

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontínuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE HISTÓRIA

CAUÊ MAGALHÃES ABRANTES PINHEIRO

As faces ocultas do herói pelo *bonbori* de Akira Kurosawa

Uberlândia

2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE HISTÓRIA

CAUÊ MAGALHÃES ABRANTES PINHEIRO

As faces ocultas do herói pelo *bonbori* de Akira Kurosawa

Monografia apresentada ao curso de Graduação em História, no Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em História, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Ana Paula Spini.

Uberlândia

2010

CAUÊ MAGALHÃES ABRANTES PINHEIRO

As faces ocultas do herói pelo *bonbori* de Akira Kurosawa

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Ana Paula Spini – Orientadora

Prof.^o Dr.^o Marcelo Lapuente Mahal

Prof.^a Dr.^a Carla Miucci Ferraresi

*Aos dois que me ensinaram a
pensar como Abrantes e sentir como
Helena.*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente a professora orientadora de tal trabalho, Professora Doutora Ana Paula Spini, colaboradora em todas as etapas deste e por ter a paciência com os devaneios e os descaminhos deste aluno.

A banca examinadora Professor Doutor Marcelo Lapuente e Professora Doutora Carla Miucci que aceitaram examinar este trabalho em tão pouco tempo, e de forma tão abrupta, espero que gostem do tema e de como foi trabalhado.

Agradeço a minha primeira professora de japonês, Tiyoko sensei *Domo arigato gozaimasu*, por ter me ajudado a começar meus estudos na língua japonesa e me possibilitou amar e “desamar” essa cultura tão rica.

Dedico aos meus amigos e companheiros, que passaram e já se foram, e permitiram que a História da minha Utopia pudesse existir. Dando cor, voz e vida a ela. Alimentando minha imaginação com desafios e tramas. Permitindo-me sentir como um verdadeiro “Mestre dos Magos”.

Em especial a Luiz Fernando pessoa de uma inteligência e bom humor que apenas são menores que a sua compaixão. O primeiro a saber da maior novidade de minha vida. E a Vitor Cabral (Vitão) que me ensinou o valor de uma amizade. Mesmo tão distante entre plataformas petrolíferas, países longínquos como Catar e China se mantém viva.

Agradeço aos meus irmãos, se não diretamente pelo menos indiretamente, quanto a escrita deste trabalho ajudaram-me a construir este trabalho, se não me ajudando pelo menos não me atrapalhando! Ha ha ha. Minha irmã separada por quadras e ruas Goiás, distante no cotidiano, mas perto no coração. E ao meu irmão que em um momento tão crítico da minha vida me ensinou o que devo ser e o que devo ter: grande e cabeça.

E por último agradeço a uma pessoa incrível. Fruto de uma Rosa. Seu nome é composto por dois outros nomes. Um significa Graça e o outro é meio que inventado, por isso indefinido. Essa pessoa se define pelo nome, uma graça que não se pode dar nomes, rotular, etiquetar. Graça Indefinível. Essa pessoa me deu de presente de aniversário o livro que me inspirou a fazer este trabalho e ainda está prestes a me conceder o maior presente que poderia pedir. A pessoa que eu mais amarei neste mundo. Te amo sem nem ao menos te conhecer...Heitor.

*"O herói sincero;
A aparência, sendo plácida como a brisa primaveril.
O coração, sendo firme como a rocha."
(Sábio de Omi)*

RESUMO

O presente trabalho se pauta na tentativa de compreender as representações do samurai e sua relação com identidade cultura e nacional para o povo japonês. Para tanto, foi feito um levantamento de conceitos que abordam cultura e identidade dentro da linguagem cinematográfica, posteriormente, uma análise do papel do mito, em especial do herói, nessa relação e a historicização desse samurai. Por fim, uma análise de sequências selecionadas do filme *Os sete samurais* de Akira Kurosawa para iluminar essa relação em busca de uma identidade durante o Japão pós guerra.

Palavras-chave: Samurai, Akira Kurosawa, representação e identidade cultural.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1: A LUZ E O PAPEL DO <i>BONBORI</i>	12
CAPÍTULO 2: AS LUZES SOBRE A FACE DO HERÓI	28
CAPÍTULO 3: A SOMBRA DO SAMURAI	45
3.1 Os sete samurais	47
3.2 Análise das sequências	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	65

INTRODUÇÃO

Em 2008, fez-se o centenário da imigração japonesa ao Brasil. Comemorações, reportagens, documentários e minisséries foram veiculadas pela mídia em geral para nos relembrar desse acontecimento. Nada mais justo, pois o Brasil é o segundo país do mundo em que japoneses ou descendentes dos mesmos vivem, o primeiro lugar pertence ao próprio Japão. A soma de nipônicos de todas as outras localidades do mundo, fora o Japão, não se iguala a quantidade de nipo-brasileiros¹. Assim, este estudo se mostra tão válido quanto um estudo sobre qualquer outra cultura. Porém, o que realmente conhecemos sobre a cultura do Japão? Temos acesso a sua cultura pop, desenhos, filmes, jogos eletrônicos, bandas e visual andrógino. Entretanto, este trabalho não pretende abarcar esses fenômenos contemporâneos e sim compreender a cultura japonesa por meio do cinema.

O cinema funciona como um dos muitos fragmentos do caleidoscópio que é a cultura de um povo, passando pela cultura do autor, sua subjetividade, determinações de cunho financeiros dos produtores, limitações técnicas, além da subjetividade e cultura do observador daquela obra. Akira Kurosawa, o diretor escolhido, foi criticado pelos seus conterrâneos por suas narrativas não serem tão “japonesas”, por ser demasiado “ocidentalizado”.

A arte atinge seu espectador em vários níveis. Não é preciso ser um perito em cultura japonesa para apreciar a obra de Kurosawa, mas com o conhecimento de estruturas e aspectos culturais, ampliamos nosso leque de interpretações quanto à obra, podendo, assim, perceber os traços e críticas culturais nessas obras. Dessa forma, pretendo interpretar determinados aspectos da cultura japonesa por meio das representações no cinema do herói máximo da cultura japonesa: o samurai. Os heróis são exemplos de comportamento, o ideal daquela cultura. Entender e compreender o ideal, o desejável, porém inalcançável, nos ajuda a visualizar alguns parâmetros da cultura de um povo.

Nossa civilização é, desde longa data, fascinada por heróis, lendas e mitos. Se considerarmos, e muitos o fazem, que somos uma “continuidade” das civilizações helênicas, temos que esses dois fatores são formadores de caráter, índole e conduta social. Histórias de deuses e heróis são partes integrantes de nossa cultura e estão refletidos em nossas representações, sejam nas próprias histórias contadas de forma oral, ou por meio de alguma

¹LESSER, Jeffrey. Uma Diáspora descontente. Tradução: Patrícia de Queiroz Carvalho Zimbes. São Paulo: Paz e Terra, 2008. pág.38.

forma de expressão artística. Essas histórias são, ao longo da história, representadas e reinterpretadas passando pelo crivo subjetivo e a cultura dos autores e artistas.

Quando existe uma crise ou momento crucial para a história de um povo, este se remete a figuras, ícones, personagens do passado que aparentemente detinham, se não as respostas, a postura para resolver ou encarar as questões do problema presente. Por isso, elenquei o samurai como figura da cultura japonesa que foi utilizada, reutilizada e reciclada inúmeras vezes. Durante o pós-guerra, o discurso para persistir e resistir durante o tempo de crises se remetia a uma figura da guerra. Como um mesmo ícone pode significar dois aspectos, para nós ocidentais, tão dispares? Existem pelo menos dois samurais, um que os artistas retomam em tempos de guerra e outro em tempos de paz? Se sim, seriam as representações do samurai completamente arbitrárias, ou seja, o artista retoma as características mais interessantes em um determinado momento, sendo o samurai guerreiro ou o sábio? Se a resposta para esta questão for afirmativa, será que todos esses tipos representações são completamente arbitrários?

Assim, o cinema, sendo uma arte, possuindo subjetividade, limitações técnicas e financeiras, visões de mundo e formas de sentir interferindo na sua criação não gera um problema de ordem política? Que aspectos dos heróis são levantados? Hoje, o cinema volta a produzir filmes de super-heróis de gibis como nunca antes o fez. É possível que o momento político e social interfira nas nossas representações a ponto de transformar completamente uma figura de guerra em uma de paz?

Para responder estas perguntas, em relação à cultura japonesa, este trabalho analisará cenas selecionadas do filme, de 1954, *Os Sete Samurais* (☐ - *Shichinin no Samurai*) de Akira Kurosawa e as várias representações do herói japonês nacional na obra. Também será analisado as temporalidades do período retratado na obra, chamado de Sengoku, com o período histórico em que o filme foi produzido, o Japão pós-guerra, a fim de compreender a cultura japonesa por meio das formas de sentir e interpretar o herói.

É preciso ressaltar que este trabalho trará muitas palavras de origem japonesa, sendo assim, dois problemas podem ser apontados. O primeiro é que a língua japonesa não possui plural, dessa forma, diz-se: os *samurai*, por exemplo. O segundo problema é que o idioma é escrito com ideogramas, chamados *kanji*. Os *kanji* possuem, além de múltiplos significados como várias palavras da língua portuguesa, formas de leitura variadas. A mesma palavra escrita pode ser lida de forma completamente diferente, como: *casa* pode ser *ie* ou *uchi*,

porém são igualmente escritas. Soma-se a isso o fato de que os ideogramas possuem um significado próprio fora da palavra em que ela está inserida, e ainda, alguns conceitos abordados são formados por uma combinação de dois ou mais *kanji*. Logo, na tentativa de expressar e apresentar com a maior clareza os conceitos, boa parte deles serão mantidos o mais próximo possível da língua original, já que a forma na qual estão escritas, tanto as palavras kanji quanto *ie* ou *uchi*, não são formas de se escrever em japonês. Essa forma é chamada de *rōmanji*, □□□□, que significa, literalmente, "letra romana".

Este trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro capítulo abordará estudos de cultura que possibilitam entender as manifestações artísticas como representações de uma realidade histórica, em especial o cinema, e suas possibilidades estéticas e narrativas, que permitem o diálogo com o período da produção do filme com a temporalidade representada na obra. Dentro do contexto cultural japonês da década de 50, serão ainda apresentados conceitos e estruturas das relações sociais e virtudes desse povo.

O segundo capítulo tratará da importância dos mitos, e mais especificamente, do herói, na construção da identidade cultural japonesa. Por meio da análise de virtudes e práticas sociais japonesas, procura-se compreender como a figura do samurai foi construída ao longo da história, desde seu surgimento durante o período Kamakura, no início do século XII, até a era Meiji, na segunda metade do século XIX.

E o último capítulo tratará da figura de Akira Kurosawa, suas formas de representação e percepções do mundo, além de sua presença no cenário cinematográfico mundial da época. E por fim, a análise de três cenas do filme *Os Sete Samurais*, inter-relacionando as representações do samurai com o momento histórico retratado na obra, com o período no qual foi produzido, construída sob a ótica e estética singular do diretor em relação à cultura japonesa.

CAPÍTULO 1

A LUZ E O PAPEL DO *BONBORI*

Esse capítulo trata da exposição do conceito de “estrutura de sentimento” de Raymond Williams com a finalidade de compreender as representações cinematográficas da cultura japonesa em sua especificidade. O diretor abordado será Akira Kurosawa e a obra escolhida é o clássico, de 1954, *Os Sete Samurais*, ambos serão trabalhados no terceiro capítulo deste trabalho.

Raymond Williams cunhou o conceito “estruturas de sentimento” para definir as experiências vividas em um determinado tempo e momento históricos, as quais muitas vezes escapam ao pensamento hegemônico. De acordo com o autor, o que interessa são os significados e os valores tal como são vividos, sentidos e experimentados ativamente, assim como as relações entre eles e as crenças forais ou sistemáticas.

“Estamos então definindo esses elementos como uma “estrutura”: como uma série, com relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e em tensão. Não obstante, estamos também definindo uma experiência social que está ainda em processo, com frequência ainda não reconhecida como social, mas como privada, idiossincrática, e mesmo isolada, mas que na análise (e raramente de outro modo) tem suas características emergentes, relacionadoras e dominantes e na verdade suas hierarquias específicas”².

Posso afirmar que a estrutura de sentimento é a incorporação das experiências e os processos sociais ao estudo da cultura, para analisar as condições das práticas sociais em um determinado momento histórico. Sendo que, ao mesmo tempo em que as artes armazenam tal forma de estrutura, elas participam dos processos de formalização e incorporação dessas mesmas experiências na vida social. As artes são, dessa forma, importantes objetos de análise prática do materialismo cultural.

Entendendo cultura “prática social” e “produção cultural”, ambos entendidos como “sistema de significações”, pois a cultura inclui toda e qualquer “prática significativa”. A cultura possui tanta materialidade que instituiu práticas antes não realizadas e possíveis, estipularam mudanças nas relações entre homens e entre grupos de homens, gerando identidades, conflitos, relações de subordinação, alternativas de trabalho intelectual e, com elas, instituições, valores, modos de viver.

² WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. pág.134.

Como prática social, é preciso perceber que artistas expressam as mudanças sociais ao criticarem a sociedade por meio de idealizações, transformando-as em uma espécie de verdade imaginativa. Verdade esta que nos permite vislumbrar possibilidades diversas, reproduzindo nosso modo de vida, ou ideal de modo de vida, e nos faz dar conta do que realmente é o nosso modo geral de vida, permitindo a atribuição de certos sentidos às nossas instituições, práticas e relações, enfim, à sociedade na qual interagimos. Dessa forma, uma representação cultural pode ser também uma resistência a uma situação social, ou crítica. Retratar o passado glorioso, ou indivíduos gloriosos, em um momento de crise, pode conferir um caráter de crítica à sociedade atual que está ausente de personagens com essas características, sendo fundamental para o entendimento de nossa identidade. Sendo também produção cultural.

Os significados dentro de uma representação artística são culturais na medida em que fazem parte do modo geral de vida e são, elas mesmas, que nos fazem entender essas elaborações, um processo dialético. A ideia de cultura como modo de vida e como produto artístico não se excluem, porque em ambos o valor atribuído está no significado coletivo. A arte deve, então, ser analisada como mais um processo social, portanto, não dissociada da sociedade. Sendo tão importante para a compreensão da sociedade quanto qualquer outra prática humana.

Uma força produtiva, que constrói o mundo real ao mesmo tempo que interage com ele, através de meios materiais como: tecnologias de gravação e reprodução de imagem e som, aparatos eletrônicos e mecânicos de comunicação, a língua e linguagem. O produto cultural é, em grande medida, um desdobramento das relações sociais que alteram a consciência prática que a produz. Entendê-lo é descrever essas relações, instituições, mecanismos e forças produzidas no processo prático de sua elaboração. Dessa forma, pode-se afirmar que “cultura produz a realidade”. Se considerarmos cultura como realidade, o produto artístico é a forma de perceber a realidade de uma realidade. Sendo o cinema um produto artístico temos, por lógica aristotélica, que o cinema é uma forma de representação de um aspecto dessa realidade.

Williams utiliza a “estrutura de sentimento” em relação à literatura, que possui uma estética e linguagem próprias, enquanto este trabalho utilizará o cinema. Para tanto, é preciso apresentar um pouco sobre os meios materiais, estéticos e narrativos necessários para a compreensão da linguagem do cinema.

Se arte é uma representação da realidade e o cinema é uma arte (a sétima arte), logo, por lógica aristotélica, o cinema é representação da realidade. E por isso é cabível seu estudo

para a compreensão de nosso tempo histórico. Assim, para o cinema ser arte é preciso dotá-lo de uma linguagem própria, criar um distanciamento dele e das outras artes. Precisamos entender a imagem cinematográfica como um signo. O signo é formado por significante e significado. O significante é a forma física do signo, o que os nossos sentidos conseguem apreender da realidade, a imagem em movimento do cinema, por exemplo, e o significado é a representação e conceitos mentais que aquela imagem atribui ao significante.

O fator primordial para uma conceituação de uma linguagem cinematográfica é a câmera e a edição ou montagem para os franceses. Existe uma correlação entre as tomadas. Uma linha narrativa. O diretor de um filme realiza o processo de decupagem, isto é, a determinação de uma ordenação dos planos e sequências e, conseqüentemente, a determinação dos movimentos sonoros e visuais que se distribuem na sucessão dos planos e das sequências. A montagem é o processo que exprime a composição, o movimento e a variação dos planos e entre os planos de um filme. Portanto, não há apenas imagens instantâneas (cortes imóveis do movimento), há planos, que são cortes móveis da duração, para além do próprio movimento, há imagens-movimento.

Todavia, existem no cinema vários fatores que fazem parte dessa linguagem, como ângulo de câmera, profundidade de campo, movimento enquadramento. Gilles Deleuze diz que a tela enquanto quadro dos campos confere uma medida comum àquilo que não a tem; exemplifica que “o plano conjunto de uma paisagem, o primeiro plano de um rosto, terra e mar são partes que não apresentam os mesmos denominadores de distância, de relevo e nem de luz, e conclui que o quadro assegura a desterritorialização da imagem.” (DELEUZE, 1985)

³Contudo, uma tela enquanto quadro de campos contém um enquadramento, um conjunto fechado. Um sistema ótico e sonoro que remete a um ponto de vista sobre o conjunto de planos que a constitui; enquadram-se potências de naturezas diferentes, numa composição de muitos quadros dentro do quadro.

A iluminação possui dois objetivos principais: construir um estado emocional para a cena, com caráter expressivo, uma aparência ou representar as sensações de uma cena, plano ou personagem; ou tentar representar a realidade, que se fortaleceu com a melhoria da tecnologia de cores, na qual a presença das técnicas e tecnologias da luz passam despercebidas.

³ MAGALÃES, Iara Helena. A técnica do filme São Jerônimo, de Julio Bressne, segundo um desenho do tempo. PUC: São Paulo, 2007. pág. 12.

O som de um filme desempenha um papel fundamental para a construção da verossimilhança da imagem cinematográfica, os sons diegéticos, reprodução de sons de ações ou fatos contidos na narrativa, são os efeitos sonoros, as vozes dos atores, gerando a ilusão de realidade. Sons não diegéticos podem ser utilizados para a construção da narrativa para marcar um corte ou uma mudança espírito do personagem em cena. Além da música, que pode funcionar tanto como trilha sonora, como música diegética, uma canção dentro do filme, trabalhando nos dois níveis simultaneamente, ou como em canções temas, criando a correlação com uma música e uma determinada personagem ou grupo.

Mise en scène é um conceito, nos dizeres de Graeme Turner⁴, que está “dentre os aspectos confusos da teoria do cinema”, porém tentarei combinar os conceitos gerais de vários teóricos em uma frase concisa. *Mise en scène* é a composição dos elementos do quadro, do objeto fílmico, da imagem visual e sonora. Ou seja, é composta dos atores, da atuação, da iluminação, do som, dos movimentos e ângulos de câmera e dos aspectos orgânicos da imagem. Assim como a personalidade dos atores também fazem parte da *mise en scène*. Logo, o cigarro de Vitório De Sica, não é *mise en scène*, pois não o percebemos, está fora do campo, e fora do quadro, já o rosto de Mifume Tōshiro, compõe a *mise en scène* de vários filmes de samurai, sendo vital para a compreensão e análise do filme

Com o conceito e a arte já definidos é preciso agora entender algumas noções importantes da própria cultura japonesa, que não compartilha da mesma raiz judaico-cristã. Portanto, parto de alguns conceitos mais estruturalistas para iniciar este trabalho.

Tendo em vista que, se trata de um povo que não só cultua, como “respira” a hierarquia social. É o que Ruth Benedict chama de assumir a posição devida: “qualquer tentativa de entender os japoneses deverá começar com a sua versão do que significa *assumir a posição devida*. A sua confiança na ordem e na hierarquia e a nossa fé na liberdade e na igualdade situam-se a pólos de distância”.⁵ Posição devida é o ponto de equilíbrio entre seu lugar de ação e expressão dentro de qualquer meio social, alterando a cada situação social diferente, sendo na família, no trabalho, no espaço público ou até mesmo, nos períodos mais antigos da história japonesa, sua posição social. O que a autora chama de “nossa fé na liberdade e na igualdade”, refere-se a um EUA em plena Segunda Guerra Mundial. Se os valores que identificam a identidade nacional nos EUA são a liberdade e a igualdade, no Japão os valores são a ordem e a hierarquia.

⁴ TURNER, Graemer. Cinema como prática social. Tradução: Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997. pág. 65.

⁵ BENEDICT, Ruth. O crisântemo e a espada. São Paulo: Perspectiva. 1988. pág.43.

Na própria linguagem e na língua japonesa a hierarquia e posição devida fazem valer. O ato de inclinar-se, o cumprimento japonês, o grau de inclinação depende da situação social, do nível de relação entre as pessoas envolvidas e o sexo das pessoas envolvidas. Os superiores, socialmente, inclinam-se menos que os inferiores. A relação de superioridade e inferioridade depende também de situações em que se possa estar inferiorizado momentaneamente. A língua japonesa 日本語 (nihongo) separa flexões verbais, pronomes, adjetivos hierarquicamente, chamada de formas formal, informal e vulgar. Assim, os superiores, socialmente, têm o domínio do “nível” de uma conversa, estabelecendo, mesmo com os pronomes “eu” e “você”, já que existem várias formas de dizer essas duas palavras, a situação da conversa, se são formal ou informal por exemplo. E onde este conjunto de normas e regras “estamentais” são aprendidos? Segundo Benedict, “no Japão, é precisamente na família que são aprendidas e meticulosamente observadas as regras de respeito. (...) A hierarquia baseada no sexo, geração e primogenitura constitui parte da vida familiar”.⁶ Assim, a estrutura hierárquica já está interiorizada no sujeito e se há hierarquia, existem relações de poder muito claras.

Contudo, existem algumas diferenças nessas relações de poder. Na cultura japonesa, existe um termo que traduz a relação de débito entre duas pessoas. Esse dever é chamado de *on* 恩. Essa palavra possui vários significados, desde favor, débito e benefício, que são ideias mais próximas, até graça, bênção e bondade, que para nós são conceitos opostos ao favor, e, por isso, torna-se intraduzível para o português. Para o ocidente, a ideia de favor possui um caráter negativo, já que favores precisam ser pagos. Para a cultura japonesa, não. Tanto que a palavra *on* é formada por duas outras palavras *ooki* 大 e *kokoro* 心, que significam, respectivamente, grande e coração, no sentido de sentimento, não o órgão vital, mais traduzido também como alma. Assim, o *on* é uma dívida ligada à graça e bondade. Não que os japoneses gostem de cumprir favores, na verdade existe uma ideia de dívida com o passado, que nunca será paga completamente e que a convivência com outras pessoas apenas acrescentará ao seu *on* já impagável com o passado. Essa incomensurabilidade do *on* pode se expressar em um provérbio japonês: “Nunca se salda um décimo milésimo de um *on*”.⁷ (BENEDICT: 1988:91) O *on* está em todas as relações sociais, o favor a ser pago é amargo como um veneno, uma dívida, quem sabe eterna, com o outro. Sendo indesejado tanto para o que deve quanto

⁶ BENEDICT, Ruth. O crisântemo e a espada. São Paulo: Perspectiva. 1988. pág.48.

⁷ Idem. Pág. 91.

para o que recebe o *on*. Como se o amor, *ai* □ e os sentimentos humanos, *ninjo* □□, estivessem carregados de débito.

O *on* não se trata exclusivamente de uma dívida financeira, de favores a serem trocados ou de mera cordialidade. As características do *on* são definidas de acordo com a situação, existindo um nome para cada relação de *on*. Importante acrescentar que o *on* precisa ser pago e se faz valer e entender no pagamento. A virtude não está em alguém lhe pagar ou dever o *on*, e sim na sensação de obrigatoriedade e autocoerção do *on* e no pagamento constante do mesmo, que “aliás, tem débito não apenas para com o passado; cada contato cotidiano com outras pessoas aumenta o seu débito para com o presente, do qual devem emanar suas decisões e ações diárias”. Portanto, o *on* possui sua própria historicidade, uma dívida aos pais, ao país, às pessoas, às gerações idas, às relações do cotidiano e, principalmente, ao imperador. *On* é sempre empregado neste sentido de devoção sem limites quando emana do principal e maior dos débitos, o *on* imperial.⁸ A figura do Imperador concentra não somente o poder político, mas o poder religioso já que para eles, a família imperial, descende dos próprios deuses. Mesmo que religião no Japão seja, historicamente, diferente do Brasil, como diz Hisayasu Nakagawa:

No Japão é possível alguém ser ao mesmo tempo budista e xintoísta, o que é chocante para quem está habituado com religiões cujo dogma essencial exige fidelidade a uma única fé. (...) Meu pai havia expressado sua vontade de dividir seus restos mortais: enterrar a metade no jazigo de Tóquio construído por seu avô, e a outra metade em Taketa, cidade de Kyushu, ilha mais meridional do arquipélago, onde a família havido recebido uma residência oferecida pelos governantes em 1594.⁹

Não se trata de um sincretismo religioso, católicos visitando médicos espirituais, protestantes em terreiros. A cultura japonesa realmente permite que o indivíduo possua, oficialmente, duas religiões. Assim, o pai de Nakagawa recebeu uma cerimônia budista e o chamado ofício comemorativo xintoísta na sua morte era tanto budista quanto xintoísta em vida, frisa o autor. E para o xintoísmo os ancestrais são deuses, o ritual, ou ofício comemorativo, para essa passagem é colocar uma tabula branca com o nome da pessoa seguido das palavras *no mikoto*¹⁰. Isto significa que os mortos são deuses, parecido com os deuses lares das primeiras culturas helênicas

⁸ BENEDICT, Ruth. O crisântemo e a espada. São Paulo: Perspectiva. 1988. pág.87-89.

⁹ NAKAGAWA, Hisayasu Introdução a cultura Japonesa: ensaios de antropologia recíproca; tradutora Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins, 2008.pág.31.

¹⁰ Idem. pág.33.

Similar aos *gênos*, estrutura de sociedade que tinha uma forma de organização particular, sólida e durável. Cada *gênos* tinha seu próprio deus, seus ritos específicos, suas regras de conduta social. Seus cultos e festividades eram celebrados apenas no seio da família e somente por seus membros, que perpetuavam o sangue do antepassado. Não era permitido a ninguém de fora do clã fazer parte desses rituais sagrados:

O culto doméstico era exclusivo. Cada família possuía como verdadeira propriedade particular como herança paterna, os seus deuses, as suas fórmulas religiosas e o seu ritual. Tomar parte no culto era ser um membro da família: qualquer pessoa estranha era, pois, severamente excluída dessa participação¹¹

Podendo se aceitar ou dever um *on*, decido-me a concentrar meus esforços em nomear e explicar os deveres já que a virtude para a cultura nipônica está o anseio pelo pagamento deste. O desejo ou necessidade deste pagamento provém de um sentimento muito forte, a vergonha ou *haji* □. Não a vergonha puritana, mas a vergonha do fracasso. E mais uma vez, não o fracasso que difere do vencedor, como o dilema norte-americano “winner-loser”, é muito mais próximo de uma força coercitiva internalizada, na função de manter os indivíduos em sua “posição devida”.

Um fracasso em seguir os seus marcos de boa conduta, um fracasso em avaliar obrigações ou prever contingências constitui vergonha (*haji*). A vergonha, dizem eles, é a raiz da virtude. Quem é sensível a ela cumprirá todas as regras de boa conduta. “Um homem que conhece a vergonha” é pro vezes traduzido como virtuoso ou “honrado”¹²

A vergonha de falhar impele os bons costumes e as normas de comportamento, fazendo com que a “posição devida” seja mantida. E um homem que a conhece é virtuoso. Por isso, as regras são tão fortemente passadas, a hierarquia é tão rígida, a todo o momento é reforçada, assim todos possuem pleno conhecimento da “posição devida”, e o medo da vergonha em conjunto mantendo o *status quo*. O charme da delicadeza, da benevolência e educação, *jin* □, que também pode significar virtude, típicas da cultura japonesa, sustentam-se neste medo, receio coercitivo do fracasso. A cultura norte-americana construiu e constrói seu arquétipo de virtude neste paradigma do fracasso, porém com um caráter negativo. Não há virtude em ser um *loser*, na realidade, tornar-se um *winner* constitui em uma grande virtude, o pobre que se enriquece, ou o derrotado que derrota o vilão no final. Como se houvesse uma

¹¹ JARDÉ, Auguste. A Grécia antiga e a vida grega. São Paulo: EDUSP, 1977. pág.203.

¹² BENEDICT, Ruth. O crisântemo e a espada. São Paulo: Perspectiva. 1988. pág.190.

linha que separasse os dois. Para a cultura nipônica, o fracasso é uma tensão constante, sem *winners*, apenas “devires de *losers*”.

Temos assim dois tipos de deveres, que se subdividem, respectivamente, em três e o outro em dois, perfazendo cinco tipos de deveres a serem trabalhados. Assim como o próprio *on*, esses termos são impossíveis de serem traduzidos para o português e assim como os outros me esforçarei para trazer as traduções possíveis e desmembrar os kanji para uma melhor compreensão do trabalho e dos conceitos. O primeiro tipo é chamado de 義 徳 *gimu* que significa obrigação, responsabilidade, formada pela primeira palavra *gi* que pode significar justiça, moralidade, honra, lealdade e também propósito; e a segunda *mu* ou *tsumeru* que significam tarefa ou obrigações, e o segundo, é o verbo esforçar-se. Existem três tipos de *gimu* os quais explicarei mais adiante. O segundo tipo de dever é chamado de 礼 儀 *giri*, cortesia, decência, dever, honra, senso de dever e até obrigação social. Se observarmos bem, a primeira parte o *gi* dos dois termos são a mesma palavra, o que as diferencia é a segunda sílaba *ri*, lógica, razão, verdade, justiça e também acordo, sendo esta, acredito, a mais interessante tradução para os fins deste trabalho. Os *gimu* são as relações de obrigação e dever que são universais e que jamais serão concluídas ou equiparadas tendo-se a duração de uma vida para efetuar o pagamento do *on*, já o *giri*, requer o pagamento equivalente do devido, com alguma limitação de tempo.

O *gimu* mais importante de todos é o *chuu*¹³ (na tradução do crisântemo e a espada, está escrito chu) 忠 徳 que significa, literalmente, lealdade ao mestre. Assim, como o *chuu* se refere ao *on* devido ao imperador, acredito que esta seja tradução mais correta. Na realidade, o *chuu* faz referência à pessoa mais importante. Em épocas diferentes foi relacionado a várias figuras centrais de poder, durante o período Sengoku, que foi de metade do século XV e o início do século XVII, eram os *daimyō* 大名, algo próximo aos senhores feudais europeus, durante o Xogunato Tokugawa (1603-1868), a figura central era o Xogum, e por fim, a partir da era Meiji (1868-1912), foi estabelecido que a pessoa mais importante da nação japonesa, representante do povo e das leis do país, era o imperador. Desta forma, todos os débitos que adquirimos e pagamos ao longo da vida possui um lastro com este primeiro e mais importante de todos os *on*, o *chuu*, mais precisamente com as leis e líderes de sua nação, mais precisamente ainda, com o próprio Japão. Seguir as leis e as normas é pagar o *on* ao imperador, é o dever maior do povo japonês. Uma estrutura, ou padrão cultural que não pode

¹³ Na tradução da obra Crisântemo e a Espada, está escrito chu, porém o som é mais prolongado por isso *chuu*.

ser deixado de lado, pode ser que explique o motivo de tamanha rigidez e hierarquia, da devida posição. O próximo *gimu* é chamado de *ko*, de extrema importância para a estrutura da família japonesa, já que se trata do dever com a família, envolvendo tanto ascendentes, descendentes quanto ancestrais. As relações do *on* dentro do núcleo familiar são diversas, os pais têm como dever os cuidados gerais com as crianças, educação dos mesmos e dos irmãos mais jovens, assim como os respeitos e devoções aos ancestrais. Em consequência, os filhos, e irmãos mais novos, carregam um pesado *on* em relação aos seus pais, contraído na infância e juventude, retribuindo com uma constante consideração e devoção, a “aclamada” consideração filial oriental.

No Brasil, ou melhor, na língua portuguesa temos denominação para o primeiro filho, primogênito, e os mais novos, caçula, mas todos, comumente, são irmãos entre si. Todavia, no Japão, existem nomes diferentes com os quais irmãos mais novos e mais velhos se relacionam entre si, irmãos mais velhos são chamados de *ani* □, irmão ou *ane* □ irmã, e os mais novos de *otōto* □, irmão e *imōto* □, irmã. Dentro da hierarquia familiar, os irmãos mais velhos estão acima dos mais novos, com maiores direitos e responsabilidades, possuindo *on* paternal com seus irmãos mais novos, como já explicado no processo de hierarquia da posição devida. Vale ressaltar que a relação familiar se limita apenas ao núcleo consanguíneo. Por conseguinte, existe *ko* em relação ao irmão, mas não ao filho do mesmo. Já o casamento, em vez de unir famílias, desloca um dos indivíduos para o núcleo familiar do outro, tanto que não se utiliza comumente a palavra genro □ *muko* e nora □ *yome*, e sim filho □□ *musuko* e filha □ *musume*. Cabe ainda apontar outro detalhe, por mais que a cultura japonesa valorize mais a figura masculina no espaço público, a figura mais importante e representante da família é a da matriarca. Em tempos passados, tinha-se o problema cíclico dos conflitos entre sogra e nora, a nora sendo a estranha no núcleo familiar, sendo colocada em uma nova relação de *ko*, já que agora faz parte de outra família, escrava dos desejos da sogra, comanda seu marido, submissa como a posição devida e o *ko* a impõe, após ter um neto para o benefício e continuidade da família.

O maior antagonismo é entre a sogra e a nora. A nora entra para o círculo doméstico como uma estranha. Constitui seu dever aprender como a sogra gosta que as coisas sejam feitas e em seguida saber como executá-las. (...) A jovem nora mostra-se eternamente submissa, mas geração a geração, essas criaturas meigas e encantadoras transforma-se em sogras tão exigentes e críticas como o foram anteriormente as suas próprias.¹⁴

¹⁴ BENEDICT, Ruth. O crisântemo e a espada. São Paulo: Perspectiva. 1988. pág.107.

Contudo, existe um conceito crucial abordar outra ótica sobre o *gimu*, que Nakagawa, que ele chama de direito e avesso, *omote* e *ura*, 正面 e 裏面. *Omote* que significa face, exterior, frente, superfície, enquanto *ura* atrás, costas, oposto, avesso. Termos usados na linguagem japonesa, representam uma ideia de falsa realidade, existe o correto, o público, como o *chuu* ou o *ko*, o pagamento dos devidos *on*, isso é o *omote*, o direito, enquanto existem desdobramento de ações ocultas na tentativa de contribuir para a que o direito se faça valer, esse conjunto de ações é o *ura*, o avesso. Takeo Doi, psicanalista japonês autor do livro *A anatomia da dependência*, 人間の依存性 *Amae ningun kōzō*, desenvolve esse conceito como uma estrutura psíquica da mentalidade japonesa. Interpretando que *omote* se manifesta como *tatema* 表向, posição pública ou atitude pública oposto a pensamentos privados, uma fachada para a manutenção da convivência social. Inclusive *tatema* também é o nome dado aos procedimentos para a cerimônia do chá o *chadō* 茶道, que conhecidamente requer uma etiqueta de comportamento muito rígida e de extrema tradicionalidade. O *jin*, benevolência, é um típico sentimento em *omote*, ser prestativo, educado e gentil são características expressas em direção ao outro, ou público. Um sorriso falso para nós é um ato negativo, mas para a cultura japonesa, manter as aparências está próximo de um ato virtuoso e nobre.¹⁵ Enquanto *ura* se faz *honne* 裏面, real intenção ou motivo, o verdadeiro som, desejo verdadeiro do indivíduo. É bem verdade que todas as culturas possuem regras de convivência, hierarquia e restrição comportamental. A questão não é essa, a questão em si é a necessidade desta cultura em nomear especificamente estes deveres e comportamentos, não apenas sendo conceitos puramente psicológicos. O livro *Nippon*, uma das formas que os japoneses chamam seu país, de Franz Von Siebold, médico alemão do século XIX, aborda o seguinte acontecimento.

Os holandeses sofriam muitas restrições, como estrangeiros, vigiados nos mínimos atos e gestos por olhos inquietantes. (...) Se agíssemos de modo não público, mas às escondidas, ou seja, no avesso, muitas coisas tornavam-se favoráveis a nós e muitas restrições que cercavam nossa liberdade podiam ser eliminadas. Os intérpretes japoneses usam muitos esses dois termos: “avesso” e “direto” (SIEBOND:2008:70).¹⁶

A raiz da virtude, *haji*, vergonha, é um aspecto totalmente *ura*, ou *honne*, é o mal-estar, ou medo, individual do fracassar que mantém a ordem pública. O pagamento do *chuu*, respeitar as leis e as ordens do mais importante, o dever ao imperador é o direito, *omote*.

¹⁵ NAKAGAWA, Hisayasu Introdução a cultura Japonesa: ensaios de antropologia recíproca; tradutor Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins, 2008.pág.67.

¹⁶ Idem. pag.70.

Enquanto os desdobramentos para que isso aconteça e a real intenção dos indivíduos é *ura*. Os *kamikaze* □□, que significa vento divino, os pilotos japoneses que voavam em seus aviões cheios de explosivos, indo em direção aos porta-aviões norte americanos para se suicidarem pelo país é *tatema*, o tanque com combustível suficiente apenas para uma viagem de ida é *honne*. Enquanto *omote* de *ko* reside em respeitar aqueles acima na hierarquia familiar, os pais, matriarca e patriarca da família e os irmãos mais velhos, seu lugar devido não é apenas respeitá-los, é manter a estrutura. Espera-se que o indivíduo faça o avesso para manter o direto. Existe ainda um terceiro *gimu*, o *ninmu* □□, ofício, tarefa, função, missão, que é direcionado ao trabalho, mais especificamente aos chefes e professores. Contudo, é esperado que o *gimu* seja pago de bom grado, que haja o desejo de pagá-lo. Se existe apenas o pagamento, parcial deste *on*, existindo um tempo ilimitado para fazê-lo, o *gimu* torna-se uma obrigação para longo da vida.

Existem outros deveres, o *giri* □□. O *giri* é o pagamento do dever de relações contratuais adquiridas pelo indivíduo em vida, possui uma relação limitada com o tempo e está limitada ao devido pagamento da dívida, sendo assim limitado também. Do *gimu* se espera o pagamento de bom grado, pelo menos o *omote*, enquanto do *giri* se espera um pagamento feito a contragosto, impelido por um sentimento interno de mal-estar com a dívida. Ruth Benedict separa o *giri* em dois grandes grupos, o *giri-para-com-o-mundo* e o *giri-para-com-o-nome*. O *giri-para-com-o-mundo* são os deveres adquiridos em vida pública e nas suas relações contratuais, como família do cônjuge, familiares distantes, os *daimyō*, senhores feudais e relações de *on* aceitas com pessoas fora dos círculos familiares, como empréstimos e favores. Enquanto o *giri-para-com-o-nome* são os deveres com o nome da família e da reputação, honra cavalheiresca, o dever de retaliar aqueles que macularam algum desses, não admitir o fracasso ou ignorância e o dever de cumprir as regras de etiqueta de convivência pessoal, *omote*.¹⁷ Em um primeiro momento, o *giri* nos parece estranho, pois comporta dentro da mesma estrutura, honra e respeito com orgulho e vingança. Assim para a cultura japonesa, a vingança e o orgulho, por exemplo, podem ser tão virtuosos quanto a honra e o respeito.

Desde as relações construídas por um marido “adotado”, que perde o nome da família, constrói relações de *on*, normalmente de dívida, com os familiares da esposa, e, por isso, compromete totalmente o seu *giri*. Até mesmo a lenda de Yoshitsune Minamoto e Benkei,

¹⁷ NAKAGAWA, Hisayasu Introdução a cultura Japonesa: ensaios de antropologia recíproca; tradutor Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins, 2008. pág.101.

contadas em livros e peças teatrais tanto *nō* quanto *kabuki*¹⁸. Yoshitsune Minamoto era um jovem nobre que derrotou o poderoso Benkei, monge guerreiro que colecionava as espadas dos seus adversários derrotados, em um duelo, que a partir deste momento entrega seu *giri*, para o rapaz. Derrotado, Benkei se viu impelido a dever a vida a Yoshitsune. Outro exemplo, da mesma história, os dois aventureiros precisavam passar despercebidos de guardas e, para isso, disfarçam-se. Benkei, como chefe, e Yoshitsune, como seu subalterno. Tudo corria bem até que um dos guardas desconfiou do jovem nobre. Para que seu disfarce não fosse descoberto, Benkei o acusa de algum feito errôneo e o golpeia para retaliar sua suposta atitude. Mesmo que tenha sido para que não fossem capturados, Benkei, após ambos passarem pelos guardas, pede para que o nobre Yoshitsune o mate. Agredir um nobre, a quem você oferece seu *giri*, é um crime incomensurável, o dever, para restaurá-lo, deve ser de igual categoria, ou seja a própria morte. Entre todas as categorias de relações do *on* os *giri* são os únicos que podem superar o *chuu*, dívida com o imperador. O mal-estar e a limitação do *giri* impelem o indivíduo a cumprir o *giri*; conviver com o próprio nome maculado é algo que não pode ser aceito.¹⁹

Dessa forma, todos os feitos são avaliados de acordo com a relação com a função do mesmo, qualquer ato dirigido às relações de *on* é considerado virtude. Generosidade, bondade, amor ao próximo, virtudes cristãs, podem ser menos virtuosas que a mesquinhez, crueldade e vingança. A virtude está ligada ao dever, seja *gimu* ou *giri*. O *haji* impelirá o indivíduo a obedecer às relações de *gimu* e *giri*, levando até as últimas consequências como o suicídio. Diferentemente do ocidente, de forma geral, existe um caráter “redentor” e nobre no suicídio na cultura japonesa. Como afirma Kayoko Ueno, professora doutora em sociologia, e da Universidade de Tokushima, Japão “o suicídio tem uma associação de larga data com a salvação do nome ou fama da pessoa ou da família. A análise do suicídio tem sido considerada como um passo importante na compreensão da cultura, sociedade, e povo japonês”.²⁰ Segundo Ruth Benedict “o suicídio, adequadamente executado, de acordo com os seus princípios, limpa o nome e reabilita a memória”²¹. Contudo, aqueles que farão todo o possível para manter as relações de *on* é o considerado que tem *makoto*, sinceridade. Quando

¹⁸ *Nō* é uma forma clássica de teatro profissional japonês enquanto o *kabuki* começou nos bordéis e bairros vermelhos, bairros específicos para diversão adulta.

¹⁹ HIROAKI, Sato. Legends of the Samurai, “Raikō and Others: Tales of Archery” to “Minamoto no Yoshiie: The Samurai of the Greatest Bravery under Heaven. The Overlook press, 1995. pág. 80-109.

²⁰ Revista espaço acadêmico nº44 Janeiro de 2005 – Mensal – ISSN 1519.6186 ano IV (web) <<http://www.espacoacademico.com.br/044/44eueno.htm>> Acesso em 14 de setembro de 2010.

²¹ BENEDICT, Ruth. O crisântemo e a espada. São Paulo: Perspectiva. 1988. pág.142.

me refiro a sinceridade não se trata da exposição das suas reais intenções ou sentimentos. Muito pelo contrário, já que alguns estudiosos entendem que a construção do “eu” se faz, também, em relação ao lugar, o que Nakagawa chama lococentrismo²². Uma das evidências são as várias formas de pronomes pessoais, várias formas de “eu” e de “você”, variando de acordo com a relação entre os indivíduos e o local onde se encontram. Outra evidência seria referente às crenças e religiões anteriores ao budismo e taoísmo, as lendas orais japonesas. Nelas, três deuses fizeram-se da própria natureza, como se a verdade e a identidade surgissem do próprio meio, que difere da nossa tradição em que um “ser” cria a totalidade da realidade, a verdade e a identidade existissem por meio do indivíduo. O “eu” sempre em mudança e transformação, como aborda o filósofo Charles Shirouō Inouye na sua obra *Evanescence and Form*²³, trata o mundo e a relação com o mesmo para a cultura japonesa como algo em constante transformação, um eterno devir, um casulo de uma lagarta, que não é nem lagarta nem mesmo borboleta. Ou nos termos do autor, casca de cigarra, ou *utsusemi* 空蝉, representa a situação do mundo, como algo em potencial, para se transformar em qualquer coisa, evanescência.

Outro conceito importante é *makoto*, sinceridade 誠. Não se trata na nossa sinceridade, de se abrir com o outro. A própria identidade se molda em relação ao espaço, e o próprio espaço também se transforma, a sinceridade como demonstração do “eu” se faz desnecessária, no mínimo. Existe até mesmo um provérbio japonês sobre isso “cuidado com a rã que quando abre a boca revela todo o seu interior”.²⁴ *Makoto* é a sinceridade do sentimento, seja ódio, vingança, soberba ou qualquer um dos nossos pecados capitais, ou ainda das virtudes ocidentais. Representa a fidelidade com as relações de deveres, devendo o *on* com *makoto*. *Makoto-giri*, o sincero dever para com o mundo ou com o nome, por exemplo. Ao pagar o *chuu*, respeite as leis com toda a força, ao reverenciar o imperador faça-o com fervor, mantenha as relações de *ko* custe o que custar, seja sempre benevolente, e ao ter que pagar o *giri* faça-o da maneira mais drástica o possível. *Makoto* pode nos parecer um tanto confuso, pois mostra a virtude em ser o mais benevolente possível, mas ao mesmo tempo, a vingança para limpar o nome da família, quando feita da maneira mais apropriada o possível, também é uma virtude, o mais cruel e público o possível.

²² NAKAGAWA, Hisayasu Introdução a cultura Japonesa: ensaios de antropologia recíproca; tradutor Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins, 2008. pág.25-30.

²³ INOUE, Charles Shiro. *Evanescence and form: an introduction to Japanese culture*. EUA : Palgrave Macmillan. 2008.

²⁴ BENEDICT, Ruth. *O crisântemo e a espada*. São Paulo: Perspectiva. 1988. pág.183.

Existe um teatro épico japonês, datado, pois a história aconteceu em 1701 e seu fim foi em 1703. *Chūshingura* 忠臣蔵, adaptado várias vezes tanto para literatura quanto para o cinema e afins, que canta, ou conta, a uma história de homens virtuosos, homens com *makoto*, os quarenta e sete *rōnin*, retirada também do livro de Hiroaki Sato.²⁵

Aconteceu em no início século XVIII, o Xogum, a maior autoridade na época do período do Xogunato Tokugawa (1603–1868), enviou aos seus dois mais novos *daimyō*, senhor de terra, um mestre de cerimônias chamado Yoshinaka Kira-Kozukenosuke para auxiliá-los nas questões referentes ao comportamento nos rituais e reuniões dos *daimyō*. Um dos senhores, Naganori Asano-Takuminokami por não o presentear com caros artigos, pelo seu auxílio conseguiu o desgosto e a ira de Kira. Para limpar seu *giri*, para-com-o-nome, prejudicava-o, rebaixava-o publicamente, explicando erroneamente os protocolos ou ainda nem ao menos explicando-os. Ferindo o *giri* de Asano. Até que incapaz de suportar mais os insultos de Kira, Lord Asano o fere dentro do palácio do Xogum, um crime incomensurável. Assim o Xogum ordena a Asano que cometesse imediatamente o *seppuku* 切腹, ou *harakiri* 腹切, ritual de suicídio que visava limpar o nome da família de algum samurai ou nobre que havia cometido algum crime grave. Kira, por outro lado, não recebeu qualquer punição, muito pelo contrario, foi-lhe permitido continuar com os seus deveres oficiais. Assim, Asano cumpriu suas obrigações para seu *giri*, insultando Kira, e após o suicídio cumpriu suas obrigações com o *chuu*, respeitando a pessoa mais importante, no caso o Xogum. Seus vassalos não contentes com o acontecido, fizeram um voto para se vingar de Kira, já que foram ordenados a deixar suas terras, em função do *giri* com seu mestre que havia morrido em desonra. Apenas quarenta e sete, outros apontam cinquenta e nove, dos ex-vassalos de Asano que aceitaram as consequências do *giri*, apenas esses conheciam o *giri*, tinham o *makoto-giri*. O mito se divide contando a história de cada um dos samurais, que por não aderirem a nenhuma outra casa, por causa do débito de *giri*, tanto de Asano, quanto do possível outro senhor, tornaram-se *rōnin*, guerreiros sem senhor a seguir ou terras.

As histórias contam que cada um quebrou uma ou mais das leis do *bushidō* 武士道, caminho do guerreiro, código de conduta e ética que os samurais precisavam seguir, uma necessidade para a imagem do samurai. *Bushidō*, então, é o código de princípios morais que os samurais eram obrigados ou instruídos a seguir. Não é um código escrito, no melhor dos casos, consiste de umas poucas máximas passadas de forma oral ou escrita, ocasionalmente,

²⁵ HIROAKI, Sato. Legends of the Samurai, “Raikō and Others: Tales of Archery” to “Minamoto no Yoshiie: The Samurai of the Greatest Bravery under Heaven. The Overlook press. pág. 304-338.

de algum guerreiro famoso ou sábio. Foi fundada não sobre a criação de uma mente, ou sobre a vida de um personagem único, foi forjado no espírito e nas emoções do guerreiro. Foi um crescimento orgânico de décadas e séculos de carreira militar. É verdade, no início do século XVII, *O Estatuto Militar*, Buke Hatto □□□□, (NITOBÉ, Inazo. *Bushido the soul of japan*. 13th EDITION 1908) foi promulgado, mas seus treze artigos curtos foram usados em contratos, como casamentos, alianças etc.

São, essencialmente, dez comportamentos esperados de um samurai: lutar por uma morte digna; preservação da honra, tanto de própria quanto dos ancestrais e de seu senhor; no caso de macular essa mesma honra, o samurai teria de cometer o suicídio ritual, o *harakiri*; sempre carregar seu par de espadas, *katana* e *wakisashi*, acreditava-se que a espada era a alma do samurai; ser corajoso; ser justo e benevolente com os indefesos, mas exigir respeito dos mesmos; sempre manter sua palavra; dedicar-se às artes como aprimoramento pessoal, tanto a arte marcial, como pintura, arranjos florais e escrita de *haiku*, poemas curtos típicos japoneses; ser grato à família e às pessoas que o ajudaram; lealdade ao seu senhor e dedicação ao trabalho. Mas sabe-se de traições e assassinatos palacianos de servos e subalternos na história nipônica.

Os samurais quebraram o *bushidō* por meio de pedidos empréstimos até a venda de familiares para daimyō, inclusive ao próprio Kira. Assim, os quarenta e sete *rōnin* macularam seu *giri*, no intuito de demonstrar que eram homens sem valor. Contudo, no momento devido, quando a guarda de Kira abaixou-se, o plano final foi acionado. Os quarenta e sete conseguiram entrar em seu castelo e matá-lo. Pagando o *giri* com o seu senhor Asano. Contudo, tiveram que cometer o *harakiri* para pagar tanto por seus crimes anteriores, quanto ao próprio assassinato de Kira, exceto o mais novo que foi poupado. Espera-se, portanto, do samurai um maior comprometimento e maior punição pelos crimes contra as relações de *on*. Todavia, existe até hoje, visitas no templo de *Sengakuji*, em Tóquio, onde se encontram os túmulos dos quarenta e seis *rōnin*.

Antes de finalizar este capítulo é preciso ressaltar que estarei, constantemente, construindo enfrentamentos entre conceitos de cultura oriental e ocidental. Espero não incorrer em o que Edward Said chama de orientalismo:

como um estilo ocidental de dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente (...). Isso não quer dizer que o Orientalismo determina unilateralmente o que pode ser dito sobre o Oriente, mas que consiste em uma rede de interesses inevitavelmente aplicados (e assim sempre

envolvidos) em toda e qualquer ocasião em que essa entidade peculiar, o “Oriente”, é discutida.²⁶

Os estudiosos da cultura como Raymond Williams e Stuart Hall, capítulo 2; do cinema como Gilles Deleuze e Graeme Turner; e da história e cultura japonesa como Curtis Anderssen, David Murray, Ruth Benedict e John Whitney Hall são todos ocidentais, de temporalidades diferentes e, por isso, muitas vezes impõem um olhar julgador e, algumas vezes, moralista. Por isso, para contribuir com esse conflito com o “orientalismo” este trabalho trará nos próximos capítulos mais alguns estudiosos japoneses e descendentes de japoneses, os *nisei*.

CAPÍTULO 2

LUZES SOBRE A FACE DO HERÓI

²⁶ SAID, Edward W. *Orientalismo: O oriente como invenção do Ocidente*. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Pág. 29-30.

Este capítulo trata da importância dos mitos e, mais especificamente, do herói na construção da identidade cultural japonesa. Por meio da análise de virtudes e práticas sociais japonesas, procura-se compreender como a figura do samurai foi construída ao longo da história, desde seu surgimento durante o período Kamakura, no início do século XII, até a era Meiji, na segunda metade do século XIX.

Stuart Hall conceitua identidade cultural como aspectos de nossas identidades que constroem a sensação de “pertencimento” a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e nacionais, em especial.²⁷ Em meio a estes aspectos, cada cultura constrói suas expressões e representações culturais, como música, rituais, danças e, como é meu foco, mitos e lendas. Os mitos teogônicos, nascimento dos deuses, ou cosmogônicos, nascimento do cosmos ou realidade, por meio das repetições, são formadores de identidades culturais, constituindo-se, muitas vezes, como sustentáculos de religiões e etnias.²⁸

[...] a religiosidade dessa experiência deve-se ao fato de serem reatualizados acontecimentos fabulosos exaltantes. Significativos de se assistir de novo às obras criadoras dos seres sobrenaturais; deixa-se de existir nos mundos de todos os dias e penetra-se num mundo transfigurado, autoral, impregnado da presença dos seres sobrenaturais. Não se trata de uma comemoração dos acontecimentos míticos, mas da sua repetição. As personagens do mito tornam-se presentes e passa-se a ser contemporâneo.²⁹

Hall afirma que “a identidade é permanentemente construída, assim como os mitos que são continuamente re-significados. Assim, os mitos não remetem apenas ao passado, mas demandam também uma análise das formas como são apropriados e reconfigurados no presente. Elas são o resultado de uma bem sucedida articulação ou ‘fixação’ do sujeito ao fluxo do discurso”.³⁰

A identidade cultural transmite a ideia de pertencimento a um grupo, classe, etnia ou uma nação, o passado ideal, ou, o que é ideal, para aquele momento histórico em relação ao presente. Assim, o mito e suas representações no tempo possuem historicidade. O mito pode

²⁷ HALL, Stuart. A Identidade Cultural na Pós-Modernidade. Rio de Janeiro. DP&A 1977. pág.8.

²⁸ A relação de pertencimento será abordada no capítulo 3 deste trabalho.

²⁹ ELIADE, Mircea. Mito e realidade. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. pág.23.

³⁰ HALL, Stuart Quem precisa da identidade? In SILVA, Tomaz Tadeu da (org). Identidade e diferença. Petrópolis: Vozes, 2000. pág. 111-12.

ser compreendido como um aspecto de diferenciação “modalidade de categorização da distinção nós/eles, baseada na diferença cultural”.³¹

O mito apenas pode ser compreendido se levarmos em consideração a cultura na qual foi produzido e na qual é constantemente re-significado culturalmente na qual está inserida e de onde ele mesmo surgiu. Tal produção precisa ser compreendida como um processo dialético em que os indivíduos pertencentes à determinada cultura reproduzem mitos e lendas, herdados de uma memória cultural, reprodução esta que serve à própria cultura daquele determinado período, reforçando os aspectos do presente, com o poder da tradição das lendas formadoras do passado. Para nossa tradição, judaico-cristã, a vingança é um sentimento negativo: um herói cristão não se vinga, ele é mártir. Neste aspecto, uma lenda da cultura japonesa pode esclarecer uma diferença em relação à tradição judaico-cristã.

Õishi, o líder dos quarenta e sete *rōnin* e ex-servo de lorde Asano, trama um plano contra o senhor Kira, o mestre de cerimônias do Xogum, para se vingar da armadilha que obrigou seu antigo mestre a suicidar-se e todo seu clã cair em desgraça. Ele, juntamente com outros muitos samurais, jurou enganar Kira, fazendo-se passar por pessoas sem valor. Para que pudessem se instalar na cidade do mestre de cerimônias sem levantar suspeitas, o próprio Õishi perdeu suas terras por causa dos gastos constantes com mulheres e bebidas, o que levou a sua mulher se separar dele³². Quando os quarenta e sete *rōnin*, invadem a mansão de Kira e conseguem matá-lo, seus crimes passados são absolvidos atingindo o posto de heróis. Mesmo que seu ato, o de matar o mestre de cerimônias, os obrigasse ao *seppuku*, pois é um crime contra o Xogum, no caso quebrar a relação de *chuu*, dever com o Xogum, em favor do *giri*, dever com o nome e com seu senhor.

Uma lenda é a uma representação do mito. A lenda então é uma das manifestações ou representações desse sentimento de pertencer. Os indivíduos interagem com a estrutura de significados de sua própria cultura, entender isso é pertencer à cultura. Contudo, dentro da lenda e do mito, quero abordar uma figura comum aos mitos: o herói.

Optou-se, aqui, pela utilização do conceito de arquétipo de Jun, o arquétipo de *self* (o si-mesmo), difere do ego freudiano, o sujeito da consciência. *Self* é o sujeito de toda a psique inconsciente. É também o arquétipo que representa a totalidade e o centro regulador da psique, sendo frequentemente simbolizado por uma mandala (como seria o Tao na filosofia oriental).

³¹ CUCHE, D. A Noção de Cultura nas Ciências Sociais. Bauru. EDUSC. 1999. pág 177.

³² História contada no primeiro capítulo deste trabalho.

É do *self* que emerge a consciência individualizada do ego, à medida que o indivíduo se desenvolve.

O Self não só é o centro, mas também a circunferência inteira que abraça a consciência e o inconsciente; é o centro desta totalidade, da mesma maneira que o ego é o centro de consciência.³³

A figura mitológica que corresponde ao *self* inconsciente do homem, para Jung, é o herói. Uma espécie de persona que é “um ser *quase-humano* que simboliza as idéias, formas e forças que moldam ou dominam a alma”³⁴. As provações do herói representam sua morte simbólica, ou real, para posterior renascimento, fisicamente ou simbolicamente, pois permitem a ele o contato com sua sombra, com os aspectos ocultos, reprimidos da personalidade. Apenas o embate contra a sua contra parte, permite que o herói chegue ao seu destino ou inicie seu caminho do herói, seja o *pathos* grego ou o *bushidō* japonês. Por meio da morte simbólica, para a cultura japonesa podemos considerar também a morte física, o herói passa a ter maior conhecimento de suas forças e fraquezas, alcançando a maturidade necessária para transpor os desafios de sua jornada ou ao fim da mesma.

De acordo com Sidney Gulick, o Japão é uma nação de “adoradores de heróis” e “não apenas (...) a adoração sistemática xintoísta, mas todo herói conhecido é deificado e possui um santuário ou templo.”³⁵ Desta forma, tão importante quanto analisar a natureza dos deuses e religiões arcaicas desse povo, é estudar os seus heróis e suas reproduções que simbolizam os ideais e concepções mais profundas da cultura. Entender os heróis de um povo consiste em entender o ideal de um povo e os caminhos necessários para o indivíduo ser pleno dentro daquela sociedade

Existindo essa característica de adoração do herói, temos que ressaltar que os samurais não são considerados heróis apenas por suas habilidades marciais, como aponta o próprio autor em outra passagem:

[...]sobre a tendência japonesa de culto aos heróis [...]todavia existe uma classe cujo heróis ideais não são militares, mas morais. Seu poder não surge através de auto-afirmação, mas sim através da humildade, a sua influência se

³³ JUNG, C.W. Vol. XXII, §44, *apud* SHARP, 1997, p. 142.

³⁴ JUNG, C.G. Symbols of Transformation, CW 5, parág. 259.

³⁵ “Not only (...), Shintoism, systematic hero-worship, but every hero known to history is deified, and has a shrine or temple.” GULICK, Sidney. Evolution of the Japanese: Social And Psychic. BiblioBazaar January 31, 2007. pág.99. Tradução nossa.

deve exclusivamente à aprendizagem juntamente com a introspecção em grandes questões morais da vida.³⁶

Um exemplo sobre essa relação da adoração de heróis é o mais cultuado herói samurai da cultura japonesa: Miamoto Musashi 宮本武蔵 (1584-1645). Este tornou-se famoso durante o período Tokugawa (1603–1868) não pelas suas habilidades marciais, visto que participou de uma única guerra, a batalha de Sekigahara quando ainda não havia assumido a alcunha de Musashi. Ele tornou-se famoso pela sua devoção ao auto-aprendizado. Antes dele, os samurais aprendiam a técnica de espada, *kenjutsu*, com seu *Livro dos 5 anéis*, que expressa a filosofia e modo de vida de um samurai. Seu caso é exemplar, não pela guerra e batalha em si, mas de uma aceitação constante do conflito e das repercussões deste; uma passividade sempre preparada para a guerra. "É necessário manter a posição de combate na vida diária e fazer da posição diária a sua posição de combate."³⁷ "De modo geral, o Caminho do guerreiro é a aceitação resoluta da morte."³⁸ Mesmo em paz, estando em guerra dentro de si.

O herói japonês é aquele que consegue completar a maior parte dos deveres que compõem “o dever total”. De acordo com Ruth Benedict, o dever total é cumprir todos os deveres do *on*, favor ou débito, relativos ao *chuu*, relação de dever e obediência ao poder maior do estado ou as leis, ao *ko*, relação de dever à família, ambos os *giri*, a relação de dever tanto do nome, quanto para com o mundo; do *jin*, a benevolência, e do *ninjō*, os sentimentos humanos.³⁹

Como se cada um desses aspectos fosse um círculo próprio, tendo suas regras próprias, independentes dos outros, são definidores de características individuais: os homens impulsivos seriam aqueles que agem pelo “círculo dos sentimentos”, ladrões seriam homens que não “conhecem o *chuu*”, por exemplo. Se cada um desses círculos possui uma lógica interna de comportamento, é possível que o *chuu* exija um comportamento específico, que venha a contrariar os sentimentos, as vontades. O herói é aquele que cumpre os círculos da melhor maneira possível. Os círculos da benevolência e dos sentimentos estão abaixo na hierarquia: se para cumprir *chuu*, *ko* ou *giri*, for necessário não ser bom ou colocar seu amor

³⁶ [...] concerning the hero-worshipping tendency of the Japanese [...] there is nevertheless a class whose ideal heroes are not military, but moral. Their power arises not through self-assertion, but rather through humility; their influence is due entirely to learning coupled with insight into the great moral issues of life. GULICK, Sidney. *Evolution of the Japanese: Social And Psychic*. BiblioBazaar January 31, 2007. pág.100.Tradução nossa.

³⁷ Publicado no Recanto das Letras <<http://recantodasletras.uol.com.br/resenhasdelivros/576851>> Acesso em 18 de setembro de 2010.

³⁸ Idem.

³⁹ BENEDICT, Ruth. *O crisântemo e a espada*. São Paulo: Perspectiva. 1988.

em risco, que assim seja: como os samurais de Asano que colocaram suas famílias e amores de lado pela vingança. Cumpriram-na, *giri* para o mundo pago; entregaram-se ao Xogum, e cometeram *seppuku*, suicídio ritual, já que mataram um funcionário importante do xogunato, *chuu* pago. Portanto, limpam seus nomes e de suas famílias, *ko* e o *giri* para o nome pago. Diferindo do *pathos* e *ethos* do herói grego que precisa chegar ao final da sua jornada, ao herói japonês importa o caminho que foi percorrido.

Existe ainda outra diferença entre os heróis das duas culturas (judaico-cristã e japonesa). A virtude japonesa vem da sinceridade, que vem da vergonha, pois os homens que arriscam tudo para cumprir seus deveres de *on*, conhecem dever *makoto*, sinceridade, e são assim, pois têm vergonha, *haji*. David Matsumoto, depois de fazer um grande levantamento sobre vários estudiosos tanto ocidentais como orientais, aponta que além destes atributos, o herói deve ainda ter: *yu*, □ coragem, *rei*, □ educação, *meiyo*, □ □ honra e *kokki*, □ □ autocontrole. Porém, afirma que essas são:

visões estereotipadas sobre a cultura japonesa, que são propagadas não apenas por estudiosos ocidentais mas por estudiosos, escritores e o público japonês também. Isso é o que os japoneses querem pensar sobre eles mesmos, e essa é a forma como querem retratar a si mesmos para o resto do mundo.⁴⁰

Independentemente da posição de Matsumoto, que está estudando uma forma de analisar a sociedade contemporânea no Japão, essa é a forma como a cultura japonesa identifica e identifica-se com seus heróis. Portanto, sendo completamente válida para entender as representações destes mesmos heróis.

O herói japonês que pretendo apresentar é o samurai. Para ser um samurai, poder-se-ia nascer dentro de um clã de samurais, ou ser contratado por um clã, seja por mérito em batalha, ou exímia habilidade com a espada. Ganhando um título de nobreza e deveres dentro das casas as quais pertenciam. A partir daí, tinha-se uma relação de obrigação recíproca (fidelidade/benevolência) entre o senhor das terras e o samurai, dentro do contexto de suserania e vassalagem. Uma relação de *on*, o *giri* tanto para com o nome quanto para com o mundo, ao longo do tempo tornou-se um padrão estabelecido de vassalagem, a marca do feudalismo.

⁴⁰ “stereotypic views about Japanese culture are promulgated not only by Westerners but also by Japanese scholars, writers, and the Japanese public. This is what the Japanese want to think about themselves, and this is how they want to portray themselves to the rest of the world”. MATSUMOTO, David Ricky. The New Japan: debunking seven cultural stereotypes. USA, Yarmouth, Maine: Intercultural Press.2002. pág.20. Tradução nossa.

Eram nobres versados na arte militar que seguiam um rígido código de conduta, o *bushidō*, que possuíam terras, doadas por *daimyō*, senhores de terra, em uma relação muito próxima às relações de suserania e vassalagem, similar aos cavaleiros europeus da idade média, porém essas eram chamadas relações de *giri*. O período e as lendas desses heróis são até muito recentes e ainda sim cultuadas e representadas até hoje em muitas partes do Japão, tanto em templos como o *Sengakuji*, túmulo dos heróis da lenda dos quarenta e sete *rōnin*, quanto em filmes e mídias mais recentes.

Contudo, as relações e funções de um samurai têm uma historicidade, ou seja, em cada um dos períodos da história do Japão, que são conhecidos como eras ou períodos – na China são chamadas de dinastias. Em cada uma dessas eras houve transformações sociais e as funções do samurai mudaram.

O chamado período Kamakura *bakufu*, 幕府 (cortina, ou tenda, quartel general onde os generais faziam suas reuniões para decidir estratégias durante as guerras) data de 1185 até 1333, sendo considerado o início do feudalismo na história do Japão. Neste período, os guerreiros a cavalo, que serviam os *gokenin* 御家人, honoráveis homens de casas, fazendo referência aos clãs ou casas às quais estes nobres pertenciam, eram chamados *saburahi*, a partir de uma palavra antiga que significava 'para servir', que, eventualmente, tornou-se *samurai*. Possuindo certas regalias sociais, os samurais não estavam ainda presos às formalidades da nobreza, pois não faziam parte deste círculo, mas estavam em contato com novas formas de pensamento, vindas, principalmente, da China e da Coreia, como o confucionismo, budismo.

Os samurais também eram inovadores. Eles não eram obrigados pelas formalidades da antiga corte japonesa, mas desenvolveram uma cultura própria muito prática na tentativa de reestruturar a sociedade japonesa. Atitudes para com os plebeus se tornaram mais flexíveis, e difundiram a cultura das elites no seio da sociedade japonesa. Ao mesmo tempo, as turbulências na China forçaram muitos refugiados das elites do continente a fugir para o Japão, trazendo os seus próprios valores particulares e idéias. A ameaça representada pelos mongóis também levou a um maior sentimento de unidade entre os japoneses, enquanto resistiam a dominação estrangeira.⁴¹

⁴¹ “The *samurai* were also innovators. They were not bound by the old formalities of the Japanese court, but developed their own very practical culture that attempted to restructure Japanese society. Attitudes to commoners became more flexible, and culture spread from the elites into the mainstream of Japanese society. At the same time, the upheavals in China caused many refugees from the mainland elites to flee to Japan, bringing their own particular values and ideas. The threat posed by the Mongols also led to a greater sense of unity among Japanese, as they resisted foreign domination”. ANDRESSEN, Curtis. A Short History of Japan From Samurai to Sony. Allen & Unwin. Australia. 2002. pág.48. Tradução nossa.

Essa classe guerreira, ou *bushi*, desenvolveu uma vertente budista, o zen budismo. Buscavam *muga*, 無, que significa literalmente *eu vazio*. Conceitos de auto-disciplina, austeridade, na busca por se tornar o que Ruth Benedict aponta como espada brilhante. Para a cultura tradicional nipônica, não existe um conceito fixo de bem e mal; todos somos, internamente, espadas brilhantes, e o ato de “polir-se” constantemente, fará o verdadeiro brilho de essa espada brilhante surgir (crisântemo e a espada). Esse polimento se dá com *muga*, aperfeiçoamento da sua perícia, seja ela a política, a arte marcial, a espada ou a pintura, ao ponto de não existir mais a técnica, o que é chamado de cadáver vivo, que além de fazer sumir a ideia da técnica, faz desaparecer também a preocupação com o observador: leva à destruição do olhar julgador do outro. Por isso, o estado é chamado de cadáver vivo. Por isso, *eu vazio*.

Juntamente com um apelo público generalizado, dada a sua relativa simplicidade e as características pragmáticas, o refinado zen budismo, que veio a ser praticado principalmente pelos samurais, enfatizou a disciplina e austeridade, que se aproximava muito das práticas e pensamentos do guerreiro, *bushidō*. Portanto, nesse período, os samurais concentraram parte dos poderes militares e bélicos, tanto em armamentos quanto em técnicas de combate, além de dispersarem e desenvolverem culturas e práticas religiosas.

Já no período Muromachi⁴², que se estende de 1336 até 1467, embora a forma de autoridade do xogum tenha mudado relativamente pouco durante o período Muromachi, os domínios dos *daimyō* emergentes passaram por mudanças fundamentais, sobretudo na força e na disseminação da relação suserania e vassalagem, que ficava no centro da organização da casa militar, conhecido como *bakufu*. Desde seu aparecimento, logo em pequenos lordados militares, os domínios *daimyō* incipientes sofreram um longo processo de evolução, mudando de forma, em resposta aos diferentes ambientes políticos que os envolvia.

Porém, o poder dos samurais havia crescido. O chefe da família Ashikaga, Takauji (1305-1358), derrotou as forças do imperador, em 1336, e estabeleceu-se como xogum em 1338. Seus sucessores, eventualmente, estabeleceram sua sede administrativa em uma área de Kyoto chamado Muromachi, que dá nome a este período. Durante este período, a autoridade sobre a terra e seus cultivadores tinha sido fragmentada em dispersos feudos, todos em variados níveis de desenvolvimento tecnológico, econômico e social. Os senhores dessas

⁴² Os dados historiográficos levantados das páginas 33 até a 38, e 40 até 42 podem ser encontrados nas obras compiladas no livro de John Whitney Hall, *The Cambridge History of Japan: Volume Early Modern Japan*.

terras eram nomeados, xoguns da família Ashikaga, não tinham experiência no governo de domínios unificados e de tal grandeza. Durante os séculos XV e séculos XVI, direitos de propriedade, *ryōushuke*, foram adquiridas em quantidades crescentes por membros da aristocracia militar provincial. Os samurais tornavam-se senhores de terra, pela relação de suserana e vassalagem, graças aos excessos de terras nas mãos de seus senhores, eles eram premiados pelo valor em batalha, conseguindo angariar poder político, terras e exércitos. (HALL, John: 2002:11) Os samurais, além de teóricos e disseminadores culturais, guerreiros, angariavam a imagem de nobres e senhores de terras.

O período Sengoku, Era dos estados em guerra ou somente Era das guerras (1467–1568), período que será explicado no terceiro capítulo, no qual trabalharei o filme *Os Sete Samurais*⁴³ que retrata o final deste período. Este período foi considerado por estudiosos e entusiastas da história e cultura nipônica como período mais conturbado da história do país, no qual ocorreram distúrbios crescentes, em área e intensidade, até a ruína do xogunato Ashikaga. Filhos se viraram contra os pais, irmãos contra irmãos, vassalos contra suseranos. No entanto, em meio à turbulência, alguns se mantiveram fiéis ao imperador e continuaram a apoiar as instituições do Estado.

Os principais governantes desse período: Imagaya Yoshimoto controlava as três províncias de Suruga, Totomi e Mikawa; Hōjō Ujiyasu da cidade de Odowara governou o Kwanto, incluindo as províncias de Sagami, Musashi, Awa, Kazusa, Shimosa, Hitachi, Kōtsuke e Shimotsuke; Takeda Shingen governou a província de Kai e a maior parte da província montanhosa de Shinano; Uesugi Kenshin realizada sob o seu controle das províncias do noroeste de Echizen, Echigo, Etchū e Noto; Mori Motonari após uma competição severa tinha o controle de quase todas as províncias que compunham a dezesseis Chugoku ou país central, a ilha de Kyushu tinha sido palco de frequentes guerras civis e se dividiu entre as casas de Shimazu de Satsuma, Ōtomo de Bungo, e Ryōzoji de Hizen; e, finalmente, a ilha de Shikoku sob o controle de Chosokabe Motochika. Além destes principais governantes, havia muitos senhores de terras que ocuparam feudos subordinado a grandes senhores, que pagavam tributos financeiros e militares para sua proteção e soberania sobre o feudo. Nas cartas dos missionários jesuítas deste período, os grandes senhores são denominados reis, mas nenhum acordo com a teoria do governo japonês, nem a condição atual desses governantes pode o nome ser considerada adequada.⁴⁴ Existia uma grande agitação política nas províncias do interior. Particularmente os *daimyō* principais, que desde

⁴³ Akira Kurosawa, Japão, 26 Abril de 1954.

⁴⁴ MURRAY, David. Japan. 3ª edição. London. G. P. Putnam's Sons. 1894. pág.181-182.

os tempos de Yoritomo, estavam no topo da hierarquia das relações de suserania e vassalagem, aproveitaram a ocasião para estender seus domínios sobre os territórios vizinhos. Durante séculos, os conflitos entre eles eram quase intermináveis. Estes *daimyō* possuíam um poder muito mais nítido para a população do que o próprio imperador, ou até mesmo que o Xogum já destituído. Embora as suas incessantes guerras civis tenham tornado a situação do país incerta e instável em algumas localidades, os governantes locais tenderam a preservar a paz. Assim, enquanto a pobreza, a desolação, a ilegalidade e o roubo levaram ao declínio econômico muitas partes do Japão, ainda havia algumas partes favorecidas no arquipélago, onde a mão forte do *daimyō* preservaram seu povo as oportunidades de vida.

Contudo, em muitos lugares, isso não ocorreu. A condição do campesinato neste momento era a mais deplorável. As contínuas guerras entre senhores vizinhos e os shoguns mantiveram no campo os exércitos, sustentados com as contribuições exigidas dos camponeses. Os agricultores, em todos os lugares, viviam em um estado de incerteza e tinham pouco incentivo para cultivar, já que boa parte da sua produção seria entregue aos senhores e seus exércitos. Graças a esse quadro, nas costas de *Kyushu*, assim como em outras ilhas, a pirataria continental cresceu rapidamente.

Neste período, começou uma forte influência de estrangeiros, uma vez que as grandes navegações haviam chegado ao Japão. Os comerciantes portugueses, espanhóis e holandeses, além do comércio de armas de fogo, especiarias, artigos de luxo, sem nenhum motivo aparente abordavam e saqueavam os navios japoneses, sob o pretexto de que era um pirata. Toda a costa da China, de acordo com as contas Fernam Mendez de Pinto⁴⁵, fervilhava de produtos artesanais europeus e asiáticos, vindo de comerciantes ou piratas, de acordo com as circunstâncias. Desta forma, e com a pressão da ilegalidade e cobiça, não foi surpresa que os habitantes do litoral ocidental do Japão aderiram à vida de pirataria ou outro tipo de atividade criminosa.⁴⁶ Os povos que não pudessem se valer dos exércitos de seus senhores, da proteção do *daimyō*, sem os recursos ou circunstâncias para a pirataria e o banditismo, apenas podiam recorrer aos monges guerreiros, monges versados nas artes do combate, ou em samurais peregrinos sem um senhor, conhecidos como *rōnin*.

Onde estavam os samurais nesse momento? Existiam basicamente dois caminhos para um samurai nesse momento: jurar fidelidade a um *daimyō* em particular e em troca conseguir feudos para si, onde teria controle sobre a terra e o povo, com a possibilidade de ascensão

⁴⁵ Fernam Mendez Pinto foi um explorador português que estava na primeira expedição portuguesa ao Japão, em 1543. Considerado como um dos responsáveis pela introdução das armas de fogo no Japão.

⁴⁶ MURRAY, David. Japan. 3ª edição. London. G. P. Putnam's Sons. 1894. pág. 166-67.

social tornando-se também um senhor de terras; ou viverem livres como *rōnin*. Independentemente da escolha, os samurais, além de fomentadores da cultura, guerreiros, nobres e senhores, simbolizavam também esperança. O Japão, sendo um país que adora seus heróis, via nos samurais sua proteção e sua defesa.

Por volta 1567, o clã Ashikaga, que governou em nome do imperador, após vários pedidos por ajuda militar a outros feudos terem se mostrado infrutíferos, finalmente recebeu um assentimento de um novo senhor de terra, o qual estava já havia demonstrado uma grande capacidade de estratégia militar, Oda Nobunaga.

A aliança de Nobunaga com o Xogum traria todos os *daimyō* ao seu comando. Assumindo o compromisso de tornar Yoshiaki, irmão mais novo do antigo xogum que havia sido assassinado, Nobunaga marchou com um grande exército para Kyōto, capital na época. Após a sua vitória e posterior instalação de Yoshiaki como xogum em 1568, o jovem estrategista, por sugestão do imperador, atribuiu a Nobunaga o título de *fuku-shōgun*, vice xogum.⁴⁷ É improvável que Nobunaga tenha tramado todos os pormenores, antes mesmo de aliar-se ao Xogum. Mesmo sendo um homem ambicioso, poderoso e um grande estrategista militar, imaginar que tudo se encaixaria em seus planos é no mínimo entender a história como teleológica. Porém, sabe-se que Nobunaga não aceitou ser subalterno ao Xogum. E uma tensão estabeleceu-se após uma carta de Nobunaga na qual afirmava que: ele, Nobunaga, possuía o real poder político e militar sobre o reino e que o poder do xogum deveria se limitar ao nível de um servo nos rituais da corte.⁴⁸

Yoshiaki não podia aceitar tal tratamento e, confiando em sua autoridade investida de xogum, apelou a todos os *daimyō* do reino para formar uma liga anti-Nobunaga. Takeda Shingen de Kai, Asakura Yoshikage de Echizen, Asai Nagamasa de Omi, e também o Honganji, a sede da seita Ikko localizado em Ishiyama (Osaka), respondeu ao seu apelo. Entre 1570 e 1573, Nobunaga continuou a luta contra esses inimigos em províncias vizinhas ao ser ameaçado em sua base na Kinai pelos militantes da confederação Ikko. Em virtude de sua genialidade tática e sorte, foi capaz de subjugar os inimigos um após o outro. O Asakura e Asai foram destruídos militarmente, e Takeda Shingen morreu de causas naturais no meio da campanha. Yoshiaki não tinha poder militar próprio e, por isso, não representa ameaça militar direta. Mas o xogum poderia estimular e organizar a oposição que vieram de outros. Em 1573, portanto, Nobunaga finalmente o expulsou de Kyōto.

⁴⁷ MURRAY, David. Japan. 3ª edição. London. G. P. Putnam's Sons. 1894. pág. 183-84.

⁴⁸ ELISON, George. The Cross and the Sword: Patterns of Momoyama History. In: Georfe Elison e and Bardwell Smith ed Warlords, Artists & Commoners. In: HALL, John Whitney. The Cambridge History of Japan: Volume Early Modern Japan. Cambridge University Press, 2008. pág. 245-79.

O período Momoyama (1573–1603) foi dividido pela liderança de dois *daimyō* Oda Nobunada e Toyotomi Hideyoshi. Todo processo de unificação nacional é violento. Culturas, modos de vida e práticas do cotidiano precisam ser enquadradas em algo em comum. E o homem que começou esta transformação foi Nobunaga.

Para conseguir isso, promoveu políticas que lançou a sociedade das restrições que há muito tempo estava acorrentado à vida quotidiana da população. Essas políticas incluem a introdução da medicina ocidental, a construção de cidades fortificadas, o estabelecimento de mercados livres e a destruição das barreiras de fiscais e pedágios nas estradas. A livre passagem dentro do reino.

Em uma época cruel, ele foi particularmente cruel, assassinando membros da família, queimando milhares de inimigos derrotados e seus familiares vivos e massacrando sacerdotes budistas. Nobunaga iniciou o processo de unificação do país, sua maior medida que contribuiu para os samurais foi a desmilitarização de algumas seitas, como os monges budistas. Se não havia mais monges guerreiros a população só poderia recorrer aos samurais.

Além de mudar a relação de suserania e vassalagem. Os meios de sobrevivência de seus servos advinham dos seus próprios domínios privados, porém, Nobunaga cortou a relação desses com seus feudos a fim de poder controlar os exércitos de seus servos como quisesse. Nobunaga começou essa transformação de seguidores de senhores de terras para gerais remunerados. Mas suas ações pareceram ser nada mais do que atos cruéis e impiedosos de um déspota, a ponto de ter sido assassinado por um de seus servos, Akechi Mitsuhide.

Toyotomi Hideyoshi, também servo de Nobunaga, assumiu seu lugar. Também começou uma série de práticas que foram posteriormente utilizados por Tokugawa Ieyasu para consolidar seu poder. Uma delas foi confiscar armas do povo para que somente os samurais tivessem acesso a elas. Este movimento ajudou a reduzir as revoltas camponesas. Instaurou também a mobilidade social, pois era mais fácil controlar as pessoas quando elas não podiam mudar suas vocações ou locais de residência. Um sistema de classes rígido foi posto em prática o que restringiu a mobilidade ascendente até o final do século XIX.⁴⁹

O sistema de classe de Hideyoshi consistiu em um cadastro, registrando vários tipos de informação para cada parcela de terreno: o nome da pessoa que detinha os direitos de cultivo para que a terra, a área, avaliação a capacidade e da qualidade produtiva, classificado como

⁴⁹ ANDRESSEN, Curtis. A Short History of Japan From Samurai to Sony. Allen & Unwin. Australia. 2002. pág. 62.

superior, médio ou inferior ou campo seco. Estas informações foram compiladas em um cadastro para cada vila. Era comum que várias pessoas detivessem os direitos de uma determinada parcela de terra arável, mas o cadastramento de Hideyoshi estabeleceu o princípio de "um cultivador por parcela da terra". O regime Toyotomi não reconheceu a existência de uma relação de suserania e vassalagem dentro da classe camponesa, assim como a existência de qualquer nível intermediário de exploração entre os senhores de terra e os reais cultivadores de terras.

O cadastro impôs que apenas poderia haver um único proprietário teria o direito de cobrar os impostos de uma determinada parcela de terra. O titular, no entanto, não era a lei local. Como servo dos *daimyō*, havia sido concedido (titular) um feudo. Mas a sua autoridade era baseada nas leis de seu superior. Em outras palavras, a classe guerreira (samurai) inteira estava organizada em unidades *daimyō*, e embora titulares do feudo poderiam arrecadar impostos, por força posição de guerreiro, esta posição agora somente poderia ser obtida subordinando-se a autoridade superior de um *daimyō*.⁵⁰

Sob essa lógica, ser um samurai era ter, além do prestígio único de figura detentora das artes (tanto culturais quanto de combate) terras, riquezas, e poder militar, pois houve a destituição dos monges guerreiros, caçados por Nobunaga. Os samurais eram os únicos que os camponeses poderiam recorrer para sua proteção. Com desarmamento da população, apenas os samurais e soldados tinha acesso as armas. Havia a dificuldade em ascender como um guerreiro dentro da sociedade. Anteriormente, qualquer soldado poderia tornar-se samurai, era necessário apenas se provar em batalha para ganhar notoriedade e terras. Com o cadastramento dos feudos e a imposição de apenas um líder por parcela de terra, ser um samurai tornou-se um privilégio para uma pequena quantidade de pessoas. Mesmo ninguém sabendo o passado correto de Toyotomi Hideyoshi, sabe-se que ele nasceu como um camponês, ou seja, ele mesmo ascendeu dentro da sociedade japonesa, usando a espada e sua notoriedade no campo de batalha.

Durante a invasão da Coreia, 1591-98, com o Japão já unificado, Hideyoshi falece de causas naturais em 1598, no mesmo ano do final da guerra, o que dá início a uma luta por

⁵⁰ “The survey imposed the requirement that there could be only one proprietor entitled to collect the taxes from a given parcel of land. That proprietor, however, was not a law unto himself. As a member of a daimyo's band of retainers, he had been granted a fief. But his proprietary authority was based on the laws of his superior. In other words, the entire warrior class had by now been organized into daimyo units, and although fief holders could collect taxes by virtue of their warrior status, this status could now be obtained only by subordinating themselves to a daimyo's superior authority”. NAOHIRO, Asao. “The sixteenth-century unification”. *Faculty of Letters, University of Kyoto*. Tradução: Bernard Susser. In HALL, John Whitney. *The Cambridge History Of Japan: Volume Early Modern Japan*. Cambridge University Press, 2008. Pág. 52. Tradução nossa.

poder que acaba por dividir o reino em duas facções, o exército do ocidental, liderados por Mitsunari Ishida, e do oriental, liderado por Tokugawa Ieyasu. Durante a Batalha de Sekigahara, 1600, é decidido o novo líder do Japão com a vitória do exército oriental. O período Tokugawa ou Xogunato Tokugawa (1603–1868), foi o período de maior paz contínua da história do Japão, mas foi a paz pelo medo. O medo das revoltas camponesas ou de outros *daimyō*. O medo levou os Tokugawa a regulamentações cada vez mais rígidas. A permissão para viagens dentro do país foi restringida e as estradas tinham numerosos postos de controle. Mínimos detalhes das vidas das pessoas foram regulamentadas, incluindo a roupa que se poderia usar, presentes adequados, o tipo de alimentação referente a classe e até mesmo o tipo de casa que se poderia ter. Foi definido um tamanho máximo dos navios que poderiam ser construídos, foi estabelecido toque de recolher e a maioria das pontes foram destruídas para que fluxo das pessoas pudesse ser restringido e controlado.

Acredita-se que os conceitos *tatema* e *honne* foram conceitos e práticas sociais criados durante meados do período Tokugawa, quando o sistema de responsabilidade mútua, rígidas punições e sanções do estado aplicadas não somente aos criminosos como também a parentes e, em alguns casos, a amigos desses. Ladrões poderiam ser punidos com a pena capital, juntamente com suas famílias e amigos. O medo e o auto- policiamento viraram palavras de ordem. Era preciso manter as aparências a qualquer custo. Esse comportamento chegou a ser uma forma de etiqueta ou protocolo social, em que o conflito é evitado, não sendo rude ou direto demais. Esta continua a ser uma característica marcante da sociedade japonesa.

Outra forma de controle foi a oficialização e instalação do sistema de castas ou de classes:

Foi desenvolvido um sistema de castas, compreendendo as quatro classes de *daimyō/samurai*, camponeses, artesãos e comerciantes (em ordem decrescente de importância). Havia pouca mobilidade entre as classes que aconteciam ocasionalmente. Havia também grupos 'marginalizados', a *eta* (aqueles que trabalharam com animais mortos e para fazerem artigos de couro) e os *hinin* ("não-pessoas", excluídos por profissão, incluindo os mendigos, os guardas nas prisões, carrascos, informantes da polícia e de limpeza da estrada). Estes grupos são hoje chamados *burakumin* e continuam a lutar por igualdade de tratamento.⁵¹

⁵¹ “A caste-like class system developed, comprising the four classes of *daimyō/ samurai*, peasants, artisans and merchants (in descending order of importance). There was little movement between classes though it did occur occasionally. There were also ‘outcast’ groups, the *eta* (those who worked with dead animals and made leather goods) and the *hinin* (‘non-people’, outcasts through occupation, including beggars, guards in jails, executioners, police informants and road cleaners). These groups are today called *burakumin* and

O comércio de alguns feudos com os países católicos estrangeiros começaram a desestabilizar as relações internas, aumentando as tensões entre comerciantes e *daimyō*. Muitos nobres deviam aos mercadores de seus reinos, até mesmo chegando a pedir empréstimos aos mesmos⁵². A influência do cristianismo também gerou problemas. Como opção religiosa no Japão não é exclusiva, é possível ser budista e xintoísta, por exemplo⁵³, o fato do cristianismo como nova vertente religiosa em si não é um grande problema. Mas a maioria das religiões ocidentais prezam pela fidelidade religiosa, não se pode ser assumidamente judeu e cristão, já que suas doutrinas são conflituosas. Essa diferença de relações com a religião levou a muitos casos de intolerâncias e conflitos, colocando em risco a estrutura rígida de castas, um camponês convertido poderia estar acima de um nobre xintoísta ou budista. Todas essas tensões levaram o imperador Tokugawa ao fechamento dos portos japoneses ao mundo exterior, exceto aos holandeses.

Dessa forma, Tokugawa Ieyasu proibiu a prática do cristianismo com maior rigor, destruindo igrejas e expulsando os padres do Japão. O segundo xogum, Hidetada (1579-1632), limitou o comércio com os europeus apenas à região de Hirado e Nagasaki. O terceiro xogum, Iemitsu (1604-1651), proibiu a entrada dos portugueses. Os ingleses fecharam a casa de comércio de Hirado e retiraram-se do Japão em 1623, encontrando outros pontos comerciais mais lucrativos. Os espanhóis também abandonaram o comércio com o Japão por não vislumbrarem muitas vantagens, permanecendo apenas os holandeses na terra do sol nascente. Em 1630, foi proibida: a importação de livros chineses e europeus; a navegação de navios mercantes autorizado pelo xogum; a saída dos japoneses ao exterior - e exigiu-se a volta dos que moraram por mais de cinco anos no exterior e o aportamento dos navios estrangeiros em portos do reino. Foi construído ainda um aterro, ou seja, uma ilha artificial em Nagasaki, chamada Dejima (1634), restringindo a atividade comercial e a permanência dos holandeses apenas a essa ilha.

A partir deste momento, vemos uma ênfase ainda maior na identificação de grupo, o respeito à autoridade e um forte sentido de lealdade. O confucionismo tornou-se uma

continue to fight for equal treatment". ANDRESSEN, Curtis. A Short History of Japan From Samurai to Sony. Allen & Unwin. Australia. 2002. pág. 68. Tradução nossa.

⁵² ANDRESSEN, Curtis. A Short History of Japan From Samurai to Sony. Allen & Unwin. Australia. 2002. pág.72.

⁵³ NAKAGAWA, Hisayasu. Introdução a cultura japonesa: ensaios de antropologia recíproca. Tradução: Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins, 2008. pág.31.

poderosa filosofia, a ideologia subjacente ao Estado japonês. Um maior sentimento de identidade nacional surgiu. Durante este período de paz, as virtudes dos samurais passaram a se desenvolver e isso deixou um legado de valorização das características como dever, lealdade, disciplina e sacrifício. O "caminho do guerreiro", ou *bushidō* passou a ser visto como uma filosofia de comportamento moral. A lealdade para com o senhor era o ponto central, baseada na ética neo-confucionista. A mais famosa história que exemplifica as virtudes do *bushidō*, "Os quarenta e sete Rōnin, data deste período.⁵⁴ Assim como a lenda do samurai Miamoto Musashi.

Durante este período, dada a relativa redução das guerras e querelas entre os *daimyō*, houve a possibilidade de que os samurais se tornassem uma figura da guerra e do poder, mas também desenvolver seu caráter cultural e ético. A exemplo disso, o *Hagakure*, 隠るゝ, escondido entre as folhas, data desse período. Foi escrito por Yamamoto Tsunetomo, um samurai. O *Hagakure* é uma compilação de sete anos de conversas entre Tsunetomo e um samurai mais jovem que o visitava chamado Tashiro Tsuramoto, que detalha comportamentos e práticas da vida do samurai. O poeta Matsuo Bashō (1644-1694) tornou-se famoso com seus poemas curtos, conhecidos como *haiku*. Todos esses desenvolvimentos artísticos refletem as tensões entre a dinâmica classe comercial e uma liderança tradicional ligadas à cultura.⁵⁵ A figura do samurai, como conhecemos hoje, provém deste período: um guerreiro versado nas artes tanto da guerra quanto da cultura (pintura, arranjos florais, filosofia etc.).

A Era Tokugawa tem seu fim graças às tensões entre samurais e comerciantes. Muitos estudiosos apontam que essa tensão simboliza a tensão entre sociedade feudal e capitalista, ou ainda tradição e modernidade. Este não é o foco deste trabalho, o que cabe dizer é que a classe samurai, juntamente com o xogum, foi derrotada pela aliança do povo, comerciantes com o imperador, ainda com o apoio das potências imperialistas do século XIX, que viam o Japão como uma possibilidade de expansão por novos mercados e fontes de matéria-prima. A classe samurai foi abolida ao final da Era Tokugawa.

Período Meiji ou Restauração Meiji (1868–1912) iniciou o processo de entrada do capitalismo no Japão, as relações econômicas com o exterior foram retomadas, o poder voltou à mão do imperador e foram retiradas as terras dos *daimyō* e seus servos. O sistema de classes do período Tokugawa foi alterado, apesar de persistir uma divisão de base nobre/plebeu. Categorias 'pária', os *hinin* e *eta* foram, formalmente, abolidas e incluídas na

⁵⁴ ANDRESSEN, Curtis. A Short History of Japan From Samurai to Sony. Allen & Unwin. Australia. 2002. pág. 60-70.

⁵⁵ Idem. pág. 72.

classe de plebeus. Plebeus foram, legalmente, autorizados a adotar sobrenomes de 1870. As restrições de mudança de residência e de localidades foram abolidas.

Os burocratas que supervisionavam essa transição capitalista eram, em sua maioria, descendentes de samurais e não hesitavam em exercer a sua autoridade pessoal e profissional. A influência da burocracia nos assuntos econômicos do Japão moderno pode ser traçada a partir deste momento, em particular o Ministério das Finanças (MF) e do Ministério do Comércio e Indústria Internacional (MITI). Assim, podemos dizer que, além de alguns membros da classe dos comerciantes antigos, a industrialização do Japão foi alimentada pelo governo e um novo grupo de “samurais-empresários”. Essa caracterização “samurai-empresário” é tão forte que um autor brasileiro chamado Jorge Kishikawa escreveu o *Shin Hagakure*, pensamentos de um samurai moderno, que em muitas passagens coloca o samurai moderno como empresário sem medo. Há também *A Arte da Guerra* de Sun Tzu, que não era samurai e muito menos japonês, mas era muito lido por generais da época, foi convertido por Gary Gagliardi para arte do marketing, arte das carreiras profissionais, arte das vendas etc.

Os samurais cederam os seus direitos individuais. Em 1871, o governo ordenou que parassem de usar seus cabelos em topetes, que simbolizavam a maturidade do samurai, motivo de grande honra, reduzindo, visivelmente, o seu estatuto especial. Calças substituíram o tradicional *hakama*, a calça-saia usada pelos homens nobres. Em 1876, os samurais foram proibidos de usar espadas em público, a prática da esgrima, *kenjutsu* ou *kendō* ainda era permitida; o guerreiro foi separado de sua alma. Seu papel marcial também foi minado por uma mudança: para um exército de conscritos e nacional em 1873. Todos os cidadãos japoneses podiam ser convocados para três anos de serviço militar, seguidos de quatro anos de serviço como reserva. Com a redução inicial, e eventual perda de seus salários, quase dois milhões de samurais tiveram que procurar empregos. Alguns continuaram na burocracia, onde tinham sido uma presença de longo tempo. Outros se tornaram empresários, ocasionalmente, desfrutando grande sucesso com a aplicação da sua ética nos negócios, embora a maioria tenha falhado miseravelmente. Houve aqueles que se tornaram professores, jornalistas e produtores ou encontraram carreiras na polícia ou no novo exército. Muitos outros não foram capazes de adaptar-se e sofreram a humilhação da pobreza e na sua perda de status, quebrando seu *bushidō*.⁵⁶

Persistiram os ensinamentos nas artes, na esgrima, nas lendas e na educação. O último foi especialmente evidente em 1890, “Imperial Rescrito de Educação”, que estabeleceu as

⁵⁶ ANDRESSEN, Curtis. *A Short History of Japan From Samurai to Sony*. Allen & Unwin. Australia. 2002. pág. 81.

bases ideológicas no novo sistema educacional. A ênfase em valores como a lealdade, dever, respeito e obediência refletiam a influência dos samurais no Ministério da Educação. Isso, juntamente com o uso de símbolos como a bandeira japonesa e canções patrióticas, foi efetivo na promoção da identidade nacional e, em seu núcleo, o respeito pelo imperador. Fortificação do *chuu* acima do *giri*, que tanto fortalecia e enobrecia a figura do samurai.

Os samurais não existiam mais, apenas as suas representações nas artes. Focaremos no samurai dos filmes. Heróis e feitos heróicos são uma constante desde o surgimento do cinema narrativo, “Le voyage dans la lune”, de 1902, conta a aventura de cinco heróis que vão à lua, são capturados e depois conseguem se libertar e voltar a terra. A linguagem do cinema, as técnicas de produção e filmagem, o som, concede a ele um caráter muito real. Aproximando o mito do telespectador, permitindo a identificação do e com o herói. Não é por menos que a lenda de Miyamoto Musashi e a dos 47 *rōnin* foram reproduzidas inúmeras vezes tanto no cinema quanto em séries de tevê.

Podemos perceber que o mundo está permeado de heróis, ou melhor, das suas representações. Heróis do esporte, de quadrinhos, políticos e sociais, do cinema. Suas meras presenças nos remetem aos países, ou melhor, estruturas de sentimento de culturas específicas, que podem ou não fazer parte do mesmo país. Veremos no próximo capítulo, uma das muitas representações do herói japonês, o samurai, em um filme de Akira Kurosawa, *Os Sete Samurais*. Pretende-se analisar a construção das representações destes heróis, levando-se em consideração duas temporalidades presentes no filme: o momento histórico retratado no filme e o momento da sua produção.

CAPÍTULO 3

A SOMBRA DO SAMURAI

Este capítulo trata da análise do filme *Os Sete Samurais* de Akira Kurosawa,⁵⁷ e de como essa obra pode ser analisada como uma resposta às questões de identidade social com as quais o Japão foi obrigado a resolver durante o período de ocupação pós- guerra. Será feita uma relação com as representações do samurai no filme com o momento histórico retratado na obra e com o período no qual foi produzido.

Akira Kurosawa (23 de março, 1910 - 6 de setembro, 1998) diretor, produtor, roteirista e editor japonês. Considerado um dos cineastas mais importantes e influentes na história do cinema. Dirigiu mais de 30 filmes em 57 anos de carreira. Kurosawa entrou na indústria do cinema japonês em 1936, após uma breve carreira como pintor. Detalhe interessante, pois o diretor, em alguns filmes, pintava os *storyboards*. Após anos de trabalho em vários filmes como assistente de direção e roteirista, fez sua estreia como diretor, durante a Segunda Guerra Mundial com o popular filme de ação *Sugata Sanshiro* (1943). Após a guerra, dirigiu *Yoidore tenshi* (1948), filme em que Kurosawa começou uma longa parceria que renderia outros quinze filmes com o ator, até então desconhecido, Toshirō Mifune no papel principal. *O Anjo embriagado* foi a obra que lançou o diretor como um dos mais importantes cineastas jovens do Japão.

Essa visão que Kurosawa passa para o cinema tem origem num episódio da infância que conta em sua autobiografia, no capítulo “Um evento horrível”. Em setembro de 1923, Kurosawa e seu irmão, Heigo, caminhavam pela cidade de Tóquio, observando a morte e destruição causada pelo terremoto Kato. Seu irmão o forçava a ver as centenas de corpos que encontravam pelo caminho. No dia seguinte, comentou com o irmão que não teve nenhum pesadelo, apesar da cena que presenciara. Seu irmão respondeu, “se você fecha seus olhos para uma cena aterrorizadora, vai terminar ficando com medo. Se você olha para tudo diretamente, não há nada a temer”.⁵⁸

⁵⁷ □ □ □ □ (*Shichinin no Samurai*), 1954. **Direção:** Akira Kurosawa. **Produção:** Sojiro Motoki para os estúdios Toho. **Roteiro:** Shinobu Hashimoto, Hideo Oguni e Akira Kurosawa. **Fotografia:** Asakazu Nakai. **Música:** Fumio Hayasaka. **Edição:** Akira Kurosawa. **Elenco:** Takashi Shimura, Toshirō Mifune, Yoshio Inaba, Seiji Miyaguchi. **Duração:** 208 min.

⁵⁸ Disponível em: <<http://tags.library.upenn.edu/tag/childhood+kurosawa>> Acesso em: 20 Setembro 2010.

Em termos de forma, conteúdo e visão artística, Kurosawa é, frequentemente, chamado de "mais ocidental" de cineastas japoneses. As influências do diretor são encontradas em filmes de faroeste americano, sobretudo, de John Ford. Os filmes de faroeste dos heróis solitários inseridos em conflitos sociais; e a *mise en scène* de Ford em grandes e extensas paisagens. Outros indícios da ocidentalidade de Kurosawa são as adaptações cinematográficas da literatura europeia e americana de Shakespeare, Trono Manchado de Sangue, *Kumonosu jo* (1957) e *Ran* (1985), passando por Fiódor Dostoiévski, "O Idiota", *Hakuchi* (1951); Maxim Gorki, "Ralé", *Donzoko* (1957) até ao escritor de *Pulp Fiction*, Ed McBain (*King's Ransom* é a inspiração de Céu e Inferno), *Tengoku to jigoku* (1963). Além disso, seus estudos de pintura foram inspirados por uma mistura de influências japonesa e do modernismo europeu, incluindo Vincent Van Gogh. Alguns estudiosos apontam essa relação com a pintura em sua preferência de composição de paisagens *widescreen*.

Os filmes de Kurosawa, normalmente, são divididos em dois grupos: o primeiro deles é o *jidaigeki*, representado pelos filmes de época japoneses, que se referem especificamente à Era Medieval e se relacionam diretamente com a figura dos samurais. O segundo gênero é denominado *gendaimono*, sendo este constituído pelos filmes que se passam no Japão moderno, primordialmente, nas grandes metrópoles japonesas.⁵⁹

Os filmes de Kurosawa podem ser pensados como traduções, não só de formas ocidentais de cinema e de como contar histórias, mas também como traduções das práticas e tradições culturais japoneses. No centro das preocupações de Kurosawa existe uma das principais preocupações do povo japonês desde a era Meiji que se intensificou durante o período do pós-guerra: a busca pela identidade japonesa. O Japão fixou-se em um curso de modernização ativa de suas instituições e práticas sociais, políticas, industriais e econômicas. Esse curso chegou ao seu ponto crucial ao final da Segunda Guerra Mundial e à subsequente ocupação do Japão pelas forças lideradas pelos EUA até 1952, quando ocorreram as mudanças nos modelos políticos, econômicos, militares e sociais japoneses sob o comando das forças de ocupação. Tudo isso serviu para renovar e até mesmo agravar o problema da identidade nacional, já que o curso de desenvolvimento havia levado o país a esse ponto: um país sem soberania, onde as leis e os líderes não dialogavam com o seu povo, um país onde a ordem advinda do "respeito ao mais importante" o *chuu* aspecto crucial para identidade

⁵⁹ MIRANDA, Célia Arns de, e INOKUCHI Suzana Tamae. Um olhar oriental sobre Shakespeare: Trono manchado de sangue de Akira Kurosawa. In: Scripta Uniandrade, n. 07. Curitiba: Unindrade, 2009. Pág. 159.

nacional, agora não se reconhecia nos seus governantes e leis. O período entre as décadas de 50 e 60 é o momento considerado como o das maiores obras de Kurosawa, onde abordava estas questões, mesmo tratando de filmes de época.

Dezembro de 1952, Kurosawa levou os roteiristas de Viver, *Ikiru* (1952), Shinobu Hashimoto e Hideo Oguni, para uma pousada onde ficaram reclusos por quarenta e cinco dias, com a finalidade de criar o roteiro de seu próximo filme, *Os Sete Samurais*, *Shichinin no samurai* (1954). O resultado final foi o primeiro “filme de samurai” de Kurosawa, gênero pelo qual se tornaria famoso. A história é simples: uma aldeia de agricultores pobres durante o período *Sengoku*, que contrata um grupo de samurais para defendê-la contra um ataque iminente de bandoleiros. Foi conferido um tratamento épico, com um elenco enorme, em grande parte composta por veteranos de produções anteriores. Kurosawa, com ação meticulosa e detalhada, efeitos de câmera lenta em algumas cenas violentas, estendendo-se quase três horas e meia.

3.1 Os sete samurais

Em *Os Sete Samurais*, Kurosawa inovou o gênero *jidaigeki*, “transportando os elementos populares do gênero para uma composição dramaticamente diferente para colocar em primeiro plano suas convenções genéricas”⁶⁰. Dessa forma, o diretor “mantêm uma relação meta-crítica com esse gênero popular” (IDEM).

Uma das suas inovações foram as cenas realística dos duelos de espadas em vez da dança *kabuki* estilizada utilizada nos filmes convencionais. Outra inovação em seus filmes de época são os samurais apresentados não como figuras nobres, muitas vezes tomando uma visão satírica do *bushidō*, código de honra e conduta do samurai, focalizando aqueles à margem da sociedade e preferindo humor à ironia como um recurso narrativo. Um exemplo disso são Kikuchyo e Yohei, Toshirō Mifune e Bokuzen Hidari, que fazem várias cenas cômicas por todo o filme. Apesar de não tentar representar com fidelidade os fatos históricos, Kurosawa criou um elevado senso de realismo, sendo rigoroso nos detalhes ignorados pelos filmes de época convencionais como: cenários e adereços, figurino e estilo de atuação, retratando a época com minuciosa precisão.

⁶⁰ YOHIMOTO, Mitsuhiro. *Kurosawa Film Studies and Japanese Cinema*. Duke University Press:2000. pág. 235.

Três meses se passaram em pré-produção e um mês de ensaios. A gravação durou 148 dias, distribuídos por quase um ano, interrompida por dificuldades de produção e financiamento, além de problemas de saúde do próprio diretor. O filme foi, finalmente, lançado no Japão em abril de 1954, com meio ano de atraso em relação a data originalmente prevista para o lançamento e cerca de três vezes acima do orçamento, tornando-o o filme japonês, até aquele momento, mais caro já feito. No entanto, para os padrões de Hollywood, foi uma produção bastante modesta. O filme recebeu críticas positivas e se tornou um grande sucesso, recuperando, rapidamente, o dinheiro investido. Além disso, o estúdio Toho possuía um produto que podia lançar ao mercado internacional, embora com extensas edições. Ao longo do tempo o filme se popularizou, principalmente, com os lançamentos em vídeo da versão “sem-cortes” e hoje é considerado, por alguns, como um dos melhores filmes japoneses já feitos. Em 1979, críticos de cinema japonês também o elegeram como o melhor filme japonês já feito.⁶¹

Vencedor do Leão Prata, em 1954, no Festival de Veneza, e nomeado em anos subsequentes para dois Oscars, Melhor Direção de Arte/Cenário, para Takashi Matsuyama e Melhor Figurino, para Kohei Ezaki, bem como para dois British Academy of Film Awards and Television na categoria de melhor filme e duas nomeações na de melhor ator estrangeiro, para Toshiro Mifune e Takeshi Shimura.⁶²

Os Sete Samurais conta a história de uma comunidade pobre de agricultores no século XVI, era Sengoku, uma era de guerra civil entre clãs rivais de samurais⁶³. Sem a proteção de um guerreiro samurai ou senhor feudal forte nestes tempos de conflitos, a vila é invadida várias vezes por um grupo de bandoleiros. Suas colheitas são saqueadas, seus homens, assassinados e suas mulheres, sequestradas. Não suportando mais a situação, os moradores decidem perguntar ao sábio da vila o que fazer. “Encontrem um samurai com fome!” é o conselho do ancião da aldeia, interpretado por Kokuten Kodo. Assim, os camponeses acabam por contratar samurais sem mestre, rōnin, para se protegerem dos bandidos, que também eram rōnin, oferecendo como pagamento apenas três refeições por dia. A primeira metade do filme mostra a situação dos agricultores e sua difícil busca na cidade vizinha por samurais dispostos a aceitar tal trabalho.

⁶¹ RICHIE, Donald. Os Filmes de Akira Kurosawa. São Paulo: Brasiliense, 1984. Pág. 115-24.

⁶² Crogan, Patrick. *Seven Samurai*. Disponível em: <<http://archive.sensesofcinema.com/contents/cteq/00/9/seven.html>> Acesso em 22 de setembro de 2010.

⁶³ Período histórico explicado no capítulo 2 deste trabalho.

A segunda metade do filme diz respeito à preparação dos samurais na aldeia, dos conflitos pessoais de alguns dos samurais em relação a essa realidade desconhecida, para um deles muito bem conhecida, da vida dos camponeses e os seus esforços para ganhar a confiança dos agricultores, inicialmente tímidos, e da batalha final dos aldeões liderados pelos samurais contra os bandidos e a vitória da vila sobre os bandoleiros.

3.2 Análise das sequências

Analisarei a primeira sequência do filme que encena a invasão dos bandoleiros e a última sequência do filme, quando os camponeses juntamente com os samurais conseguem vencer a luta contra os invasores. Com a escolha de tais sequências é possível analisar a apresentação do drama e a solução apresentada pelo diretor. Ainda, entre as duas análises, foi escolhida outra sequência situada quase no meio do filme, tanto por seu caráter estético e narrativo para o desenrolar da obra, quanto por sua possibilidade de relação entre representação, cultura e história.

A primeira sequência (0'22"- 07'15") logo após os créditos, Kurosawa já nos insere na história com uma introdução escrita do período do qual o filme retrata “No antigo século 16, o Japão estava mergulhado em guerras civis... e camponeses de todos os lugares estavam sendo massacrados... sob a mão de ferro de bandoleiros cruéis.”⁶⁴. Um plano geral mostra o grande planalto com vários cavaleiros montados indo a uma mesma direção. Descobre-se que são bandoleiros quando começam a discutir se vão ou não atacar um vilarejo abaixo deles. Um dos moradores ouve a conversa e vai em direção ao vilarejo. Um corte um plano geral e vê-se o centro do vilarejo e a câmera distante em *plongée*⁶⁵. Um grande grupo de camponeses de cócoras se lamentando. Uma camponesa chora: “Não há deus para nos proteger? Imposto sobre a terra! Trabalho forçado! Guerra! Seca! E agora, bandoleiros! Deus deve querer que nós, camponeses, morramos!”. Manzō comenta: “nossos líderes não fazem nada para nos proteger”; um camponês afirma: “Vamos ver os Inspetores! Eles deveriam nos ajudar da mesma forma que nos cobra impostos”; e outro retruca: “de que adianta? eles só viriam depois que os bandoleiros tivessem partido!”. “Vamos entregar tudo aos bandidos! Toda a comida que temos! E então nos enforcarmos! Isso poderia fazer com nossos líderes fizessem alguma coisa por nós!” volta a gritar a mulher.

⁶⁴ O período Sengoku, já tratado no segundo capítulo deste mesmo trabalho.

⁶⁵ Quando a câmera está por cima da cena com uma inclinação para baixo, normalmente representa uma visão de narração divina, ou ainda demonstrar a relação entre as personagens e o espaço.

Essa passagem representa a relação dos líderes com os camponeses, à mercê não só das mazelas do tempo, como também da exploração dos mesmos líderes que deveriam protegê-los e não o fazem, o imposto, os inspetores que os visitam somente após a invasão. A lógica do sistema de castas do Japão impõe essa determinação, como se os camponeses nascessem para servir e contribuir para com seus líderes. Mas onde está Deus? A mulher clama. Possivelmente esse clamor faz referência ao imperador que possuía um caráter divino, já sem poder desde que foi instaurada a figura do Xogum, durante o período Muromachi. Onde está aquele a quem “devemos o *chuu*”, relação de servidão com a figura mais importante do governo? Essa relação que está no cerne dessa cultura, que traz sentido a realidade do povo japonês, está perdida. A crise não é só material, é também uma crise de sentimento. O principal eixo da “estrutura de sentimento japonesa” está rompido. Ocorre um diálogo entre o período Sengoku e a década de 1950, no pós-guerra, uma crise de pertencimento e de identidade cultural.

Até esse ponto, temos uma situação de crise, o vilarejo será atacado e os moradores estão desesperados. Depois de dez segundos de lamentos dos camponeses, Rikichi, camponês jovem e impulsivo, levanta-se e clama: “Vamos fazer lanças de bambu! Vamos matar os bandoleiros, mataremos todos eles! Não voltarão se todos estiverem mortos.”. “Não gosto dessa ideia.” retruca Yohei, camponês de feição sempre triste e desolada. Manzō continua: “Esse tipo de coisa é impossível!” a resposta do jovem é rápida: “Você mata samurais em fuga, mas não bandidos!”

Assim começa uma discussão entre Rikichi e Manzō quanto à solução do problema:

Manzō

Não temos chance contra eles! O que aconteceria se fôssemos derrotados? Seríamos todos assassinados! Eles matam até mulheres grávidas!

Rikichi

Basta! Melhor matar ou ser morto, do que se sentir desse jeito

Manzō

Camponeses nascem para sofrer! É nosso fardo! Vamos recebê-los gentilmente, ceder nossas colheitas E então implorar para que nos deixem o suficiente que não morremos de fome. Imploraremos de joelhos! Para que possamos viver.

Rikichi

Acha que vão escutar? Esqueceram-se do quanto sofremos por esse arroz? Como...

Rikichi quer lutar, quebrar as amarras da sociedade de castas, onde os camponeses obedecem aqueles que possuem armas, quer pegar em armas também. Representa o aspecto

puro da cultura, quer lutar para manter a ordem e a sua cultura, nem que para isso precise morrer, ou ainda os japoneses que querem se reinventar nessa nova realidade. Enquanto Manzō quer abaixar a cabeça, respeitar as ordens impostas pelas armas e sente-se seguro na lógica da sociedade de castas, quer implorar por sua vida como um bom camponês. Representa a parcela do povo que já não acredita mais na sua identidade perdida e deseja apenas sobreviver e aceitar as determinações de outros, seja cultural ou material, ou ainda aqueles que apenas querem se adaptar as condições novas e seguir em frente.

É possível construir um diálogo entre essas duas épocas distintas dentro das representações fílmicas. O período Sengoku viu uma grande intervenção de povos estrangeiros nos processos políticos, econômicos e culturais no Japão, com armas de fogo, especiarias e influência do cristianismo etc.⁶⁶ Durante o pós-guerra no Japão, havia uma questão muito importante após a recuperação da soberania nacional em 52. Como a sociedade deveria se organizar para reerguer e "reinventar" o país? Quais devem ser os princípios orientadores do novo Japão? O medo da “ameaça vermelha” fez com que as autoridades de ocupação aliada introduzissem uma série de medidas para reformular o Japão em algo semelhante com os EUA e o mundo capitalista. Diversas reformas políticas e sociais foram empreendidas: proclamaram uma nova constituição, em 1946, que negava ao Estado o direito de reconstruir uma força militar e resolver impasses internacionais por meio da guerra, mulheres ganharam o direito de votar e os trabalhadores, de se organizarem e fazerem greves. O imperador perde todo o seu poder político e militar, passando a ser considerado meramente um símbolo do Estado. O sistema de classes foi completamente abolido, até aquele momento existia uma divisão entre classe nobre e classe plebeia. Assim como a monarquia constitucional, baseada no modelo prussiano, em que o imperador dividia o poder político com o parlamento foi alterado, a monarquia constitucional agora estava sob o controle do parlamento. O primeiro ministro, chefe do executivo, deveria ser escolhido pelos membros da Dieta, parlamento japonês.⁶⁷ Pode-se citar também o plano Colombo, implantado em 1951, similar ao Plano Marshall, que tinha como função estimular o desenvolvimento econômico e estrutural nos países do sul e sudeste da Ásia no pós-guerra e afastar a possível influência do bloco comunista sobre essa região do mundo. Como parte de um programa de ajuda bipolar, o Japão, entre 1947 e 1950, recebeu 2,5 bilhões de dólares diretamente do

⁶⁶ Período trabalhado no capítulo 2 deste trabalho.

⁶⁷ A constituição do Japão de 1946.

tesouro dos Estados Unidos para fazer as reformas necessárias e permitidas pelo líder das forças de ocupação, ou seja, os próprios EUA.⁶⁸

Essas medidas dialogavam com a cultura japonesa? As respostas a essas questões dividiam a sociedade e a política. De um lado a esquerda queria mudanças drásticas no sistema social no qual Japão estava organizado, e limitar a concentração do poder nas mãos de uma elite política e econômica. O centro procurava uma continuidade cultural, mas estava preocupado com o retorno das medidas imperialistas do período anterior à guerra e desconfiavam das mudanças radicais propostas pela esquerda. A direita era composta por poderosos grupos empresariais conservadores, burocratas e políticos que queriam recuperar o seu poder. Interessante apontar que os indivíduos mais importantes desses grupos eram descendentes de samurais. Rikichi e Manzō são representações, também, dessas dissidências dentro da sociedade japonesa em busca de respostas para suas questões de identidade e realidade.

No momento em que Rikichi percebe que sua voz é a única que pede por resistência, sai de dentro do círculo de pessoas agachadas e fica de cócoras um pouco mais distante do grupo. “Vamos até a casa do velho Gisaku, pedir seu conselho!” diz outro camponês. Então começa uma procissão do centro do vilarejo até a casa do ancião. As pessoas caminham cabisbaixas e acompanhadas por uma música lúgubre e triste, aparentando muito com uma marcha para algum tipo de funeral.

Depois de um corte, vê-se o rosto do velho Gisaku, em *close*, de olhos fechados. “Manzō quer negociar com eles. São como lobos. Se der suas pernas, logo vão querer seus braços! Voltarão novamente no inverno!” Rikichi afirma. Manzō questiona “Mas o que faremos se perdermos?” e o jovem responde “Então perdemos! Sem a colheita, vamos morrer de qualquer forma!” Até que o ancião abre os olhos e dá seu veredicto: “Lutaremos!”, os aldeões incrédulos com essa afirmação questionam a decisão do sábio, que conta que no passado viu com seus próprios olhos, uma vila sair intacta do ataque de bandoleiros porque havia contratado samurais. Outra discussão curta se inicia, já que a vila é pobre: como se podem contratar samurais? Com comida? Então acontece o veredicto final de Gisaku: “Só podemos pagá-los com comida! Encontrem samurais famintos! Mesmo ursos saem das florestas quando famintos!”

⁶⁸ Dados retirados <<http://cs-0409.blogspot.com/2007/04/guerra-fria-e-otan-relaes.html>> Acesso em 10 novembro de 2010.

Gisaku é a representação da sabedoria do passado, ele carrega a questão escondida do filme, como diria Deleuze. Para fazer com que as armas viessem seria preciso dar aos guerreiros o que querem, saciar a fome deles; seria preciso haver homens famintos. A fome de cada um dos sete samurais é diferente, mas todas elas são saciadas ao final do filme, sequência que será analisada ao final deste capítulo. Ofereça o que os homens de fora querem e eles virão.

A próxima sequência está muito próxima ao meio do filme e marca um ponto de virada na história. A partir daqui a relação com os dramas do vilarejo muda. A velha na chuva que deseja morrer, a relação amorosa entre Katsushirō, o mais jovem dos samurais, e Shino a filha de Manzō, e a cena que será analisada, que é a revelação da identidade de Kikuchyo, interpretado pela lenda do cinema japonês Toshirō Mifune. Na sequência (01h19'42"-25'14') cinco dos sete samurais estão reunidos em uma espécie de círculo, em torno do mapa da cidade, discutindo os planos de defesa contra os bandoleiros. Até que ouvem uns grunhidos de Kikuchyo, o louco, anunciando sua chegada juntamente com dois camponeses, Yohei e Manzō, que trazem armamentos de samurais para mostrar a seus companheiros.

Kikuchyo carrega consigo armamentos de samurais. Kambei, o líder do grupo, questiona onde havia os encontrado. Kikuchyo conta que estava na casa de um dos dois camponeses. Como camponeses poderiam possuir tais equipamentos? Em uma cena de 24", que veio após nove planos de menos de 5" cada, Shichirōji, o mais gordo e amigo de longa data de Kambei, avisa que eram de samurais mortos em campo de batalha. Todos, exceto Kikuchyo, ficam enraivecidos. Sua relação com aqueles moradores fora abalada, o *giri*⁶⁹ não pode mais ser pago. Não são boas pessoas que precisam de ajuda, são na verdade ladrões de túmulos, assassinos. O tempo parece se distender com a angústia dos samurais. Em fúria, o mesmo Shichirōji arremessa uma lança para fora da casa para dispersar esse sentimento. Planos em *Raccord* de movimento⁷⁰ seguindo a lança arremessada para fora da casa. A câmera volta, mostra por 8" os dois camponeses cabisbaixos, corta para os seis samurais.

Um silêncio incômodo. Apenas o barulho de Heihachi, o samurai "bom em cortar madeira", batendo uma vareta no chão e a água do riacho que passa por dentro da casa. Doze segundos que sentimos como minutos. Até que Kyūzō, o mais habilidoso com a espada, pronuncia-se e acaba com o silêncio. "Gostaria de matar todos esses camponeses". Essas palavras nos parecem indignas, ou até cruéis, para um herói. Mas a relação de hierarquia de

⁶⁹ Relação de dever, lealdade e obediência.

⁷⁰ *Raccord* de movimento é a ligação entre dois ou mais planos, construída a partir de uma associação de deslocamento de um personagem ou objetos.

castas dava esse direito a um samurai. Camponeses fizeram uma afronta direta contra o círculo da benevolência e o círculo do *giri* desses heróis.

Então Kikuchyo levanta-se aparentemente possuído. O louco começa o discurso, com a câmera em primeiro plano⁷¹ enquanto olha para os samurais, no caso em direção à tela. “Ei, vocês! O que vocês acham que os fazendeiros são? Santos? Bah! Eles são espertos e impossíveis de serem confiados como raposas!”. Pega a armadura e arremessa. Quando o corte volta, Kikuchyo não olha mais para os samurais que estão sentados, seus olhos estão olhando reto, para a lente da câmera, ou seja, para nós espectadores. A partir desse ponto não sabemos se quem está na tela é o personagem, Mifume ou ainda o próprio Kurosawa. Continua a fala: “Quando perguntados, dizem que não tem arroz, não tem trigo. Dizem “Não temos nada!” Mas eles têm! Eles têm tudo! Cave sob os assoalhos! Ou procure nos celeiros! Procurem e encontrarão em abundância! Arroz! Sal! Feijões! Saquê! Olhe dentro dos canais! Fazendas escondidas! Eles posam de santos, mas estão cobertos de mentiras! Se sentem o cheiro da batalha, eles caçam os derrotados! Ouçam!”

A câmera vai aos cinco samurais sentados aparentemente impassíveis e volta para Mifume. “Camponeses são mesquinhos, astutos, covardes e maus. São estúpidos e assassinos! Malditos! É o que são!” Até esse momento a cena apenas reforça do desejo dos samurais de se vingarem dos camponeses. Contudo, o samurai aponta do dedo para a tela e diz: “Mas então... quem fez deles animais? Vocês fizeram! Vocês samurais os fizeram! Idiotas!” Kikuchyo apanha um punhado de flechas e arremessa contra a parede por duas vezes. “Sempre que guerreiam, queimam suas vilas, destroem suas fazendas! Roubam sua comida! Forçam-nos ao trabalho! Violentam mulheres! E os matam se resistirem! Então, o que os fazendeiros deveriam fazer? Droga... Droga...”. Então um longo silencio dos cinco samurais cabisbaixos, e o resmungo misturado com choro de Kikuchyo por quase meio minuto, até que Kambei levanta seu rosto com os olhos cheios de lágrimas e pergunta “Você é um filho de fazendeiro, não é?”. Kikuchyo olha de volta para Kambei, se levanta e sai da casa. Ele havia entrado na casa de sandálias, porém a câmera se mantém baixa e filma apenas seus pés saindo da casa. Kikuchyo está descalço.

Dentro da análise da cultura temos uma relação de direito e avesso. Os samurais nobres, honrados e dispostos a salvar um vilarejo em troca de comida, e camponeses pobres, gentis e amedrontados com o fim iminente. O direito. Situação dramática típica, porém a questão escondida se mostra nessa cena. Os samurais se depararam com a verdade, que é

⁷¹ Primeiro plano é quando o quadro mostra o personagem da altura do peito para cima.

também necessidade para a sua própria existência. O avesso. Para o samurai brilhar é preciso que os camponeses sejam foscos. Aqueles que obrigam aos camponeses serem foscos são os próprios samurais. E a personificação desse direito e avesso é o próprio Kikuchyo, um camponês que roubou o título de samurai de uma criança de 13 anos, para poder se mostrar valoroso, para ter a chance de ser um herói. Porém Kikuchyo ainda não é um herói, ele ainda está descalço ao final da cena que simboliza a revelação de sua natureza.

Vejo ainda uma outra possibilidade interpretativa dentro de outra questão escondida, política e histórica. A Guerra Fria (1945-89) e o papel do Japão como um aliado dos EUA fez com que conflitos trabalhistas passassem a ser vistos como uma ferramenta dos comunistas, o que não poderia ser tolerado durante o clima político dos anos 1950. Na verdade, uma "limpeza vermelha", em 1950, removeu cerca de 10 mil sindicalistas de seus empregos e tornou difícil para que eles encontrassem um novo emprego.⁷² Mesmo antes, em 1948, o direito à greve foi negado aos funcionários públicos. A ocupação ocidental também tinha aberto o caminho para a criação de novas empresas, nacionais e multinacionais, na tentativa de inserir o Japão dentro da lógica e do bloco capitalista durante os anos de Guerra Fria. Mesmo assim, apenas quatro dias depois que o Japão recuperou a sua soberania nacional por meio do Tratado de São Francisco (1951), manifestantes de esquerda, na sua maioria estudantes, no Primeiro de Maio, *May Day*, foram às ruas para mostrar sua indignação com a situação do país, principalmente sobre a questão das bases militares dos EUA em solo japonês. A reação da polícia foi violenta. Mais de 2 mil pessoas ficaram feridas. Contudo, o povo japonês, em geral, já estava farto de movimentos políticos radicais, revoltas e conflitos. A estabilidade social e a recuperação econômica eram questões muito mais importantes.

Em geral, havia um crescente ressentimento para com os EUA. Em 1952, a população em geral estava cansada da ocupação, ainda mais porque a presença militar dos EUA foi mantida por causa da Guerra Fria e pelo impasse na Coreia. A irritação com a contínua presença de tropas dos EUA começou a crescer, chegando ao cume em 1954, após os EUA testarem uma bomba de hidrogênio no atol de Bikini, e os peixes contaminados com radiação terem chegado ao Japão por meio de um barco de pesca da região. A radiação tinha viajado muito mais do que os cientistas americanos haviam previsto, causando um enorme clamor

⁷² ANDRESSEN, Curtis. **A Short History of Japan From Samurai to Sony**. Allen & Unwin. Australia. 2002. pág 131.

público. Portanto, embora o comércio com os EUA crescesse, e o Japão tenha sido o beneficiário de um substancial investimento associado à Guerra da Coréia, o sentimento antiamericano manteve-se.

Pode-se dizer que o tema do filme é a representação da união entre a classe guerreira com a classe camponesa em busca de uma harmonia social. E essa cena é representação da tensão existente nessa união. Os problemas não dizem respeito apenas à sobrevivência desse povo, mas também das questões sociais, políticas e culturais de uma nação. O filme faz um diálogo entre a época da produção e o tempo representado no filme. O período Sengoku viu o Japão dilacerado pela guerra civil, com os senhores da guerra, daimyō, lutando pelo controle da terra, enquanto a população se via à mercê desses conflitos. No momento histórico que Kurosawa escreveu e produziu “Os Sete Samurais” os líderes do Japão estavam interessados no desenvolvimento econômico e estabilidade social, em um contexto de tensão internacional, a Guerra Fria. Nessa cena, os samurais que “fizeram dos camponeses animais” podem representar também o governo japonês que obrigou a população de seu país a “se arrastar para esconder seu arroz e ser vilipendiada” pelos estrangeiros. Enquanto o povo sorri não há problemas, mas quando se manifesta, os samurais se veem no direito de matá-los, pois estão indo contra a ordem estabelecida. No filme, a relação de *giri*, foi rompida, porém só o fazem porque foram obrigados pelos mesmos samurais, ou líderes, que os ajudam hoje. Os camponeses representariam o povo japonês em busca de ajuda em um momento de crise, valendo-se da ajuda do governo para sobreviver. O povo japonês a partir de 52 não possui mais classes ou castas, estão todos no mesmo patamar de hierarquia, inclusive os samurais do filme são *rōnin*, samurais clã para servir, por isso, mais próximos do povo japonês. Da mesma forma que os camponeses do filme sobreviveram às crises, da pior maneira possível, como é apontado no filme, o povo japonês do pós-guerra também estava. O período de ocupação, do final de 45 até 52, norte-americano foi cruel, tanto no sentido cultural, como já abarcado, quanto no sentido material: assaltos, mortes, assassinatos, violações grupais a mulheres e crianças por parte dos soldados de ocupação. A prostituição, o abuso de entorpecentes, a mendicância e a miséria assolavam o país.

Enquanto Kikuchyo é uma espécie de visão do povo japonês dentro do próprio governo, quem sabe a esquerda em busca de uma nova identidade japonesa, alguém que conhece a verdade dessa questão e a coloca frente a frente com os samurais, ou com os líderes do Japão. Ele possui a verdade e arremessa como as flechas na parede ou a armadura no córrego, diretamente contra os velhos samurais, a verdade: que se o povo japonês está como

está ou se ele é como é, os maiores culpados são os próprios samurais, agora embarcados dentro do mesmo problema, e precisarão resolvê-lo, o que será feito na sequência final do filme.

A última sequência a ser analisada é também a última do próprio filme, pois as questões levantadas no começo do filme deveriam ser ou estar solucionadas ao final dele, assim a narrativa se fecha. Durante a sequência final (2h 56'39"-3h 0'24") começa com um *fade in*⁷³, que nos dá a impressão de passagem de tempo, da guerra para a reconstrução do vilarejo. Os camponeses comemoram a vitória sobre os bandoleiros. As mulheres estão plantando o arroz e cantando, enquanto os homens cantam, dançam e tocam instrumentos, a relação do trabalho intimamente ligada à cultura. O quadro mostra também os três samurais sobreviventes, Kambei e Shichirōji, os dois mais velhos, e Katsushirō, o mais jovem. Que se afastam dos camponeses e param em frente aos túmulos de todos aqueles que morreram na batalha e no ponto mais alto do morro; os túmulos dos quatro samurais que deram suas vidas pela vila, em seu lugar de descanso agora repousam suas espadas.

No momento em que os três estão se preparando para ir embora, Shiro aparece indo em direção ao campo de arroz. Katsushirō se interpõe a frente dela. A moça desvia o olhar e passa por ele, juntando-se aos demais camponeses na cantoria e no plantio. O jovem samurai apenas contempla a moça de longe com o olhar incrédulo. Além da representação de um amor impossível entre dois jovens de mundos diferentes, essa parte da sequência representa a distância e diferença das classes, guerreira e camponesa, Katsushirō e Shiro.

Mais de três minutos se passaram sem uma fala, apenas o canto dos camponeses. Então Kambei diz enquanto observa os camponeses: “A verdade é que fomos derrotados novamente. Os vencedores são camponeses, não nós”. O velho samurai se vira, olha novamente para os túmulos, a câmera também se move para cima enquadrando os túmulos dos quatro samurais, o vento sopra forte fazendo os enfeites feitos ramos de plantas se mexerem e o canto dos camponeses é abafado por uma música épica e lúgubre. E então *fade out*.⁷⁴

Com as três cenas tratadas podemos analisar o filme como um todo. O filme pode ser visto como um esforço para resolver questões urgentes em torno da natureza da identidade, cultura e nação japonesas que Kurosawa e todos os japoneses se confrontaram na ao final da

⁷³ *Fade in* é o clareamento gradual da imagem, a partir do escuro total.

⁷⁴ *Fade out* é o escurecimento gradual da imagem, até o escuro total.

guerra do Pacífico, e a subsequente ocupação estrangeira. Há a necessidade de reestruturar e "reinventar" o Japão.

Essa visão do filme vai de encontro à concepção de Deleuze⁷⁵ quanto ao cinema de Kurosawa, que não é apenas um cinema da grande forma, uma situação leva a ação do herói que o leva a uma nova situação, SAS. Em que a partir de uma situação descobre-se uma incógnita, levando a ação de resolver tal incógnita para chegar a outra e perdurar assim a narrativa. Não se vai de uma incógnita até os dados capazes de solucioná-los, mas sim o contrário, parte-se de todos os dados, juntando aqueles que podem demarcar a incógnita. “Não se começa pelo indivíduo para indicar o número, a rua, o bairro a cidade; começa-se ao contrário do circuito das muralhas, da cidade e designa-se o grande bloco, depois o bairro enfim a área onde procuram a incógnita.” (Akira Muzubashi, Autor do *bain*, Critique, nº418, jan. 1983. pg. 3)⁷⁶. E a incógnita de *Os Sete Samurais* é: será possível defender a vila do ataque aos bandoleiros.

Mais importante e profundo do que encontrar e resolver a incógnita, nos filmes de Kurosawa, é a relação dos dados que devem ser levantados para não se referir diretamente à incógnita, mas sim a uma questão que está escondida dentro da incógnita e a ação deixa de servir para responder a ação e passa a ser uma resposta para a questão oculta. Dentro do problema da vila e dos bandoleiros prestes a atacá-la existe uma questão escondida, sem o conhecimento da questão e dos dados referentes para respondê-la a ação não será uma resposta.

Deleuze classifica as relações dos personagens com os dados da questão nos filmes de Kurosawa em quatro tipos básicos: os que não compreendem a questão, contentando-se somente com os dados da situação e age para resolvê-la, normalmente levando-o a morte pela não compreensão da questão; os que levantam os dados da situação e agem, contudo compreendem a questão e mudam completamente a sua ação, muitas vezes demonstrado por uma epifania ou devaneio; os que levantam todos os dados possíveis na tentativa de se impregnar e descobrir a questão para só a partir de então agir, nesses casos os personagens descobrem sua impotência em relação à questão maior; e, por último, os personagens que por

⁷⁵ DELEUZE, Gilles. A imagem-movimento. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Cinema D). pág. 232-237.

⁷⁶ Idem. pág.233.

meio dos dados e situações impõem uma busca incessante pela questão e acaba descobrindo a resposta nesse processo, esta nada mais é que nas palavras do próprio Deleuze:

“reabastecer o mundo com novos dados, em fazer circular alguma coisa, na medida do possível e por menor que seja, de tal modo que, através desses dados novos ou renovados, surjam e se propaguem questões menos cruéis, mais alegres, mais próximas da Natureza e da vida.”⁷⁷

De acordo com Deleuze, o final de *Os Sete Samurais* se enquadra no terceiro tipo de relação entre os dados e a questão dos filmes de Kurosawa. Os samurais são “os que levantam todos os dados possíveis na tentativa de se impregnar e descobrir a questão para só a partir de então agir, nesses casos os personagens descobrem sua impotência em relação à questão maior”.

Eles se informam tanto tempo sobre a situação, se não se impregnam apenas dos dados físicos da aldeia, mas também dos dados psicológicos dos habitantes, é porque há uma questão mais elevada que só poderá se destacar pouco a pouco de todas as situações. Tal questão não é: é possível defender a aldeia?, e sim: o que é um samurai hoje, neste exato momento da História? E a resposta, que virá quando a questão for finalmente alcançada, será que os samurais tornaram-se sombras que não tem mais lugar nem junto aos senhores, nem junto aos pobres (os camponeses foram os verdadeiros vencedores).⁷⁸

Por meio dos estudos culturais, de “estrutura de sentimento” e identidade cultural em relação ao herói japonês este trabalho nos leva a uma conclusão, em princípio destoa das palavras de Gilles Deleuze. O objeto utilizado é o mesmo, a cena final do filme *Os Sete Samurais*, contudo as premissas utilizadas neste trabalho são diferentes das utilizadas pelo filósofo francês. Não são análises necessariamente conflitantes. Construir uma crítica total a essa interpretação de Deleuze necessitaria de outro capítulo ou até mesmo outro trabalho.

É verdade que não se precisa do samurai, e que seu lugar não existe mais. Contudo, afirmar que os samurais são sombras pode impor ao filme uma visão de que o herói é o vencedor, aquele que ultrapassa as barreiras. Já os mortos e derrotados não podem ser heróis. Todavia existe uma diferença de entendimento da morte. Para o ocidente, em sua maioria, a morte representa o fim das relações do indivíduo com o mundo material, seja a encarnação em um novo corpo seguido da perda da identidade passada, seja a espera do juízo final ou o

⁷⁷ DELEUZE, Gilles. A imagem-movimento. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Cinema D). pág. 237.

⁷⁸ Idem. pág. 236.

encaminhamento para um plano superior ou inferior. Para a cultura japonesa, essa relação não se faz assim. Nakagawa cita três autores clássicos japoneses e retira deles uma conclusão:

(...) mesmo após a morte, os elementos que os compunha continuariam a existir indefinidamente. Nenhum deles, é claro, aceita a hipótese de um Deus transcendente, mas o que a tradição européia veria como um atomismo ateu é, no Japão, na ausência de qualquer noção de transcendência, um comportamento natural.⁷⁹

E segue com outro exemplo de seu pai, homem muito arraigado à cultura japonesa: “Depois de morto, voltarei a terra, feliz por retornar aos elementos. Não façam cerimônias fúnebres: festejem meu retorno à origem”⁸⁰. Morrer então é voltar às origens, voltar a fazer parte com o mundo, no sentido material. Compreende-se que os heróis são os que morreram, em especial, os quatro samurais mortos. Suas espadas, consideradas parte da alma do samurai, ainda estão lá. Servirão de exemplo para as gerações futuras daquele vilarejo? Os camponeses não irão se esquecer dos sacrifícios feitos em favor deles? Essa é a nova questão. O final do filme se enquadra então no quarto exemplo. Reabastece o mundo com novos dados e novas questões. E assim a questão real que dialoga com as questões do presente onde o filme foi produzido: o que são os samurais hoje, no caso na década de 50? E a resposta é que o samurai de verdade, material, realmente não é nada, mas o que ele representa, a ideia do herói foi disseminada pela morte e a volta desses heróis para a origem, como exemplo a ser seguido. São os novos dados daquela história daquela aldeia, que levanta a nova questão: será que o povo japonês se lembrará dos samurais e se espelhará neles? Essa questão fica em aberto para que o espectador responda.

O povo japonês não precisa do samurai, do passado, do sistema de castas, do feudalismo, da obrigação com o senhor, do *giri*, do *chuu* que está dentro da representação clássica do samurai. Mas precisa dos valores, da coragem, do *makoto*, sinceridade, do samurai. Kurosawa deixa ao Japão do pós-guerra uma possibilidade. Considerando os samurais como representação do governo japonês, temos que o povo se valerá dos avanços e proteção do estado, para depois se reerguer e encontrar suas próprias respostas, de como manterão o legado dos samurais.

⁷⁹ NAKAGAWA, Hisayasu. **Introdução a cultura japonesa: ensaios de antropologia recíproca**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins, 2008. pág. 57.

⁸⁰ Idem. pág.59.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos culturais, que visam compreender como as pessoas de uma determinada cultura sentem e se expressam, e o papel do artista que por meio de uma obra singular e subjetiva, no caso o cinema, consegue captar e reproduzir a cultura de seu povo dialogando com sua temporalidade atual e a interpretada na obra, filmes de época, permitiram vislumbrar uma cultura extremamente rígida e fortemente arraigada em valores que, de uma forma ou de outra, tolhem a individualidade, tornando o indivíduo parte de um conjunto social hierarquicamente estabelecido, e em contrapartida como suas lendas retratam as ações individuais dos heróis como ideais de comportamento.

Conhecer os mitos e lendas é conhecer também os ideais formadores de um povo. Assim, foi elencado da cultura japonesa o expoente maior de herói, o samurai. Pois o povo japonês é conhecido por adorar seus heróis assim como seus deuses. Foi demonstrado como a figura do samurai foi construída ao longo do tempo, juntamente com os valores agregados a ele com o passar dos períodos, até a consolidação de sua imagem como o reconhecemos hoje. Os samurais são recorrentemente comparados com os cavaleiros medievais europeus, já que se acredita que ambos tenham surgido no medievo. Contudo, é uma representação de herói mais recente do que se imagina. Esse herói, representante de uma sociedade hierárquica, é lembrado por atitudes aparentemente egoístas, mesquinhas e até mesmo, muitas vezes, cruéis dentro de nossa concepção ocidental. Que dentro do contexto de sua cultura não somente mantém seu *status* de herói, como é considerado mais valoroso ainda. *Ōishi e seus 46 companheiros cometem os mais variados crimes, desde vida indecorosa até vender familiares para prostituição, para cumprir sua vingança “sincera”*⁸¹, *makoto*, Kyūzō ao descobrir que alguns aldeões mataram samurais para roubar suas armas, “deseja matar a todos”⁸². Esses dois casos apontados, aparentemente, são ambíguos para o ocidente, porém para a cultura do Japão é apenas uma reação decorrente da grande virtude desses homens, da sinceridade, da grande vontade e consideração para com seus deveres, *giri*⁸³. No primeiro caso *Ōishi precisa pagar seu giri por vingança, e Kyūzō deseja matar aqueles que romperam a relação de giri*.

⁸¹ Capítulo 1.

⁸² Capítulo 3.

⁸³ Débito ou favor adquirido ao longo da vida, que é preciso e possível pagar por completo.

Por fim, este trabalho apresentou um pouco sobre a carreira, a forma de ver e de representar o mundo do diretor Akira Kurosawa, seus trabalhos mais conhecidos que o levaram ao estrelato e como renovou o subgênero do filme de samurai. Suas obras, além de obras de arte por si só, representam e trazem questões sobre as emoções humanas, como também políticas e sociais de sua época. Foi analisado a obra *Os Sete Samurais* por meio de três sequências: a primeira, uma próxima a metade e a última. Com essa análise mostrou como o samurai, nesta obra de Kurosawa, consegue incorporar várias características: a esperança de defesa da vila, o passado glorioso do Japão, a punição, o algoz dos camponeses, os derrotados de guerra e, por fim, o legado histórico e cultural de um povo inteiro.

Todo este caminho percorrido tinha como função tentar responder a uma pergunta: seriam as representações do herói japonês completamente arbitrárias? Ou ainda, será que todas as representações são arbitrárias?

A resposta em Kurosawa é não. Por meio de sua obra, percebe-se que os samurais podem ser ingênuos, loucos, sábios, negligentes, vingativos, símbolos de esperança e de destruição. Seria a visão lúgubre de Kurosawa desmascarando a real forma do samurai? Nosso olhar ocidental quando percebe no filme uma crítica ao governo japonês e a crise de identidade nacional; quatro dos sete samurais estão mortos e o sábio samurai comenta que “nós fomos os perdedores, os camponeses são os vencedores” compreendemos uma resposta: o povo japonês não precisa do samurai, seu lugar não existe mais. Uma possível defesa da reconstrução do Japão pelo próprio povo japonês e não os poderosos homens de armas, como apontado ao final do capítulo 3.

Mesmo que o diretor quisesse passar essa mensagem, é possível compreender a mensagem de outra forma e entender como o povo japonês pode ter apreendido essa mensagem final. Pois o autor da obra irá reproduzir a sociedade e a cultura na qual ele está inserido, ou por meio da demonstração dessas características ou da total negação das mesmas. Uma outra mensagem é passada também, o samurai está vivo na lembrança do sacrifício de quatro dos sete que vieram nos ajudar, seu legado continuará, pois a morte não é o fim é a volta às origens materiais, a volta ao mundo. Ao mesmo tempo em que Kurosawa diz: “não precisamos dos samurais” diz também: “precisamos da ideia do samurai, do que representam”. Não são somente os aspectos bons, Kambei é sábio, Shichirōji é amigável e companheiro de longa data de Kambei, Katsushirō é jovem e ingênuo mesmo que tenha aprendido uma grande

lição ao final. Precisamos do louco, que roubou o título de samurai de um jovem de treze anos, do samurai frio e habilidoso que queria matar os camponeses, do samurai pobre.

Kurosawa não escolheu os mais bondosos para serem os heróis de sua obra e sim aqueles que simbolizavam mais o herói japonês, que combinava de melhor forma essas características do herói. Assim, acredito poder afirmar que não existe representação que seja, meramente, uma manipulação, seja do artista, ou dos produtores ou governo. A representação artística passa pela sensibilidade e crítica, quem sabe uma sensibilidade crítica, do artista que por meio de uma linguagem específica constrói uma reprodução da realidade, que depois será apreciada e compreendida pela “estrutura de sentimento” de um povo, o qual o próprio artista faz parte, em um processo dialético no qual o artista cria e é criado, representa e é representado pela sua própria obra. Assim, o samurai de Kurosawa foi criado a partir da cultura japonesa e da própria sensibilidade do autor para representar o ideal do povo japonês, e o próprio samurai representa e cria a identidade do povo japonês e até mesmo do próprio Kurosawa. O desabafo de Kikuchyo⁸⁴ pode ser visto como um desabafo do próprio povo japonês ou até mesmo do próprio diretor tentando encontrar sua própria identidade nacional.

Não existem dois samurais, não é uma determinação do artista que permite que a representação dos heróis tenha características tão diversas. Porque essas características na realidade, dentro do entendimento da cultura japonesa, não são dispare. O samurai concentra a ideia de identidade nacional na guerra e também durante reconstrução do país e na busca de uma nova identidade. E se a obra de Kurosawa não é uma mera representação arbitrária das características mais interessantes naquele dado momento histórico, então não são todas as representações que são completamente arbitrárias. Portanto, este trabalho é apenas um primeiro estudo dentro da cultura japonesa e suas representações no campo do cinema mundial. Existem muitos caminhos possíveis que podem ser traçados a partir deste. Pode-se estudar os outros samurais nos filmes de Kurosawa, pelos quais se tornou famoso, construindo um paralelo entre eles, os momentos históricos retratados em cada obra com o momento que os filmes foram produzidos.

Este trabalho ainda pode servir como ponto inicial para o estudo das representações do samurai na contemporaneidade no cinema como um todo, tanto por diretores japoneses quanto de outras nacionalidades. Traçando um paralelo entre a história e cultura tanto dos países quanto dos artistas envolvidos nas representações. Talvez ainda fora do campo do cinema,

⁸⁴ Capítulo 3.

podendo ir à literatura, teatro, ou até outras mídias mais incomuns em trabalhos acadêmicos, como quadrinhos, *anime* (animação japonesa). Ou pode-se manter o objeto, *Os Sete Samurais*, estudando as releituras deste clássico em outros filmes e adaptações, como o *remake*, norte-americano de 60 *Sete Homens e um Destino*, *The Magnificent Seven*, dirigido por John Sturges, assim como em outras mídias, a série de animação chamada Samurai 7 (2004) , prevista para 26 episódios, produzida pelos estúdios GONZO⁸⁵ e ainda o jogo eletrônico para plataforma de jogos Playstation 2 chamado Seven Samurai 20XX,⁸⁶ baseada inteiramente no obra prima de Kurosawa. Relacionando a figura do samurai na “cultura pop” mundial, com o processo de disseminação dessa cultura pelo mundo.

⁸⁵ Disponível <<http://www.gonzo.co.jp/works/0404.html>> Acesso em 20 de novembro de 2010.

⁸⁶ Disponível <<http://www.dimps.co.jp/7samurai20xx/>> Acesso em 20 de novembro de 2010.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRESSEN, Curtis. **A Short History of Japan From Samurai to Sony**. Allen & Unwin. Australia. 2002.

BENEDICT, Ruth. **O crisântemo e a espada**. São Paulo: Perspectiva. 1988.

BRINKLEY, Frank e KIKUCHI, Daroku. **A history of the japanese people: from the earliest times to the end of the Meiji era**. EUA, Nova Iorque: The Encyclopædia Britannica Co. 1915.

CASTRO, Luiz Fernando Damaceno Moura e. **Sistema de governo japonês**. Puc Minas, 2007. Disponível em: <http://www3.pucminas.br/imagedb/conjuntura/CES_ARQ_DE_SCR20070411125859.pdf?PHPSESSID=fb6c101e5751da19d5e1dbf6bbe6ea44>. Acesso em 10 de Novembro de 2010.

CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de Cinema e Televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1998.

CUCHE, D. **A Noção de Cultura nas Ciências Sociais**. Bauru. EDUSC. 1999.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Cinema I).

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GALLOWAY, Patrick (2005). **Stray Dogs & Lone Wolves: The Samurai Film Handbook**. Berkeley: Stone Bridge, 2005.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. In: VANOYE, Francis. Campinas, SP: Papirus, 1994.

GRUNEWALD, José Lino. **Vertentes do cinema moderno: inventores e mestres**. Organização José Armando Pereira da Silva, Rolf de Luna Fonseca. Campinas, SP: Pontes, 2003.

GULICK, Sidney. **Evolution of the Japanese: Social And Psychic**. BiblioBazaar January 31, 2007.

HALL, John Whitney. **The Cambridge History of Japan: Volume Early Modern Japan**. Cambridge University Press, 2008.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. In: *Revista do Patrimônio Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, n. 24, 1996, p. 68-76.

_____. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro. DP&A 1977.

_____. **Quem precisa da identidade?** In SILVA, Tomaz Tadeu da (org). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-133.

HEARN, Lafcadio. **Glimpses of unfamiliar Japan: Second series**. Inglaterra: Dodo Press. 2007.

_____. **Japan an attempt at interpretation** .Inglaterra: Dodo Press. 2007.

HOBshawm, Eric. **Era dos Extremos : o breve século XX : 1914-1991** . Tradução de Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli. São Paulo : Companhia das Letras, 1995.

JARDÉ, Auguste. **A Grécia antiga e a vida grega**. São Paulo: EDUSP, 1977.

JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

JUNG, C.G. **Symbols of Transformation**, CW 5, p. 259

_____. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

LESSER, Jeffrey. **Uma Diáspora descontente: Os nipo-brasileiros e os significados da militância étnica 1960-1980**. Tradução: Patrícia de Queiroz Carvalho Zimbes. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

MAGALÃES, Iara Helena. **A técnica do filme São Jerônimo, de Julio Bressne, segundo um desenho do tempo**. imagem-movimento. PUC: São Paulo, 2007.

MATSUMOTO, David Ricky. **The New Japan: debunking seven cultural stereotypes**. USA, Yarmouth, Maine: Intercultural Press.2002.

MURRAY , David. **Japan**. 3ª edição. London. G. P. Putnam's Sons. 1894.

MIRANDA, Célia Arns de, e INOKUCHI Suzana Tamae. **Um olhar oriental sobre Shakespeare: Trono manchado de sangue de Akira Kurosawa**. In: Scripta Uniandrade, n. 07. Curitiba: Unindrade , 2009.

NAKAGAWA, Hisayasu. **Introdução a cultura japonesa: ensaios de antropologia recíproca**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins, 2008.

NITOBÉ, Inazo. **Bushido, the Soul of Japan**. 2004. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br /download/texto/gu012096.pdf](http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu012096.pdf) 17/09/2010>. Acesso em 10 de Outubro de 2010.

OKUMURA, Marina Kazumi. **A ressonância e a repercussão da flecha no filme Ran, de Akira Kurosawa**. Curitiba. 2007.

RABIGER, Michael. **Direção de cinema Tradução: Sabrina Ricci Netto**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

RICHIE, Donald. **Os Filmes de Akira Kurosawa**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SAID, Edward W. **Orientalismo: O oriente como invenção do Ocidente**. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SATO, Hiroaki. **Legends of the Samurai** .The Overlook Press. 1995.

_____. **The Samurai: Past and Present**. Fevereiro de 2010. Disponível em: <<http://www.ec.emb-japan.go.jp/document/samurai.pdf>>. Acesso em 10 de Outubro de 2010.
 SALLES, Francisco Luiz de Almeida. **Cinema e verdade**. São Paulo: Schwarcz. 1988.
 SILVER . Alan. **Samurai Film: The all new, expanded and revised edition**. Nova Iorque: Overlook Press, 2005.

TURNER, Graemer. **Cinema como prática social**. Tradução: Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

_____. **Cultura e Sociedade** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

_____. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

YOHIMOTO, Mitsuhiro. **Kurosawa Film Studies and Japanese Cinema**. Duke University Press:2000.