa acentuando o tom sobrenatural da cena.

Quando capta a atenção da aparição, ela assume a postura servil dos súditos em relação a seus senhores, uma forma de etiqueta bastante comum na organização da corte japonesa, em que o inferior tem a possibilidade de vantagens se souber agradar seu superior e ajudá-lo demonstrando admiração. Assim, ela mostra saber seu nome e conhecer sua fama, despertando-lhe a vaidade, um traço característico do personagem, que se torna cada vez mais evidente, significativamente divergindo da noção social japonesa, que preconiza a humildade. Isso também evidencia a carga moral de todo o filme, pois um homem ocidental vaidoso pode ser interessante e sem dúvida visto como um excêntrico, porém um japonês vaidoso é visto como um insensato.

Nesse momento de tensão se revela a profecia para Washizu: *Hoje vos convertereis em senhor da mansão do norte, um dia em senhor do castelo*, notícia que é recebida com incredulidade. O espírito questiona a surpresa, mostrando ou conhecer ou querer provocar o desejo do general ambicioso: *Pensei que gostaria de saber, não queres o castelo?*

Após um momento de reflexão que antecipa o dilema moral que a partir dali enfrentará, Washizu honra o preceito de obediência servil a sua superior, dizendo secamente: *O castelo tem dono, Tsuzuki*. Ainda assim, seu olhar revela a rapidez mental com que toma consciência da situação que o envolve. Portanto, por idéia própria ou sugestão do espírito, está selada a obsessão, que, unida à ambição de sua esposa, fará com que Washizu não poupe esforços para realizar a profecia que recebera na *Floresta da Teia de Aranha*.

Nesse encontro aparentemente fortuito com suas motivações mais íntimas, ele tem sua consciência testada e seu dilema moral evidenciado pelas falas do espírito: *Mortais! Seu comportamento é desconcertante! Desejas uma coisa, mas te comportas como se não quisesses*. Ao ver enunciada a cobiça de suas intenções, Washizu tenta atirar uma flecha na velha senhora, ainda

refletindo sobre as palavras em que já quer acreditar, preso em devaneios de poder e glória (*Por mais estranha, ela não se arriscaria sem motivo*).

Miki defende a aparição da ira de Washizu, e tem mais respeito ao interrogá-la sobre seu dom de clarividência, e a sacerdotisa incita uma nota de competição entre os dois generais, provocando em Washizu o sentimento de inveja crescente que culminará na morte de Miki: *Tua sorte te abandonará mas durará muito mais que a de Washizu*. Ao ouvir essas palavras Washizu pede explicação, ao que o espírito esclarece: *Miki tem um filho que se tornará rei do castelo*, de uma forma menos alusiva da que ocorre com Banquo em *Macbeth* (*Thou shalt get kings, though thou be none*).

A aparição criada por Kurosawa alude aos espíritos das montanhas (*yamamba*), presentes nas lendas antigas japonesas e no teatro Nô, e à máscara própria para interpretação desses espíritos antigos. Em *Traditional Japanese Theatre: an Antology of Plays*, Karen Brazell fala das lendas sobre uma misteriosa mulher idosa (*uba*) que vive nas montanhas (*yama*), formando o mito da *yamamba* nas peças de Nô.

A mulher da montanha presente no teatro, como o conjunto de lentas, é um enigma: ela é, simultaneamente, um demônio benevolente, um humano sobrenatural e um ser iluminado por golpes de ilusão. Em suma, ela parece ser uma mescla impossível de contradições, até que se entende um ponto importante da peça: bem e mal não são opostos, certo e errado são a mesma coisa. (...) A realidade e sua imitação, a verdade e a ilusão, a vida humana, a natureza e a arte se ligam quando a Yamamba aparece para entreter a platéia com sua dança. (Brazell, p. 207)



Máscara de Nô - *yamamba*



Cena do filme *Kumonosujô*

No diálogo com Washizu, a entidade usa de sagacidade cortês para ser ouvida, e da bajulação para despertar sentimentos de cobiça e desejo de poder

no samurai. Sua expressão facial durante o canto, o diálogo e as profecias não se altera, como no teatro *Nô*, em que movimentos sutis causam inquietante estranheza, e nessa cena, a ameaça que se sente em sua enunciação está além de suas palavras e risada retumbante. Depois de proferir sua profecia, atraindo o protagonista para questões que não lhe ocorreriam sem sua intervenção, ou seja, desviando-o dos preceitos do *Bushidô*, a estranha senhora desaparece, assim como sua cabana.



*Washizu e Miki na floresta*

Após o desaparecimento, o cenário ao redor se torna ainda mais expressivo do caos causado pelas guerras, e, enquanto a névoa volta a se adensar, suas silhuetas são vistas novamente cavalgando em círculos. Furioso com a perda do livre arbítrio, e talvez já se sentindo vítima do feitiço da floresta, Washizu arremete violentamente, sendo acompanhado por Miki.

Quando a cerração cede e conseguem enfim sair da floresta, e, já cansados, desmontam dos cavalos, Washizu mostra obsessão a respeito do que ouvira, dizendo sentir-se *dormindo ou sonhando*. Miki argumenta *Sonhamos o que queremos. Haverá algum samurai que não queira ser senhor do castelo?* e, Washizu, significativamente permite-se acreditar na primeira revelação que para ambos, que está prestes a se concretizar: *Mas eu serei mestre da Mansão do Norte e tu serás do forte I'*. Os dois riem, mas logo ficam novamente sérios, pairando entre eles o peso do segredo, porém, eles não refletem mais sobre a entidade, que sabem tratar-se de um espírito da floresta.

Já no *Macbeth* de Shakespeare, as três bruxas levam Banquo a cogitar que a ingestão de alguma raiz tivesse produzido a alucinação (*Were such things here as we do speak about? Or have we eaten on the insane root that takes the reason prisoner?*- ato I cena 3). Outra diferença importante são os

monólogos de Macbeth acerca de sua ambição, que evidenciam suas intenções malignas, com ou sem a participação de sua esposa: um logo após ouvir a profecia, (*My thought, whose murder yet is but fantastical, shakes so my single state of man that function is smothered in surmise and nothing is what is not* - ato I cena 3) e outro ao ser condecorado por Duncan (*Stars, hide your fires; let not light see my black and deep desires. The eye wink at the hand, yet let that be which eye fears, when it is done, to see* - ato I cena 4)

### 3.6.1.3. A condecoração na corte

Ao serem recebidos na corte do castelo, Washizu e Miki se apresentam ao senhor e são recompensados por seus esforços e bravura. Carregando seus capacetes de samurai, os dois apresentam-se ao lorde Tsuzuki e ajoelham-se frente a ele, onde seus feitos são enunciados e recebem espadas novas, simbolizando a condecoração por sua lealdade ao feudo.



Quando afastam-se, de costas para o soberano, os dois figuram como cúmplices de um segredo sem confirmação, porém já parcialmente realizado. Ao passo que Miki parece intrigado, a expressão facial de Washizu é imóvel e carregada de tensão, na cena final do primeiro dos três atos, *jo* (ascensão).

### 3.6.1.4. A vida na mansão do norte

De acordo com a tradição narrativa do *Nô*, entre o primeiro e o segundo ato, *jô* (ascensão) e *ha* (destruição), o tempo passa, portanto encontramos a paisagem clara e vasta das terras da Mansão do Norte, onde camponeses colhem arroz em um cenário sugere paz. Trata-se da nova residência de Washizu, e ele está sozinho na varanda, uma adaptação de um palco de *Nô*, sua imponente figura destacando-se por sua agressividade contida.

Então, ele percorre a varanda até porta da mansão, um ambiente amplo de decoração *zen*, onde, na pouca luz destaca-se a figura branca de Asaji, em sua primeira aparição. Segundo o costume japonês, senta-se ao chão com a esposa, em sua primeira aparição, no primeiro dos debates conjugais que explicitam a totalidade da interferência de Asaji em sua vida militar.

Significativa a mudança operada por Kurosawa a respeito do momento narrativo de apresentação da personagem feminina, ele a mostra com Washizu, evidenciando o elo e o contraste entre os cônjuges, ao passo que Shakespeare elabora como primeira aparição de lady Macbeth, uma cena em que ela aparece sozinha lendo a carta do marido a respeito das três bruxas.



Washizu e Asaji

Vestindo um quimono e em sua postura típica, ela foi informada por ele sobre o encontro a profecia e, como o espírito da floresta, o trata com respeito, mas não hesita em dizer o que pensa a ele, que nela confia cegamente, em diálogos manipuladores e carregados de intenção de dirigir-lhe a vontade.

**Asaji:**

Ser o senhor do castelo não está fora de alcance.

**Washizu:**

Mas eu já estou satisfeito, serei fiel, quero paz.

Ao perceber que a mulher dirige a conversa para a efetiva usurpação do poder, Washizu expressa sua lealdade hierárquica dizendo fervorosamente que daria o coração por seu senhor. Novamente como o espírito, Asaji ri de seu argumento e duvida de sua sinceridade:

**Asaji:**

Mas ele sabe o que há em seu coração?

**Washizu:**

Não oculto nada.

**Asaji:**

Não é verdade.

Nesse diálogo, ainda que Washizu tenha tido seus anseios descobertos e ambicione o poder, ele começa a ser contagiado pela intenção de Asaji de cometer o regicídio. Como estratégia de manipulação, quando ele reforça sua posição, ela retrocede em seus esforços, evitando o confronto direto com o marido, numa falsa atitude compassiva que o faz pensar mais no assunto.

**Washizu:** Não tenho a ambição que crês.

**Asaji:** Posso ter me enganado.

E então, ao final da cena, Asaji aborda outra questão de que espera convencê-lo: ela sinaliza desconfiança a respeito da lealdade de Miki, que ouvira a profecia (*Miki pode contar ao lorde, e o lorde o verá como usurpador e cercará a mansão*), sutilmente apontando para a necessidade da morte de Miki, a outra única pessoa que pode atrapalhar a ascensão de Washizu. Assim, ela lhe aponta duas soluções: matar o rei ou esperar pela destruição, e para fortalecer seu argumento, ela lembra que lorde Tsuzuki matara o soberano anterior, retomando a temática da inversão hierárquica (*gekokuujô*). É interessante observar que, apesar de Washizu o defender (*Matou, mas para preservar a vida*) e ser terminante na afirmação de não querer tomar o lugar do senhor, Asaji contorna a negociação habilmente através da mudança de foco e, assim, apesar das negativas, seu marido começa a cogitar a segurança de um crime que nega desejar cometer.

**Washizu:**

Miki é meu melhor amigo.

**Asaji:**

Tem certeza? Neste mundo se tem que atacar antes.

Pode já ter traído. Estou muito preocupada.

Asaji aponta para a porta e, quando a câmera acompanha o olhar de Washizu percebe-se a comitiva do lorde Tsuzuki, que o ele agora imagina querer cercar o castelo, sendo invadido pelo pânico de que o cerco à mansão se efetue, como previra sua esposa. Ao correr para ver a aproximação dos trezentos homens montados, fica evidente a apreensão do general e seu medo de ser condenado por algo ainda indefinido. Então, como um anticlímax positivo, ouve-se os cavaleiros rindo, o que alivia a tensão da cena.



A comitiva do grande senhor

Ao receber a comitiva, Washizu descobre o objetivo da inesperada visita nobre: surpreender o vizinho rival Inui e punir sua conduta ultrajante, ou seja, ter instigado Fujimaki à traição. Para tanto, Tsuzuki se hospedaria na Mansão do Norte, com seus guardas, decidindo que Washizu comandaria o ataque, enquanto Miki cuidaria do castelo, decisão que claramente desagradava a Asaji.

### 3.6.2 Destruição (*ha*)

#### 3.6.2.1 O assassinato do lorde Tsuzuki

A próxima cena é o segundo diálogo entre marido e esposa, em que ele ri das inquietudes de Asaji a respeito de Miki ter contado ao soberano sobre a profecia da floresta. Seu argumento é a confiança declarada por Tsuzuki em confiar a missão a ele (*Isso colocará fim ao teu medo*) e ele diz que se Asaji chegou a duvidar da lealdade de Miki, ela deve também ter sido vítima do espírito. Confiante de si, ele declara solenemente: *Ele acredita em mim*.



Washizu e Asaji

Talvez a fala mais sinistra de Asaji durante todo o filme, ela fixa o olhar frio no marido e diz, com seu rosto impassível: *Permita-me discordar*. A partir disso, ela busca incitar o desejo de poder do marido e manobrar seu temor,

fazendo outra predição a respeito da investida contra Inui: *Flechas buscarão tua vida pela frente e também pelas costas*. Essa declaração, que prevê o fim da tragédia de Washizu, ecoa como as profecias feitas pelo espírito.

Ritchie e Macdonald comparam a caracterização da entidade da floresta a Asaji, focando nas duas personagens femininas que são a origem do mal em *Kumonosujô*, destacando uma qualidade formal, fechada, ritual e limitada sendo associada às mulheres no filme, que são as forças motrizes do enredo:

O guinchar do tabi de Asaji, o arrastar de seu quimono no chão, o leve barulho da roda de fiar da bruxa, seu farfalhar dentro da choupana de junco – são sons fortemente associados ao *Nô*. Esse modo de *deslizar* sobre o chão, o som de guizos e o resvalar de seu quimono no soalho, lembram o ruído daqueles animais rastejantes e sempre à espreita. Quando Asaji entra em cena sua presença é marcante e assustadora. Ela é terrível, e seu formalismo e ponderação, que Macdonald associa ao solilóquio *Nô* ( p.132), tornam-na ainda mais terrível. (p.119)

Os argumentos de Asaji para o marido demonstram uma intenção inescrupulosa, incutindo na mente de Washizu a preferência do lorde por Miki, que fora escolhido como o guardião do castelo. Além de prenunciar a morte do esposo em combate, salienta que Miki riria de sua valentia, sinalizando um complô que desestruturaria a base hierárquica que trouxera confiança a Washizu:

**Asaji:**

É uma conspiração do senhor que nos tirou a mansão  
Miki é o favorito, não terá que enfrentar o perigo  
Tu, meu marido, não sairá com vida  
Miki te olhará desde a torre de vigia  
Desfrutará te vendo morrer sem que  
Tenha-te dado conta do plano que traçaram.

Após o corte abrupto da conversa entre os cônjuges, Kurosawa mostra os vassallos da mansão conversando a respeito de Fujimaki, o antigo dono da mansão, o traidor do feudo, que Washizu encurralou e ordenou ao suicídio ritual (*seppuku*), herdando a propriedade. Falam sobre o local onde a morte ocorreu, com paredes ainda manchadas de sangue: *‘Limpamos a consciência mas o sangue ainda não desapareceu’*, e informam que o quarto deve ser limpo e reorganizado, pois se tornaria o leito matrimonial de Asaji e Washizu, durante o tempo em que Tsuzuki ficaria hospedado na Mansão do Norte.

Esse elemento resulta significativo por explicitar o espelhamento em termos de inversão hierárquica (*gekokuujô*), ou seja, Fujimaki traiu Tsuzuki, que já havia traído seu soberano, sendo punido por Washizu, que logo trairá Tsuzuki, expondo o cerne do *gekokuujô* na sociedade japonesa feudal, que resultou em uma reação em cadeia de traições pela conquista de poder.



O quarto do traidor morto, Fujimaki

Com tochas, os servos entram no quarto, cuja atmosfera carregada faz um deles comentar que, apesar de estar acostumado a ver sangue, a cena lhe causa temor. Seu interlocutor responde ofendendo Fujimaki (*Porque é sangue de cachorro, covarde que morreu pedindo clemência*), sendo o nobre morto visto pejorativamente por ferir os preceitos do *Bushidô* na hora da morte, demonstrando covardia, além da deslealdade. Nisso, com mais um elemento da presença sobrenatural de toda a ação, surge o canto de um corvo, pássaro que também sublinha sensações de mau agouro no original de Shakespeare.

Na seqüência, no terceiro diálogo entre marido e mulher, ela se faz ainda mais objetiva na direção do planejamento, a partir da oportunidade que se apresenta, sinalizando estar no comando da ação regicida.

**Asaji:**

Eu acredito na premonição  
Abre os olhos e olha o redor  
O cenário está preparado para ti  
É tua chance e não vai se repetir  
Não terá nenhum tipo de problema  
Para conseguir que a premonição  
Se torne verdade.

Nessas cenas, sempre internas entre marido e mulher, se vê as maiores influências do *Nô* em *Kumonosujô*, nos movimentos sutis e olhares dos atores,

com o aproveitamento estético de aspectos típicos do cotidiano japonês, como o abrir das portas de correr e o ruflar das sedas do quimono de Asaji.



Washizu demonstra preocupação, porém já não com a lealdade a seu senhor, mas com a recepção pública do crime proposto, demonstrando já cogitá-lo, apesar de consciente do aspecto de exposição envolvida (*Como justificar um ato de tamanha traição?* e *Depois como poderia olhar as pessoas?*), quando Asaji demonstra que sabe exatamente o que fazer.

Ela mostra sua natureza extraordinária em relação ao estereótipo das esposas de samurais no Japão feudal, quando seria incomum uma dama da nobreza, hierarquicamente submissa ao marido, oferecer-lhe um plano pronto de assassinato, com método, álibi e culpado. Ela mostra que seria simples oferecer saquê aos guardas de Tsuzuki, que adormeceriam, propiciando assim que Washizu matasse o lorde, utilizando a lança de um deles para o crime, fazendo com que Noriyasu, o conselheiro, fosse responsabilizado pela traição praticada pelos subordinados.

Após expor seu frio planejamento, e percebendo o silêncio anuente do esposo, Asaji levanta-se, numa atitude de autoridade visível sobre Washizu, quando o canto do corvo sela o pacto e o destino sombrio. Asaji recebe o presságio com um otimismo que soa invertido, se comparado à conversa dos servos no quarto de Fujimaki: *Até o corvo diz que o trono é teu, ao menos é o que eu ouço*, contrariando significativamente a clara simbologia apresentada por Kurosawa, poucas cenas antes, a respeito do pássaro.

Nesse preciso momento do filme, o casal realiza uma dança ao som da música típica do *Nô*, sincronizados em uma volta ao redor de si mesmos, movimento que remete ao encantamento e ao devaneio. Pressionando ainda mais, ela exprime uma carga mais forte de julgamento (*Um homem sem*

*ambição não é um homem*), e abaixa-se outra vez, complementando sua argumentação (*Depois disso, tu podes reger até o reino*), e cala-se, consciente de que dissera o que precisava ser dito para dirigir a intenção do marido.

O casal vê sua conspiração interrompida pela chegada dos servos, informando à senhora que quarto que ocuparão ocupará está preparado. Ela pergunta ao servo sobre os guardas de Tsuzuki e ele informa (*Esperam e vigiam*). Com voz falsamente agradável, ela anuncia a ação que desenrolará o crime: *Vou oferecer-lhes um refresco*, indicando o início dos procedimentos.

Em termos de densidade dramática, essa é a cena em que a esposa deixa transparecer o mal de sua intenção por trás da subserviência típica da mulher japonesa. Com o rosto impassível como a máscara *yaseonna* e o modo de andar de um fantasma, deslizando pelo chão, ela sai para a escuridão com o jarro de bebida e de lá volta com os movimentos sutis como os de uma assombração. Esse modo de andar mostra o personagem plainando rente ao chão silenciosamente, num vôo rasteiro ou sobre rodas.



Asaji com o saquê

A próxima cena foca os guardas adormecidos, completada a primeira etapa do plano de Asaji. Ela leva a Washizu a lança de um deles, com que sinaliza a segunda etapa do plano, o momento de perpetrar o crime, e ele, como que para assegurar seu valor e sua coragem, e assim manter o respeito da esposa, levanta-se e aceita a tarefa com olhar atormentado por dúvidas. Na cena do planejamento no *Macbeth* original, o marido aceita a idéia mostrando uma atitude mais assertiva (*I am settled and bend up each corporal agent to this terrible feat. Away, and mock the time with fairest show. False face must hide what the false heart doth know*), fala que evidencia seu caráter vil, característica que não aparece em Washizu.

Em seguida, mais uma vez o canto do corvo marca um momento concentrado de intenção maligna, quando esposa espera pela volta do marido no quarto do traidor. Ela olha para a parede, que ainda mostra sinais de sangue, e quando se intensifica a música, com os tambores anunciando o caos, Asaji realiza uma dança demoníaca, típica de mulheres possuídas por maus espíritos no teatro *Nô*. Quando Washizu volta para o quarto com a lança repleta de sangue, ela já está outra vez serena e, com algum esforço, arranca a arma das mãos endurecidas do marido prostrado, consciente de seu crime.



*Washizu e Asaji*

Saindo do aposento, Asaji percorre a varanda, como se estivesse no palco, e, em uma cena de silêncio absoluto, demonstra todo seu autocontrole ao recolocar a lança na mão do soldado adormecido. Como o único indício de culpa que a atormentaria nas próximas etapas da tragédia, na volta de seu ato de incriminação do guarda lava obsessivamente as mãos sujas do sangue do senhor assassinado e, em seguida, recuperando outra vez a frieza mental, ela deixa o marido ainda prostrado e, abrindo a porta do aposento conjugal, anuncia a morte do soberano. Washizu brutalmente mata o guarda recém desperto do efeito do álcool, atribuindo-lhe o papel de traidor.



*Washizu matando o guarda*

A cena seguinte inicia com uma batalha, em que Washizu persegue o Noriyasu, na tentativa de lhe impor o crime, acusando-o de assassino, enquanto o conselheiro foge com o filho de Tsuzuki, Kunimaru, em direção ao castelo, que está sendo comandado por Miki. Ele diz ao jovem, explicitando sua consciência da situação: *Washizu é o traidor* e procura salvar o herdeiro legítimo do título, A chuva dá o toque de desolação e acentua o crescente pânico dos camponeses, que sentem que algo está errado na mansão e a crescente agitação do general Washizu. O filho do senhor morto opta pela ação: *(Devo vingar a morte de meu pai)* e, assim, escapam da perseguição.

Ao saber que Noriyasu escapou, fugindo com o herdeiro Kunimaru, Washizu sente que o cerco periga se fechar ao seu redor: *Foram para o castelo? Isso complicará as coisas*. Estando Miki encarregado de cuidar do castelo, se torna assim duplamente ameaçador a Washizu, por ter ouvido a profecia no bosque e por estar prestes a ouvir as evidências de sua culpa pela morte do soberano. Feita a denúncia a Miki, Noriyasu foge outra vez.

Os efeitos da paranóia a respeito da lealdade de Miki se intensificam e o general Washizu chega a conclusão sobre a necessidade de eliminá-lo: *Estou certo de que devo me livrar dele*. O descontrole do desejo de poder se acentua quando Washizu é novamente regido pela esposa no objetivo de intimidar Miki, através da mensagem que ela envia para o campo de batalha (*Se nada mais funcionar e Miki se recusa a abrir, obrigamos com o caixão do soberano abrirá o portão do castelo*). Por meio de mais um artifício engendrado por Asaji, Washizu usará sua primeira vítima para se aproximar da terceira, numa escalada de ambição e violência. Uma caravana carrega o caixão e ele se anuncia: *Abram a porta, o lorde voltou. Sou Washizu e trouxe o ataúde do senhor*. Após seu pronunciamento, e com o aparecimento de Miki, o que antes era uma cena de batalha se converte na cerimônia fúnebre de Tsuzuki, destacando-se o olhar inescrupuloso de Washizu ao entrar no castelo, enquanto o caixão branco, com o capacete *samurai* do lorde morto, é carregado por seu exército. Washizu emudece, pára a música e os olhares são significativos entre o protagonista e Miki, os dois caminhando outra vez lado a lado.

### 3.6.2.2. A conversa de Washizu e Miki

A conversa no castelo informa que a senhora Tsuzuki - esposa do soberano assassinado - cometeu suicídio pela morte do marido, num ato bastante significativo que atrela sua decisão à notícia da chegada de Washizu: *Preferiu morrer a ver o inimigo tomando o castelo*. O choro das damas da corte chorando e a atitude de pesar dos guardas evidenciam o tom lúgubre da cena.



*O general Miki*

Na seqüência, Miki aborda o assunto que aos dois preocupa: *O espírito do bosque viu o futuro claramente*, mas a conversa se atém no temor de um ataque de Inui, o comandante do feudo vizinho que poderia aproveitar-se do caos reinante no Feudo da Teia de Aranha para usurpar a totalidade o poder local. Miki diz a Washizu: *Tu és o único que pode proteger o castelo e assim direi ao me reunir com o conselho*. Apesar de reforçar sua lealdade ao colega corrupto, enquanto caminham juntos, Miki diz em um tom dúbio que evidencia saber que foi Washizu o autor do regicídio: *Daqui a pouco conversaremos*.

### 3.6.2.3 Washizu consulta a esposa Asaji

A próxima cena é mais um colóquio de Washizu com a esposa, e ela evidencia sua posição, se opondo a que Washizu entregue o castelo ao filho de Miki, ao que ele argumenta que *sem a recomendação de Miki nunca seria o senhor do castelo* e que *está em dívida com Miki*. Asaji discorda e chegam a um impasse, e fica evidente que o general não defende o amigo por gratidão e sim por temor (*Miki é valente e muito sábio, seria absurdo tê-lo como inimigo*), explicitando o motivo de querer conquistar seu apoio.

A decisão de Washizu de *converter o filho de Miki a sucessor e herdeiro para poder garantir sua lealdade incondicional*, quando comunica a Asaji sua intenção de anunciar a adoção durante um banquete, mostra o que subjaz ao

tema da sucessão em *Kumonosujô*, um dos fatores de importância fundamental na sociedade do Japão feudal: Washizu não possui herdeiros.



*Washiku e Asaji*

Ao ouvir essa decisão, Asaji insurge contra o marido: *não me arrisquei e sujei minhas mãos de sangue para beneficiar o filho de outro homem*, mas ele está outra vez monologando com sua consciência, esperando unir as profecias recebidas na floresta em seu próprio favor: *Meu reinado acabará comigo e o filho de Miki me sucederá*, e apresentando sua conclusão à esposa como resultado de forças o destino (*O espírito disse que isso não muda*)

Aqui Asaji demonstra mais fortemente durante o filme sua fibra de ganância e impetuosidade. Confrontada por um impedimento verdadeiro para sua ascensão como rainha permanente do feudo, ela diz: *Eu mudarei isso!* O marido, atônito, argumenta com respeito: *Mas não temos filhos*, ao que ela responde, surpreendendo ao cônjuge e ao público: *Estou grávida*.

A gravidez, símbolo universal de renovação, em *Kumonosujô*, aparece como o renascimento da ambição. Com essa informação, o maior problema de Washizu - não possuir herdeiros - está resolvido, porém a partir da notícia de um filho a caminho, torna-se fundamental à campanha de Washizu silenciar Miki, por temor e pela inveja suscitada pela profecia enunciada do espírito da floresta de que ele teria um filho rei.

#### **3.6.2.4. O banquete e o fantasma de Miki**

Uma das conseqüências do crime de Washizu, tal como ocorre com *Macbeth*, é a necessidade enfrentada pelo protagonista de matar o melhor amigo, para evitar que divulgue a profecia que juntos ouviram. Miki, no filme de Kurosawa é consideravelmente menos crédulo do que o Banquo original de

Shakespeare, porém tem o mesmo destino cruel, sendo vítima de uma armadilha e executado por saber demais.

O cavalo branco de Miki, desgovernado, dá o prenúncio da catástrofe que sofrerá seu dono no banquete que Washizu e a esposa promovem em sua homenagem, (*Nunca se comportou assim*) como se, pressentindo o perigo, o animal não quisesse ir. O filho, Yoshiteru, diz ao pai que a atitude do cavalo configura um mau presságio, sendo melhor não irem, quando a lealdade de Miki outra vez se faz sentir: *Somos convidados de honra, temos que assistir*. Yoshiteru então questiona a crença do pai na profecia do bosque (*Não posso crer nisso, para acreditar em espíritos debes estar enfeitiçado ou lunático, planejando teu futuro com base em uma premonição*). Nisso, Miki mostra consciência da situação política ao dizer para o filho: *Se o espírito estava certo em relação a Washizu, porque não seria assim para ti?* e, otimistamente, conclui: *Te tornarás o senhor do castelo sem que tenhas derramado uma gota de sangue*, refletindo provavelmente sobre sua sorte recebida na floresta, que fora dada como duradoura, ao menos para seus descendentes. Como fator de tensão dramática, nessa noite do banquete, os servos do castelo observam intrigados a volta do cavalo de Miki, sem as rédeas e sem seu dono.

O jantar na Mansão do Norte começa sem a presença do convidados de honras, Miki e Yoshiteru ausente, seus assentos vagos, enquanto um artista se apresenta para a corte. Significativamente, nessa cena, a melodia tradicional de Nô entoada pelo ator traz algumas palavras adequadas ao estado de espírito do tenso anfitrião (fala de traição, e mortes), e o general interrompe sua apresentação o espetáculo bruscamente.

Nesse momento, Washizu, já embriagado, avista o fantasma de Miki, sentado para o banquete em sua homenagem, em traje branco que remete à morte e com o cabelo desfeito, a maquiagem em cena claramente indicando que já está morto: *Por que te apresentas assim?* pergunta Washizu ao fantasma do amigo, antes de perceber que só ele o consegue enxergar (*Morreste! Vá embora!*).

Misturando sua consciência de culpa, uma provável alucinação alcoólica e a presença do sobrenatural, ele por pouco não se descontrola frente à sua corte, sendo então chamado à razão pela mulher, que atribui seu estranho

comportamento ao excessivo consumo de álcool. Assim, Asaji o coordena outra vez, fornecendo uma explicação plausível para seu estranho comportamento, aceita pela sociedade japonesa de todos os tempos: *Meu marido ingeriu álcool demais. A morte do lorde Tsuzuki ainda lhe pesa.*



*O general Washizu no banquete*

Em *Macbeth* a visão do fantasma de Banquo remete à culpa e consciência do crime e o temor paranóico de sua descoberta, porém, no imaginário japonês, são constantes as referências às almas que voltam após a morte para ameaçar seus ofensores, portanto, culturalmente, não restam dúvidas de que Miki se materializa na frente de Washizu propositalmente. Sempre mais ponderada e racional, também nesse momento em que seu marido perde a razão, Asaji assume o papel típico de anfitriã japonês.



*Cenas do banquete no filme Kumonosujō*

Washizu, aproveitando a explicação pertinente da esposa, alega então estar alcoolizado, enquanto ela entretém os convidados, um tanto nervosamente, convidando-lhes a beberem para atenuar a tensão. Como última explosão de sua natureza vigorosa e sob tensão, o general corrupto ordena a seus convidados: *Estou bêbado? O que está errado? Por que estão*

sóbrios? *Bebam! Bebam!* E acalma-se um pouco, à medida que o saquê distende o nervosismo da reunião.

Quanto à participação mais importante de Asaji ness cena, ela reafirma sua lucidez e raciocínio rápido, pois ao evidenciar as óbvias dúvidas em todos os presentes a respeito do bem-estar de Miki e seu filho Yoshiteru, ela fornece uma explicação e o culpado: *Espero que nada ocorra a Miki. Dizem que os inimigos estão por perto. Preocupo-me.*

Porém, no final da cena, o fantasma retorna, e Washizu, encurralado no canto do salão que lembra o palco de *Nô*, saca sua espada contra Miki, desafiando o morto para um duelo (*Se me odeias, por que não me atinges com tua espada?*), golpeando o lugar onde estaria sentado Miki, se ainda vivesse.

Esse descontrole final de Washizu, ainda mais grave e comprometedor, faz com que Asaji, novamente regendo a ação, encerre o banquete: *A festa está encerrada, desculpem.* Quando se imaginam a sós, marido e esposa mandam sair os guardas e falam sobre o ocorrido, quando ela o repreende: *Tu queres reger um feudo, e um fantasma te assusta?*

Quando olham ao redor, surpreendem-se com a presença vestida de negro do assassino incumbido do assassinato, que traz a cabeça de Miki envolta em tecido branco, e ajoelha-se frente ao casal corrupto, ação de mostrar a evidencia de seu serviço cumprido. Washizu recusa-se a ver a cabeça, interrompendo a ação (*Pare! Pode ir!*), evidenciando seu remorso.

Mais uma vez à frente das decisões, Asaji pede que Washizu pergunte ao assassino sobre o filho de Miki, Yoshiteru, e recebem a notícia de que *foi ferido, mas escapou.* Sentido que o plano não se concretizara totalmente, Washizu mata o assassino, que morre violentamente deixando a cabeça de Miki sobre o assoalho.



*O assassino encarregado da morte de Miki*

### 3.6.3 Aceleração (*kyu*)

#### 3.6.3.1 Asaji dá à luz um natimorto

A aceleração, último ato da tragédia típica Nô, e a conseqüente finalização da trajetória de erros do protagonista, é indicada através do vento forte e névoa densa, indicando que, com a morte de Miki, o casal assassino estabelecera-se no Castelo da Teia de Aranha. Kurosawa enfoca os servos da mansão de Washizu, em uma conversa sobre as condições políticas que observam. Um deles diz que *até o castelo está chacoalhando* e outro explica, aludindo ao que todos já sabem sobre seu líder: *As fundações apodreceram há mais um mês.*

A respeito de Washizu, observam que *os generais aliados que o apoiavam não o visitam mais*, portanto *quando mais longe todos puderem estar do castelo, melhor*. Seus desmandos não deixam de ser observados pelos súditos (*Ele já ordenou dois ao suicídio*). Quando um dos servos relativiza a culpa de Washizu na morte de Tsuzuki, dizendo: *O lorde foi morto por Inui, ou assim dizem*, seu colega significativamente mostra descrença, esclarecendo que *o filho de Miki aliara-se a Inui, assim como Noriyasu e Kunimaru*. Apesar de cientes da traição de Washizu, eles expressam dúvidas sobre o futuro do feudo (*Como acabará?*) e chegam à conclusão de que o melhor abandonar seu comandante: *Até os ratos estão indo embora, vamos antes que pegue fogo.*

Alheio às conversas no castelo, Washizu aparece na próxima cena, sentado e tenso em seu quarto, evidentemente esperando por alguma notícia, quando a porta de correr se abre. Uma mulher madura aparece chorando,

ajoelhada humildemente e informa sobre o parto de Asaji: *A criança estava morta dentro dela, e a senhora está muito doente*. Ao ouvir ser proferido seu maior temor, Washizu corre em círculos, apavorado com essa virada de seu destino, consciente finalmente de que se deixou iludir pela mulher, com suas promessas de ascensão e glória. Sua única fala expressa toda a ira que sente de si mesmo, e de Asaji, por tê-lo conduzido ao erro: *Tolo!*

Nisso chega uma mensagem dos fortes que compõe a hierarquia do *Feudo da Teia de Aranha*, que estão cercado pelos homens do exército de Inui, antes instigador da traição a Tsuzuki, e agora reformador da ordem feudal arruinada pela ambição desenfreada de Washizu e Asaji: *O forte I agora é comandado por Inui, e o forte II foi tomado pelo exército do filho de Miki*, significando que os dois fortes estão unidos para vingar a traição a Tsuzuki,

Quando Washizu reúne seus homens, repreende-os por não saberem como agir, e decide voltar à floresta para procurar novamente o espírito. A expressão facial de Washizu se mostra mais carregada do que antes, e seu cabelo desalinhado acentua a perda de controle sobre suas ações.



*Washizu encilha seu cavalo e volta à floresta*

### **3.6.3.2. O segundo encontro de Washizu com o espírito**

Washizu então volta à floresta, porém, desta vez, não se perde na mata, apesar das risadas que novamente ecoam quando chama pelo espírito e das reações assustadas de seu cavalo. A segunda profecia obtida pelo *samurai* é semelhante à recebida por Macbeth ao reencontrar as bruxas, causando um efeito semelhante. Em meio à névoa que antecipa sua aparição, Washizu indaga sobre o que mais o preocupa desde o início da trama: *É verdade que o*

*filho de Miki herdará o castelo?* O espírito retoma atitude elogiosa com que o atraiu pela primeira vez: *parece que já atingiste teu objetivo, e te parablenizo*, mas o general quer mais garantias (*Me diga o futuro!*). Falsamente tranqüilizadora então vem a notícia que o guerreiro espera ouvir, indicando para uma aparente estabilidade, quando o espírito diz: *Podes descansar, não terás derrota, a menos que a floresta se mova em direção ao teu castelo*. Washizu recupera a autoconfiança abalada pelo assassinato de Miki com a irônica fala do espírito (*Nunca vou perder uma batalha!*), sendo sua certeza de triunfo a deflagração da degradação completa do protagonista. Notável a diferença de semblante apresentada pelo espírito nas duas cenas da floresta: na primeira, calmo e impassível, reproduzia o imaginário sintetizado pela imagem da *yamamba*, porém, na segunda cena, seu rosto se transforma na máscara de um espírito maligno e vingador.



Máscara de Nô



Cena do filme

Uma significativa introdução, feita por Kurosawa, nessa importante cena inspirada em *Macbeth*, evidencia a derrocada moral de Washizu à ganância excessiva através do fenômeno *gekokujô*, praticado por toda a classe *samurai* nos séculos XIV e XV: vários outros espíritos aparecem para interagir com Washizu, representando os guerreiros desleais de épocas passadas, estimulando seu condicionamento implacável.

Esses fantasmas de guerreiros referem-se *caminho do demônio*, que retoma o universo do teatro *Nô*, abordando a degradação humana através da perda de seus valores morais. Os *samurais* mortos mostram conhecer a trajetória de Washizu e o incitam à arrogância, em três novos conselhos que o conduzirão à destruição. Um diz: *Se fores trilhar o Caminho dos Demônios, trilha do modo mais cruel*, ao que Washizu inspira-se (*Vou matar Noriyasu*,

*Kunimaru e o filho de Miki!*). Para fortalecer a influência do mal sobre o herói, aparece outro guerreiro-fantasma, que indica mais violência (*Se fores erguer uma pilha de cadáveres, que chegue até o céu*), marcando o momento da cisão interna do personagem onde ele admite ter ele contrariado os preceitos do *Bushidô*, e o terceiro conselho é: *Se fores derramar sangue, que seja um rio*.

Ainda inconsciente de sua ruína iminente, Kurosawa expõe Washizu em seu último momento de euforia, julgando-se invencível, apesar da óbvia irreversibilidade de seus atos criminosos, contrariando assim as noções japonesas de causa e conseqüência proveniente dos ensinamentos do Xintoísmo e dos preceitos budistas, confucionistas e taoístas, que amparavam os dogmas filosóficos do *Bushidô*.

### 3.6.3.3 Asaji enlouquece e a floresta invade o castelo

A tropa de Noriyasu tenta chegar o castelo, e Washizu tenta comandar seus homens baseado na profecia recém recebida na floresta. Durante a noite, como um presságio, ouve-se os ruídos dos invasores se aproximando. Agravando a situação, Washizu percebe que seus comandados fugiram.

Enquanto isso, Asaji lava as mãos em vão, e morre enlouquecida pelo remorso de suas intrigas e assassinatos. Sem dúvida a cena mais forte da personagem feminina de *Kumonosujô*, a esposa reproduz a máscara reservada à perda da razão em mulheres, ocasionada pela frustração de seu objetivo.



*Cenas do enlouquecimento de Asaji*

Ao lavar as mãos das manchas imaginárias, como fez lady Macbeth, Asaji murmura de modo quase onírico seus medos e remorsos: *O sangue vai*

*sair? Lavo, lavo e lavo, e continua. E o odor também. Minhas mãos ficarão limpas de novo? Washizu grita com a esposa, contaminado com o desespero dela (Estás perdendo o juízo também!)*

A próxima cena apresenta Washizu em reunião com seu conselho quando uma revoada de pássaros invade o ambiente e atacam os cortesãos, enquanto se percebem os ruídos de árvores sendo cortadas. Novamente interpretando como bom augúrio o que observa, Washizu considera a vinda dos pássaros a prova de que o inimigo está preso na floresta, conclusão que renova seu otimismo mesmo em meio ao caos. Porém, a notícia propagada por um dos guardas evidencia o cumprimento da segunda profecia do espírito: *A floresta se moveu!*

Quando Washizu olha pelo visor da fortaleza do castelo, então, realizando o resto da profecia, a floresta avança em uma cena construída cuidadosamente por Kurosawa, dando a sensação de visão sobrenatural gradual, pois a explicação para os ruídos e para a revoada de pássaros (elemento repetido de mau presságio em *Kumonosujô*, algumas vezes interpretado erroneamente) é a investida dos homens de Noriyasu, marcham em bloco, usando os galhos de árvores da Floresta da Teia de Aranha, o que espantara os pássaros.



*Washizu ao observar a moção da floresta*

O protagonista, encurralado, vê por si mesmo a concretização do que julgara uma impossibilidade, o que faz com que o apoio coletivo seja retirado,

pois o exército o desmascara como traidor e sua profecia como um engodo, desqualificando duplamente Washizu como seu líder.

#### 3.6.3.4. Washizu é morto por seu exército



Washizu frente ao exército vingador de sua traição

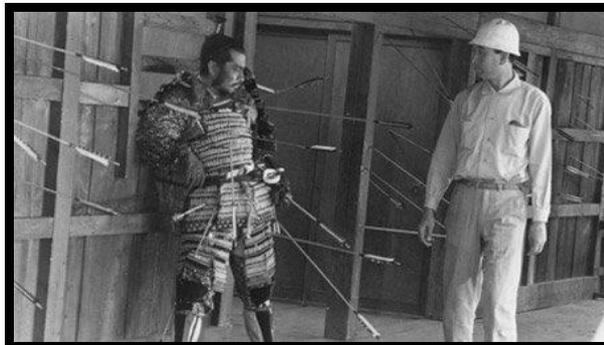
Washizu chega ao balcão, que alude também ao palco do *Nô*, e ordena a seus homens, agora aliados a Noriyasu, que lhe obedeam: *Voltem para seus postos!* Os guerreiros permanecem imóveis por perceberem sua indignidade de causar a morte do senhor, sabendo que o traidor deve ser punido. Então, um dos soldados atira a primeira flecha em direção ao soberano corrupto, da qual ele desvia: *Covardes! Cachorros! Alta traição!*

Kunimaru se adianta na cena e pergunta a Washizu *quem matou lorde Tsuzuki?* Ao passo que o protagonista grita e tenta escapar à punição evidencia a mesma covardia demonstrada por Fukimaki e assim sua atitude é rechaçada pelo *Bushidô*. Aqui se opera mais um importante desvio da peça de Shakespeare, pois, ao contrário do original, Washizu não é morto pelas mãos de um homem *que não tenha nascido de mulher*, mas, sim, crivado pelas flechas do seu próprio exército, como determinara Asaji, numa cena assustadora. O corpo do general sendo em segundos crivado de flechas vindas de todos os lados impressiona por seu realismo violento e funde o destino de Washizu ao do traidor anterior, num esforço coletivo dos subordinados para restaurar a paz no feudo do bosque da *Teia de Aranha*.



*Washizu sendo executado pelo exército*

## Conclusão



*Um salmão, não vendo outro caminho, empreendeu uma longa jornada para subir um rio soviético e dar à luz algum caviar. Assim surgiu meu filme Dersu Uzala em 1975. Nem eu penso que seja essa uma coisa ruim. Mas o mais natural, para um salmão japonês, é pôr seus ovos em um rio japonês.*  
(Akira Kurosawa, Gama no Abura, p.251)

O conjunto da obra de Akira Kurosawa converge para profunda e consciente comparação entre a cultura japonesa e outras civilizações, sendo ele, sem dúvida, o cineasta do Japão mais apreciado pelo público internacional, que cultua sua contribuição técnica à linguagem universal do cinema e influências causadas por suas cenas na obra de cineastas de todo o mundo.

Analisando a tríade de cineastas japoneses mais conhecida pelo público internacional, temos: Kenji Mizoguchi<sup>30</sup> foi aclamado pelos seus *jidaigeki*; Yasujiro Ozu<sup>31</sup> se dedicou principalmente aos *gendaigeki*; e Kurosawa consagrou-se como o diretor que melhor soube percorrer ambos os gêneros em sua vasta filmografia, evidenciando uma abordagem mais global da representação do ser humano, e mais vasta do que referências de época ou espaço.

No epílogo de sua autobiografia, *Gama no Abura*, ele expõe seu desagrado com a recepção de sua obra, bem como os motivos para encerrar prematuramente a narrativa de suas memórias, voltando à expressão de humildade característica do povo japonês:

<sup>30</sup> Kenji Mizoguchi (溝口 健二) - 1898 - 1956) foi diretor de cinema e roteirista japonês.

<sup>31</sup> Yasujiro Ozu (小津 安二郎) - 1903 - 1963) foi um influente cineasta japonês.

Chego a este ponto escrevendo algo que se parece com uma autobiografia, mas duvido que tenha conseguido revelar honestidade sobre mim mesmo nessas páginas. Suspeito que tenha deixado de fora minhas características mais negativas e, de uma forma ou de outra, embelezado o resto. Em todo caso, sinto-me incapaz de continuar colocando a caneta sobre o papel com boa-fé. *Rashômon* foi meu portão de entrada para o cinema internacional, e como autobiógrafo, não consigo atravessar o portal *Rashômon* em direção à minha vida restante. Talvez um dia seja capaz de fazê-lo. Mas também não conseguiria parar. Sou um fazedor de filmes, filmes são meu verdadeiro instrumento. Creio que, para saber em que me transformei após *Rashômon*, o procedimento mais razoável seria procurar por mim nos personagens que criei posteriormente. Embora os homens sejam incapazes de falar sobre si mesmos, com total honestidade, é muito mais difícil evitar a verdade quando se finge ser outro. Frequentemente, revela-se muito sobre si mesmo de forma indireta. Tenho certeza de que foi assim comigo. Não há nada que diga mais a respeito de um criador do que sua própria obra. (p. 273)

Pela totalidade de elementos apresentados neste estudo, espera-se estabelecer a universalidade incompreendida pelo povo japonês na obra de Akira Kurosawa e o alargamento de seus horizontes temáticos e estéticos através da comparação da sociedade do seu país com modelos provenientes de fora.

### Referências Bibliográficas

AKUTAGAWA, Ryunosuke. *Rashomon, e outros contos*. Trad. Antonio Nojiri e Katsunori Wakisaba. São Paulo: Civilização Brasileira, (S/D).

ANDERSON, Joseph & RITCHIE, Donald. *The Japanese Film: Art and Industry*. New Jersey: Princeton UP, 1982.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *O Idiota*. Trad. Paulo Bezerra. SP: Ed. 34, 2002.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagem, 1992.

GOODWIN, James. *Akira Kurosawa and intertextual cinema*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1994.

KUROSAWA, Akira. *Relato Autobiográfico*. Trad. Rosane Barguil Pavan; et all. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

MACDONALD, Keiko. *The Noh Convention in The Throne of Blood and Ran*. In: *Japanese Classical Theater in Films*. Fairleigh Dickson University Press, 1994.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. [Trad. Nanci Fernandes.] São Paulo: Perspectiva, 2008. PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

RICHIE, Donald. *The Films of Akira Kurosawa*. Los Angeles: University of California Press, 3ª ed., 1996.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth; Rei Lear*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. I. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1969.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Trad. Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SUZUKI, Eico. *Nô – Teatro Clássico Japonês*. SP: Editora do Escritor, 1977.

TESSON, Charles. *Akira Kurosawa*. Paris: Le Monde/Cahiers du Cinéma, Collection Grandes Cinéastes, 2007

TURNBULL, Stephen. *Samurai – o lendário mundo dos guerreiros*. [Trad. Roger Maioli dos Santos.] São Paulo: M. Books, 2006.

YOSHIMOTO, Mitsuhiro. *Kurosawa: Film studies and Japanese cinema*. New York: Duke University Press, 2000.

.

Filme:

TRONO MANCHADO DE SANGUE (*Kumonosujô*), Japão/França, 1957.

105 min, p&b, legendas em português.