

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 recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

MATHEUS LUCIANO BORGES

Trono Manchado de Sangue: uma perspectiva oriental sobre Macbeth

Uberlândia, 2015



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE HISTÓRIA

MATHEUS LUCIANO BORGES

Trono Manchado de Sangue: uma perspectiva oriental sobre Macbeth

Monografia apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Mônica Brincalepe Campo, como requisito para aquisição dos títulos de Professor e Bacharel.

Uberlândia, 2015

MATHEUS LUCIANO BORGES

Trono Manchado de Sangue: uma perspectiva oriental sobre Macbeth

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Mônica Brincalepe Campo – Orientadora

Prof.^a Dr.^a Ana Paula Spini

Prof.^a Dr.^a Kátia Rodrigues Paranhos

*“Labuta sem alegria é vil
Labuta sem sofrimento é vil
Sofrimento sem labuta é vil
Alegria sem labuta é vil”*

John Ruskin

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
CAPÍTULO 1: Relato autobiográfico: Akira Kurosawa e seu lugar histórico	9
1.2 <i>Trono Manchado de Sangue</i> : o filme e seu contexto	25
CAPÍTULO 2: Aproximações e distanciamentos entre o filme e a peça	32
CAPÍTULO 3: Análise da inserção do Teatro Nô nas sequências	46
CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
NOTA DO AUTOR	64
BIBLIOGRAFIA	67
REFERÊNCIAS DAS IMAGENS	69

INTRODUÇÃO

Quando se fala em Japão, qualquer coisa pode vir à mente das pessoas: a diversidade culinária, animes, mangás, inúmeros eventos mundialmente conhecidos que reúnem fãs de games em suas fantasias customizadas, ícones históricos como samurais e gueixas, império, artes marciais, uma rica composição de mitos e símbolos. Também remete à uma abundância de cores, belos jardins, templos e castelos, assim como os desastres naturais, principalmente os muito frequentes terremotos e as tsunamis. E o mundo provavelmente jamais se esquecerá da detonação das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki.

O Japão seduz pelo "exótico". No Brasil, animações como *Pokemon*, *Dragon Ball*, *Naruto*, *Death Note*, sendo estas as mais populares entre inúmeras outras, marcaram a juventude de muitos fãs - e deste caso não me faço exceção -; os bons restaurantes de comida japonesa estão quase sempre lotados; suas tecnologias robótica, automobilística, aeronáutica e de outros setores são referências mundiais; talentos japoneses muito jovens com habilidades artísticas impressionantes provocam a admiração de todo o mundo.

O ocidente acha essa cultura muito bela, divertida e diferente. Porém, mais do que o caráter meramente exótico, há uma pluralidade de significados filosóficos, oriundos de uma construção de tradições milenares. As diferenças são evidentes e sedutoras, mas até que ponto? Um estudo aprofundado facilmente surpreenderia ao mostrar as semelhanças.

Embora a cultura japonesa seja bastante "consumida" no ocidente, a identificação não é muito perceptível para nós, de modo que as diferenças sempre se sobressaem. Percebe-se a ausência destes estudos em nosso meio acadêmico, sendo praticamente inexistente nos ensinos fundamental e médio, enquanto no ensino superior algumas universidades fundam um núcleo de pesquisas dedicado a este tema, ou estudos sobre o oriente de um modo geral. É claro que levo em consideração a impossibilidade humana de reter todo o conhecimento histórico produzido. Mas parece um tanto quanto desproporcional, se compararmos à quantidade de estudos sobre a Europa que são abordados nestes meios.

Essa foi a principal dificuldade que encontrei, pois com a falta de professores da Universidade Federal de Uberlândia que possuíssem um conhecimento amplo sobre a história do Japão, ou mesmo sobre o oriente, meu desafio e o da orientadora foram maiores. A procura pelas fontes, a partir do que se tinha disponível na biblioteca, ou do material que teve de ser comprado e pesquisado na internet, foi o que me fez perceber que eu precisaria me contentar com certas limitações, me baseando em livros que simplesmente narravam, forneciam informações e conteúdos, preocupados com a tentativa de contar a história tal qual ela realmente aconteceu.

Existe uma monografia de 2010, intitulada "As faces ocultas do herói pelo *bonbori* de Akira Kurosawa" e sob autoria de Cauê Magalhães Abrantes Pinheiro, orientando da Prof.^a Dr.^a Ana Paula Spini, que compõe a minha banca examinadora. Embora eu não o tenha citado enquanto fonte direta, este trabalho foi para mim uma importante base de inspiração, e nele analisei como as fontes utilizadas eram abordadas, como a escrita era conduzida, apesar de ser referente a um outro filme, *Os Sete Samurais*. Acabei tomando alguns rumos em comum na minha discussão.

Inicialmente, planejei escrever capítulos dedicados às teorias de cinema e história, mas, seguindo o conselho da orientadora, resolvi aplicar e discutir os conceitos teóricos elegidos ao longo das leituras e partir para uma espécie de ensaio exploratório do tema central. Foi o que eu fiz. Acredito que minhas articulações ficaram boas, entretanto, incorri ao risco de *a aranha se enroscar na própria teia*.

Busquei discutir nesta monografia o tema do encontro entre oriente e ocidente proporcionado pela obra adaptada de William Shakespeare, *Macbeth*, por Akira Kurosawa, no filme *Trono Manchado de Sangue*. O tema deste encontro, os diálogos estabelecidos, a adaptação que equilibra referências entre oriente e ocidente, possibilitou a mim questionar o espelho com que costumamos mirar o outro, e induz a nos fazer acreditar que lidamos com a alteridade.

No primeiro capítulo, apresentei a autobiografia do diretor japonês Akira Kurosawa. Com este tipo de material, é importante estar bem alerta para não cair nas armadilhas de articulação realizadas pelo autor entre sua memória construída e seus esquecimentos para constituir a narrativa adequada aos fãs, mas, principalmente, a si mesmo, pois acaba por favorecê-lo. Além de seus relatos, busquei me informar e discutir sobre o contexto histórico japonês ao longo da vida e formação do diretor; e algumas breves reflexões envolvendo teoria da história e memória.

No segundo capítulo, são comentadas as diferenças entre *Trono Manchado de Sangue* e *Macbeth*, levando em conta o texto e o enredo de ambas as histórias, assim como as sequências de determinados acontecimentos. Procurei primeiro narrar o que acontece na cena com especial atenção ao filme, e em seguida estabelecer reflexão nas escolhas do diretor para a adaptação realizada. A discussão principal tematizada no filme está pautada na questão do assassinato e em suas implicações éticas. Para a análise também intentei discutir assuntos mais referentes à técnica da adaptação de um suporte artístico original para outro completamente distinto, e utilizei conceitos de adaptação e construção de roteiros e da intersemiótica.

No terceiro e último capítulo, há uma breve discussão sobre como Akira Kurosawa revolucionou o gênero *jidaigeki*, e em seguida são analisadas três cenas onde o Teatro Nô tem uma participação decisiva: o primeiro contato com o espírito do bosque, que profetiza os futuros de Washizu e Miki; o diálogo entre Washizu e sua esposa Asaji, antes que o samurai mate seu senhor; e o retorno de Washizu ao bosque à procura do espírito, a quem pede conselhos sobre como prosseguir diante da ameaça do inimigo.

CAPÍTULO 1

Relato Autobiográfico: Akira Kurosawa e seu lugar histórico

Seres humanos não são honestos a respeito de si próprios. Não podem falar de si mesmos sem embelezar a situação. (...) Egoísmo é um pecado que o ser humano carrega consigo desde o nascimento, e é o mais difícil de redimir. (KUROSAWA, 1990, p. 266)

Há mais uma pessoa com a qual eu gostaria de me assemelhar em sua velhice: o recentemente falecido diretor John Ford (1895 – 1973). Sinto que ele não tenha deixado sua autobiografia. Naturalmente, comparado a esses dois mestres ilustres, Renoir e Ford, não sou nada além de um garotinho. (KUROSAWA, 1990, pp. 20-21)

Sendo objeto da pesquisa a compreensão dos diálogos construídos entre oriente e ocidente no filme *Trono Manchado de Sangue*, de Akira Kurosawa, faz-se necessário o uso de sua biografia enquanto fonte. Em contexto onde estes dois pólos de contraste cultural ao mesmo tempo são conflitantes (censura das produções de arte que fazem apologia ao estrangeiro) e seus elementos mantêm relações recíprocas entre si (escolas cujos prédios são de arquitetura européia, uniformes), o posicionamento e as memórias pessoais do diretor que fora a principal referência mundial do cinema japonês, tem uma contribuição importante.

Nascido em 23 de março de 1910 no bairro Shinagawa, em Tóquio, o cineasta Akira Kurosawa descreve, em sua autobiografia, uma limitação de relatos nítidos sobre sua infância, que são narrados de maneira fiel ao seu próprio e longínquo ponto de vista infantil. A maneira como descreve a desorientação da queda sofrida de uma bacia durante o banho, ou a ausência de sentido de um jogo de beisebol assistido do colo de sua babá, se assemelha ao seu estilo de criar uma cena de filme sob determinada perspectiva. Nesse caso, a perspectiva do bebê Kurosawa.

Afirmando não saber como começar, optou pela maneira com a qual era mais familiarizado, utilizando do estilo descritivo como se construísse uma cena. Por considerar impossível narrar sua história de vida pessoal sem conciliá-la à carreira cinematográfica, Kurosawa faz dela sua ideologia, fator que, segundo Ricoeur, situa-se como manipuladora de identidades, elemento que se encaixa no conceito definido por “abuso da memória” (REIS, 2010).

Na época da infância de Akira, o Japão vivia a transição da Era Meiji para a Era Taishô, período visto por ele como obscuro, marcado pelo militarismo e desesperança, embora ele veja muitos traços em comum entre as duas épocas em questão.

Kurosawa era o oitavo filho, tendo 4 irmãs e 3 irmãos. De suas irmãs, a mais velha tinha um filho da sua idade e era casada, portanto ele só convivia cotidianamente com as outras três. A mais nova, e também mais querida por ele, morreu ainda criança. Entre os irmãos homens, um havia morrido quando bebê, e outro mais velho se mudara de casa quando Akira ainda era recém-nascido. O outro irmão, Heigo Kurosawa, é sobre quem ele mais escreve. Sua mãe é descrita como forte e realista, enquanto o pai, mais sensível e sentimental.

A estrutura familiar fora uma das importantes transformações da Era Meiji, pois a tradição que consistia num modelo que favorecia o regime "feudal"¹ japonês, porque não mais se encaixava nos padrões considerados ideais, pois agora buscava-se a "modernização" do país. Sobretudo no início do século XX no Japão, período que antecedia um militarismo, ter filhos era tido como um honroso gesto de patriotismo, pois a família passou a ter um significado de parte do corpo do Estado.

A cerimônia fúnebre da irmã parecia engraçada para o garoto Akira, que, rindo de forma inconveniente durante o ritual, foi retirado de lá por seu irmão, que igualmente demonstrou achar aquilo tudo uma "grande idiotice". Esse episódio demonstra o descaso em relação às tradições que conservam a cultura remetentes à épocas anteriores de seu país, sendo talvez uma possível consequência da inserção do mundo ocidental nesta durante a Era Meiji, ou também pela ausência destas em seu imaginário durante a infância.

Apesar de poucas, no capítulo destinado à sua infância, Kurosawa seleciona as memórias mais nítidas que, acredito, são fundamentais para aprofundar a compreensão de sua obra. Ou apenas de uma parte dela. O trauma gerado por acontecimentos horríveis de serem presenciados por uma criança, como a colisão entre um bonde e um cão que brincava nos trilhos, a cena de um incêndio, ou a quase morte do irmão mais velho, permaneceram por muitos anos no consciente do futuro diretor, que, ainda nos

¹ Mais especificamente do Xogunato Tokugawa (1603 - 1868), regime fundado por Ieyasu Tokugawa após vencer uma série de batalhas contra *daimyos*. Tinha o objetivo de dar continuidade ao projeto de unificação do Japão, iniciado por Oda Nobunaga. Neste período, era mantida a política de paz interna sustentada pela ameaça de repressão armada. Fazia parte deste princípio pacificador a rígida separação hierárquica da população japonesa: imperador, senhores de terra, samurais, comerciantes (na mesma posição social, encontravam-se artistas e artesãos) e camponeses. (SAKURAI, 2013)

dias em que escrevia sua autobiografia, tinha “(...) uma forte aversão a fogo, e especialmente quando vejo o céu noturno avermelhado pelas chamas, sou acometido pelo pavor.” (KUROSAWA, 1990, p.25)

A cor vermelha do sangue e do fogo despertara nele a repulsa, o que influenciava em alguns fatos pequenos como não comer peixe de carne avermelhada. Comenta:

Aparentemente, venho de uma linhagem emotiva em excesso e deficiente em razão. Frequentemente as pessoas nos elogiam a sensibilidade e generosidade, mas a mim parece que temos uma dose de sentimentalismo no sangue. (KUROSAWA, 1990, p.27)

Porém, em cenas de batalha nos seus filmes, como é possível perceber em *Ran* e *Kagemusha, a sombra de um samurai*, se utiliza dessa cor em tamanha abundância que incomoda a vista do espectador, acompanhada de uma trilha sonora dramática. Têm-se aí retratados os horrores da guerra, da matança e do derramamento de sangue. José Carlos Reis julga necessário estar atento ao seguinte fato: as lembranças, enquanto experiências reais de alguma temporalidade (podendo ser datadas), estão relacionadas à imaginação, definida como a condição de fictícia e irreal. Assim, só é possível criar a partir do que já se conhece, e a imaginação conectada à memória pode ajudá-la a alcançar a verdade do passado, que se manifesta através de representações.

Também são relatadas as memórias referentes a fatores decisivos para a carreira artística do diretor, e nisso seu pai teve um importante papel. Homem severo e com formação militar, conforme descreve Kurosawa, levava a família ao cinema com frequência, em uma época em que os filmes não eram bem vistos pelos padrões educacionais² (opinião da qual seu pai discordava).

Um dos cinemas que frequentavam era o Ushigomekan, que tinha o propósito de exhibir filmes estrangeiros, sobretudo americanos e europeus. O garoto Akira não se interessava muito pelos filmes japoneses, preferindo os estrangeiros, como de William Hart, dos quais se recorda da presença da masculinidade em evidência, semelhante aos filmes de John Ford.

² Neste contexto, o filme é, em todo o mundo, considerado uma arte desprezível que em nada acrescenta além da alienação das massas. Os créditos do trabalho eram sempre atribuídos ou ao instrumento de filmar ou ao roteirista, o que demonstra uma desvalorização do documento não escrito enquanto fonte histórica.

Trata-se, nestes casos, da herança ideológica da Era Meiji. A história referente à esta época utiliza com naturalidade os termos "modernidade" e "progresso", tendo por referência para definição destes conceitos as relações amistosas desenvolvidas com os saberes científicos, tecnológicos e culturais de países do ocidente. O Imperador Meiji, no poder do Japão desde 1867 - e nele mantido até o dia de sua morte, no ano 1912 -, restaurou por completo a monarquia e aboliu os resquícios de práticas xenófobas presentes no regime anterior, o Xogunato Tokugawa, quando no país prevalecia o isolacionismo em relação ao exterior.³

Séries de mudanças sociais, econômicas, políticas e culturais ocorridas neste período marcam o Japão pela transformação radical. A começar pela nova organização:

Não há mais restrições quanto à escolha de profissão ou carreira, qualquer súdito de sua majestade pode atingir os cargos mais elevados do país. O casamento interclasses e a mudança de residência tornam-se livres, pessoas do povo comum passam a ter sobrenome antes do privilégio das classes altas (nobreza, samurais, etc). Até então somente alguns lavradores e comerciantes ricos, *shoya*, etc. têm autorização de usar nome de família. (YAMASHIRO, 1986, p. 213)

Com isso, a sociedade japonesa passa a ser dividida entre aristocratas e comuns, e conseqüentemente há o fim dos privilégios e *status* que acompanhavam uma tradição milenar.⁴ A inserção do *yen* como moeda oficial, não só substituiu a diversidade monetária do período anterior como também favoreceu a expansão do comércio externo. Foram instaladas as primeiras ferrovias, assim como navios à vapor e carruagens que surgiram como novas alternativas para transporte, além de serem fatores que desencadearam o crescimento do setor industrial.

Nos relatos autobiográficos, há destaque para as inovações tecnológicas ocorridas, mas é abordada principalmente a modernização do som: na infância de Akira, não havia sons elétricos, todos eram naturais, como sinos de madeira, tambores,

³ Desde o início do xogunato, há resistências a qualquer tipo de influência estrangeira no Japão. Deste modo, não é atingido como os outros países asiáticos pelo imperialismo da Rússia czarista e do expansionismo norte-americano, além do crescimento interno fortalecer a consciência nacional japonesa. Por outro lado, o país se encontrava "atrasado" em relação ao resto do mundo no que confere ao avanço científico, por exemplo. (YAMASHIRO, 1986)

⁴ É o caso dos samurais, que, sempre subordinados a seus senhores - a quem são obrigados a jurar lealdade - cumprem a função de soldados do mesmo, sendo pagos com *kokus* (medida utilizada para definir uma quantidade de determinados quilos de arroz) para estarem sempre à sua disposição. Embora no Xogunato Tokugawa tenham prevalecido longos períodos de paz, eram mantidos o pagamento e a alta posição dos samurais, que gozavam de seus privilégios. (SAKURAI, 2007)

cornetas, canhões etc. Apesar de alguns dos sons proporcionarem sensações ruins, ele usa do saudosismo para descrever estes relatos, sentindo que a naturalidade se perdera.

Por outro lado, tal modernização sonora facilitou seu trabalho no decorrer de sua carreira como diretor: o uso de fitas e discos não só facilitava a comunicação com os compositores encarregados da trilha sonora nos filmes, como também permitia um conhecimento mais amplo de versatilidade musical, além do fato de que ouvir discos enquanto escrevia os roteiros ajudava a visualizar a dramaticidade de determinada cena.

A admiração pela praticidade proporcionada por essas mudanças facilitava a aceitação por grande parte dos japoneses, porém nem todos se mostraram adeptos ao rompimento com as tradições e perda de privilégios sociais: houve resistência por parte daqueles que saíram perdendo com essas reformas. Há de se considerar que estas significaram uma vitória para aqueles que, durante o Xogunato, viviam em condições menos favoráveis devido à sua posição social, fora do círculo de nobreza. Porém, era também milenar a tradição hierárquica, baseada na noção do lugar em que cada indivíduo se encontrava.

Também referente ao cotidiano, houve a adoção de novos hábitos alimentares, vestimentas europeias, uso do calendário gregoriano e as novas relações estabelecidas entre Estado e religião. Era comum no Japão que se seguisse mais de uma doutrina, não sendo necessário jurar fidelidade a uma única fé, como ocorre nos Estados católicos. Porém, neste contexto, o xintoísmo foi declarado a religião oficial, resultando na intolerância através de movimentos anti-budistas.⁵

Com um sistema político que determinava a independência dos poderes legislativo, executivo e judiciário - porém centrado no executivo -, a Constituição aprovada em 1889 atribuiu o poder máximo ao monarca, impedindo a existência da democracia que seguisse o modelo dos padrões norte-americanos.

Outro fator destacado como importante marco da "ocidentalização" no Japão foi a adoção do método francês de educação, que era obrigatório para todos. José Yamashiro discorre sobre algumas das mudanças educacionais e saberes científicos:

Desde a economia, o direito, a medicina até a agronomia, todos os ramos do conhecimento humano ganham considerável incremento. Muitos cientistas e técnicos estrangeiros

⁵ A intenção do governo era, na verdade, separar o xintoísmo do budismo, que por séculos permaneceram como uma única doutrina no Japão, tendo vários de seus elementos misturados. Com isso, o xintoísmo tornou-se religião oficial do Estado, o que não necessariamente consistia na destruição do budismo. (YUSA, 2002)

contratados pelo governo e por universidades trazem os mais recentes frutos do desenvolvimento científico da Europa e dos Estados Unidos. Estudantes são enviados a universidades e centros de pesquisa do Ocidente. (YAMASHIRO, 1986, p. 217)

E em se tratando de educação, é incômoda para Kurosawa a memória de ter sido uma criança lenta nos estudos e isolada dos demais colegas durante a escola primária em que passou estudando seus primeiros anos, a Morimura Gakuen. Além da constante sensação de prisão, há a sua própria percepção de que possuía atraso intelectual durante esse período, o que o tornava alvo de deboches e humilhação por parte dos colegas, daí sua justificativa para que, quando adulto, ter assumido uma postura em defesa das crianças nas quais ele identifica sua própria infância, por empatia:

É terrível que se obriguem crianças atrasadas a frequentar a escola simplesmente porque algumas regras estabelecem que elas devam fazer isso. Na infância, as pessoas se apresentam de maneiras variadas. Algumas, com cinco anos de idade, têm a inteligência dos sete anos e, de forma inversa, há crianças de sete anos que não ultrapassam a média dos cinco. A inteligência se desenvolve em graus diferentes. É um erro decretar que um período de progresso de um ano deva ocorrer no exato espaço de um ano, para todos. (KUROSAWA, 1990, p. 31)

A reforma educacional significava, de acordo com a filosofia de governo da Era Meiji, um dos pilares para a modernização. Havia maior incentivo ao desenvolvimento das atividades em grupo do que ao individualismo. Segundo Célia Sakurai, "essa característica estimula os professores japoneses a usar a vergonha como tática disciplinar, sem grandes preocupações com o que isso pode acarretar na autoestima das crianças. Assim, eles não veem mal algum em anunciar perante toda a classe que esse ou aquele aluno não foi bem na prova de matemática, por exemplo. Se, por um lado, esse estilo de educar favorece as performances nos exames, por outro cria alunos bastante estressados." (2013, pp. 323-324)

Ao mudar-se para Koishikawa, estudou na escola Kuroda, que, diferentemente da anterior (adaptada ao estilo europeu desde a arquitetura do prédio ao material escolar, uniforme e aparência dos alunos), conservava traços tradicionais japoneses. Nesta, mais uma vez o garoto Akira era alvo de humilhação, mas desta vez pelo seu jeito diferenciado visualmente em relação às outras crianças. No Japão, não se tratava, afinal, de imitar a cultura ocidental, mas sim inovar a própria. A antiga cultura da época

"feudal", com elementos da sociedade capitalista ocidental inseridos, definiram a identidade japonesa da Era Meiji.

Isso foi possível a partir do avanço industrial, das mudanças no setor educacional, desenvolvimento dos meios de transporte e comunicação, mas sem deixar de lado a importância de se pensar na questão da consciência nacional, que deveria ser fortalecida devido às novas relações com o exterior. Isso pode ser exemplificado na prática, de maneira simbólica, quando a capital do Japão é transferida para Tóquio: enquanto esta se torna o cenário das inovações, das incorporações de elementos ocidentais, do nascimento de uma cultura nova, a antiga capital, Kyoto, é considerada um antigo centro conservador e tradicional que remete às épocas anteriores.

Em muitos episódios posteriores, Kurosawa descreve a importância do papel que seu irmão mais velho, Heigo Kurosawa, desempenhou em seu amadurecimento e nas decisões tomadas no decorrer da sua vida até o momento em que escreve a autobiografia. No caso da evolução nos estudos, Kurosawa relata: no caminho de casa até a escola, seu irmão o ofendia e insultava o tempo inteiro, mas aproveitava de sua popularidade na escola para defendê-lo quando outras crianças o faziam. Isso fazia com que Akira tolerasse mais seus xingamentos e amenizasse a raiva, o que serviu como um treinamento de suas emoções quando era exposto ao ridículo pelos colegas.



Figura 1: À direita, Akira Kurosawa aos três anos de idade; à esquerda, seu irmão Heigo Kurosawa. Imagem retirada da página http://38.media.tumblr.com/6502aff79f88a8615dd3c3ba11e79a10/tumblr_mm8k13c4SU1rmg6igo1_500.jpg

Outros elementos que Kurosawa destaca a respeito desse amadurecimento são o professor Seiji Tachikawa e o amigo Keinosuke Uekusa. O primeiro foi quem o incentivou a trabalhar seu principal talento, que na época era a pintura. O segundo, era uma criança ainda "pior" que o garoto Akira: via seus piores defeitos refletidos em

Uekusa, o que o impulsionou a buscar mudanças em suas atitudes. Na vida deste, desempenhou o mesmo papel que Heigo desempenhara na sua, e se fortalecia ao proteger um mais “fraco”. Foram amigos durante a infância e a adolescência, e na carreira, Uekusa tornou-se roteirista de Kurosawa.

A decisão por seguir a carreira artística e literária, porém, veio a partir de sua reprovação no exame de admissão para o quarto ano da escola primária, devido suas dificuldades nas disciplinas de ciências e aritmética, para as quais julga nunca ter talento. Prolongou-se ao ginásio – cursado no Keika, situado no distrito de Ochanomizu - seu destaque em artes, redação e história, e Akira ressalta a importância dos professores mais liberais, que valorizavam sua criatividade e as individualidades dos alunos, e atribui importância ao papel deles para sua formação artística.

Kurosawa antagonizava aos professores liberais os de formação militar, ao citar como exemplo um professor de educação física que valorizava mais os exercícios que exigiam a força braçal, da qual Akira não tinha. Isso fez com que seus colegas do Keika vissem suas habilidades físicas como praticamente nulas, embora ele fosse bom em kendô, beisebol, natação e corrida. Outro exemplo era o capitão do exército japonês, que ministrava o treinamento militar que havia se tornado obrigatório para o currículo acadêmico quando Akira estava no terceiro ano do ginásio.

Para melhor compreender a relação deste segundo exemplo, é necessário voltar a 1923, ano que ocorreu o Grande Terremoto Kantô. Este episódio causou tanto impacto na vida de Akira que mudou seu modo de compreender a natureza e coração do homem, afirmando perceber que, quando se sente medo, perde-se a razão, e a confusão em momentos de perigo leva o ser humano a criar monstros.

Porém, o que vem ao caso no referente a esta tragédia, foi a destruição do ginásio Keika. Assim, as aulas passaram a ser ministradas numa escola de tecnologia, onde Akira, no segundo ano do ginásio, aprimorou sua habilidade para travessuras – que durou mesmo depois da reconstrução do Keika -, e devido às suas atitudes, começou a sofrer perseguições deste capitão. Porém, muitos se opunham a essa intervenção do exército na educação: alunos, professores, diretor, o próprio pai de Akira, que havia sido militar.

Pode-se compreender este conflito ideológico entre liberais e conservadores a partir dos efeitos da Primeira Guerra Mundial para o Japão. "No início da Reforma de Meiji, destacam-se os estudos ingleses e traduções de obras escritas no idioma de Shakespeare" (YAMASHIRO, 1986, p. 242), o que pode ser entendido como fruto da

influência da aliança nipo-inglesa, criada nos momentos em que o Japão dava início às trocas culturais com o exterior e buscava expandir sua influência.

Essa mesma aliança levou o Japão a entrar na guerra, ao lado da tríplice entente. Sua participação foi curta e lucrativa, e após a vitória buscou expandir-se na Manchúria e Mongólia oriental - regiões sob domínio da China -, o que aumentou a hostilidade por parte desta e de países europeus a ela aliados. Juntamente com Estados Unidos e o restante dos que formaram a tríplice entente na guerra, ocupou a Sibéria Ocidental com o objetivo de combater o comunismo soviético, que se propagava.

Porém, ocorreu uma divergência de interesses quando os Estados Unidos propôs uma redução armamentista aos aliados. Com o fim da aliança entre Japão e Inglaterra - por questão de objetivos alcançados -, esta se une aos Estados Unidos - que iniciou novas relações comerciais com a China - em uma conspiração à fim de deter o avanço japonês, que evita um possível conflito armado mantendo o foco no desenvolvimento econômico.

O período pós Primeira Guerra para o Japão foi marcado por uma instabilidade no que compete às relações internacionais, mas internamente o país era autossuficiente, tendo se fortalecido na economia e no setor industrial, o que permitiu suprir a ausência de produtos europeus - cujos países tiveram o mercado desestabilizado pela guerra -, e obter o monopólio asiático. Com isso, parece natural que um sentimento nacionalista conduzisse boa parte da população a hostilizar qualquer coisa que fizesse referência ao estrangeiro.

A Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa foram eventos despercebidos pelo garoto Akira, que ainda era uma criança muito nova. Porém, em período de massacre aos coreanos moradores de Tóquio, fora levado pelo irmão às ruínas, e forçado por ele a ver os corpos mortos, empilhados, e rios de sangue com corpos flutuando. Diante dessa visão, Heigo explicou: “Se você fecha os olhos para o terror, acaba aterrorizado. Se você olha tudo diretamente, não tem por que temer.” (KUROSAWA, 1990, p. 92)

Apesar de ter dirigido muitos filmes sobre guerra, Kurosawa afirma que nunca viu sentido em conflitos, batalhas por disputa de terras. Por não se sentir pertencente a um determinado espaço geográfico, sobretudo no Japão, que é um país pequeno, não há, segundo ele, necessidade da fragmentação em distritos que são quase homogêneos.

Os seres humanos lançaram satélites no espaço, e ainda rastejam pela Terra olhando para os próprios pés, como cachorros selvagens. O que vai ser de nosso planeta? (KUROSAWA, 1990, p. 101)

No decorrer do ginásio já percebia certa desestabilidade financeira que sua família enfrentava. Era de se esperar que, em algum momento, países europeus - sobretudo aqueles que já haviam alcançado a condição de potência mundial - se recuperassem dos prejuízos consequentes da Primeira Guerra Mundial, fazendo com o que o Japão perdesse espaço no mercado para as antigas relações comerciais que voltaram a se manter, resultando em uma crise financeira.

Com os altos preços dos materiais de pintura (carreira almejada por Kurosawa aos 18 anos), decidiu explorar outras artes, como teatro, literatura, música e cinema. O gosto de Akira pela arte, além da aptidão física desfavorável, levou-o à dispensa do serviço militar, para o qual fora chamado para se apresentar aos 20 anos de idade, quando o Japão perdia a Guerra do Pacífico.

Akira havia também frequentado o Instituto de Pesquisa e Arte Proletária, de caráter esquerdista, cujas obras futuramente fariam com que ele se desencantasse com relação à pintura. Nunca fora comunista, e acreditava que o marxismo em nada se encaixava na sociedade japonesa. Com esta, ele tinha uma grande insatisfação e descontentamento, e participava de atividades radicais por rebeldia – das quais posteriormente se arrepende.

Nesta época, havia sido membro da Liga dos Artistas Proletários, apoiando movimentos operários e até mesmo sendo detido uma vez. Seu interesse não era destinado ao movimento político em si, mas em se opor à ausência de liberdade de expressão consequente do combate ao esquerdismo. Seu acesso às produções artísticas estrangeiras só era possível através de métodos ilegais.

Desiludido da pintura, começou a trabalhar no jornal proletário que, por ser ilegal, precisou se mudar de casa, abrigando-se de pensão em pensão devido aos riscos de prisão. Passou fome, frio e enfrentou doenças que o impediram de manter contato com os companheiros, não voltando a procurá-los. Além da possibilidade de se encontrarem novamente ser mínima – afinal, estavam sempre preparados para eventuais desaparecimentos -, seu esquerdismo não era assim tão forte.

Essas dificuldades enfrentadas por Akira são um reflexo da lei contra a ideologia comunista, aprovada em 1925 e barrando a possibilidade de um fluxo de liberdade de expressão no Japão. A autossuficiência de mercado e o monopólio asiático

foram, sobretudo, fatores que favoreceram o capitalismo e o surgimento de milionários, resultando em dificuldades aos operários e camponeses. Consequentemente, houveram revoltas populares reprimidas por tropas do governo, que fazia uso da autoridade.

Recuperado, mudou-se da pensão e foi morar com o irmão, que trabalhava como escritor de sessões de cinema e posteriormente como narrador de filmes estrangeiros. Esta profissão estava enfrentando um período de crise, graças à ascensão dos filmes falados que poria fim aos filmes mudos. Heigo cometera suicídio aos 27 anos, no ano de 1933. Akira não gosta de falar sobre essa história, por ser um assunto que evidentemente o incomoda, mas acredita que seu irmão fora influenciado pela obra *A Última Linha*, de Mikhail Artsybashev, pois ele dizia desde antes que planejava morrer antes dos 30, alegando que depois desta idade as pessoas só se tornam mais feias e mesquinhas.

Vem em seguida - após a guerra russo-japonesa - o gosto pelas coisas eslavas. Tolstói, Dostoiévsky, Checov, Gogol, Turgenev e outros escritores russos têm um imenso público. Chega mesmo um momento em que a influência da literatura eslava sobre o romance nipônico se torna maior do que qualquer outra. Diz Ingram Bryan que os russos se aproximam mais do que qualquer outro povo da mentalidade nipônica, em sua tendência para o fatalismo pessimista. (YAMASHIRO, 1986, p. 242)

Por não levar a sério tais palavras ditas pelo irmão, Kurosawa sentia-se culpado pelo ocorrido, acreditando que poderia tê-lo evitado. Costumava ser comparado a Heigo, porém como uma versão positiva, iluminada e alegre. Na mesma época, o outro irmão mais velho com o qual Akira não convivia, também morreu.

Antes destas tragédias familiares, Akira havia voltado para a casa dos pais e também a exercer a pintura. O que mais o incomodava era pensar que em sua arte ele não dispunha de uma visão de mundo original e particular, de modo que não se reconhecia na obra e a via como superficial e vazia, sem significados. Após a morte de Heigo, fortaleceu em Akira o senso de responsabilidade, que o impulsionou a procurar outro trabalho para cuidar dos pais.

Incentivado pelo pai a esperar, aproveitou a grande oportunidade que aparecera aos 25 anos: a Photo Chemical Laboratory (PCL), empresa nova de cinema, procurava por um diretor assistente. Fato apontado por Kurosawa como curioso, o teste para contratação pedia uma crítica ao cinema japonês e sugestões para melhorá-lo. Incentivado pelo falecido irmão e pelo pai, conhecia muito sobre filmes estrangeiros

pois os japoneses não o satisfaziam. Akira afirma que estava preparado para este trabalho sem saber disso, devido à sua dedicação às outras artes, cujos conhecimentos eram exigidos pelo cinema.

Os filmes produzidos pela PCL diferenciavam-se do resto dos filmes japoneses, fenômeno que, segundo Kurosawa, “(...) tinha origem em nossa tendência em obscurecer ou abandonar a identidade nacional.” (p. 146) Nesta empresa ensinava-se também a atribuir a devida importância e autoridade ao diretor assistente. Akira descreve Kajirô Yamamoto, diretor, como um homem que nunca se mostrava furioso – ao contrário dele, que se descreve como muito impaciente e teimoso -, bom professor e de grande imaginação. Escreve sobre ele com tom de condolência, por não ter sido possível comparecer ao seu enterro décadas depois, afinal bebiam e jantavam juntos, e formavam uma grande parceria profissional.

Por incentivo e conselho de Yamamoto, Kurosawa escrevia roteiros, a fim de melhor se preparar para o cargo de diretor. Após avanços e maturidade nesta especificidade, foi levado a aperfeiçoar técnicas de edição e montagem, onde a principal lição aprendida foi que, pouco importa o quão trabalhosa fora a cena para o diretor, o assistente, os atores e a equipe técnica: se era desnecessária haveria de ser descartada para que não se desperdiçasse tempo. Por fim, aprendeu a edição do som, estando pronto, na opinião de Yamamoto, para assumir a direção de um filme.

Os tempos de Guerra do Pacífico, tendo seu início após o ataque a Pearl Harbor, mostravam-se como um empecilho para a exibição dos filmes cujos roteiros foram escritos por Kurosawa, devido à forte censura que adotava uma postura xenofóbica, proibindo tudo que fazia apologia ao americanismo. Dificuldades desta natureza levaram Akira a desistir de ser diretor, trabalhando então como roteirista para filmes de abordagem com as quais não se identificava, e que incentivavam os jovens ao serviço militar e a guerra nacionalista.

Na Segunda Guerra Mundial, o Japão foi aliado das forças fascistas da Alemanha e Itália, antagonizando aos Estados Unidos, União Soviética, Inglaterra, França e outros países europeus. Esta aliança representou o fim de todo resquício de liberdade de expressão no país. Com muitos prejuízos oriundos da guerra contra a China, da decadência do mercado exterior, e com o movimento de suas indústrias voltado para os investimentos na guerra, as más condições de vida da população eram agravantes.

O primeiro filme realizado sob sua direção foi lançado em 1943, dando início à sua carreira como diretor. O livro *Sugata Sanshiro* fora escrito por Tsuneo Tomita, e antes mesmo de ser lançado, Kurosawa criou grandes expectativas (intuição, segundo ele) quanto ao sucesso da obra e não se decepcionou. Várias companhias de cinema tentaram comprar os direitos do livro, mas Tomita deu preferência a Kurosawa, que, embora sob muita tensão ao dirigir seu primeiro filme – apesar da experiência enquanto diretor-assistente –, não tardou a iniciar as filmagens.

No ano posterior, foi lançado *A Mais Bela*, também de sua direção. Nesta ocasião, conheceu a atriz Yoko Yaguchi (sendo Kiyō Kato seu nome verdadeiro), com a qual se casou em 1945 - ano em que filmava *Sugata Sanshiro parte II* -, em cerimônia realizada por Yamamoto e sua esposa. No dia seguinte ao casamento, aeronaves norte-americanas bombardearam Tóquio, destruindo o local onde havia sido a festividade. Kurosawa comenta sobre o pânico que se sucedeu, mas em seguida torna a relatar detalhes da sua relação com a mulher que viria a ser sua esposa.

O trabalho como diretor não era muito lucrativo, e sua esposa havia desistido da carreira de atriz – que oferecia um pagamento muito melhor – para se dedicar ao casamento, o que fez com que o casal enfrentasse dificuldades financeiras, levando Kurosawa a voltar a escrever roteiros. Ao perceberem a verdadeira gravidade dos ataques aéreos que ocorriam, mudaram-se para Soshigaya, no distrito de Setagaya. A casa onde moravam antes, em Ebisu, distrito de Shibuya, fora atingida no dia seguinte à mudança.

Quando o Japão perdeu a guerra, o exército norte-americano tomou conta do país. O General Douglas MacArthur, Comandante Supremo das Forças Aliadas, liderou a ocupação com autoridade, porém ao mesmo tempo "numa inteligente compreensão dos padrões psicológicos do povo japonês, alimentados por muitos anos sob um sistema monárquico." (ETO, 1976, p. 11) Ele utilizou o governo japonês como intermediário, evitou contatos diretos entre civis e forças militares, que poderiam resultar conflitos e resistência.

Durante as filmagens de *Os homens que pisaram na cauda do tigre*, seu set recebia a visita de alguns desses militares, e numa dessas ocasiões John Ford também o visitara em meio a estes, fato que Kurosawa só veio a saber anos depois. A ocupação dos militares norte-americanos antagonizou com o militarismo japonês, o que fez com que a censura perdesse seus direitos. *Os homens que pisaram na cauda do tigre* fora proibido pelos censores japoneses que não se submeteram ao exército, tornando ilegal o

lançamento do filme. A situação foi revertida 3 anos depois, quando ele foi assistido e aprovado por membros do Quartel General norte-americano – o que ocorreu, segundo Akira, por acaso – e lançado.

Seu posicionamento a favor dos Estados Unidos na Guerra do Pacífico, é um dos exemplos de sua perspectiva enquanto sujeito consciente de seu lugar, em seu tempo e espaço – no caso, o ponto de vista de um produtor de arte que sofria com a censura, e viu com a vitória dos norte-americanos uma democracia que poderia vir a lhe favorecer, como de fato ocorreu. Portanto, trata-se de uma construção, o que se pode perceber a partir da referência que Reis faz ao pensamento de Paul Ricoeur: “A hermenêutica mostra o pertencimento irreduzível do intérprete ao mundo que interpreta e o convida a habitar e a agir em seu mundo.” (REIS, 2010, p. 31)

Kurosawa comemora a derrota do Japão na guerra, pois a partir disto, segundo ele, veio a liberdade de expressão. Porém, a política de ocupação do General Douglas MacArthur rompia com o pensamento de muitos norte-americanos que postavam-se à favor de uma implementação da democracia dos moldes estadunidenses, que aboliria radicalmente o sistema imperial japonês. Buscava, sobretudo, atender aos interesses da população, que trabalhava em prol da reconstrução do país.

A população experimentava um misto de tristeza pela derrota e alívio pelo fim dos perigos que temiam. O clima de guerra deixava os japoneses aflitos, pois um código de honra descrito como Honrável Morte dos Cem Milhões ameaçava levar toda a população ao suicídio em caso de derrota. O imperador ordenou que não o realizassem. A opinião de Akira é que essa negativização do eu era consequência da ausência de liberdade, pois considera o suicídio uma medida tomada quando o sujeito acredita que sua existência se baseia na imoralidade. Esse modo de pensar o impulsionou a filmar *Juventude sem Arrependimento*.

Há de se destacar aqui o filme *Rashomon*, que, após ser premiado com o Leão de Ouro no Festival Internacional de Cinema de Veneza, e o prêmio da academia cinematográfica americana como melhor filme em língua estrangeira, levou o sucesso de Kurosawa a proporções internacionais. Lançado em 1950, a história se passa no século XI, sendo a inspiração inicial somente o conto *Dentro da Mata*, de Ryunosuke Akutagawa. Porém, era curto demais para um roteiro, o que levou Akira a anexar o conto *Rashomon*, tendo assim o tamanho certo de uma película.

Foi feita uma sondagem trabalhosa, segundo Kurosawa, sobre a antiga Kioto, para idealizar o portal ideal a ser construído para as filmagens, assim como documentos

e relíquias de Rashomon (que é uma referência ao antigo portal Rajomon, que dava acesso à cidade de Kyoto, capital japonesa antes da Era Meiji). O resultado, porém, foi baseado nos templos contemporâneos à data da filmagem, a partir dos conhecimentos da equipe. Akira afirma que estavam conscientes de que deveria mesmo estar diferente do que era.

Sobre o processo de criação do filme, Kurosawa descreve mais o envolvimento pessoal com o elenco e a equipe, que confraternizava, ressaltando a disposição e boa vontade de todos. Fala sobre o local e a rotina durante as filmagens mais do que sobre os detalhes técnicos da produção. Sobre esses aspectos, Akira diz que, dada a brevidade e complexidade do roteiro, foi preciso utilizar de recursos visuais e sonoros, como o sombreamento (pois o filme é em preto e branco), fotografia e música como componentes para intensificar o sentimento proporcionado pelo conto *Dentro da Mata*, que “(...) desce às profundezas do coração humano como um bisturi de cirurgião, deixando nuas suas complexidades e distorções.” (KUROSAWA, 1990, p. 265)

A sincronia da imagem com o som surpreendera o próprio Kurosawa, que elogia o excelente trabalho técnico das câmeras para o sucesso de seu objetivo, para o qual também foi necessária a mudança do ambiente original, que era um bosque, para uma extensa floresta.

Kurosawa mostra-se, até o momento da escrita da autobiografia, atingido pela crítica, porém seu lamento defensivo é contraditório à filosofia de trabalho na qual se baseou em toda sua carreira, no caso, a da contra-cultura japonesa:

Os críticos japoneses insistiam em que esses dois prêmios apenas refletiam o interesse ocidental pelo Oriente, o que foi um golpe para mim na época e continua sendo hoje. Por que o povo japonês não acredita no valor do Japão? Por que enaltece tudo o que é estrangeiro e denigre tudo o que é japonês? (KUROSAWA, 1990, p. 272)

Assim como Rashomon fora o portal de Kurosawa para o sucesso internacional, é também o limite da sua autobiografia, afirmando, sem explicar a razão, que não consegue dar continuidade aos relatos a partir dali, e assim ele encerra sua narrativa. Com base na análise de José Carlos Reis das obras de Paul Ricoeur, é possível associar os *Relatos Autobiográficos* à questão da *consciência de si enquanto sujeito histórico* na escrita de Kurosawa, pois nestes é identificado seu lugar histórico,

definindo a situação de “pertencimento da consciência ao mundo, a sua condição histórica, temporal, da qual jamais pode sair.” (REIS, 2010, p. 30)

Trono Manchado de Sangue: o filme e seu contexto

A análise histórica de um filme se diferencia de sua análise enquanto obra de arte. Entretanto, isto não quer dizer que os elementos que compõem sua estética devam ser descartados nesse processo (pois são relevantes numa mesma escala), mas que o trabalho do historiador, ao lidar com este tipo de fonte, consiste também na abordagem sócio-histórica que dialoga com o filme em questão. Da mesma forma, é possível fazer o filme dialogar com as outras fontes históricas existentes que também sejam referentes à sociedade que está sendo representada.

Obra shakespeariana preferida de Kurosawa, *Macbeth* fazia parte dos planos de uma eventual adaptação pelo diretor. Este pretendia pôr tal projeto em prática tão logo acabasse de filmar *Rashomon*, porém, contemporaneamente a seu projeto (1948) a peça havia sido filmada pelo norte-americano Orson Welles, sendo este o motivo da espera que durou até 1957.

Na época em que o *Macbeth* de Orson Welles ainda era um prato quente para o cinema, Akira Kurosawa era o fenômeno oriental que acabara de se tornar conhecido internacionalmente após a premiação de *Rashomon* com o Leão de Ouro, do Festival Internacional de Cinema de Veneza. Recém chegado ao sucesso mundial, Akira fora cauteloso ao não competir diretamente com a autoridade do ex-garoto prodígio que, aos 24 anos de idade, havia dirigido e atuado em um dos filmes mais importantes já feitos para a história do cinema, que foi *Cidadão Kane* (1941).

É importante observar que, embora o ostracismo fizesse sombra à carreira de Orson Welles como diretor, o sucesso de sua estreia ainda o fazia respeitado pelo que representou. A estima atribuída a seu talento levava qualquer um a esperar que seu auge retornasse a qualquer momento, e *Macbeth* poderia ser este grande trunfo. Não somente por *Cidadão Kane*, Welles era também um destaque do rádio - recordando de quando, em 1938, causou pânico em milhares de ouvintes ao narrar *Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells em tom realístico - e a extravagância era marca de seu teatro.

Uma adaptação de Shakespeare é sempre um projeto ambicioso, e a intenção de adaptar *Macbeth*, um de seus dramas mais famosos, reforça essa ideia. É possível

afirmar que, pelo histórico de Orson Welles com a peça em questão, haveria grandes expectativas: na década de 30, em New York, fizera sua glória ao dirigi-la com um elenco composto por atores negros, pelo Federal Theatre, "(...) transpondo a ação da Escócia para o Taiti, na época do imperador negro Jean Christophe, com as bruxas transformando-se em feiticeiros de vodu. [...] Com música de Virgil Thomson e figurinos de Nat Karson, esse *Macbeth* foi um espetáculo memorável, em que Orson Welles já dava a medida de seu poder de invenção e consolidava sua jovem autoridade." (BAZIN, 2005, p. 62)

Colocar um projeto para "descansar" por considerar uma possível concorrência de público com um diretor norte-americano, mostra uma mudança na mentalidade de Akira: inicialmente tendo apenas a população de seu país como público-alvo, agora pensava na recepção internacional de sua obra. Há também de se considerar a repercussão do cinema estrangeiro no Japão, e o nome de Orson Welles carregava consigo um potencial para ofuscar seu sucesso.

Afinal, desde as origens do cinema ocidental, a curiosidade sempre atraiu os japoneses mediante à ideia de conhecer este outro mundo, em um contexto em que o país saía do isolacionismo do período do Xogunato Tokugawa. As primeiras exhibições chegaram ao Japão em 1897, através de Katsutaro Inabata, que havia conhecido Auguste Lumière em Lyon. Apesar do alto custo, o público recebeu com fascínio e admiração. Inicialmente, iam aos teatros ou salas para assistir à projeções de filmes ocidentais, intermediados por um narrador que fazia a descrição da trama e de seu país de origem, com o intuito de conhecer o ocidente.

Assim como o posicionamento crítico de Kurosawa em relação ao cinema japonês o impulsionou a buscar elementos da cultura ocidental para abordar em seus filmes, o mesmo ocorre quanto ao estilo *jidaigeki*⁶. A opinião de Akira denunciava a maneira tendenciosa com que estes filmes retratavam acontecimentos, a partir de narrativas com "vazios" do passado, ou seja, a crítica era pelo fato destes filmes não apresentarem uma reflexão histórica, ou sequer alguma abordagem de uma perspectiva sobre o passado, mas estarem apenas ambientados em determinado espaço de tempo.

⁶ Juntamente com o *gendai geki*, compõe as principais categorias: este se refere à épocas contemporâneas a sua produção, enquanto o *jidaigeki* aborda apologias de tempos anteriores - no caso desta pesquisa, *Trono Manchado de Sangue* se passa no período Sengoku (1467 - 1573). A filosofia deste estilo de cinema que, graças à seu mentor Shozo Makino, pôde adquirir um caráter comercial cinematográfico, era pautada em retratar princípios e valores remetentes à época do Xogunato Tokugawa. (NOVIELLI, 2007)

Semelhantemente ao pensamento de historiadores do século XX, Akira acreditava que, ao lidar com passado, este deveria ter algum significado para o presente.

O autor Peter Burke afirma que a mídia visual em ascensão favorece a tendência ao crescimento do uso da imagem histórica, e, em defesa de seu uso como fonte, explica como realizar o trabalho com elas: entender a visão de vida contemporânea que é explícita, quem fez e para quem, onde, quando, e o quê tanto o autor quanto o cliente pretendiam com aquela imagem, além da leitura das entrelinhas. (BURKE, 2004)

Partindo deste ponto de vista, Kurosawa buscava incorporar fatores psicológicos contemporâneos (à época da produção do filme) ao caráter dos personagens ao lidar com este tipo de filme. Segundo o especialista Donald Richie (1984), em *Trono Manchado de Sangue* é trabalhado o diálogo em que se correlacionam entre os contextos históricos referentes à Escócia (lugar e período em que se passa *Macbeth*) e ao período Sengoku (1467-1573, pertencente à Era Muromachi). Não cabe a esta pesquisa aprofundar nesta relação estabelecida, devido principalmente à extensão desta abordagem, mas sim a relação temporal que envolve passado e presente do Japão, considerando os elementos que Kurosawa julgava "lançar uma luz sobre a sociedade contemporânea".

Considerando o tempo de espera, o diretor idealizou a adaptação para alguns anos antes da produção do filme. Ou seja, a sociedade contemporânea em questão tinha sido alvo mais recentemente de um grande atentado à humanidade, que fora a detonação das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki em 1945. A inevitável rendição japonesa na Segunda Guerra Mundial após estes ataques devastadores foram seguidos da ocupação militar norte-americana, já mencionada, sob a liderança do general Douglas MacArthur.

Também importante considerar, o descanso deste projeto de Kurosawa permitiu não somente seu amadurecimento, como também uma nova perspectiva decorrente das transformações que ocorriam no Japão. O filme foi pensado no contexto de pós-guerra, porém realizado em período de ocupação, sendo necessário adaptá-lo para dialogar com uma situação diferente, pois a rendição, a ocupação e a ocidentalização já ocorriam há mais de década.

Como já dito anteriormente, os interventores utilizavam do próprio governo japonês para administrar o país em acordo com os interesses e capacidades da população em se adaptar. Cientes de que uma implementação radical da democracia

ocidental resultaria em um choque para aquela sociedade, realizaram as mudanças aos poucos. Dentre elas, a reforma agrária e o direito ao voto pelas mulheres eram reivindicações já antigas. A reforma educacional não foi bem sucedida, devido à queda de qualidade, mas fez-se valer a reforma constitucional.

Jun Eto diz os princípios básicos desta última:

- (1) privar o Imperador de poderes soberanos e torná-lo um símbolo nacional;
- (2) desarmar completamente o Japão e negar-lhe o direito de beligerância;
- e (3) abolir a instituição do pariato. (ETO, 1976, p. 17)

Surgiram inúmeras resistências, porém o Japão, devastado, não tinha escolha. As transformações decorrentes da Era Meiji - sobretudo o fim da sociedade hierárquica - tendo afetado bastante a identidade cultural japonesa, entra em uma crise coletiva após os princípios da nova constituição. Ainda era o propósito de vida dos japoneses servir aos interesses de sua nação, e isso permaneceu intocado durante séculos. Porém, o novo modelo estatal propunha que o Estado serviria como meio para atingir objetivos pessoais da população, prezando, deste modo, como valor máximo a ser defendido em sociedade a individualidade.

Com a manutenção da União Soviética como potência mundial, além da Revolução Chinesa ocorrida logo após o fim da II Guerra Mundial, o comunismo se torna uma ameaça que faz com que os Estados Unidos mudem de prioridade, a Doutrina Truman determinava que o que ocorria na China era alarmante. Sendo assim, o Japão obtém auxílio na recuperação econômica, para que possa ser utilizado como "barreira asiática contra a invasão comunista".

Porém, a recuperação econômica é prioridade maior para o governo japonês. Shigeru Yoshida, eleito primeiro-ministro em 1948, além de recusar a política de democratização, também rejeita o pedido de John Foster Dulles de rearmamento durante a guerra contra a Coreia em 1950 por acreditar que atrapalharia tal objetivo. O tratado de paz entre Estados Unidos e Japão é enfim assinado em 1951, excluindo, porém, a União Soviética e demais países comunistas, que consequentemente põe fim às negociações.

O sentimento nacionalista dos japoneses, antes reprimido pela ocupação militar norte-americana, é restaurado após o tratado de paz entrar em vigor. Após a renúncia de

Yoshida em 1954, o novo primeiro-ministro Ichiro Hatoyama restabelece as relações de mercado com a União Soviética, em um contexto em que a perda da identidade nacional japonesa havia levado a população à busca pela satisfação material.

Fortalecimento das facções de esquerda, reajuste das relações com os Estados Unidos (enfraquecidas desde os novos acordos com a União Soviética), conflitos ideológicos a respeito do Tratado de Segurança Japão-Estados Unidos, foram fatores que marcaram a situação do país até o ano da produção de *Trono Manchado de Sangue*, filmado sob estas condições. Entre os principais aspectos políticos e culturais abordados no filme, destacam-se: guerra civil, estratégias de batalha; relações de servidão; princípios como valentia, honra e lealdade; cobiça pelas altas posições hierárquicas por meio de traições, insegurança, curta expectativa de vida; elementos místicos e sobrenaturais.

O Período Sengoku é marcado pelas guerras civis ocorridas no Japão, com constantes lutas por tomadas de províncias e tentativas de usurpação do poder das entidades que sobre estas detinham autoridade. É conveniente que uma adaptação de *Macbeth*, que aborda justamente a natureza ambiciosa da humanidade, se passe neste contexto violento de cobiças.

A descrição de José Yamashiro é praticamente uma sinopse de *Trono Manchado de Sangue*:

Nas províncias, famílias antigas e tradicionais desaparecem e são substituídas por novas que gozam de prestígio na região. *Daimyo* poderosos disputam a ferro e fogo a supremacia regional, tendo em vista a conquista final do governo central. É o *Sengoku jidai*, período das lutas feudais ou guerras civis ou ainda, país em guerra. A força da espada, da estratégia militar (quase sempre aliada à política) são os meios de que se servem os barões feudais na sua caminhada na direção do poder. Mas muitos deles pagam com a derrota e a vida a sua ambição. (YAMASHIRO, 1986, p. 119)

As oscilações não se dão, porém, somente na esfera política, como também no meio social: conflitos entre familiares, amigos, aliados - vassalos se voltam contra seus senhores -; várias ascensões e quedas de poder. Com essas relações em crise, a desunião entre os povos provoca fragmentações geográficas que divergem politicamente, dando origem aos "feudos". Tal sistema é equivalente ao feudalismo europeu, e por isso este termo é também aplicado ao Japão por muitos historiadores.

Nem o reconhecimento, tampouco o sucesso internacional, faziam parte dos objetivos - ou da previsão - de Kurosawa durante sua carreira até *Rashomon*. Desde o início, o diretor fazia filmes e roteiros para os japoneses. A visibilidade no exterior pode ter transformado seu modo de ver o cinema e a si próprio, mas não o fez mudar de opinião em relação ao público alvo - que não havia sido substituído, mas sim expandido -, e as referências à obras estrangeiras, não apenas europeia, como também norte-americana e russa, consiste justamente em aproximar o seu público, que sofre com a instabilidade das relações do Japão com outros países, à essa cultura esteticamente diferente e semelhante em essência.

No que se refere à História Social da Arte, o foco está nos possíveis e diferentes enfoques, pondo em questão a contextualização da imagem. O significado de quem e para quem, apropriações do mesmo em diferentes contextos.

(...) as imagens não são nem um reflexo da realidade social nem um sistema de signos sem relação com a realidade social, mas ocupam uma variedade de posições entre estes extremos. Elas são testemunhas dos estereótipos, mas também das mudanças graduais pelas quais os indivíduos ou grupos vêm o mundo social, incluindo o mundo de sua imaginação. (BURKE, 2004, p. 232)

Dentre os questionamentos que, para Marc Ferro, devem ser levantados pelo historiador sobre o estudo do filme e do cinema, está a relação com a realidade na qual o filme estaria representando, o que também compete entender a relação entre o filme e o mundo no qual ele é produzido. Explica:

O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens do Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas. (FERRO, 2010, p. 31)

A partir disto é possível compreender a importância de *Trono Manchado de Sangue* para o contexto em questão: mesmo que se trate de uma adaptação, a história é tão viva e autêntica que tem sua própria identidade, independentemente da obra original, identidade essa que é japonesa pois se encontra com seu próprio tempo histórico, e as

diferenças entre o filme e a peça original acabam reforçando de certo modo as semelhanças. Assim, Kurosawa demonstra como o Japão também vive a cultura ocidental, como esta identifica a si própria na cultura oriental, e que as delimitações de espaço geográfico não impedem que o ser humano pratique a humanidade.

Antes de analisar mais a fundo essas diferenças decorrentes da adaptação entre o filme e a peça, concluo esta etapa com um trecho da análise de Donald Richie, que resume de forma sutil os sentimentos expressos na obra:

Ele é um filme *acabado*, sem pontas soltas. Os personagens não têm futuro. Causa e efeito são a única lei. A liberdade não existe. Aqueles que reclamaram da frieza do filme estavam apenas parcialmente certos. Ele é gelado. Aqui Kurosawa coloca sua tese não permitindo nenhuma esperança, nenhuma saída. A riqueza interior de Sanshiro, o gesto heróico de Watanabe - esses não podem existir no lunático mundo parcial que a maioria de nós habita. (RICHIE, 1984, p. 116)

CAPÍTULO 2

Aproximações e distanciamentos entre o filme e a peça

No momento da abertura do NFT, Kurosawa teve uma conversa memorável com Laurence Olivier, o grande ator e diretor britânico. Com relação a *Trono Manchado de Sangue*, Olivier disse a ele: 'Essa interpretação de Macbeth é errônea. Macbeth é um homem que sofria de uma maneira muito humana'. Kurosawa respondeu: 'Eu penso que Macbeth é a tragédia de um homem simples que era manipulado pelos outros'. (NOGAMI, 2010, p. 298)

O objetivo desta etapa é apontar e analisar não apenas as cenas da peça que foram cortadas, como também os acréscimos que Akira Kurosawa utilizou para enriquecer seu filme e tornar a leitura do mesmo mais acessível e próxima ao público japonês. A respeito da questão da adaptação de uma obra para o cinema, Ismail Xavier (São Paulo, 2003) aborda os aspectos mais essenciais para discutir a complexidade deste processo. Segundo ele, as aproximações e distanciamentos entre a obra original e o filme estão conectados a fatores como interpretação do diretor (assim como de produtores e roteiristas) e as diferentes naturezas entre uma arte e outra. Deve-se também levar em consideração as divergências culturais, que envolvem principalmente a época e a origem de cada uma, pois, afim de apreciação, procura-se fazer com que o filme dialogue com seu público-alvo (no caso, os japoneses, segundo o próprio diretor).

Adaptar consiste em aproximar estruturalmente a composição do filme e da obra que é referência, e elementos como atuação, som, fotografia, técnica de filmagem, devem ser trabalhados com o propósito de traduzir as intenções propostas pelo cineasta (ou teatrólogo) - com base na interpretação pessoal de quem a adapta. Sendo o filme *Trono Manchado de Sangue* uma adaptação de uma peça teatral, no caso *Macbeth*, vários cuidados devem ser tomados, por se tratar de campos artísticos e autores providos de diferentes sensibilidades, visão de mundo e culturas específicas. Quanto à questão das particularidades estéticas, entramos no campo da tradução intersemiótica, que faz dialogar os diversos sistemas de signos. Sobre isso, explica o teórico Julio Plaza:

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e

uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos. (PLAZA, 2013, p. 1)

Assim, Ismail Xavier apresenta os conceitos "fábula" (o quê) e "trama" (como) para especificar campos de análise e instrumentalizar um meio. Uma fábula possibilita várias tramas, mas a trama é o que identifica a fábula. Uma adaptação requer a permanência da fábula, podendo modificar elementos que o diretor, em sua leitura da obra e objetivos com o filme, considerar essenciais para dialogar com o público-alvo. Explica:

Em outras palavras, o palco, por sua estrutura, teria maiores condições de se apresentar como um microcosmo, ordem completa do mundo; o cinema teria uma vocação mais empirista, da observação da experiência no que ela tem de inserção no espaço e no tempo comuns, em que é mais difícil demarcar as fronteiras do que é essencial e do que é acidente. (XAVIER, 2003, p. 79)

Dentro destas definições, a adaptação de *Macbeth* para *Trono Manchado de Sangue* consiste numa única fábula, porém duas tramas diferentes em aspectos que serão discutidos a seguir.

Logo nos créditos iniciais, o filme deixa claro as suas intenções com a trilha sonora. A flauta de bambu, instrumento que, no Teatro Nô, representa uma expressão da alma⁷, emite um solo bastante agudo, e ao fundo pode-se ouvir o som lento de um órgão e instrumentos de percussão, que fazem o barulho semelhante ao chacoalhar. O som remete ao espectador a sensação de drama e suspense. A exibição de um texto revela a fábula. Já sem música, são vistos as imagens de montanhas, cuja nitidez é ocultada por uma neblina. A partir desse começo, inicia um canto em coro composto por homens de vozes graves - também elemento do Teatro Nô.

O Teatro Nô, de origem japonesa do Período Muromachi, é um estilo clássico de teatro que envolve música, dança e poesia de tradição oriental. É oriundo de cerimônias populares desta época, como o *dengaku* - consistente em danças simbólicas, cujo ritual tem o propósito de atrair boa colheita - e o *sarugaku* - apresentações de espetáculos de entretenimento, atrações -, de apreciação da aristocracia japonesa. Seu estilo de atuação envolve o mínimo de expressão possível, sendo esta restrita ao uso de

⁷ KUSANO, 1984, p. 48

gestos limitados que devem ser suficientes para transmitir a mensagem pretendida. (KUSANO, 1984)

Além da sonorização na abertura do filme, identifica-se referências ao Nô a partir da maquiagem de alguns personagens, que imitam a fisionomia de suas máscaras:

Cada máscara de Nô possui seu próprio nível de distinção e qualidade, sendo que quanto maior a beleza da máscara, tanto maior a dificuldade de interpretação do papel. Portanto, ao ver uma máscara de Nô, o ator sabe se serve para ele ou não. Escolhida a máscara, o ator pendea numa sala e passa semanas contemplando-a, procurando sublimar-se para apreender o espírito da máscara. E então, em torno da máscara, pivô do Teatro Nô, o desenvolvimento de toda a composição teatral da peça, uma vez que a máscara determina a escolha do vestuário, dos acessórios e da interpretação do papel, criando uma atmosfera peculiar, onde tudo resulta harmônico, como em uma composição musical. (KUSANO, 1984, pp. 44-45)

Durante a conversa entre Asaji e Washizu, é possível notar que ela está sempre a fitar o vazio, nunca olhando diretamente para o marido - com exceção do momento em que ela o encara para censurá-lo, quando este diz, mentindo, não ser verdade que não esconde de seu senhor o desejo de ter o mesmo poder -, argumenta com frieza e o persuade com o uso da pura lógica, afim de que este se torne senhor do Castelo das Teias de Aranha conforme previa o espírito do bosque (personagem equivalente às três bruxas, que faz a previsão do destino do protagonista), persuasão esta enquanto diálogo exclusivo do filme. Durante todo o filme, esta personagem mantém uma homogeneidade de comportamento, obedecendo aos conceitos de atuação do Teatro Nô.

Os movimentos do ator Nô, o modo como ele usa o corpo, é predeterminado, convencionado. É um teatro virtual e seu mundo é tanto fechado como artificial. Kurosawa estava interessado nas limitações dos personagens nesse filme; o Nô oferecia as indicações visuais mais claras dessas limitações. (RICHIE, p. 118)

É o caso tanto de Asaji quanto do espírito do bosque - cuja maquiagem também imita uma máscara Nô -, ambos principais personagens condutores da trama, por influenciarem diretamente as ações de Washizu, ações estas que conduzem ao desfecho do filme. Estas, correspondentes mais evidentes ao Nô, estão associadas ao mal no filme, e seus elementos mais essenciais como disciplina, rigidez, formalidade etc, são negativizados.



Figura 2: Imagem retirada do site:

http://40.media.tumblr.com/5f1375f03776ca3b02ef6eac410c8706/tumblr_mrhovn4Xbb1rmg6igo2_1280.jpg

Em meio à dissipação da neblina no início do filme, um mensageiro à cavalo chega aos portões do Castelo das Teias de Aranha (tradução literal do título do filme, *Kumonosu Jô*), anunciando a queda de dois fortes pertencentes ao feudo em questão. O conselho decide não atacar, optando pela defesa no labirinto do bosque, localizado nas proximidades do castelo. Tão logo vão surgindo sequências de mensageiros, anunciando o sucesso dos capitães Washizu e Miki contra o avanço de Fujimaki - aliado a Inui -, que comandava uma revolta.

Solicitados, Washizu e Miki se perdem no bosque durante uma chuva forte. Ouve-se um distante riso maléfico, do qual os dois curiosos tentam se aproximar. Encontram uma espécie de gaiola grande de madeira, e nela um espírito de aparência andrógena - sempre sendo referido como uma mulher - cantando sobre a vaidade e ambição humana, que os levam à ruína, enquanto manipula uma roda de fiar. Os dois samurais se aproximam e observam, aparentando mais curiosidade do que medo em relação à aparição, até que o abordam e o enfrentam. Este profetiza seus futuros, anunciando a ascensão de ambos ao poder: Washizu será o senhor da Mansão Norte e, tão breve, senhor do Castelo; e Miki, senhor do Forte I e pai do sucessor de Washizu no reino.

Após o espírito desaparecer, os samurais mostram-se desacreditados e debochados em relação ao recém ocorrido. Até aí, a trama segue fiel à obra original,

estando a diferença situada no espaço e cultura no qual ambas se passam: no Japão da Era Muromachi, samurais têm seus futuros profetizados por um espírito do bosque que nada faz além de relatar o que vê, enquanto as três bruxas da peça são declaradamente más. Sobre esta última mudança, Donald Richie explica:

A ideia de um fantasma vingativo é bastante comum, como nos inúmeros filmes *kaidan*. Aliás, não existem fantasmas sem propósito como no Ocidente. Mas a ideia de um trio de bruxas malévolas está bem longe da imaginação japonesa. A bruxa, o feiticeiro são, na verdade, sacerdotes, corporificações de uma natureza nem boa nem má. São adivinhos e videntes que tentam sondar o futuro, mas a maldade gratuita das bruxas de Shakespeare é inconcebível. (RICHE, 1984, p. 118)

A análise de Donald Richie, embora embasada nos conhecimentos sobre as figuras em questão no Japão, também remete à cultura religiosa ocidental, onde a predominância do cristianismo tende a atribuir um caráter maligno e demonizado aos demais elementos que compõem as crenças de diferentes naturezas. O espírito, em *Trono Manchado de Sangue*, é neutro, um informante sobrenatural que acusa a hipocrisia dos princípios daqueles que resistem às suas ambições. Porém, não induz Washizu a cometer assassinato. Essa tarefa cabe à Asaji. Ela é a própria bruxa shakespeareana. A maldade em Kurosawa não pode ser responsabilizada por uma entidade espiritual, pois ela é humana.

É interessante observar que, embora a obra na perspectiva de Kurosawa tende a abordar os aspectos da natureza humana - o que envolve explorar fatores como medo, dor, fraqueza -, neste encontro entre os samurais e o espírito, prevalece a valentia. Por questão de autopreservação e sobrevivência, qualquer um fugiria do contato direto com um riso ameaçador.

Sobre essa valentia, a atuação de Toshiro Mifune é mencionada por Darci Kusano ao descrever o estilo *yûgen*:

A perfeita apreensão do *yûgen* leva diretamente à compreensão do *tsuyoki*, princípio da força. Nos seres humanos, o guerreiro ou o bárbaro: a atuação vigorosa de Toshiro Mifune, como samurai, em várias produções cinematográficas de Akira Kurosawa; [...] e por último, mas não menos importante, a confiança em si, pois nada nos dá maior força do que estarmos seguros de nós mesmos. (KUSANO, 1984, pp. 23-24)

Os samurais no filme, obedecendo à história⁸, são corajosos e seguros da sua força e habilidades em combate, e a maneira como é evidenciada a masculinidade neste aspecto nos remete à influência dos filmes de John Ford sobre toda a carreira de Kurosawa, que assistia a seus filmes desde a infância.

Na sequência, assim que chegam ao Castelo, Washizu e Miki são promovidos cerimoniosamente pelo senhor do Castelo das Teias de Aranha, conforme previsto, sendo premiados com espadas - no Japão, símbolo de força e poder, assim como instrumento de batalha.⁹ Tal cerimônia é dispensada em *Macbeth*, onde os cavaleiros Ross e Angus anunciam com antecedência a Macbeth e Banquo, conduzindo-os ao Rei Duncan.

Tão logo, um mensageiro anuncia a chegada de vários homens do Castelo à Mansão Norte. O senhor chega de surpresa, diferentemente da peça, onde Macbeth tem o conhecimento prévio da visita. Também como cena não pertencente à obra original, o senhor comunica a Washizu que planeja atacar Inui de surpresa, encarregando-o de liderar o avanço. Tal proposta confirma as suspeitas de Asaji, que o convence de que, ao levar Washizu diretamente ao perigo, o senhor tinha em mente um modo de matá-lo.

Essas diferenças também equivalem à participação das personagens Lady Macbeth e Asaji. Lady Macbeth, ao conduzir o Rei Duncan durante sua recepção, tem uma presença mais viva e participativa, além de não utilizar da fria lógica para convencer o marido e tampouco argumentar que ele deva usurpar seu senhor com o intuito de autodefesa. Apenas mexe com suas ambições, utilizando das paixões humanas.

Quando criados de Washizu vão limpar o "quarto proibido" - onde Fujimaki cometera suicídio -, são mostradas as manchas de sangue, e ao mesmo tempo ouve-se o grasnar de corvos. O fato de os guardas do senhor estarem armados e vigilantes também reforçam o argumento de Asaji. Esta planeja drogá-los, para que seu marido possa matá-lo enquanto dorme. Entrega-lhe a espada, voltando a encará-lo como se propusesse um desafio, e tão logo Washizu retorna com a arma suja de sangue.

Com o assassino em estado de choque, a esposa põe a espada nas mãos de um dos soldados adormecidos pela droga, de modo a incriminá-lo. Nesta cena, inexistente na peça, é bem provável que fosse intenção de Kurosawa explicitar o delito de Asaji, pois Lady Macbeth não tem participação nesta execução, apenas recebendo a notícia do

⁸ SAKURAI, 2013, p. 331

⁹ SAKURAI, 2013, p. 333

próprio marido, que acabara de fazê-lo. Ao contrário, esta o conforta quando Macbeth começa a falar sobre vozes que ouviu em sua cabeça e traumas que se desencadearão.

Ao falar sobre a questão do assassinato em *Macbeth*, W. H. Auden (São Paulo, 2009) discorre sobre a natureza deste ato nas histórias, afirmando que uma execução só se encaixa neste termo quando há um objetivo pessoal que leva o assassino a concretizá-lo. Deste modo, tal conceito não engloba o estado de guerra ou morte como cumprimento da lei. Pelo contrário, ao assassinato é atribuído caráter criminoso, e, partindo deste ponto de vista, o autor o diferencia dos demais crimes: enquanto aqueles que prejudicam um indivíduo estabelece uma relação entre o criminoso e a vítima, o assassinato é considerado um ataque à sociedade, pois a relação direta entre os sujeitos é anulada pela morte.

Não muito tempo depois, o assassinato é anunciado aos gritos pela Mansão, e o soldado executado. A diferença em relação à peça nesta cena está na sequência dos fatos: em *Macbeth*, a morte do Rei Duncan é desconhecida até a manhã seguinte, e a acusação cai sobre seus dois filhos, Donalbain e Malcolm. No calor do momento, e afim de completar a garantia de seu poder, Washizu persegue o filho de Miki com a intenção de matá-lo - ao invés de confraternizar com ele e seu pai, como na cena I do segundo ato, antes de Macbeth concretizar o assassinato - mas este consegue escapar.

Washizu entra no Castelo das Teias de Aranha, cuja proteção fora encarregada a Miki pelo falecido senhor, carregando o ataúde com o corpo do homem morto. A peça não faz nenhuma referência à esposa de Banquo - se é que ele tinha alguma -, mas no filme a esposa de Miki havia cometido suicídio, preferindo morrer a ver o Castelo ser tomado pelas forças inimigas.

Em outra conversa com Asaji em um cômodo do Castelo, Washizu revela sua intenção de entregá-lo ao filho de Miki, como modo de demonstrar gratidão, além do fato de não poder transferir sua posição hereditariamente por não possuírem filhos. Na peça, a participação de Lady Macbeth é restrita ao convite a Banquo para um banquete promovido pelo marido. Enquanto no filme, o modo de Asaji pensar, ao demonstrar desagrado perante à ideia de ter sujado suas mãos de sangue para favorecer o filho de outro, corresponde ao pensamento do próprio Macbeth.

Ao conciliar esse fato à inexpressividade de Asaji, assim como sua facilidade de manipular Washizu, a pura lógica e o vazio de sua presença, não seria absurdo associar a imagem da personagem a um lado obscuro do próprio Washizu, como uma voz em sua cabeça que constantemente o induz a agir de acordo com as suas ambições

mais prioritárias e instintivas, enquanto seu lado mais humano luta para manter seus princípios, que são também princípios que constituíram a estrutura hierárquica do Japão durante séculos: honra, lealdade e obediência (ver capítulo 1).

É por isso que Washizu sofre. O sofrimento, de acordo com Auden, é atribuído à ausência da maldade:

Macbeth e Lady Macbeth tentam ser assassinos sem maldade (...), nunca demonstram maldade direta. Agem como diabos sem se transformar em diabos, e isso os destrói. (AUDEN, 2009, p. 187)

Assim que Asaji anuncia sua gravidez, um cavalo fica agitado e corre descontroladamente, como um sinal de mau agouro. Presenciando este comportamento estranho, o filho de Miki, temendo um presságio, pede ao pai que não compareça ao banquete para o qual foram convidados.

Durante o banquete cerimonial em questão, enquanto um velho dança o *kyogen*¹⁰ no centro do cômodo, outros comentam o atraso de Miki. O velho canta: "Todos vocês homens maus, ouçam enquanto lhes falo de um homem vaidoso, pecaminoso, vil, que, insolente, embora ambicioso não pôde escapar à sua punição". Washizu se mostra impaciente e ordena que pare, e logo o fantasma de Miki atravessa seu campo de visão, deixando-o em pânico.

Afim de contornar a situação, Asaji justifica aos convidados que tal comportamento de Washizu era normal como efeito da bebida, se desculpando e solicitando a saída de todos quando este começa a enfrentar o fantasma euforicamente com sua espada. Com o cômodo já vazio, um soldado aparece trazendo a cabeça de Miki, e é morto em seguida ao informar que o filho conseguira escapar.

Numa outra sequência, uma criada informa a Washizu que seu filho nascera morto, e tão logo um mensageiro surge para anunciar o avanço de Inui. Mensageiros surgem em sequência para dar as notícias do ocorrido em uma revolta, na qual o filho de Miki, aliado a Inui, busca vingança pela morte de seu pai. O exército de Washizu não consegue pensar em uma estratégia para deter o inimigo.

Impaciente, Washizu sai à cavalo sob chuva forte à procura do espírito do bosque. Ao encontrá-lo, questiona a este sobre seu futuro, que lhe informa que ele não

¹⁰ "O *kyôgen*, entreato cômico, é considerado arte subordinada ao Nô, apresentando elementos sarcástico-humorísticos e atuando de maneira crua, como reflexos do sentimento e modo de vida do povo (...)" (KUSANO, 1984, p. 17).

perderá uma batalha sequer, a não ser que veja o bosque se mover em direção ao Castelo. Nesta cena é dispensada a presença de Hécate, rainha das feiticeiras, pois no filme a figura das três bruxas é substituída por uma única forma de caráter e natureza diferente, que no caso não possui uma autoridade soberana sobre si. Ainda neste encontro, Macbeth vislumbra três aparições que o aconselham a ser cauteloso e impiedoso, formas assumidas no filme pelo próprio espírito em questão.

Noriyasu, aliado de Inui, instrui sua tropa a ter cuidado com o labirinto do bosque. Após o recuo de sua tropa, Washizu desdenha e transmite tranquilidade a seus soldados, narrando o encontro ocorrido com o espírito do bosque. Horas mais tarde, o Castelo é invadido por numerosos pássaros, visto por alguns como outro mau agouro. Um tumulto das criadas no Castelo revela que Asaji, delirante, lava as mãos compulsivamente, convencida de que as manchas e o cheiro de sangue lá continuam. Em tal cena, na peça há apenas a presença de um médico e uma dama de companhia.

Há também um outro tumulto, desta vez dos soldados, que avistaram o bosque se mover em direção ao Castelo, conforme profetizado no caso da ruína de Washizu. Este, incrédulo, confere e confirma o fato. Seus soldados param, não obedecendo suas ordens e o atacam com flechas até sua morte.

Até então, ficaram de fora do filme as seguintes cenas da peça: a cena II do quarto ato, na qual Lady Macduff é informada da fuga do marido, e seu filho é assassinado; a cena VI, contendo um diálogo entre Lennox e um Lorde; a descoberta de Macbeth da fuga de Macduff para a Inglaterra; e a cena III do quarto ato, na qual conversam Macduff, Malcolm e Ross, planejando lutar contra Macbeth; a cena II do quinto ato, quando os Lordes que antes serviam à Macbeth marcham da Inglaterra em direção a ele; a morte de Lady Macbeth; a luta entre Macbeth e o Jovem Siward; a luta entre Macbeth e seus antigos Lordes, da qual sai perdedor.

Tais cortes, assim como a participação extra de Washizu em cenas sem a presença de Macbeth, levam a um mesmo rumo: são cenas nas quais o personagem central não aparece. Há outro fator que também merece destaque e observação: em *Trono Manchado de Sangue*, os personagens equivalentes a Macduff, Malcolm, Fleance etc, não tem participações tão relevantes ou de destaque quanto na peça. O filme não dá a estes tanta importância, e raras são as cenas das quais Washizu não se faz presente.

A trama quase inteiramente mantém o foco neste personagem e em seus atos, de modo que estes parecem conduzir quase toda a estória. Com isso, Kurosawa mostra ao espectador que fatores como ambição, traição e fraqueza levam ao caminho da

destruição, e isso depende unicamente dos atos de quem os pratica, não dos planos conspiratórios ou inteligência e estratégia do inimigo, que no caso existem na peça, mas são descartados pelo diretor.

É o que diz Marc Ferro sobre os filmes de guerra:

Eles mostram, por exemplo, a que situações trágicas ou absurdas a aplicação de seus preceitos pode conduzir: ao suicídio, à morte, à derrota. (FERRO, 2010, p. 127)

Após a morte de Washizu é que se permite explorar outra perspectiva, quando é dada ênfase no bosque, revelando se tratar de camuflagem das tropas inimigas. A respeito da punição de um assassino, na perspectiva do posfácio de Auden, é exigido que ele pague de um modo que possa se arrepender de seu crime. Sua morte como consequência por outra morte é tida como sua redenção, que não é possível de ser conquistada pela recusa do reconhecimento de seu crime, sendo a loucura e o suicídio exemplos desta negação. Essa é a justificativa, segundo o autor, de Macbeth a se negar a cometer suicídio, tratando-se de um desejo por justiça para com a sociedade. O filme termina com a mesma cena do início: muita neblina e a mesma música, cuja letra era composta pelo mesmo texto de abertura.

Muito além da definição "teatro filmado", o cinema se diferencia tanto nos aspectos estéticos quanto em sua essência. Ao contrário de uma apresentação teatral, que possibilita a cada espectador um ângulo diferente, dependendo de sua posição na plateia, o público em uma sala de cinema (ou qualquer outro modo de exibição) terá uma perspectiva única proporcionada pela tela, sem que o posicionamento de algum personagem, localizado em determinado ângulo diante da câmera, prejudique a visão de qualquer detalhe.

O ator de teatro, apresentando-se ao vivo em um ambiente de amplas proporções, deve dialogar e fazer entender satisfatoriamente tanto o espectador da frente quanto o do fundo, portanto, seus movimentos, gestos, assim como tom e amplitude de voz, devem ser suficientemente expressivos. Enquanto isso, o ator de cinema atua para a câmera, podendo alcançar uma interpretação convincente a partir de um modo de comunicação mais "discreto". Basta que o instrumento de filmagem consiga captar uma boa expressão facial, ou que o microfone grave um sussurro, todos os presentes no local de exibição do filme terão a mesma percepção.

O filme, por ser gravado, permite que os atores errem, esqueçam o roteiro, e tentem fazer melhor nas próximas tomadas, seguindo-se o trabalho de edição. Caso o mesmo ocorra durante uma apresentação teatral, a mesma fracassará, caso o elenco não improvise bem. Ou seja, encenar ao vivo é mais trabalhoso e exige maior dedicação, porém o teatro é também a base de atuação necessária para todos os atores de cinema, que não devem desprezá-la.

Mas o que vem ao caso nesta abordagem está na questão da construção da tragédia nas histórias tratadas. *Trono Manchado de Sangue* talvez fuja um pouco mais do padrão aristotélico que constitui o ato de compaixão. "Mas, quando os acontecimentos, se produzem entre pessoas unidas por afeição", diz o filósofo, "por exemplo, quando um irmão mata o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe o filho, ou um filho a mãe, ou está prestes a cometer esse crime ou outro idêntico, casos como estes são os que devem ser discutidos." (São Paulo, 2003, pp. 54-55)

Apesar dos exemplos específicos citados por Aristóteles em *Arte Poética*, compreende-se que a tragédia não se limite ao delito realizado por cosanguíneos, mas onde há relações positivas e sofisticadas entre pessoas, e nisto estão inclusos amor e confiança, sentimentos que extrapolam os limites do berço. Quando em uma tragédia um irmão é morto pelo outro, o absurdo não deveria ser mais impactante do que quando Washizu mata seu senhor.

Afinal, em se tratando da relação entre os samurais e seus superiores, frente ao conjunto de códigos que determinavam a ética do guerreiro durante o Japão "feudal", um crime desta natureza era tão moralmente inaceitável quanto o parricídio nos dias de hoje, pois:

A lealdade é uma decorrência e ela se estende não apenas aos deuses da comunidade que a protege, mas ao senhor que administra os cultos à divindade local (ao chefe). (KUSANO, 2013, p. 332)

Este aspecto não é muito explorado por Kurosawa, talvez por preferir abordar de modo mais contemporâneo uma realidade distante, ou quem sabe para acentuar a frieza da trama anulando as possibilidades do espectador de sentir compaixão, assim como dispensou o uso de "*close-ups*"¹¹ com a mesma intenção na maior parte das cenas.

¹¹ "Termo inglês que designa o grande plano de um rosto, por oposição ao *insert*, que é um grande plano de um objecto." (JOURNOT, 2005, p. 29).

O plano geral revela tudo, que é uma das razões de sua eficiência nas comédias: ele descompromete o observador e permite que contemple causas e efeitos. Em *Trono Manchado de Sangue*, quanto maior a tensão sob a qual estiverem os personagens, mais distante deles fica a câmera. Washizu senta-se lutando com a sua consciência, com seu desejo de matar seu senhor, e Asaji desliza por trás dele. O rosto dele está contorcido e ele transpira. A cena pede um *close-up*, que é rigorosamente negado. É como se não tivéssemos vontade alguma de nos envolver com eles. (RICHE, 1984, p. 122)

Quanto à Shakespeare, é impossível fazer uma análise bem feita sem abordar reflexivamente a questão do assassinato, que inunda a peça.

Macbeth sufocou uma revolta, e graças a isso encontra-se muito próximo do trono. Pode tornar-se rei; portanto, deve tornar-se rei. Ele mata o soberano legítimo. Deve matar as testemunhas e os que suspeitam do crime. Deve matar os filhos e os amigos dos que ele matou. Deve, enfim, matar todo mundo, pois todo mundo está contra ele. [...] (KOTT, 2003, p. 91)

É importante destacar que o drama em Macbeth começa a partir do assassinato do rei Duncan. Isso porque, após o crime, desencadeiam-se o senso de culpa, o arrependimento e o medo, e a própria existência de seu reinado reforça a consciência da desgraça que se tornou sua vida.

O grande assassinato, o verdadeiro assassinato, aquele pelo qual começa a história, é o assassinato do rei. Depois disso, a matança tem de continuar. Continuar enquanto aquele que matava não tiver sido morto. O novo rei será aquele que matou o rei. (KOTT, 2003, p. 93)

A partir destes trechos de Jan Kott, é feita a seguinte observação: Macbeth, assim como Washizu, lutou antes contra revoltosos. Era um guerreiro e já havia matado muitos homens antes de Duncan. Percebe-se, ao longo das duas histórias, que o assassinato "transforma" os personagens, e é curioso que o estado de guerra não esteja incluso neste conceito, mas apenas quando apresenta um caráter criminoso. Não se trata da culpa por simplesmente tirar a vida de alguém quando este é um meio para uma causa na qual se acredita, o que está envolvido é a relação que o assassino tem com sua vítima.

Por outro lado, a presença feminina atua nas duas histórias de maneiras distintas. Como já mencionado, Lady Macbeth persuade Macbeth alimentando suas

ambições e até mesmo jogando com sua masculinidade; ela o contesta e o desafia a se provar enquanto homem.

Há algo de turvo nas relações entre Macbeth e Lady Macbeth. Cada um dos grandes personagens de Shakespeare tem vários aspectos, sempre possui alguma ambiguidade. Aqui, nesse casal sem filhos, ou melhor, cujos filhos estão mortos, Lady Macbeth faz o papel de homem. Ela exige de Macbeth que cometa o assassinato para confirmar sua virilidade; faz essa exigência quase como um ato de amor. (KOTT, 2003, p. 95)

Portanto, na adaptação feita por Kurosawa, Washizu não é um traidor como Macbeth, mas sim alguém que mata por temer ser morto. Ou seja, ele esvazia a percepção da própria ambição pelo poder representado no castelo. Isso faz de *Trono Manchado de Sangue* uma obra mais contemplativa do que envolvente como *Macbeth*, o que torna a discussão moral e ética mais complexa neste confronto de interpretações. A força condutora do crime de Washizu (sua esposa) raramente o olha nos olhos, sua expressividade é limitadíssima. Seu sofrimento é mais alimentado pelo medo que pela culpa, não havendo o sentimento de corrosão de sua humanidade, a mesma que atinge Macbeth, que

escolheu entre o Macbeth que tem medo de matar e o Macbeth que matou. Mas o Macbeth que matou é outro: ele sabe não apenas que se pode matar, mas que se deve matar. (KOTT, 2003, p. 96)

Estes aspectos aqui discutidos até o momento se referem, em sua maioria, aos textos do filme e da peça. É necessário dar início também à análise das sequências a partir de seus elementos estéticos (som, luz e enquadramento), o que será abordado no próximo capítulo; porém, antes disso, é importante retomar a discussão sobre a tradução intersemiótica.

Julio Plaza destaca a relação entre passado e presente, possível na tradução intersemiótica. Os artistas de seu tempo são sempre influenciados, cada um por algum outro do passado, de modo a permitir o aprendizado e o ensino (quando aqueles vierem a influenciar os artistas do futuro), como Kurosawa se inspirou em Shakespeare.

Deste modo, a manifestação artística - ou sensibilidade - de Shakespeare também influencia a de Kurosawa, embora cada uma contenha suas particularidades; assim, o artista contemporâneo "tradutor" de outra arte estabelece um elo entre o espaço-tempo da obra original e a sua, no caso, permitindo que Macbeth seja encenado no contexto do Japão "feudal".

A respeito dessa relação de espaço-tempo que se estabelece entre duas obras, Plaza afirma que a recorrência ao passado tem o significado de crítica ao novo, como ocorre, em sua opinião, com o pós-modernismo. Porém, não é o que se verifica em *Trono Manchado de Sangue*. Kurosawa, admitindo uma postura mais a favor do ocidente, traz Shakespeare ao passado do Japão em seu filme, ou seja, ele aprova o novo, pois sua referência é um modo de manifestar sua aprovação à inserção da cultura europeia, norte-americana; exalta o fim da censura que o separava da possibilidade de se expressar através das apologias à arte estrangeira, e usufrui a consolidação de uma cidadania política que o possibilita seguir em seus próprios voos artísticos.

CAPÍTULO 3

Análise da inserção do Teatro Nô nas sequências

Akira Kurosawa pretendia escrever e produzir *Trono Manchado de Sangue*, entretanto, quanto ao trabalho da direção, ele queria um diretor mais jovem. Apesar disto, era evidente que ele já estava pronto para adaptar seu "Shakespeare predileto" desde *Rashomon*, mas resolveu adiar seus planos até que o filme *Macbeth*, dirigido por Orson Welles, tivesse sua recepção "esfriada" no ocidente. Fato é que a Toho perdia espaço para estúdios como Toei e Nikkatsu, cujos filmes, mais direcionados ao público jovem e trabalhando com o estilo *jidaigeki* (ver nota 6 de rodapé), ocupavam o topo das bilheterias no Japão.

Afim de recuperar as posições mais altas, a Toho priorizara Kurosawa para assumir a direção do filme que havia escrito, apesar de *Crônica de Um Ser Vivo*, realizado no ano anterior, não ter sido o sucesso esperado. Em *Trono Manchado de Sangue*, esperava-se repetir o sucesso de *Os Sete Samurais*. Segundo Stuart Galbraith IV (Madrid, 2005), embora tenha proporcionado bons lucros à Toho, o filme não fez o mesmo sucesso no Japão como fez no exterior.

Afinal, *Trono Manchado de Sangue* se trata de um caso excepcional, sendo não apenas um marco importante na carreira do diretor, da Toho, ou do cinema japonês em sua totalidade; é um marco na própria história do Japão. Retomando brevemente a trajetória de Kurosawa, tem-se um artista crescido em um país recém saído do isolacionismo e do militarismo, ainda abrindo as portas ao resto do mundo e percebendo os efeitos deste contato em seu cotidiano. O filme é o fruto nativo de uma educação cujo sistema é pautado nos moldes estrangeiros; o diretor, que cresceu assistindo filmes de John Ford, capta o conceito de masculinidade que é idealizada no ocidente e a adapta no *tsuyoki*, a atuação do guerreiro no Teatro Nô, através das habilidades e talento do ator Toshiro Mifune.

E tudo isso ocorre em meio à ocupação norte-americana no país, quando o Japão está aos poucos conhecendo a democracia política e o individualismo ocidentais que é implantado a seu povo, atuando na conformação de uma identidade cultural para a nação. Quanto à recepção por parte do ocidente, não estariam neste caso "consumindo" uma obra japonesa, como ocorreu em *Rashomon*, mas o filme foi um tipo de espelho mágico, no qual eles viram a si próprios sob uma outra perspectiva. Para este público,

Trono Manchado de Sangue é um *Macbeth* com samurais, embora a liberdade tomada por Kurosawa faça de seu filme mais uma obra baseada na peça de Shakespeare do que uma adaptação propriamente dita. Tal ousadia funcionou, pois atraiu a atenção do resto do mundo.

A interpretação de Kurosawa da obra de Shakespeare não deixa dúvidas: gere a matéria humana e os turbilhões mentais como perfeito conhecedor das culturas nipônica e ocidental, sabe traduzir de ambos imaginários os mesmos acenos de loucura com análoga sabedoria. (NOVIELLI, 2007, p. 196)

É desse modo que, assim como em *Os Sete Samurais*, Akira Kurosawa revoluciona, em *Trono Manchado de Sangue*, o gênero *jidaigeki*. Além do conteúdo trazer reflexões históricas e contemporâneas, que já foram discutidas, a obra acaba se tornando um acontecimento importante para a história do Japão. Isso não vinha acontecendo nas outras produções do gênero em questão, através de filmes que, embora ambientados no passado, limitaram-se a clichês em sua maioria.

É importante também levar em consideração que o *jidaigeki* havia passado por transformações, mas, ao lançar um olhar sobre suas origens, percebe-se uma reprovação à inserção da cultura ocidental, desde o nascimento deste estilo através das abordagens de Shozo Makino, que conservavam as tradições anteriores a Era Meiji, e que, "desde seus princípios, derivava de um patrimônio de códigos feudais que fincaram suas raízes no precedente período Tokugawa" (NOVIELLI, 2007, p. 26). Portanto, a própria ideia de dialogar a história de seu país com uma peça estrangeira é em si modernizar o gênero, mais ainda quando o diretor incorpora elementos do Teatro Nô.

Também inova quando permite a utilização de recursos modernos, seja em técnicas de filmagem, iluminação, sonorização, cenário e figurino. E inovar esteticamente é fundamental para atender ao perfeccionismo de Kurosawa. Apesar de não seguir fielmente o texto de *Macbeth*, é rigoroso quanto ao objetivo de aproximar o espectador o máximo possível da impressão de realidade.

Os caprichos de Kurosawa são notáveis no tratamento de sua produção, como a abundância de neblina nas primeiras e últimas cenas, os detalhes das vestes dos samurais - que são baseadas em peças de museus -; são exemplos de fatores que propiciam uma riqueza visual singular. Castelos antigos foram estudados para a construção dos cenários, e as flechas que atacam Washizu são reais. A ambientação é trabalhada de modo que dialogue com aspectos psicológicos dos personagens, como no

castelo, conforme explica o diretor em entrevista concedida a Donald Richie, em que os interiores são "largos com tetos baixos e pilastras gordas para criar um efeito opressivo." (RICHIE, 1984, p. 123)

Si *Trono de sangre* de Kurosawa, más históricamente inmediata, más íntimamente psicológica, fracasó en su intento por cambiar el curso del género, estéticamente al menos consiguió exactamente lo que pretendía: *Trono de sangre* no se parece a ningún *jidai-geki* de la época. También es una obra maestra. (GALBRAITH IV, 2005, p. 236)

Minuto a minuto: cenas selecionadas

Além das referências mais evidentes, como a personagem Asaji e o espírito do bosque, o Teatro Nô se traduz discretamente em outros elementos do filme, como a maquiagem do próprio Washizu, que imita de forma muito mais sutil a máscara *heida*, enquanto a do fantasma de Miki tem uma expressão que adapta as feições da *chujo*. As cenas que selecionei para a análise foram: o diálogo entre Washizu, Miki e o espírito; o diálogo entre Washizu e Asaji antes e depois do encontro com Lord Tsuzuki; e o retorno ao bosque. A partir destas, fica facilitada a discussão sobre as representações do Nô.

Poderia acrescentar aqui nesta lista a aparição do fantasma de Miki, ou mesmo a apresentação de uma dança *kyogen* na mesma sequência, mas estas cenas não são tão relevantes para a condução do desfecho da trama. Não desmerecendo o trabalho envolvido, mas pode-se dizer que a ausência destas não interfeririam no entendimento do filme, ou na ocorrência do enredo. As partes selecionadas são indispensáveis, pois influenciam nas ações do protagonista desde a prática do crime até sua morte.



Figura 3: Imagem retirada do site:

http://41.media.tumblr.com/71ad779b0f36b49c4541df40362e5cb5/tumblr_mrhovn4Xbb1rmg6igo3_500.jpg

A máscara masculina *chujo*, literalmente, oficial de alto grau, obra de Kôuti, mostra a formação do número 8 em japonês (八) no meio da testa, expressando uma atmosfera de niilismo, e apresenta ainda um requinte sutil, duas faces distintas: a luminosa e a sombria. A face direita, triste, mostrada ao público quando a personagem tem algum problema; a face esquerda, alegre, apresentada quando o problema se resolve. A coexistência da tristeza e da alegria, do bem e do mal; uma visão não maniqueísta do universo. (KUSANO, 1984, p. 43)

Com exceção da música tocada nos créditos iniciais, o primeiro contato mais direto que se tem com o Nô, quando a máscara *yamanba*, imitada pela maquiagem do espírito do bosque e mais explícita do que a *heida*, pode ser percebida logo em seu primeiro contato com os samurais perdidos no labirinto; começa a partir dos 13'05" e se encerra aos 19'03".

Enquanto Washizu e Miki vão ao seu encontro, guiados pelo som de seu riso maléfico, encontram sua cabana de bambu, onde se ouve os seguintes dizeres sendo cantados: "Todos os homens são mortais, todos os homens são vaidosos, e a vida não é mais que uma cadeia efêmera, uma amarra que os homens tentam libertar-se; para demonstrar os fracos que são os mortais...". Neste instante, enquanto a câmera que centralizava os dois guerreiros passeia e o descobre, o contempla dentro da cabana, que parece uma jaula. A câmera é situada no eixo (JULLIER, 2009), encontrando a altura do olhar do personagem (que não olha para a câmera, mas sim na direção da roda de fiar que manipula).

Assim como as roupas e o cabelo do personagem, a iluminação é branca e muito clara, o que sugere um aspecto sobrenatural, levando em conta a escuridão que se faz no bosque a sua volta. Como até então chovia forte, supõe-se que se trate de um ser que emite luz própria. A rouquidão da voz da atriz Chieko Naniwa, segundo Galbraith IV (Madrid, 2005), é reforçada pelo departamento de edição sonora da Toho.

O canto prossegue: "Porque a vida é como uma flor que floresce e logo murcha no túmulo..."; e a câmera volta a centralizar os dois samurais, que não demonstram medo, porém se mantêm em sinal de alerta, contemplando o espírito por trás de uma árvore, tendo uma névoa a seus pés. "A carne, com palavras e atos...", continua, e a atenção se volta a quem canta, "reflete a luxúria e a avareza dos mortais, e os homens acumulam o pecado até chegar ao implacável juízo...".

Os guerreiros, entre arbustos e árvores, se aproximam sorrateiramente, e os planos seguem mudando em seguida, mostrando ora Washizu e Miki, ora a entidade, que continua a cantar: "Quando o orgulho do vencedor, e a mancha do perdedor, não salvarão nem ao santo e nem ao pecador, e a carne sã ao vil abençoará, e logo em nada se reduzirá."

A câmera muda de posição, passando a olhar "com" Washizu e Miki, que estão de costas, ainda a observar o espírito que parece alheio à presença deles. Ao fim do canto, os samurais avançam e o abordam, abrindo a porta da cabana. Logo se dá início a um diálogo, ainda na perspectiva que leva o espectador a se encontrar atrás dos dois guerreiros: "Quem és tu? Diga-nos", exige Miki. "És um ser humano ou um espírito maligno?". "Vamos, fale. Se sabes cantar, também saberás falar", reforça Washizu. "Sim", diz o espírito, "Honorável capitão Washizu, estiveste no comando do Forte I". "Sim", responde Washizu, "Todo mundo sabe".

Tão logo, o espírito do bosque faz suas previsões:

Espírito: Certo. Hoje vos convertereis no senhor da Mansão Norte.

Washizu: O que? Senhor da Mansão Norte?

Espírito: Sim. Um dia, vos convertereis no senhor do Castelo das Teias de Aranha.

Washizu: Já basta! Que besteira é essa?

Espírito: Pensei que gostarias de sabê-lo. Então, não quereis tomar o comando do castelo?

Washizu: O castelo já tem seu senhor. Seu nome é Lord Tsuzuki.

Espírito: Mortais! Vosso comportamento é muito desconcertante. Desejais uma coisa, entretanto, comportais como se não a quisestes.

Com a câmera centralizada nele, Washizu aponta uma flecha na direção do espírito. Miki o detém: "Aguarde! Seja quem for essa estranha mulher, seria absurdo que se arriscasse ser vítima de suas flechas sem motivo. Espere. Deixe-me falar com ela." O samurai avança um passo e dirige a palavra à entidade a quem se refere: "Mulher! Responda-me! És capaz de ver o futuro com tanta clareza? Como te vejo agora?". "Sim", responde. "Honorável capitão Miki, estavas no comando do Forte II. Todavia, hoje tomarás o comando do Forte I".

Com a câmera centralizada em Miki, o mesmo se mostra curioso quanto ao restante da profecia:

Miki: O que? Serei o comandante do Forte I? Vais nos dizer o que acontecerá depois?

Espírito: Tua sorte te abandonará. Porém, durará muito mais que a do capitão Washizu.

Miki: Que dizeis? Expliqueis melhor.

Espírito: O Capitão Miki, tem um filho. Que se tornará o senhor do Castelo das Teias de Aranha.

Tão logo anuncia a desgraça dos dois samurais, o espírito se levanta, tendo seu quimono branco despido, revelando um robe que usava por baixo, e desaparece, deixando os guerreiros desconcertados a vasculhar o interior da cabana e em sua volta.

Sendo a aparição do espírito o primeiro contato com o Nô durante o filme, o uso das próprias feições enquanto máscara *yamanba* exige uma expressividade facial mínima, assim como os movimentos de seu corpo dados à limitação, a atriz nada mais faz do que manipular a roda de fiar, enquanto seus olhos fitam o vazio.

Na mímica do Teatro Nô verifica-se a eliminação de todo elemento acessório, a redução ao essencial; não há expressões fisionômicas, apenas um código gestual que visa, com um mínimo de movimentos, o máximo de expressão. E mesmo nas peças sem uso de máscaras, o uso da própria face como máscara, isto é, a adoção do rosto imóvel, inexpressivo. (KUSANO, 1984, p. 25)



Figura 4: Imagem retirada do site

http://40.media.tumblr.com/364dda84a94c4287b71b1ad3bdbf1d86/tumblr_mrhovn4Xbb1rmg6igo4_r2_500.jpg

Nestes poucos minutos de diálogo, é possível contemplar uma riqueza e diversidade cultural, pois a cena envolve o Teatro Nô dos moldes tradicionais do Japão, a qualidade cinematográfica que traz uma proposta inovadora ao seu gênero, e que conduzem uma história baseada em um clássico europeu do teatro ocidental renascentista.

Assim como não apenas em *Macbeth*, mas também em *Rei Lear*, *Ricardo III* e *Hamlet*, por exemplo, William Shakespeare se destaca por "desmascarar" a nobreza europeia, acusando toda a sua hipocrisia, crimes e traições a partir de tramas fictícias. Em *Trono Manchado de Sangue* não é diferente, pois, a partir deste diálogo, Kurosawa mergulha na história dos "heróis" samurais de seu país e questiona os princípios da ética na qual se pautava o modo de vida dos guerreiros subordinados durante o período Tokugawa (ver Capítulo 2). Mais do que contestar um líder, uma pessoa dada como historicamente ilustre, Akira questiona a própria humanidade.

No primeiro diálogo do casal, a partir dos 27'41" - e que dura até os 31'34" -, é onde se tem a primeira cena mostrando a vida de Washizu com sua esposa, enquanto senhor da Mansão Norte. O cômodo é vazio, todo feito de madeira, como a maioria das construções do período Sengoku, no qual a história se passa. A luz penetra por uma grande janela e pela porta de entrada do saguão. Quando o samurai entra, Asaji está sentada, a câmera captando um plano geral, com a mulher um pouco mais distante do que o protagonista. Ouve-se o relinchar de cavalos do lado de fora.

Quando Washizu se acomoda perto de Asaji, a câmera muda para um plano específico, mostrando o samurai um pouco à frente da esposa, e atrás deles a janela aberta exhibe o pátio da mansão. "Já decidistes, meu senhor?", pergunta ela, dando início ao diálogo. "Sim", ele responde, "ainda que tenha sido um pesadelo. Perseguiu-me um espírito maligno. Porém, se acabou. Ser o senhor do Castelo? Não posso nem sonhar com uma coisa assim".

Por ter anunciado não apenas a glória, como também a queda do guerreiro no futuro, o contato com o espírito do bosque é encarado pelo mesmo como um pesadelo, não do tipo que se tem quando está dormindo, mas quando um acontecimento é verdadeiro e surreal - no caso, a comunicação com uma entidade sobrenatural -, dando a impressão de se tratar de uma realidade distante após o término da mesma. O absurdo em questão não é se tornar o senhor do Castelo, afinal, a própria trama mostra a naturalidade deste desejo; mas sim o modo de alcançar este objetivo, que só é possível pela traição, pela prática de um crime.

O personagem Washizu está sempre tenso. Nesta cena, usando apenas quimono, sem armaduras nem capacete de batalha, fica mais evidente como o ator Toshiro Mifune utiliza as expressões de seu rosto para imitar a máscara Nô *heida* - usada para representar guerreiros no teatro -, embora de maneira mais natural do que as demais personagens. A voz grave e firme, os passos decididos, a postura imponente, o rosto barbado e as expressões severas remetem ao já mencionado *tsuyoki*, estilo de atuação que valoriza o princípio da força (ver Capítulo 2).



Figura 5: Imagem retirada do site

http://41.media.tumblr.com/11ec4136b3c7fc062936f1d1c7f24372/tumblr_mrhovn4Xbb1rmg6igo1_1280.jpg

Asaji continua a tentar colocar seu marido contra todos. "Por que não, meu senhor?", continuando o diálogo, "Isso não está fora de seu alcance. Qualquer samurai desejaria ser o senhor de um castelo como o das Teias de Aranha". Washizu se levanta e caminha pelo cômodo. "Eu sei", diz em resposta, "Porém, estou satisfeito com o que tenho, ficarei nesta mansão e serei leal ao nosso senhor, quero seguir vivendo em paz." De frente à porta, esta exhibe os subordinados do samurai em outra parte da mansão, do outro lado do pátio, sentados e conversando, e outro correndo em círculos montado em um cavalo. Tudo isso é captado em campo profundo pela câmera, que acompanha o personagem principal de perto, sempre o centralizando.

"Não haverá paz", diz Asaji, que agora é centralizada pela câmera. Após ser indagada, explica: "Se o capitão Miki contar ao senhor o que ocorreu no bosque, então, já não haverá paz nesta mansão". Agora Washizu é novamente centralizado, sem falar uma palavra, provavelmente para mostrar como a manipulação de sua esposa tem efeito sobre ele, então ela continua: "O senhor te considerará um possível usurpador. Com toda certeza tomará medidas e enviará seus homens para cercar esta mansão imediatamente. Certamente não terá piedade de ti. Só tens duas opções possíveis: ficar aqui esperando a tua própria destruição, ou você mesmo matar o senhor e tomar o castelo das Teias de Aranha".

Washizu retorna e se senta no mesmo lugar de antes. "Não posso fazer isso, seria traição", diz. "Por acaso esqueceste que o senhor matou seu senhor anterior para tornar-se em quem é agora?", responde Asaji. O samurai se vira e olha diretamente para a esposa, e a câmera acompanha seu movimento, não mostrando mais a janela. Argumenta: "Eu sei. Mas, teve que fazê-lo para defender a própria vida. O senhor confia em mim. E eu daria meu coração por ele". "Não duvido", diz ela, mas o contesta: "Porém, ele sabe o que se oculta no fundo do seu coração?". E ele responde: "No meu coração? Não oculto nada dele".

Pela primeira vez, Asaji olha para seu marido. Embora inexpressiva devido à maquiagem, o modo como ela o encara é desconcertante, pois sugere censura, deboche, desdém e ao mesmo tempo desafio.

Asaji: Sei que isto não é verdade.

Washizu: Basta! Eu não tenho essas ambições que tu crês.

Asaji: É possível que eu tenha me equivocado contigo. O que crês que pensará o senhor quando souber de tudo? Quando souber, através de Miki, da premonição daquela mulher?

Washizu: Miki? Miki disse? Miki nunca mencionará esse incidente. É meu melhor amigo.

Asaji: Estais totalmente seguro do que dizeis? Crê que ele não te trairia, se com isso saísse beneficiado? Neste mundo tens que atacar primeiro, se não quiseses que outros se adiantem e te matem antes. Provavelmente, agora, Miki já tenha falado da mulher do bosque e tenha consumado sua traição. Estou muito preocupada por ti, meu senhor.

Washizu: Asaji! Deixeis de duvidar do meu amigo!

A partir deste diálogo, é importante levar alguns fatores em consideração a respeito dos samurais. O modo como são retratados, principalmente nos filmes, reflete a iconização destes. Segundo Célia Sakurai (São Paulo, 2013), isso ocorre no início do século XIX, quando o Japão abre as portas para o ocidente. Afinal, o isolamento não requeria o uso de um ícone representante de uma identidade cultural, mas isso passou a ter importância quando a nação mostrasse sua cara ao mundo. E o que ele veria?

A figura do samurai se encaixou perfeitamente no ideal heróico para a opinião do povo japonês, do mesmo modo para o governo, como o que se esperava da população: obediência e lealdade. Assim são interpretados os guerreiros na maioria dos filmes *jidaigeki* que Akira Kurosawa criticava, e o diretor rompe com este estereótipo através de Washizu, personagem que deve fidelidade ao seu senhor, porém deseja, em seu íntimo, ocupar a posição do mesmo - e para isso o mata -, além de ser muito facilmente manipulado pela esposa.

É curioso que esta crítica venha por parte do diretor japonês mais adepto à ocidentalização. Como já foi dito anteriormente, o inventor do gênero *jidaigeki* a desprezava¹², porém reforçava o culto ao ícone que foi "construído" para ser visto pelo ocidente. Kurosawa, já conhecido em outros países antes de *Trono Manchado de Sangue*, fez o contrário: mostrou que a figura heróica criada a partir do samurai pode ser controversa e até mesmo hipócrita, quando se tem por base a própria história do Japão, principalmente durante o período Sengoku, marcado por guerras civis e traições (ver Capítulo 1). Akira provavelmente dizia, com esta obra, que seus heróis tinham tantos defeitos quanto os reis e a nobreza shakespearianos, e que todos somos humanos.

¹² NOVIELLI, 2007

As feições tensas de Washizu mostram que, embora esteja relutante em aceitar a ideia de que seu melhor amigo o trairia, não desconsidera tal possibilidade, acreditando sem querer no que sua esposa diz. E por que haveria de não acreditar? Não necessariamente seria traição, pois a delação por parte de Miki seria um ato de lealdade a Tsuzuki, e pelo código de honra ao qual está condicionado indica o dever de proteger a vida de seu senhor, com a própria se for necessário.

É em nome da lealdade que o samurai luta para defender as terras que abrigam a comunidade a que pertence. Por ela, o samurai deve ser capaz de matar e morrer. Na batalha, ele dá o seu testemunho de lealdade lutando até o fim para honrar o seu nome, dos ancestrais e dos descendentes, para não se envergonhar diante de si e dos outros. (SAKURAI, 2013, p. 332)

Após esse diálogo entre o casal, os mensageiros de Washizu anunciam a chegada do senhor Tsuzuki à Mansão Norte, que lhe revela, diante de Asaji e seis de seus samurais - entre eles Miki -, o plano de surpreender o inimigo, dando ao protagonista o privilégio de liderar a investida. Ao fim desta cena, tem-se novamente uma conversa entre o casal em um cômodo, dos 34'41" aos 36'20".

De pé e andando pelo cômodo, Washizu ri debochadamente. "Asaji!", diz ele, "Suponho que já desapareceram todas as tuas inquietudes. Comprovou-se que o senhor confia em mim. Se duvidaste do meu amigo Miki, talvez seja por também teres sido enfeitiçada pelo espírito maligno". "Por favor, permita-me que discorde", retruca Asaji calmamente, sentada e fitando o nada. "Vistes tu mesma", ainda rindo-se o samurai, "Não duvides, o senhor confia em mim mais do que a qualquer outro. Por esta razão, concedeu-me a honra de comandar o ataque".

A partir de então, sua esposa o induz a acompanhar seu raciocínio, convencendo-o da lógica de sua conspiração: "As flechas não somente buscarão tua vida pela frente, como também pelas costas". Neste momento, um órgão emite uma nota grave e dramática. Washizu para de andar pelo cômodo, dá meia volta e caminha até Asaji, senta-se e a escuta dizer:

Asaji: O senhor planejou muito bem. Para começar, já conseguiu tirar-te a mansão. Ordenou a Miki defender seu castelo. Miki é seu favorito. Não terá que enfrentar o perigo. Mas tu, meu marido, não sairás desta com vida. Miki te olhará desde a torre de vigia. Desfrutará vendo-te morrer sem que tenhas te dado conta do plano que haviam traçado.

Após dois samurais de Washizu comparecerem ao quarto proibido para limpá-lo, é dada a continuidade do diálogo entre este e Asaji. "Dizes que não tenho motivos para ser desconfiada", ouve-se ela dizer, enquanto a câmera mostra apenas o samurai andando pelo cômodo, "mas creio firmemente naquela premonição. Por que não abres teus olhos e olhas ao teu redor? O cenário está preparado para ti. Não terás nenhum tipo de problema para conseguir o que mais ambicionas. Uma oportunidade, que se não aproveitá-la agora, não voltarás a tê-la nunca mais".

A câmera acompanha o caminhar de Washizu em direção a Asaji, sempre o centralizando. "Asaji!", exclama, "Como podes justificar um ato de extrema traição? E, depois, como poderias olhar as pessoas?". "Dizeis que o senhor confia em ti cegamente", responde, "No entanto, possuo muitos guardas. Todos são homens de Noriyasu, o que nos cai muito bem. Ofereceremos vinho com droga aos guardas, e quando dormirem, terás a oportunidade de livrar-se do senhor para sempre. Depois, poderás colocar a culpa em Noriyasu e seus homens".

Ouve-se o grasnar de um corvo, fazendo o samurai se sobressaltar. Com o mínimo possível de movimentos, Asaji se levanta. "Até o corvo diz que o trono é teu", diz. Ela caminha e se posta à frente de Washizu, desta vez com a câmera acompanhando os seus passos. "Ao menos é o que eu ouço", continua, "Porque um homem sem ambição, não é um homem." A mulher se vira e o puxa pelo braço, apressada. À frente do cômodo, ela o encara. "E isto é apenas o início. Se fizeres o que te digo, não terás nenhum obstáculo, inclusive poderás aspirar a governar toda a nação", completa. Ambos se ajoelham, ele depois dela.

Ao dizer que um homem sem ambição não é um homem, Asaji repete uma frase que é dita também por Lady Macbeth. Apesar disso, tal afirmação pode ser interpretada de maneiras diferentes, dependendo da personagem que a faz. Tem-se a impressão de que, no caso de Lady Macbeth, o marido é questionado no quesito masculinidade, sendo possível atribuir um contexto sexual, pois ela é mulher de fortes impulsos e paixões.

Talvez pela limitação de movimentos proposta pelo Teatro Nô, não se percebe um contexto referente à masculinidade de Washizu quando Asaji lhe cobra que se prove enquanto homem. A frieza da personagem descarta a possibilidade de qualquer atividade sexual "apaixonada" entre o casal, mesmo havendo a gravidez. É mais provável que a mulher diga "homem" se referindo à valentia, pois a covardia do samurai é razão de sua vergonha.

Mas o conceito de vergonha parece diferente na perspectiva de cada um. Washizu teme a vergonha da traição, de descumprir as obrigações que tem para com seu senhor enquanto samurai, principalmente por motivo de ambição. Para Asaji, soa desonroso que um guerreiro não disponha de sua coragem para alcançar os objetivos oriundos de seu desejo pessoal, mesmo que a razão que o impeça seja a própria lei.

Assim o casal se vê em um dilema. Seus conceitos são conflitantes. Se ela o convence pela lógica, alertando para o perigo, ou o seduz tentando despertar nele uma ganância, como quando afirma que ele poderá governar a nação; não importa, o que se obtém como resultado é que Tsuzuki será morto.

Após serem avisados de que o quarto reservado para Lord Tsuzuki estava pronto, Asaji parte para executar o plano. A câmera, situada no eixo, alcança a altura do olhar de Washizu, sentado, enquanto sua esposa, de pé e de costas, caminha em direção à porta, se movendo apenas dos joelhos para baixo. Após abrir a porta, a personagem é centralizada e se vai por ela, até desaparecer completamente na escuridão e retornar trazendo o vinho, aos 43'03".

É verdade que Asaji quer realizar-se através do poder e pensa que melhorará sua situação pelo assassinato. Isso leva à loucura e à morte, como nos é mostrado. Mas é igualmente verdade que se houvesse um modo de atingir o poder sem lesar os outros, isso não levaria necessariamente à felicidade que ela aparentemente deseja. E também é verdade que se ela tivesse confiança, se não matasse e não incitasse seu marido a matar, não teria *atingido* nada no final porque essa crença não pode ter objetivo. É o oposto da ambição. Acreditar é um modo de viver e ele existe de segundo para segundo. A ambição está sempre no futuro e sua intensidade vacilante leva sempre ao marasmo. (RICHIE, 1984, p. 120)

O reencontro entre Washizu e o espírito do bosque, aos 1h25'26" - até os 1h28'27" -, também ocorre sob uma chuva forte. Desta vez, o próprio samurai o convoca, segue o som do riso maléfico que ecoa após ouvir o seu chamado. A brancura que acompanha o fantasma, juntamente com a névoa ao seu redor, são iguais ao primeiro encontro. Mas desta vez não há cabana e nem roda de fiar, e sim uma entidade em pé, com os cabelos desgrehados e encarando o guerreiro.

Em um plano sequencial que centraliza ora o espírito, ora o samurai, acontece o seguinte diálogo:

Espírito: Sejas bem vindo, honorável senhor do Castelo das Teias de Aranha.

Washizu: Escute, quero que me digas se é verdade o que disseste, que o filho de Miki será meu sucessor.

Espírito: Já vejo que conseguistes fazer de teu objetivo uma realidade, que no fundo tanto desejavas. Tenho que te felicitar. Tenho que te felicitar.

Washizu: Vamos, respondas! Responda-me de uma vez! Adivinhes meu futuro, se podes!

Espírito: Podes estar totalmente seguro, senhor, de que nunca perderás uma só batalha de que participes, a menos que vejas que o bosque das Teias de Aranhas se mova e comece a avançar de modo irremediável e decidido em direção ao castelo.

Washizu: Mas... um bosque não se move. Então, não há nada a temer. Se isso é verdade, não perderei uma batalha, jamais.

Não mais tenso, Washizu diz esta última fala em meio a risos e muita agitação, tentando controlar o cavalo em que está montado, o animal provavelmente muito assustado com a presença que contempla. Enquanto tenta acalmá-lo, o guerreiro observa o bosque ao seu redor, como se esperasse alguma reação, ou que as árvores pudessem começar a se mover a qualquer instante.

O espírito também ria antes da resposta de Washizu, e, apesar de ter sido seu riso maléfico que provocou tal encontro nas duas ocasiões, em sua primeira aparição ele fora contemplado apenas inexpressivo, vazio. Na segunda, mais parece uma figura enlouquecida e excitada do que um mero mensageiro. Nesta, ele assume três formas diferentes, todas de guerreiros armados que aconselham o samurai.

Espírito (primeira transformação): Se te empenhas em seguir o caminho dos demônios, será o caminho mais cruel e horrível de todos os que podes imaginar.

Washizu: Cala-te. Vou matar a todos. Noriyasu, Kanimaru e o filho de Miki.

Espírito (segunda transformação): Se vais fazer uma montanha de cadáveres, ao menos, fazeis de maneira que chegue até o céu.

Washizu: Sim! Haverá muitos mortos. Será construída com todos seus esqueletos.

Espírito (terceira transformação): Se vais derramar sangue, faças de maneira que corra como um rio.

Washizu: O farei. Penso em tingir todo este bosque de seu sangue. Adiante, Noriyazu! Podes ajudar a Inui se queres, e também aos demais, que todos os demais estejam contra mim. Adiante! Lutais! Que todos os Fortes se voltem contra mim. Que milhares de soldados me ataquem.

Cada samurai no qual o espírito se transforma é interpretado por um ator diferente. Nesta ordem, aparecem Nobuo Nakamura, Isao Kimura e Seiji Miyaguchi, que já trabalharam com Akira Kurosawa em outros filmes.

É interessante observar que, nestas três cenas, o desfecho é decidido por personagens que fazem referência ao Nô. É nelas onde há o questionamento sobre a imagem heroica socialmente construída sobre o samurai. Na primeira, o espírito afirma que um samurai, apesar das obrigações para com seu superior, também tem o desejo pelo poder, o que não é nenhum absurdo em se tratando da natureza humana, mas o é diante da ética que os governa.

O que não é natural é o prazer à condição da subserviência à qual Washizu está condicionado, por isso o espírito o acusa de hipócrita quando o desejo é negado pelo guerreiro. O mesmo acontece no diálogo com Asaji, quando ela se diz convicta que ele carrega em seu coração essa ambição, mas o questionamento nesta cena vai um pouco mais fundo: a personagem, caracterizada de Nô, afirma que um samurai pode matar seu senhor, violando a lei que dita seu próprio código de honra, e que também deve fazê-lo para afirmar-se como homem.

E o protagonista comete o crime, ele mata. Ao contrário de sua lei, que afirma uma obrigação para com sua terra, o samurai o faz para satisfazer uma ambição individualista, pensando no que é melhor para ele. É claro que, conforme discutido no capítulo dois, também há a questão da sobrevivência. A lógica de Asaji é totalmente convincente, mas a certeza de Washizu não é empírica, pois Lord Tsuzuki não tentou matá-lo, e sua atitude foi impulsiva. Em outras palavras, o Nô sustenta que um guerreiro também pode ser influenciável, desconfiado e não dispor de tanta fé em seus princípios como demonstra.

No reencontro com o espírito do bosque, é contemplado um samurai já à beira da loucura: pai de um filho nascido morto, marido de uma mulher enlouquecida, assassino de seu senhor e de seu amigo, encurralado e com sua vida ameaçada. Washizu está transformado, não é mais o mesmo homem que defendia seus princípios acima das ambições, mas sim um assassino sedento de sangue, disposto a matar não importa quem ou quantos. Sua ética já sucumbiu diante da necessidade de ser um humano, e isso revela que o guerreiro mais estimado, que já se mostrou antes o mais valoroso e leal, pode se tornar um inimigo.

É possível que a representação do Teatro Nô em *Trono Manchado de Sangue*, justamente por "denunciar" as hipocrisias que cercam a iconização dos samurais, tenha a função de responder ao *Orientalismo*, tal qual este conceito é definido por Edward Said. Apesar de a obra em questão ser posterior ao filme, e a abordagem pautada na construção do Oriente Médio por parte dos Estados Unidos, de um modo mais específico

e resumido; *Orientalismo* se refere à prática de algo que acontece há séculos: uma definição do Ocidente sobre o que é o Oriente, com o propósito de estabelecer relações de dominação.

Vale reforçar que Kurosawa via a ocupação norte-americana no Japão como algo positivo, pois beneficiou a produção e distribuição de sua arte e prometia a ampliação de conceitos caros a ele, como liberdade individual e democracia política. Deste modo, o diretor pôde trabalhar livremente o seu modo de se expressar, antes censurado pelas autoridades militares japonesas em sua face imperialista.

Mas, se a ocupação foi benéfica em sua perspectiva, e a denúncia é feita também para o ocidente, onde estaria então esta intenção de dominação que seria o hipotético alvo de Kurosawa? Talvez na própria construção da imagem heroica do samurai, muito antes da presença dos militares norte-americanos no Japão, quando o governo japonês esperava que a população imitasse os princípios de obediência e de lealdade.

Existe, afinal, uma profunda diferença entre o desejo de compreender por razões de coexistência e de alargamento de horizontes, e o desejo de conhecimento por razões de controle e dominação externa. (SAID, 2007, p. 15)

A razão de o *Nô* se fazer presente neste filme se deve ao simples fato de que o diretor era um apreciador desta arte. Porém, com base na análise tanto de sua autobiografia, de sua sensibilidade artística e visão de mundo, abordadas neste estudo, é possível chegar a uma conclusão senão complementar, mas também central: em se tratando da popularidade do Japão no exterior, o Teatro *Nô* não é um dos fatores mais conhecidos, e talvez até ocorra a partir de estereótipos divulgados sobre o mesmo por motivo de incompreensão, mas não por objetivo de dominação. É possível que Kurosawa estivesse dizendo, tanto para o ocidente quanto para os japoneses, que eles não são assim adeptos a uma obediência cega e que não devem aceitar nenhuma dominação.

Ao equiparar Asaji tanto com a bruxa (...) como com o *Nô*, Kurosawa sugere que o rito, o ritual a ideia de que o homem tem do mundo, o rígido, o formal, o esquema da vida eternamente o mesmo - que isso é o oposto da liberdade, do humano. O estático, o plenamente formado, é negativo. A única coisa positiva é aquela que escolhe a fê, que escolhe acreditar e o faz a despeito da razão, da história, da experiência e do mundo tal como se nos afigura. (RICHIE, 1984, p. 120)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O texto aqui apresentado foi trabalhado primeiramente com o estudo da autobiografia do diretor japonês Akira Kurosawa. Afim de cumprir com o propósito de analisar as relações entre oriente e ocidente através do filme *Trono Manchado de Sangue*, foi necessário acompanhar a trajetória de seu autor para conhecer sua perspectiva sobre o ocidente, assim como sobre a história de seu próprio país. Como eu disse na Introdução, é necessário todo o cuidado para não se deixar alienar por este tipo de material autobiográfico. Por outro lado, na memória construída por Kurosawa, ele nos apresenta sua consciência sobre o seu papel histórico enquanto sujeito de seu tempo, e isso é o que os estudos historiográficos buscam.

O relacionamento com a família, com a sociedade japonesa, sua rebeldia, aptidão à cultura e manifestações de arte estrangeira, são fatores decisivos para compreender sua trajetória artística, ainda que muitos relatos sejam referentes à vida de Akira antes da carreira como diretor. E foi analisando a história do Japão, a partir de José Yamashiro, Jun Eto e Célia Sakurai como principais autores, que me foi possível compreender, mais profundamente, como esta interferia ao longo do tempo em sua visão de mundo, assim como em suas escolhas.

Mesmo antes de tornar-se diretor, Kurosawa se afirmava enquanto indivíduo de sua época ao dialogar com sua sociedade através de outra manifestação artística, que era a pintura, pois nesta já estava refletida os elementos oriundos de seus meios de convivência - principalmente quando Akira lidava com o modo de o Japão manter relações com o ocidente, com as posições esquerdistas com as quais chegou a se envolver, com a censura etc -, mesmo que trabalhasse isso de forma inconsciente. A complexidade desta arte era fruto dos aspectos políticos e sociais, pois são fatores que influenciam na sensibilidade e perspectiva, e por isso tais manifestações são consideradas fontes históricas.

O filme *Trono Manchado de Sangue*, assim como qualquer outra manifestação artística, é pensado, desde sua estética ao roteiro, de modo a dialogar com determinado público e espaço de tempo. Do mesmo modo, é representação de sua própria época. É, portanto, uma fonte histórica, por testemunhar a relação entre indivíduos, sua sociedade e cultura.

No decorrer desta monografia é ressaltado como o oriente e o ocidente podem ser diferentes, porém, em mesma medida, semelhantes. Assim, assistimos a uma adaptação japonesa da obra inglesa, ou seja, um processo de apropriação e recriação a partir de questões específicas de uma dada cultura, mas por alguém que sempre foi admirador e se dispôs a articular o encontro entre ambos os lados culturais, e contribuindo com este espelho de alteridades. Algumas diferenças entre *Trono Manchado de Sangue* e *Macbeth* não discutidas, outras apenas mencionadas, e variam desde a composição de personagens importantes até fatores decisivos para o enredo podem ainda ser analisadas em novas pesquisas. Entretanto, o tema do Teatro Nô e de seu papel nesta específica adaptação me parece de extrema importância para destacar os diálogos estabelecidos entre o diretor e a cultura tanto oriental quanto ocidental.

Pensando também a questão da adaptação destes diferentes produtos culturais, teatro e cinema, os autores Ismail Xavier e Julio Plaza apresentaram importantes conceitos que se mostraram fundamentais para a realização do presente trabalho. Afinal, mais do que somente o texto que nos é exibido durante diálogos entre personagens, é essencial para a análise de uma obra a percepção da constituição de sua estrutura. E *Trono Manchado de Sangue* é a tradução de uma outra arte, o que envolve a transcorrência de diversos elementos ausentes no teatro, porém, que devem servir para os mesmos propósitos quanto ao diálogo com o público-alvo.

Consequentemente, todos estes aspectos que constituíram uma interculturalidade na obra analisada, na época de sua produção, significaram uma inovação no gênero *jidaigeki*, que era alvo de muitas críticas por parte de Akira Kurosawa devido ao modo como vinha sendo abordado. Os filmes desta temática remetiam a diversas épocas do passado sem preocupados diretamente com propor uma reflexão para o presente, e se colocavam como uma leitura nostálgica e idealizada do passado distante marcado por tempos heroicos.

Toda a reflexão que Kurosawa proporciona neste filme é pautada na inserção do Teatro Nô, na (des)construção da figura heroica do samurai, e em sua leitura/interpretação de Shakespeare, sendo todos estes aspectos essenciais para conduzir um diálogo que questiona determinados valores históricos para a sociedade contemporânea em questão, seja ela ocidental, e/ou ainda, a japonesa.

NOTA DO AUTOR

O ano era 2002. Todos os alunos de uma turma estavam na quadra da escola, as mochilas e bolsas aos montes em um canto, e a professora logo chegaria trazendo uma bola de futebol para os meninos e uma de vôlei para as meninas. Havia acabado a aula de geografia, e ia começar a de educação física, no último horário, que terminaria às 17h20. Tão logo, iríamos embora. Memórias de dias como esse sempre vem acompanhadas de um vislumbre nostálgico de felicidade. Ao chegar em casa, brincaria na rua com os amigos, ou jogaria video-game, ou assistiria TV.

Para um aluno da quinta série acostumado a obter notas sempre acima da média, a primeira nota "vermelha" vem como uma surpresa bastante desagradável. Meu primeiro desempenho abaixo de 60% em uma avaliação foi em história, e eu ainda insisto em enxergar essa conclusão de curso como uma ironia. Parece tão clichê quanto o enredo de filmes como *Beleza Americana*.

Mas esse meu relato não é uma historinha de superação sobre como as pessoas podem dar a volta por cima se tiverem determinação, prefiro deixar este tipo de discurso para os escritores de auto-ajuda. É sim irônico pensar em como uma coisa leva à outra. Em atividades diferentes na disciplina de educação física, estudamos e até praticamos caratê e judô. Antes de ir à escola, assim como a maioria dos meus colegas, eu assistia *Dragon Ball* durante o almoço. Antes de dormir, assistia *Pokemon*. Estes eram os principais assuntos durante o recreio, mas é claro que haviam outros animes que se comentava.

De país acostumado a assimilar características do Ocidente, o Japão passou a influenciar povos além de suas fronteiras. Aqui não se trata de tecnologia - embora não haja hoje em dia quem negue essa presença no cotidiano dos que andam de carro, usam computador ou tiram fotografias -, mas, sim, de bens culturais. Desde pelo menos a década de 1970, podemos dizer sem sombra de dúvida: o Japão é *pop*. (SAKURAI, 2013, p. 339)

Nos anos seguintes, comecei a demonstrar certo talento para matemática, mas percebi que a área de humanas me interessava mais. Me cativava mais. Principalmente quando no ensino médio foram introduzidas as disciplinas de filosofia e sociologia. Desde então, foi cada vez maior a minha impressão de que os professores destas áreas pareciam ter uma compreensão mais ampla sobre as coisas. Sabiam melhor do que os demais a conduzir discussões, incitar e estimular a reflexão. É claro que as disciplinas da área de exatas também podem formar um cidadão crítico, mas de minha parte não houve esta identificação. Isto se manifesta de maneiras variadas em cada um.

Nesta época eu já era um consumidor voraz de comida japonesa. O ensino médio foi superficial desde o começo, muita pressão e foco na escolha de uma carreira, e "conteudismo" nas disciplinas, o que foi se agravando ainda mais no terceiro ano. Eu simplesmente precisava escolher um curso para prestar no vestibular, mas nenhuma das carreiras propostas me agradava. Já quis ser de tudo nessa vida: veterinário, ator, músico, marinheiro, piloto de avião... Nunca me seduziu a ideia de ser professor, mas a minha escolha por História se deve justamente à essa diferença que a disciplina fazia nas aulas, e não é um absurdo - embora muitos discordem - estudar sem pretensões profissionais em uma universidade, com o objetivo de complementar a formação intelectual.

Primeiro há o choque quando se percebe que a História na faculdade não tem absolutamente nada a ver com a que se aprende na escola. O segundo choque é quando se dá conta da abrangência deste ramo de conhecimento, além das inúmeras possibilidades de diálogos com outras áreas. Mas o principal impacto é o quanto este estudo transforma seu modo de enxergar tudo em sua volta, como você se percebe enquanto sujeito de seu próprio tempo. Estudando História não conheci o passado, conheci a mim mesmo.

É verdade que considero desnecessária uma boa parcela das disciplinas que fiz no curso, cujas abordagens de conteúdo tendem a ser repetitivas, e nunca escondi a minha postura crítica em relação à quantidade de disciplinas pedagógicas, que parece excessiva mesmo para um curso de licenciatura. O Instituto de História da UFU não dedica nenhum espaço aos estudos sobre o Japão, o que manteve meu interesse adormecido, de certo modo. Porém, meu primeiro contato com Kurosawa foi na graduação, quando assisti *Rashomon*. A paixão por cinema sempre existiu, porém os clássicos japoneses pareciam muito complexos para mim, que buscava apenas entretenimento nos filmes, além de não serem de fácil acesso. Foi na época em que

comecei a me interessar por Stanley Kubrick, Ingmar Bergman, e outros diretores que mergulham mais fundo na arte cinematográfica.

Tão logo percebi se tratar do diretor japonês mais "ocidentalizado", conhecido no mundo inteiro, que se inspirou em John Ford e que adaptou obras de William Shakespeare. Isso facilitaria a pesquisa, então aceitei o desafio. Se deu certo ou não, a banca examinadora que me dirá, mas para mim foi uma experiência formidável. Espero, em trabalhos futuros, analisar mais filmes de Akira Kurosawa com um conhecimento mais amplo, e também explorar as obras de outros japoneses, como Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi e Hayao Miyazaki, este um contemporâneo conhecido por suas animações do Studio Ghibli, que são encantadoras.

Uberlândia, 2015

BIBLIOGRAFIA:

- AKUTAGAWA, Ryûnosuke. *Contos Fantásticos*. São Paulo: Editora Z, 2003.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Editora Martin Claret Ltda., 2003.
- AUDEN, W. H. “Posfácio”. In: SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BAZIN, André. *Orson Welles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: Edusc, 2004.
- ETO, Jun. *Uma Nação Renascida: breve história do Japão de pós-guerra*. Rio de Janeiro: Consulado Geral do Japão, 1976.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- GALBRAITH IV, Stuart. *La Vida y Películas de Kurosawa y Mifune: el Emperador y el Lobo*. Madrid: T&B Editores, 2005.
- JOURNOT, Marie-Thérèse. *Vocabulário de Cinema*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as Imagens do Cinema*. São Paulo: Senac, 2009.
- KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- KUROSAWA, Akira. *Relato Autobiográfico*. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.
- KUSANO, Darci Yasuko. *O que é Teatro Nô*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- LEAMING, Barbara. *Orson Welles: uma biografia*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- MIRANDA, Célia Arns de; INOKUCHI, Suzana Tamae. *Um olhar oriental sobre Shakespeare: Trono manchado de sangue de Akira Kurosawa*. In: Scripta Uniandrade, n. 07. Curitiba: Uniandrade, 2009.
- NOGAMI, Teruyo. *À espera do tempo: filmando com Kurosawa*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- NOVIELLI, Maria Roberta. *História do Cinema Japonês*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- PINHEIRO, Cauê Magalhães Abrantes. *As faces ocultas do herói pelo bonbori de Akira Kurosawa*. Monografia apresentada para obtenção de título de Bacharel no curso de História da Universidade Federal de Uberlândia, 2011(fotocópia arquivo CEDHIS).
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- REIS, José Carlos. *O Desafio Historiográfico*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.
- RICHIE, Donald. *Os filmes de Akira Kurosawa*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAKURAI, Célia. *Os Japoneses*. São Paulo: Contexto, 2013.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

XAVIER, Ismail. “Do Texto ao Filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”. In: PELLEGRINI, Tânia... [et al.]. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

YAMASHIRO, José. *Japão: passado e presente*. São Paulo: IBRASA, 1986.

YUSA, Michiko. *Religiões do Japão*. Lisboa: Edições 70, 2002.

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

p.15

Imagem	sem	título.	Disponível
em:< http://38.media.tumblr.com/6502aff79f88a8615dd3c3ba11e79a10/tumblr_mm8k13c4SU1rmg6igo1_500.jpg > Acesso em 11 jan. 2015.			

p. 35

Imagem	sem	título.	Disponível	em:
< http://40.media.tumblr.com/5f1375f03776ca3b02ef6eac410c8706/tumblr_mrhovn4Xbb1rmg6igo2_1280.jpg > Acesso em 15 jan. 2015.				

p. 49

Imagem	sem	título.	Disponível	em:
< http://41.media.tumblr.com/71ad779b0f36b49c4541df40362e5cb5/tumblr_mrhovn4Xbb1rmg6igo3_500.jpg > Acesso em 15 jan. 2015.				

p. 52

Imagem	sem	título.	Disponível	em:
< http://40.media.tumblr.com/364dda84a94c4287b71b1ad3bdbf1d86/tumblr_mrhovn4Xbb1rmg6igo4_r2_500.jpg > Acesso em 15 jan. 2015.				

p. 53

Imagem	sem	título.	Disponível	em:
< http://41.media.tumblr.com/11ec4136b3c7fc062936f1d1c7f24372/tumblr_mrhovn4Xbb1rmg6igo1_1280.jpg > Acesso em 15 jan. 2015.				