

**TEIA DE ARANHA: UM
RELATO SENTIMENTAL
SOBRE O CINEMA DE
AKIRA KUROSAWA
E OUTRAS ARTES**

SOBRINHO, Alexandre Lúcio¹

A Érica Yamashita
In Memoriam

¹ Aluno do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/Assis - SP

RESUMO: Enquanto um fantasma branco de um velho ou de uma mulher demoníaca fia uma linha translúcida e frágil em uma tenda, um samurai poderoso, com um punho fortemente cerrado sobre sua espada, percebe que seu destino está sendo desenrolado ali, e partir-se-á tão facilmente quanto o fio de uma teia de aranha. Um outro samurai, não tão jovem, mas com uma espada em riste, derrama seu sangue em terra familiar. Um menino e uma menina têm de vestir máscaras demoníacas a fim de sobreviver em um mundo que não permite a doçura. Estes são alguns dos personagens e dos temas encontrados frequentemente na obra de Akira Kurosawa; motivos sinistros e dolorosos, recusados geralmente por mentes comuns, mas abraçados com coragem pelo gênio brilhante e sensível que transforma tudo isto em arte e beleza. Isto é o que procuraremos nesse ensaio: o casamento da beleza com o sofrimento em seus filmes, como aconteceu também em sua vida e foram encenados em seus filmes com suas leituras prediletas, as pinturas que admirava, a música da qual gostava, como uma parte essencial do trabalho científico, como disse Fritjoff Capra, n' *O Tao da Física*, refere-se a minha vida também, pois era inevitável, sendo um fotógrafo deste casamento como fui.

PALAVRAS-CHAVE: Akira Kurosawa, Literatura e Cinema, Cinema Japonês

ABSTRACT: While a white phantom of old-man or woman thread on a distaff, a powerful samurai, with a fist strongly shut upon his sword, realizes that his destiny is being unwrapped there, and knows that will be torn as easily as a thread of a spider-web. Another samurai, not so young, but with a ready sword, suffers the bleeding of his life in the land of his owns. A boy and a girl who have to dress masks of demons in order to survive in a world that doesn't allow sweetness at all. These are some of the characters and themes often found in the works of Akira Kurosawa; sinister and painful motives, usually refused by common people's minds, but hold with courage by the brilliant and sensitive genius, who turns everything of these into art and beauty. This is what we search in this essay: the wedding of beauty and suffering in his movies, where it comes too his life, the books he read, the paintings he admired, the music he liked to put on his films, and, as an essential part of the scientific work, like Fritjoff Capra said in *The Tao of Phisics*, here comes my life too, as it was inevitable, devily spins a translucent and frail being a photographer of this wedding as I am.

KEY WORDS: Akira Kurosawa, Literature and Cinema, Japanese Cinema

Meu avô costumava dizer: “A vida é espantosamente curta. Para mim ela agora se contrai tanto na lembrança que eu por exemplo quase não compreendo como um jovem pode resolver ir a cavalo à próxima aldeia sem temer que – totalmente descontados os incidentes desditosos – até o tempo de uma vida comum que transcorre feliz não seja nem de longe suficiente para uma cavalgada como essa”.
(Franz Kafka, “A próxima aldeia”)

O tradutor de títulos deveria deixar uma nota explicativa justificando a sua tradução, e deixando claro qual foi o título original que eventualmente rejeitou: um filme belíssimo, como, por exemplo, *The Graduate*, é conhecido, no Brasil, como *A Primeira Noite de um Homem*; um filme de Kurosawa que originalmente se chamava *Kumonosu-jo (Na Teia da Aranha)* tornou-se *Throne of Blood*, em Inglês, e, por extensão, *Trono Manchado de Sangue*, em Português. Não sei ao certo qual foi o motivo destas modificações, mas acredito que o título escolhido pelo diretor japonês possui um significado e uma ênfase que se perderam na tradução ocidental, mais propensa a explorar os aspectos trágicos e sanguinários, ou diríamos até sensacionalistas, das obras de arte, enfatizando, assim, uma leitura parcial de toda a riqueza que o original procurou manter.

Escolhi para o meu trabalho um título semelhante ao do filme de Kurosawa, pois pretendo valorizar o sentido da presa e do predador: se, no filme, a presa era um rei que sucumbiria “na teia da aranha” (o castelo *Kumonosu*), neste texto espero que o leitor seja aprisionado pelos fios tecidos pelo diretor japonês.

Como a aranha extrai de seu ventre o material delicado que será mortal para suas vítimas, Kurosawa arranca de suas vísceras os fios suaves com que tece o seu espetáculo doloroso e redentor. A fim de justificar esse ponto de vista, é mister conhecer as referências artísticas e as experiências vividas pelo diretor japonês; por isso, apoiado em seu relato autobio-

gráfico, pretendo comentar sobre o conjunto de sua obra e a relação entre o seu cinema e as outras artes.

Certa vez, enquanto tomava um café com minha professora, consegui redefinir o meu projeto de Mestrado: já não se tratava mais de estudar as adaptações cinematográficas feitas por Kurosawa a partir de obras literárias, mas descobrir por que ele escolhera determinadas obras. Percebi que seria necessário penetrar no íntimo do cineasta, e achei muito interessante encontrar, em sua autobiografia, o caminho que eu pretendia percorrer: “Perguntava-me o que o autor tentava dizer e como ele tentava expressar-se”.

Essa reflexão é um vislumbre de como ele estudava as obras que pretendia adaptar. Executar essa adaptação da obra literária à linguagem do cinema foi coisa aprendida simplesmente, por obra do seu “mestre” de direção. A escolha das obras a serem adaptadas parecia revelar-se, também, na autobiografia. O caminho que eu pretendia seguir revelava-se aos poucos, ao mesmo tempo em que minha força arrefecia por conta de tantos trabalhos, aborrecimentos e meditações.

Somos freqüentemente as presas de uma aranha morosa, cuja calma é desesperadora: em certos momentos, a vida parece estacionar à beira de um caminho, e lentamente fica a expirar. Imergimos numa onda de marasmo e lentidão, que extrai a nossa vitalidade sem que nos importemos com isso, por muito tempo.

Mas, de repente, uma morte dentro de mim fez renascer um sentimento outrora perdido: o amor pelo Japão tradicional. Agora, que estou um pouco mais distante do drama que marcou minha nova vida, consigo perceber e compreender profundamente o sentido de certos sinais.

Na comemoração de Ano Novo, visitei um sítio com um jardim oriental. Lá encontrei uma fileira de *Bonsai* (vulgarmente conhecido como “árvore em miniatura”), apresentei minha admiração pelas árvores, e o senhor do jardim, muito gentilmente, presenteou-me com duas delas. Recebi algumas instruções para sua manutenção e ele me ensinou como preparar meu próprio *Bonsai*. Esse vovô jurou que daqui dois anos irá à minha casa para visitar suas árvores. Senti-me um

tanto constrangido, pensando na responsabilidade que eu havia assumido, e sabendo que a promessa de um japonês é cumprida; mas eu desejo que ela se realize, pois assim poderei conviver com ele por pelo menos mais dois anos.

Em minha juventude, se eu encontrasse na rua um papel escrito com caracteres japoneses, eu o guardaria como uma relíquia preciosa. Conversar com uma pessoa que falasse Japonês aguçava minha imaginação, e eu me via na Terra do Sol Nascente. Mas esse sentimento havia se apagado e tornei-me apático a esses caprichos. Contudo, um *Bonsai* cuidado por um dos maiores especialistas em jardins orientais (esse senhor foi quem fez o jardim da Liberdade, bairro oriental de São Paulo), primeiro imigrante japonês de Suzano (minha terra natal), um homem com idade avançada que desejava me ensinar sua arte, fez com que eu me comovesse com a tradição que estava chegando ao seu final.

Poucos dias depois desse encontro, minha noiva comentou um sonho estranho: nele, sua irmã chamava por ela, e tudo ia progressivamente se tornando vermelho. Quando ela me contou, não dei muita atenção, mas esse sonho realizou-se da maneira mais trágica: Érica Yamashita colidiu seu carro vermelho com um ônibus que atravessou o sinal vermelho.

Enquanto velávamos o corpo, um monge budista cantava um *mantra* sombrio, e, quando acendi o incenso, apagou-se em mim uma chama. Olhando para todo o ritual de sepultamento, lavado por uma chuva negra, percebi que minha herança ocidental destoava do mundo que me cercava; senti-me despersonalizado, quando minha mãe apareceu com sua presença católica, em meio àquele odor de ervas queimadas.

Nesse mesmo período, meu amigo Paulo de Tarso anunciou o nascimento de sua filha Manuela; não consegui apreciar aquele acontecimento, pois a dor ainda não se dissipara, mas este também foi um prenúncio: convivi, na mesma época, com a Velhice, a Morte e o Nascimento, e desse contato surgiu um novo Eu, ungido com sangue, lágrimas e suor.

Passei pelo purgatório e pela gestação: no primeiro caso, revi todo o curso de minha vida, e, no segundo, me preparei para o que virá, mas, em ambos os casos, eu tive como paradigma a obra de Kurosawa.

Meu contato mais sincero com a cultura japonesa se deu graças ao filme *Sonhos*. Apesar da complexidade dos temas, Kurosawa retratou em oito episódios uma biografia que se tornou a minha. Tenho os mesmos temores, as mesmas expectativas e o mesmo desapontamento com a humanidade. Encontro beleza nos mesmos temas que ele escolheu, mas não tenho a mesma coragem ao me confrontar com a morte: em *Sonhos*, há uma festa que comemora o falecimento de uma anciã. O alter-ego de Kurosawa pergunta o porquê de tanta felicidade e recebe, como resposta, que ela havia vivido e aproveitado intensamente sua vida e isso era motivo para comemoração. Eu, por outro lado, sou um tanto egoísta, e sofro com a perda, mais do que me contento com a felicidade de deixarmos este planeta.

Durante meu purgatório, revivi todos os personagens cheios de ternura, criados por Kurosawa em filmes como *O Idiota*, *Ikiru*, *Madadayo* e *Dodeskaden*. Durante minha nova gestação, ainda relacionada a Kurosawa, aprendi a arte *Bonsai*, a ouvir Chopin, a ler os quadros de Van Gogh, a interpretar Shakespeare e Dostoievski; encontrei uma razão para continuar. Guardarei minhas forças para receber a visita de meu novo avô, e para brincar com a Manuela.

A arte *Bonsai* consiste em mudar a trajetória do tronco, inibir o crescimento da árvore através das podas e amarrar seus galhos para que eles recebam um novo desenho. Mas não é tão arbitrário quanto parece; a árvore possui um espírito e uma força que devemos respeitar. Ela aceitará a manipulação, desde que haja harmonia entre o desejo do artista e a expressão da planta. Para se extrair uma muda de *Bonsai* é necessário cavar uma vala em torno da raiz, sem agredi-la. O processo deve ser lento e cuidadoso, a flor da terra não pode ser danificada, um hemisfério de terra deve proteger as raízes até o replantio. Só assim o *Bonsai* pode se adaptar ao novo solo. Com o passar do tempo, a planta potencializa suas características, sendo necessário apenas regar e podar as folhas para enfatizar seus contornos.

Há uma possível analogia entre um *Bonsai* e Kurosawa, pois ele desenvolveu suas habilidades artísticas sob a orientação de um professor de artes plásticas que, desde cedo, pôde

enxergar seu talento. Os caminhos que seus galhos deviam seguir foram desenhados por esse professor, mas a direção do tronco foi orientada por seu irmão mais velho, Heigo, que era narrador de filmes mudos e viciado em literatura russa. Kurosawa teve um sentimento de gratidão a Heigo, pois devia a ele muito de seu aprendizado sobre Cinema e Literatura.

Em outra ocasião, num artigo publicado na *Revista de Estudos Japoneses n. 24*, comparei o irmão mais velho de Kurosawa a Theo, irmão mais novo de Vincent Van Gogh. Hoje, porém, esta comparação guarda uma certa ressalva, pois Theo financiou a carreira de Van Gogh e admirava o irmão incondicionalmente, enquanto Heigo serviu como um orientador, um mestre, que colaborou na formação cultural de Kurosawa. Theo aparentemente mantinha uma relação mais amigável com o irmão, enquanto Heigo era uma pessoa severa, dotada de um humor negro e malicioso; podem-se encontrar exemplos dessas características no *Relato Autobiográfico*, quando Kurosawa comenta sobre as maldades cometidas pelo irmão durante o caminho para a escola, ou quando cita a excursão que eles fizeram aos escombros do terrível terremoto de Kanto, onde puderam contemplar montanhas de cadáveres, rios de sangue e outras imagens macabras. Entretanto, apesar do gênio orgulhoso de Heigo, ele protegia seu irmãozinho e o ensinava, a seu modo, sobre questões da vida. Com o surgimento do cinema falado, Heigo comete suicídio, e essa tragédia promove uma transformação na vida de Akira Kurosawa.

Se o professor desenhou os galhos do pequeno Kurosawa, e seu irmão orientou a direção do tronco, seu pai foi responsável por assegurar a preservação da essência do espírito de Kurosawa, permitindo sua liberdade de escolha sobre os caminhos que ele seguiria. Seu pai era descendente de samurais e mantinha acesa a chama da tradição e do *bushido* (o código de honra samurai), mas era liberal no que concerne às artes; por isso, foi ele quem levou pela primeira vez o pequeno Akira ao cinema. Inscreveu o filho em um curso de caligrafia e quando Kurosawa quis praticar o *Kendo* (arte marcial com espadas de bambu, de herança samurai), ele aceitou a escolha do filho, mas manteve inalterado o horário

das outras atividades, de modo que os dias do menino eram preenchidos por práticas de *Kendo*, visitas a um templo religioso, retorno ao lar, ida para a escola, aulas de caligrafia, além das visitas que fazia ao seu professor de arte. Foi seu pai também quem incentivou suas atividades como pintor e o aconselhou a aceitar o primeiro emprego numa companhia cinematográfica.

Kurosawa escreveu no capítulo intitulado “Planta Nova”, de sua autobiografia: “Geralmente, as crianças passam a infância como plantas novas em uma estufa. Mesmo quando o vento ou a chuva do mundo real entram pela fresta, uma criança não é exposta ao granizo ou à neve.” (KUROSAWA, 1990: 113). O *Bonsai* precisa de certos cuidados, durante sua formação; por isso, os cuidados recebidos até então precisavam ser mantidos e os contornos enfatizados. Após seguir o conselho de seu pai e ingressar numa companhia cinematográfica como diretor-assistente, Kurosawa conheceu aquele que seria seu mestre, Yamamoto-san, que lhe ensinaria todas as etapas de filmagem, montagem e finalização de um filme. Yamamoto-san, como Kurosawa gostava de chamá-lo, deu conselhos que foram fundamentais para sua carreira, entre os quais, como realizar uma adaptação de obra literária.

Para o cultivo de qualquer planta é necessário um preparo do solo, ou melhor, um solo fértil. Houve na vida de Kurosawa um acúmulo de conhecimentos sobre a arte tida como erudita, inclusive o *bushido*, mas houve também um contato com as camadas mais populares da cultura, aprendendo contos, superstições, músicas e lendas tradicionais. Com esse pé na terra do Japão, não posso crer como verdadeiro o que dizem sobre a ocidentalização de Kurosawa, pois reafirmo que, mesmo quando uma planta é transportada para um novo solo, ela carrega com suas raízes uma parte da terra natal, que é vital para sua sobrevivência: Kurosawa não deixa de ser japonês por se apropriar das artes e recursos ocidentais, assim como eu não deixo de ser ocidental por apreciar e participar da cultura tradicional japonesa.

As mesmas obras literárias adaptadas por Kurosawa, quando as vejo adaptadas por outros diretores, raramente me agradam. Existe um sabor único em sua filmografia, e tão

característico, que não preciso ler o ideograma de seu nome nos créditos para saber que aquele filme foi dirigido por ele.

Há momentos especialmente geniais em seus filmes. Por exemplo, num episódio de *Sonhos*, um personagem passeia pelos quadros de Van Gogh e durante todo percurso ouvimos a *Gota de chuva*, de Chopin. No diálogo fantástico entre o pintor e o personagem, Van Gogh o ensina a apreciar a natureza e a extrair dela motivos de arte. Ora, a história da composição de *Gota de chuva* é bastante conhecida: segundo contam, Chopin compôs essa peça a partir de uma goteira da calha de seu quarto. Muito embora essa idéia não seja muito convincente, é preciso lembrar que Van Gogh acreditava que os artistas possuíam um talento capaz de superar a natureza, isto é, mesmo tomando a natureza como modelo, seria possível criar algo mais belo do que esse mesmo modelo. Adoro o som da chuva, mas, sob determinada perspectiva, *Gota de chuva* é superior.

Nos filmes de Kurosawa, a música tem um papel essencial. Em seus filmes, as músicas saem de seu lugar de câmara e penetram em recintos ou em grandes *sets*, acrescentando novos significados ou realçando os já existentes. Em *Ran*, por exemplo, enquanto o exército de Hidetora (rei Lear) é aniquilado na batalha, os sons das espadas e dos fuzis são substituídos por uma música dramática, o sentimento de derrota e desonra atingem o espectador através da música, e percebemos a queda do senhor feudal, quando o som natural retorna, destacando o estalido do disparo que assassina seu filho Taro (Goneril).

Outro exemplo: enquanto filmava *O Anjo Embriagado*, seu pai faleceu. Ao receber a notícia, Kurosawa caminhou pela rua e ouviu dos autofalantes uma valsa triste, a música realçou sua introspecção e imediatamente ele decidiu inseri-la no filme, pois era necessário ressaltar os pensamentos da personagem que, como ele, sofria com pensamentos sombrios.

Kurosawa não inseria em seus filmes apenas músicas ocidentais; ele valorizava também as canções populares japonesas.

Em sua juventude, meu pai foi um músico, ao que parece até lançou um disco, mas deste eu só me recordo da capa. Meu pai tocava acordeom e violão e com ele aprendi a cantar várias modas de viola. Mas, não sei por que razão, ele abandonou a música.

As músicas que meu pai tocava, cantava ou ouvia eram festivas e dançantes, bastante simples. Quando tentei conhecer outros estilos musicais tive dificuldade em apreciar as músicas eruditas (clássicas), por isso, precisei do auxílio de um amigo, de gosto requintado, e da companhia de Kurosawa. No já referido episódio de *Sonhos* que homenageia Van Gogh, a música é quase traduzida em cinema: o baixo conduz os passos do personagem, as reflexões do pintor são acentuadas pela parte alta da melodia e a melancolia e tristeza se aprofundam no final do tema.

Se por um lado tive dificuldade na recepção da música, isto não ocorreu com as artes plásticas: meu primeiro contato com a pintura foi com as obras de Monet, depois com os Renascentistas e os Barrocos. Van Gogh chamou-me atenção por sua biografia; evidentemente, o fato de ele ter cortado a orelha chamou-me bastante atenção. Seu protesto, que chamam loucura, serviu-me de catarse, e quando preparo uma aula sobre Van Gogh não consigo me decidir qual das versões ofereço aos meus alunos, pois conheço três: na primeira e mais conhecida, Gauguin menciona em uma carta a Theo, que ele cortou a orelha para presentear uma prostituta; uma outra versão, vinda de não sei quem, diz que ele cortou as orelhas para se impor a Gauguin; e a versão de Kurosawa apresenta Van Gogh explicando que cortou a orelha porque ela não ficava bem no quadro.

Van Gogh foi um artista bastante atormentado; não fosse a ênfase que dão aos seus instantes de loucura, seria possível dizer que ele teve uma vida desgraçada. Encontrava-se em constantes encruzilhadas e o mundo lhe ofereceu desconforto. Van Gogh lutou para se encaixar nas engrenagens da sociedade, aceitou todas as condições que lhe impuseram, tentou seguir a carreira de missionário, provavelmente para agradar ao pai que era pastor, trabalhou no antro da terra, sujo e afogado em carvão, até que optou por si, ou melhor, por Deus e por sua arte. Ele acreditava que a arte era uma manifestação divina e a melhor maneira de amar a Deus seria desenvolvendo ao máximo sua potencialidade. Uma pessoa que trabalhou em minas de carvão, foi encarcerado em manicômio, que tinha como modelos artísticos Rembrandt e Delacroix e lia Vitor Hugo, Shakespeare e Dickens, não poderia senão pintar girassóis.

Van Gogh, assim como Dostoiévski, se interessava muito por Hugo, e curiosamente ambos destacam *O Último Dia de um Condenado*, que começa com a seguinte frase: “Condenado à morte!”; a partir daí, Hugo analisa a psicologia de um personagem encarcerado, ciente de sua condição transitória e com data marcada para sua morte. O personagem acorda e o primeiro pensamento é a morte: dentro da prisão ele só enxerga miséria e sofrimento, os outros condenados vêm nele a morte e sentem pena. No dia de seu julgamento, pode ver pelas janelas do juizado um vaso de flores e os raios de sol; dentro da prisão apenas o negrume. Van Gogh, como o condenado à morte, sabia de seu destino, imaginava a possibilidade de ser anistiado, contudo, sua sina seria o sofrimento, e por isso pintava as cores de seu mundo ideal.

As mesmas cores que consolaram Van Gogh eram as cores que atemorizavam Kurosawa. O céu vermelho de *Ran* é um céu incendiado e assustador. No filme *Céu e Inferno*, filmado em preto e branco, munido de não sei que recurso, Kurosawa conseguiu inserir um tom róseo na fumaça que indicará o caminho até o criminoso. Em *Kagemusha (A Sombra de um Samurai)*, recorre a uma técnica de pintura que lembra os quadros barrocos, principalmente nas cenas em que o protagonista (o sócia do Lorde) tem pesadelos. O jogo de sombras é magnífico, e as tensões são marcadas por essa possibilidade em se brincar com o claro e escuro. O recurso também serve para enfatizar o sentido da perda de identidade do personagem, que é obrigado a viver como duplê de outra pessoa.

O motivo barroco também está presente em outros filmes, como *Dodeskaden* e *Akahige (O barba ruiva)*. Em *Dodeskaden*, a miséria de um cortiço é recortada por um garoto que conduz um trem imaginário. O título do filme pode ser interpretado como uma onomatopéia do som da máquina, apesar de ser possível interpretá-lo como “Como vai?”. O filme tem uma narrativa central, mas há vários temas isolados que complementam a história principal. Uma dessas mini-histórias é conduzida por um menino que sustenta seu pai sonhador: o menino tem as feições muito claras, é quase páli-

do, seu brilho destoa do ambiente em que vive, e o mundo sombrio que o cerca é iluminado por sua presença de espírito.

Em *Akahige*, novamente surgirá uma criança que luta para sobreviver num mundo hostil. A menina desse filme tem as faces claras, mas, nos momentos de reflexão e sofrimento, a região de seus olhos recebe uma sombra que permite apenas perceber um pouco do brilho dos olhos. Seu olhar é penetrante, seus cabelos desajeitados favorecem o jogo de “tudo ou nada”. Muitas vezes essa menina parece com os bonecos japoneses, mas noutras privilegia-se uma imagem senil. Em suas primeiras aparições no filme, o ambiente é mais escuro e sinistro, contudo, ao passo que a personagem evolui no drama, tanto sua aparência quanto o ambiente tornam-se mais claros. O estilo barroco presente no filme de Kurosawa, principalmente nos filmes em preto e branco, acentua a atmosfera de tensão e conflito.

Os personagens representados em *Akahige* dividem-se entre claros e escuros. O médico (Barba Ruiva) representa a claridade, enquanto os senhores feudais e os burgueses, a obscuridade. O duelo entre sanidade e loucura é constante: em determinada cena há um duelo entre um jovem médico e uma “viúva negra”; ela dissimula suas verdadeiras intenções ao se insinuar para o rapaz, contudo, no momento de fraqueza desse jovem, ela tenta assassiná-lo. Nesta cena, o casal aparece em cantos opostos do quarto: quando a mulher se aproxima do rapaz, ele se afasta como em passos de dança, e, quando ele investe contra a moça, é ela quem recua. É mostrada simetricamente a atuação dos atores, até o instante da supressão dos movimentos. Na cena congelada, percebemos o recurso fotográfico que ela sugere, ao mesmo tempo que faz referência à encenação *Kabuki* (arte teatral japonesa).

Há quem aproxime o teatro japonês ao teatro shakespeariano, assunto que deve ser tratado em um trabalho mais específico. Todavia, essa semelhança instiga certa reflexão sugerida por meu orientador. Em uma conversa informal, ele levantou o seguinte problema: “O teatro de Shakespeare pode ser lido como literatura; sob esse ângulo, poderíamos verificar se os roteiros escritos por Kurosawa também aceitariam tal leitura”. Não houve, contudo,

oportunidade para essa verificação, pois ainda não consegui ter acesso aos roteiros, mas a comparação entre o cinema e o teatro é inevitável, pois ambos foram criados, em primeira instância, para serem encenados, e não para serem lidos.

Walter Benjamin destacou as diferenças entre os atores de teatro e de cinema no seu texto “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”, no qual comentava que a distinção maior entre eles era o fato de o ator teatral conhecer o texto (enredo) em sua completude, enquanto o ator cinematográfico conhece o enredo conforme recebe os *scripts*; além disso, o ator de teatro encena de maneira contínua e linear diante de um público, mas o ator de cinema filma várias etapas em diferentes *sets*, que não obedecem a uma ordem linear, conhecendo o resultado de seu trabalho após a montagem e reorganização das cenas filmadas. Evidentemente os filmes de Kurosawa obedecem aos mesmos critérios, e os atores são submetidos aos mesmos processos dos atores de qualquer filme, entretanto, há encenações teatrais inseridas nos filmes de Kurosawa, e os atores puderam, de certa maneira, conhecer profundamente os personagens que representavam, visto que muitos de seus filmes foram baseados em obras literárias.

Apesar de ter dito que os atores dos filmes de Kurosawa são submetidos às mesmas condições que qualquer outro ator de cinema, não consigo deixar de me sentir em dúvida quanto a isto, pois, o modo como os atores encenavam na metade do século XX apresentava nuances de teatralidade. Não sei se eles eram instruídos por Kurosawa a manter essa característica, contudo, no que concerne às interpretações de *Ran* e *Trono Manchado de Sangue*, não hesito em dizer que nestes casos foi opção de Kurosawa manter a atmosfera teatral das encenações, apoiado numa das máximas de *Macbeth*: “A vida nada mais é do que uma sombra que passa, um pobre histrião que se pavoneia e se agita, uma hora em cena e, depois, nada mais se ouve dele”

O tema de *Kagemusha: A Sombra de um Samurai* diz respeito a esta mesma concepção da vida como teatro. “A vida é sonho, visão e ilusão”. A condição humana é vergonhosa e insignificante, nascemos conscientes de nossa morte e somos lembrados

disto constantemente. Somos manipulados por forças invisíveis que determinam nosso destino, somos submissos e impotentes perante os desejos, vivemos uma vida incompleta, somos como o personagem de Hugo, acordamos sabendo que logo seremos executados, deixaremos um túmulo como herança para nossos descendentes, caso haja; senão, o vazio e o esquecimento.

Kurosawa adaptou peças de Shakespeare, obras de Dostoiévski, Gorki, Akutagawa e de outros autores japoneses. Tanto nas obras adaptadas quanto nas leituras citadas em sua autobiografia, pude perceber que a literatura que interessava a Kurosawa era aquela que investigava a consciência e a condição humanas. Há um toque romântico de Victor Hugo em seus filmes, assim como há a profundidade de Shakespeare e a análise psicológica de Dostoiévski. Mesmo em filmes tidos como mais comerciais, há uma sombra russa ou uma complexidade inglesa presentes, e a narrativa segue uma sutileza japonesa, fazendo com que eu quase tomasse a coragem de dizer ao meu orientador que é possível tomar os roteiros de Kurosawa como literários. Mas por enquanto me contento em apreciar seus filmes tendo em vista a literatura.

Ao final deste trabalho, devo justificar a escolha do tema perante a professora que esperava uma escrita acerca da revolução romântica. Talvez a relação entre Kurosawa e o Romantismo tenha sido tangenciada em uma ou outra observação, mas é necessário torná-la tácita.

Para pensarmos o que há de romântico e de revolucionário no cinema de Kurosawa é preciso estabelecer qual seria a sua contraparte clássica e conservadora. Clássico e conservador, na época de Kurosawa, talvez fosse o cinema que se negasse a tocar nos assuntos mais dolorosos para a alma humana, ou que o fizesse de modo convencional e cômico – no sentido aristotélico dessa palavra. É o caso, sempre citado, de um filme brilhante como *As Vinhas da Ira*, adaptado nos anos de 1950 do romance de Steinbeck: o final do livro, chocante, torna-se um comportado final de filme. A moça que perdeu o bebê, e que oferece o leite de seu próprio peito para salvar a vida de um velho mendigo, entre os olhares compas-

sivos de sua família miserável, desaparece e dá lugar à família, ainda miserável, que reafirma a sua fé no Estado e nas instituições, enquanto se despede do lugar que lhe foi hostil.

Como arte de entretenimento, o cinema é pródigo em dissipar de si as questões cruciais da vida, principalmente aquelas que, desde o século de Shakespeare, levantaram-se junto com a revolução burguesa. Ao negar-se a esse papel de *entreteneur*, Kurosawa afirmou-se como pintor da humanidade nua, sem sacrificar-se ao hermetismo que caracteriza certos cineastas “sérios” e tímidos. Sua obra é um monumento quase miraculoso, dado o pouco caso com que a indústria cinematográfica trata as grandes idéias e os grandes artistas em proveito da grande audiência. Ao contrário dos cineastas “clássicos”, Akira Kurosawa jamais pensou em atender exigências que não fossem as naturais. Como um *bonsai*, sempre recusou a direção que tentaram lhe dar contra sua vontade íntima. Nessa imposição de sua vontade está o seu romantismo revolucionário. Essa atitude romântica ajudou a transformá-lo, paradoxalmente, num clássico.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

CIOCHETI, Ermetes. *O Filme Japonês*. São Paulo: Grupo de Estudos Fílmicos, 1963.

DAVIS, Darrell William. *Picturing Japaneseness: film and culture*. New York: Columbia University Press, 1996.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O idiota*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo. Editora 34, 2002.

GOGH, Vincent Van. *Cartas a Theo*. Org. Georges Philippart. Porto Alegre: L&PM, 2002.

HUGO, Victor. *O Último Dia de um Condenado*. Trad. Joana Canêdo. São Paulo.: Estação Liberdade, 2002.

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

RICHIE, Donald. *Japanese Cinema: na introduction*. New York: Oxford University Press, 1990.

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

FILMOGRAFIA COMENTADA

O idiota (Hakuchi). Japão, 1951. 166 min, P&B.

Viver (Ikiru). Japão, 1952. 166min., P&B.

Trono manchado de sangue (Kumonosu-Jo). Japão/França, 1957. 105 min, P&B.

Céu e inferno (Tengoku to Jigoku). Japão, 1963, 143 min., P&B.

O barba ruiva (Akahige). Japão, 1965. 183 min., P&B.

Dodes'ka-den (Dodeskaden). Japão, 1970. 140 min., P&B.

Kagemusha: a sombra do samurai (Kagemusha). Japão, 1980. 179 min., em cores.

Ran (Ran). Japão, 1985. 162 min, em cores.

Sonhos (Yume/Dreams). Japão/EUA, 1990. 120 min, em cores.

Madadayo (Maada dayo). Japão, 1993. 134 min., em cores.

Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Colegiado do Curso de Letras — Campus de Cascavel

REVISTA LÍNGUAS & LETRAS

Versão eletrônica disponível na internet:

www.unioeste.br/saber