

ALEXANDRE LÚCIO SOBRINHO

**O SONHO DE UM IDIOTA:
ENSAIO SOBRE ALGUMAS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DE
OBRAS LITERÁRIAS, FEITAS POR AKIRA KUROSAWA**

Assis

2006

ALEXANDRE LÚCIO SOBRINHO

**O SONHO DE UM IDIOTA:
ENSAIO SOBRE ALGUMAS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DE
OBRAS LITERÁRIAS, FEITAS POR AKIRA KUROSAWA**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Universidade Estadual Paulista, para obter o título de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras.

Área de concentração: Literatura e Vida Social

Orientador: Prof. Dr. José Carlos Zamboni

Assis

2006

Sobrinho, Alexandre Lúcio

O sonho de um idiota: ensaio sobre algumas adaptações
cinematográficas de obras literárias, feitas por Akira Kurosawa. /
Alexandre Lúcio Sobrinho; orientador: José Carlos Zamboni. – Assis,
SP : [s.n.], 2006.

95 f. : il.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade
de Ciências e Letras de Assis

1. Cinema - Japão 2. Akira Kurosawa 3. Fiódor Dostoiévski 4.
Ryunosuke Akutagawa I. Zamboni, José Carlos II. Universidade
Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras de Assis III. Título

ALEXANDRE LÚCIO SOBRINHO

COMISSÃO JULGADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE

Presidente e Orientador Dr. José Carlos Zamboni

2º Examinador Dra. Maria Lídia Lichtscheidl Maretti

3º Examinador Dra. Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro

Assis, 20 de novembro de 2006.

DADOS CURRICULARES

ALEXANDRE LÚCIO SOBRINHO

NASCIMENTO 09.06.1974 – SUZANO/SP
FILIAÇÃO Martin Sobrinho
Regina Helena Salvador Sobrinho

- 1974 Nasce numa tarde preguiçosa d' *Um Domingo Maravilhoso*
- 1985 Experimenta pela primeira vez o *Manju* e o *ban-cha*
- 1988 Descobre o significado da palavra *Gaijin* (estrangeiro)
- 1989 Conhece um mestre japonês e aprende palavras mortas de um Japão de *Sonhos*
- 1991 Assiste ao filme *Sonhos* e deseja ir para o Japão
- 1995 Inicia sua luta em busca de *Sonhos*
- 2001 Encontra discípulos de *Sonhos* nas salas do C.E.L.
- 2002 Convence a Unesp a acreditar em *Sonhos*
- 2006 Desperta de *Sonhos*

À Érica Yamashita
In Memoriam

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 desditosos 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”)

Aos olhos mineiros de meu pai que anoitecem: o Seo Martin.

Ao coração carinhoso de minha mãe que palpita ao ritmo do vento que balouça as flores de laranjeira: a Dona Regina. Aos lábios em cujo toque levam-me para uma ceia sob o luar e ao perfume das cerejeiras: a minha senhora, amiga, companheira Ná. Ao espírito virtuoso e iluminado de Proust encarnado em amigo: o quase irmão, Paulo de Tarso Cabrini Jr. Ao poderoso cérebro enciclopédico de meu sogro japonês, que todas as tardes vem me Ensinar: Yamashita-san ou, felizmente brasileiro, Seo Yamashita. Às mãos habilidosas e perfumadas de meu avozinho japonês que me presenteou com dois majestosos *Bonsai* e toda a filosofia da natureza: Inoue-san. Ao paladar refinado e distintamente japonês de minha sogra que nutriu ainda mais meus sonhos: Suzuko-san. À face jovial e sábia da professora que me ensinou a ler com o coração: Kazuko. Ao braço forte de meu amigo advogado-dekasegi que, neste exato momento, deve estar despertando para mais um dia de sofrimento: Ah, meu querido amigo, Willian Kyoshi Masuda.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Prof. José Carlos Zamboni, o impressionista.

Ao Prof. Odil José de Oliveira Filho, o impressionante.

Profa. Maria Lídia Maretti, a preciosa.

Profa. Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro, a imprescindível.

Profa. Heloísa Costa Milton, a protetora.

Profa. Sandra Ferreira, a amiga.

Profa. Rosane Gazolla, a compreensiva.

À Seção de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras de Assis.

Agradeço, ainda, aos pés firmes da Coordenadora do C.E.L., que disfarçou minhas ausências necessárias com sua presença marcante e tranqüilizou meus alunos enquanto eu viajava em direção ao Sonho: a também professora, Monique.

Finalmente, agradeço à Fundação Japão e as pessoas que lá trabalham e sempre niponicamente me auxiliam: Mayumi, Grace, Michiko, Norma, Maki, etc.

命は義にやりて輕んし

“A vida de um homem é leve como uma pena,
em comparação com seu dever.”
(provérbio japonês)

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 AKIRA KUROSAWA: O SAPO NA FRENTE DO ESPELHO.....	18
3 RASHOMON: A VIDA DE UM IDIOTA.....	24
4 O IDIOTA: O ESTRANGEIRO.....	32
5 TRONO MANCHADO DE SANGUE: NO CASTELO DA TEIA DE ARANHA.....	57
6 <i>RAN: O REI LEAR</i> COM ARMADURA DE SAMURAI.....	67
7 CONCLUSÃO.....	78
REFERÊNCIAS.....	80
REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA.....	82
ANEXOS	
A – “Rashomon”.....	83
B – “Dentro do Bosque”.....	88

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - *Lês Alyscamps a Arles*

Figura 2 - Fukai

Figura 3 - Asaji

Figura 4 - Yaseonna

Figura 5 - Yamauba

Figura 6 - A “bruxa” de *Trono Manchado de Sangue*

Figura 7 - *Storyboard* de *Ran*

Figura 8 - *Storyboard* de *Ran*

Figura 9 - *Storyboard* de *Ran*

Figura 10 - *Storyboard* de *Ran*

Figura 11 - Ooakujo

Figura 12 - Shiwajo

Figura 13 - Hidetora

Figura 14 - *Storyboard* de Hidetora

Figura 15 - da peça “O Monge Cambaleante”

Figura 16 - cena do filme *Kagemusha: a Sombra do Samurai*

Figura 17 - *Storyboard* de Tsurumaru

Resumo

Enquanto um ser sobrenatural fia numa roca uma linha transparente e frágil, um poderoso samurai, com um punho cerrado sobre sua espada, percebe que seu destino está sendo desenrolado e partir-se-á como os fios de uma teia de aranha. Outro samurai, não tão jovem, mas com a espada em riste, derrama seu sangue em terra familiar. Um menino e uma menina vestem máscaras demoníacas para sobreviver em um mundo que não admite doçura. São esses alguns dos personagens e dos temas presentes na obra de Akira Kurosawa, motivos sinistros e dolorosos demais para serem tocados pela mente comum, mas que são tomados corajosamente pelo gênio brilhante e sensível, que transforma tudo em beleza e arte. O objetivo deste ensaio é comentar o casamento da beleza e do sofrimento em seus filmes, onde também comparecem os seguintes convidados: a vida do próprio diretor, a literatura que o influenciou, a pintura e a música que admirou e que inseriu em seus filmes e, como parte essencial de qualquer trabalho científico, como Fritjoff Capra disse em O Tao da Física, minha vida também comparece aqui, como é inevitável, já que sou eu o fotógrafo deste casamento.

PALAVRAS-CHAVE: Akira Kurosawa; Fiódor Dostoiévski; William Shakespeare; Ryunosuke Akutagawa; Cinema Japonês.

Abstract

While a white phantom of old-man or woman devilily spins a translucent and frail 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 his sword still ready, suffers the bleeding of his life in the land of his owns. A boy and a girl 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 courageously taken 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 the following guests: his own life, the books he read, the paintings he admired, the music he liked to put on his films, and, as an essential part of a scientific work, like Fritjoff Capra said in The Tao of Physics, here comes my life too, as it is inevitable, being a photographer of this wedding as I am.

KEY-WORDS: Akira Kurosawa; Fiodor Dostoievski; William Shakespeare; Ryunosuke Akutagawa; Japanese Cinema.

1 INTRODUÇÃO

“O Aventureiro
Na humanidade não imaginou uma raça
Totalmente física em um mundo físico.
(Wallace Stevens, L'Esthétique du Mal)”

Em um dos episódios de *Sonhos*, de 1990, Akira Kurosawa (1910-1998) presta uma homenagem ao pintor Vincent Van Gogh, ao fazer um personagem (um alter-ego, na verdade) imergir num quadro do pintor holandês e participar de uma tarde no cotidiano do pintor. Nesse episódio, o diretor japonês reverencia tanto o homem Van Gogh quanto sua obra, e, nesta introdução, eu queria prestar, ao diretor japonês, uma homenagem semelhante. Mas, refletindo sobre a importância de tal gesto, descobri que meu trabalho todo será uma grande demonstração de respeito e admiração a esse mestre que, em minha infância, coloriu as noites escuras e as madrugadas silenciosas com a fotografia, a imagem e os sons de seus filmes.

Ao escolher como título de minha dissertação “O Sonho de um Idiota”, quis me referir ao “sonho” daquele que é considerado um idiota por seus contemporâneos, sendo tratado pela sociedade como um desajustado, como vários exemplos que encontramos na literatura universal, no reino da ficção, podendo ser um príncipe inocente e generoso (Míchkin), um digno cavaleiro andante (Dom Quixote), ou um andarilho que conhece toda a insensatez do mundo (Geraldo Viramundo), e, no reino das biografias realmente acontecidas e vividas aos olhos da multidão, as vidas de Van Gogh e de Beethoven. Sejam personagens de ficção, sejam personagens de história – cuja verdade, aos poucos, e inevitavelmente, vai se transformando em lenda e ficção – todos eles são os indefiníveis, onipresentes, injustiçados e incompreensíveis num mundo em caos e em cegueira. Portanto, “O Sonho de um Idiota” é um trabalho que, tomando como base essa idéia central do cinema de Kurosawa (ou seja, um inconformismo em relação à destruição do humano), pretende abraçar o universo, e não menos do que isso, apresentando-se como um trabalho restrito ao seguinte tema: as adaptações de algumas obras literárias universais, feitas por Akira Kurosawa, as quais conjugam o sentido elevado da moral, a beleza sutil do contato com a bondade e a caridade, e o seu contraste com as mazelas do espírito humano.

Os filmes que procuro contemplar em minha análise são: *Rashomon* (1950), *O Idiota* (1951), *Trono Manchado de Sangue* (1957) e *Ran* (1985). O primeiro deles será discutido com base nos dois textos literários que lhe deram origem: “Rashomon” e “Dentro do Bosque”, do escritor japonês Ryunosuke Akutagawa (1892-1927). O segundo filme será tratado a passo com *O Idiota*, de Fiódor M. Dostoiévski (1821-1881). O terceiro, juntamente com seu texto-

origem, *Macbeth*, de William Shakespeare (1564-1616); e, o quarto, juntamente com o *Rei Lear*, também de Shakespeare.

É possível incluir nesta dissertação outros textos que Kurosawa adaptou – como *Ralé*, de Máximo Gorki (1868-1936). O texto, e o filme de Kurosawa, ajudam a esclarecer o contato que o diretor teve com o neo-realismo, e o percurso que seguiu até sua obra máxima, *Sonhos*. Mas, à dificuldade de acesso ao livro de Gorki, e ao filme homônimo no início de meus estudos, soma-se o trabalho que os autores já escolhidos impõe aos dois anos de curso do mestrado. Todavia, acho possível discutir os aspectos mais significativos da obra do diretor japonês a partir dos filmes que escolhi.

Metodologicamente, eu poderia simplesmente confrontar as obras literárias e suas versões fílmicas, ou seja: apontar os distanciamentos ou as aproximações entre o original e sua adaptação, descrevendo os momentos de êxito ou fracasso; mas tal método, além de causar um antecipado desinteresse do leitor, resultaria numa análise superficial que não prestaria o devido respeito ao projeto de Kurosawa – que, *a grosso modo*, pretendia buscar “as verdades humanas”.

Vários autores se aventuraram na difícil tarefa de “pintar o retrato das paixões humanas”, mas poucos foram os que deram vida a esse retrato; entre esses últimos, Kurosawa escolheu os gênios de Shakespeare, Dostoiévski, Gorki e Akutagawa para inspirar seus próprios ares de artista arrebatado e comprometido com a tarefa de elevar espiritualmente a humanidade. Todos eles investigaram o coração do Homem e apresentaram, distinta ou indistintamente, o seu caráter benévolo e maligno; por essa razão, foram incluídos no programa do diretor japonês, que, através dos exemplos contidos nestas obras, queria ouvir a resposta para a fatídica indagação “por que não conseguimos ser felizes?”; além disso, dessa reverberação íntima com seus próprios propósitos de artista, a estrutura dramática dessas obras (excluindo a de Gorki, por enquanto não estudada por mim) parece ter sido um fator decisivo para a escolha: serviram ao propósito do cineasta, que lidava com uma arte que, guardadas as devidas ressalvas, apresenta semelhanças com o teatro.

Esta dissertação, portanto, tentará estabelecer, também, uma relação entre as obras literárias supracitadas, justificando os motivos que levaram Kurosawa a escolhê-las – se para tanto houver engenho e arte. Ainda, se para isso houver Musas que cantem em meu coração, pretendo explicar por que Kurosawa, em sua busca das verdades humanas, selecionou textos de caráter dramático – e, neste caso, provar que a obra de Dostoiévski e Akutagawa guardam semelhanças com o teatro. Contudo, não tentarei responder “o que Kurosawa foi buscar no

Ocidente?”, por não ter ainda uma visão totalmente clara sobre esse assunto. Mas, se, com isso, um leitor mais curioso se sentir traído ou frustrado em suas expectativas para com meu texto, apontarei dois aspectos que podem ser investigados suficientemente por alguém, e que provavelmente levaram Kurosawa ao contato com a outra metade do mundo.

O primeiro deles pode ser conferido com a filmografia do diretor em uma mão e um mapa na outra: o cineasta iniciou sua carreira com um filme (*Sugata Sanshiro* – em Inglês, *Judo Saga* – de 1943) que narrava a história de um judoca – personagem tipicamente japonês. Em *Rashomon*, o diretor “apropriou-se” de dois textos de um autor japonês que escrevia como um russo. Alguns anos depois, adaptou um romance de Dostoiévski, adentrando na Rússia. Mais tarde, duas peças de Shakespeare, indo à Inglaterra. Além disso, adaptou romances policiais americanos, atingindo a América. Com esses poucos exemplos, pode-se notar que ele “partiu” de sua terra natal e foi caminhando para o Ocidente, mapeando o globo, como se quisesse dizer, com seu cinema imutável: o homem é o mesmo no mundo todo. Talvez essa desajeitada explicação não satisfaça a dúvida, mas foi o que percebi ao estudar a filmografia do diretor.

Ainda falta uma tentativa para responder “por que Kurosawa voltou seus olhos ao Ocidente?”: atentemos para o trauma causado no Japão pela Segunda Guerra Mundial, para a conseqüente “ocidentalização” do Japão (que já vinha se estendendo desde o final do século XIX), e notemos que Kurosawa faz parte da geração contemporânea à Guerra, o pós-guerra, e o estado anterior à Guerra, quando ainda havia restos do antigo Japão – restos de um tesouro delicado. Kurosawa fez parte da mesma geração de Yukio Mishima (1925-1970), Yasunari Kawabata (1899-1972), e tantos outros artistas que passaram pelo momento mais dramático de transição do antigo para o novo Japão.

Espero haver espaço, nesta dissertação, para discutir o assunto mais profundamente, mas, apenas para satisfazer à pergunta proposta ao leitor: Kurosawa viveu num tempo em que a literatura ocidental já havia penetrado no Japão. Seu irmão era fanático pela literatura russa, e, esta era fanática por (e contra a) cultura e literatura mais ocidentais. O Japão estava bem “contaminado” pelo Ocidente na mocidade de Akira: como prova disto, seu irmão trabalhava como narrador de cinema mudo. De uma forma ou de outra, os grandes autores do Ocidente penetraram na alma de Kurosawa desde uma tenra idade. E, como grande espírito, compreendia que o homem se expressava grandemente como homem em todas as regiões do globo, assim como em todo o mundo havia sordidez.

Tratar da “ocidentalização” de Akira Kurosawa, então, é um assunto no mínimo delicado. A palavra “ocidentalização”, no caso, não pode se referir a uma pretensa mudança

de cultura, mas simplesmente penetração de cultura, que, ainda no caso de Kurosawa, transforma-se em aculturação: ao invés de repetir os modelos, o cineasta japonês absorvia a essência da literatura ocidental, transfigurando-a em uma outra história, japonesa e pessoal. Por um processo de identificação raro e curioso, o diretor japonês construiu obras novas nas quais se incorporam fielmente uma leitura profunda das obras literárias adaptadas, e o tratamento artístico – que pressupõe e supõe uma “vontade de durar” por meio da arte, como expressou Horácio no verso célebre: “construí um monumento mais duradouro que o bronze” – serviu para realçar o valor humano do que, em outras adaptações cinematográficas, é construído como aparência e efemeridade.

Explico-me: a adaptação de *Hamlet* (1990), feita por Franco Zeffirelli, por exemplo, exala, por meio do “todo” de que é composto o filme, uma efemeridade e uma superfluidade atribuíveis a qualquer roteiro “aproveitável” para um filme de entretenimento, jamais a um texto trágico de Shakespeare, pleno de densidade, que, por sua vez, foi sendo aumentada pelas leituras sucessivas feitas ao longo dos séculos. Ao transformar os personagens trágicos de Shakespeare em tipos cinematográficos, e ao submeter a peça a um “timing” de roteiro vulgar, um diretor de cinema está, ao mesmo tempo, negando o valor humano presente nessas peças (tão bem estudado em *A Invenção do Humano*, por Harold Bloom), e devolvendo Shakespeare a um lugar ao qual jamais pertenceu: ao extenso rol das banalidades do entretenimento despreocupado, embora algumas opiniões se oponham.

Nada contra as banalidades do cinema, mas cada coisa tem o seu lugar, e, se não é proibido adaptar levemente – ou melhor, despreocupadamente – uma peça de Shakespeare, também não é proibido reclamá-lo como um poeta de maior gravidade, que deve ser ouvido como se ouve o vento norte, num dia de nossas vidas.

As dúvidas que se possam suscitar sobre os aspectos peculiares do cinema e sobre as versões cinematográficas serão tratados mais amiúde no decorrer do trabalho. Por ora, acho importante ressaltar que este trabalho se destina aos estudantes de cinema e de literatura que nele quiserem achar algo de aproveitável; mais precisamente, é dirigido aos apaixonados por cinema e literatura. E também àqueles cuja preocupação recai sobre as mesmas dificuldades encontradas por mim ao lidar com artes tidas como distintas.

As relações entre a literatura e o cinema são bastante complexas. Ao mesmo tempo em que encontramos valores de épico e de drama no cinema, verificamos nele outras potencialidades, tais como a arte pictórica e a musical. Ainda assim, muito tempo se perde em garantir que o cinema não mantém relação nenhuma com outros veículos artísticos. No meio de tantas opiniões discordantes, e seja qual for a classificação dada ao cinema, tudo se

resumirá em tomá-lo como obra de ficção – ao menos será sob este aspecto que pretendo estudar os filmes de Kurosawa.

A idéia de estudar essas adaptações surgiu de minha perplexidade ao assistir ao filme *Ran* – pois, embora eu fosse um aficionado pela arte e pela cultura japonesas, e já fosse um apaixonado por Kurosawa, não imaginava que um japonês pudesse fazer uma releitura tão interessante de uma peça de Shakespeare. Por isso, decidi conhecer os seus outros filmes, inspirados em peças de teatro e textos literários, a fim de constatar se a adaptação de *Rei Lear* havia sido uma exceção, ou se encontrava par entre as outras releituras cinematográficas feitas pelo diretor. Para minha surpresa, as outras obras adaptadas apresentavam inovações e aspectos tão impressionantes quanto *Ran*.

Traduzir minhas impressões seria tarefa difícil, caso eu optasse por uma leitura apenas impressionista, sem qualquer espécie de diálogo; portanto, lancei mão de textos filosóficos, textos de crítica literária e comentários feitos por estudiosos de cinema. Contudo, ligar estas correntes de pensamento ao meu estudo, e harmonizá-los, foi tarefa difícil. Essas questões de escolha são fundamentais e decisivas.

Muitos sentirão falta de um ou outro dialogante – provavelmente, muito útil para a nossa conversa. Mas corre-se o risco de ficar louco, quando conversamos com muitas pessoas, mais do que nossa necessidade de tranqüilidade nos permite. Escolhi, por exemplo, Bloom (1930-), para me ajudar com Shakespeare. Não acho necessário nada além disso. Por outro lado, não me senti à vontade (por mais forçoso que fosse – talvez, até por isso) para incluir leituras de Semiótica neste trabalho, nem outras leituras sabidamente úteis na análise literária, e mais ainda na análise fílmica. A uma indagação, a qual antecipo, respondo longamente que nem sempre essas leituras conseguem entrar em nosso campo de interesses, apesar de se mostrem utilíssimas para determinados pontos de vistas.. É questão de ponto de vista. Nem em dez anos, eu sentiria remorso por não ter lido (até o fim) um livro de Semiótica e, talvez, jamais perceba o crime por mim cometido ao folhear suas páginas com dissabor – se isto realmente é um crime... Além disso, o uso de outra metodologia além da estritamente utilizada aqui, constituiria uma penalidade intelectual à qual não vejo razão nenhuma de me submeter, pois todos os métodos, bem como a ausência deles, devem ser usados com uma plena liberdade. Se usei este ou aquele método, esta ou aquela frase, este ou aquele livro, ou teoria, ou idéia, isso se deve ao fato de que, por acaso, aquilo concordava comigo – ou, discordando, dava-me ensejos de concordar comigo. A ausência de uma determinada terminologia, a ausência de um determinado ponto de vista crítico mais adequado, ou uma outra abordagem, tudo isso são alguns dos milhares de crimes que cometemos ao tomar um

caminho. Seguimos o caminho, e as idéias ou pensamentos são como pássaros. Numa determinada estação, serão aqueles que virão bicar o céu. Os outros terão ido para outro ponto cardinal – e, de muitos, eu não saberei nem a existência. Pois bem, a estação é esta. Estes são os pássaros.

As páginas escritas até aqui talvez não satisfaçam às expectativas do leitor que espera o modo especializado de se lidar com os “objetos”, e o modo “científico” de se lidar com a “Arte”. Mas, sincera e francamente, deram-me enorme prazer e satisfação, justamente por não explicarem nada sobre o prazer de lidar com estes objetos tão delicados e preciosos: estas obras, que me formaram espiritual e intelectualmente.

2 AKIRA KUROSAWA : O SAPO NA FRENTE DO ESPELHO

“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.”

(Akira Kurosawa, *Relato Autobiográfico*)

Esta dissertação não se preocupa somente em estudar as adaptações cinematográficas feitas por Kurosawa a partir das obras literárias, mas descobrir *por quê* ele escolheu aquelas determinadas obras. Entretanto, para conseguir isso, seria necessário penetrar no íntimo do cineasta, e achei, em sua autobiografia, o caminho a ser percorrido. Este caminho partia de uma pergunta, com a qual o diretor tentava explicar o processo de adaptação cinematográfica de um texto literário: “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 rerepresentar cinematograficamente. A escolha das obras revelava-se, assim, na autobiografia. E um fio, que conduziria meus estudos, revelava-se também aos poucos.

Cultivei desde criança um enorme interesse pela língua e cultura japonesas, mas, em algum momento de minha vida, acreditei que minha paixão pelo Japão não correspondia às minhas expectativas profissionais. É aquele problema de se dedicar ao estudo da língua e da cultura japonesas sem saber onde aplicar, no campo profissional, esse conhecimento. “Vou estudar Japonês”, dizia eu; “E em quê você vai trabalhar?”, me perguntavam. “Não sei!” – respondia.

Com as nossas paixões, ganhamos a vida. Mas eu não sabia disso, no tempo em que minhas paixões conflitavam com um modo mais imediato de se ganhar a vida, nem naquele tempo em que todas as previsões são sacrificadas em nome do sonho, do desejo feito imaginação obsessiva e hipnotizante, o tempo da infância, enfim. Talvez tenha sido Borges quem disse que o inferno, para si, era não haver bibliotecas. Havendo um livro, Borges está iluminado. Da mesma forma: havendo os sonhos dentro de mim, isso basta para viver tranqüilamente contra a eternidade.

Estou escrevendo sobre um Japão que não existe mais e, na verdade, nunca conheci; mas, por outro lado, estou dissertando sobre a fantasia criada ao assistir aos filmes de Kurosawa. Provavelmente, existe algo de místico nisso tudo. Talvez eu não tenha tido oportunidade de conhecer a Terra do Sol Nascente justamente para não me desiludir da tradição e das cores que o diretor japonês me fez crer como verdadeiras. Talvez, ainda, o fato

de eu não ter recebido um incentivo financeiro para minhas pesquisas, sob a forma de uma bolsa de estudos, tenha sido providencial, para que, sem outro recurso, eu tivesse de garimpar cada folha avulsa de minha memória em busca das respostas que esta dissertação pretende responder. Talvez, com dificuldades econômicas, eu tenha aprendido principalmente com o contato humano, pois fiz uma parte de minhas pesquisas entrevistando imigrantes japoneses, a fim de conhecer aspectos da cultura popular – tão manifestos no cinema de Kurosawa. Provavelmente, se eu tivesse certa quantia em dinheiro para dispensar nessa etapa do conhecimento, eu compraria livros, ao invés de tomar contato humano, e teria tido uma formação mais compatível com a assepsia que, em geral, caracteriza os trabalhos das academias universitárias.

Portanto, todo um repertório cultural, que eu achava perdido, fez enriquecer meu trabalho, e, relendo, sem muito interesse, algumas páginas do *Relato autobiográfico* de Kurosawa, encontrei a seguinte frase, à página 118: “Minha cabeça estava repleta de conhecimentos sobre arte, literatura, teatro, música e cinema, e eu continuava procurando uma forma de fazer uso deles”.

Esse fragmento é muito curioso, pois aparece no momento em que o autor explica a sua pequena passagem por um movimento revolucionário de cunho socialista: visto que ele não sabia como lançar mão de seu repertório artístico em prol da humanidade, pensou em coligar-se a grupos políticos, como uma solução de aplicabilidade para os seus dons e vontades; mas logo descobre não ser este o caminho a ser percorrido, pois, diferente do pragmatismo característicos das ideologias partidárias do século XX, seja o comunismo (o qual seduziu Kurosawa, ainda que brevemente), seja o capitalismo.

Em seu *Relato autobiográfico*, Kurosawa comenta ter desenvolvido suas habilidades artísticas, primeiramente, sob a orientação de um professor de artes plásticas, que se tornou seu amigo e mentor intelectual. Em sua infância e juventude, apesar de ter sido um bom redator, chegando mesmo a publicar alguns trabalhos em jornais estudantis, Kurosawa se destacou mais como pintor, dedicando-se a estudos sistemáticos dessa arte, e recebendo mesmo algumas premiações. Ao tempo em que seu irmão começa a trabalhar como narrador de filmes mudos, Kurosawa começa a frequentar o Centro de Pesquisa de Arte Proletária, onde sua pintura *A natureza-morta* é exposta, e, mais tarde, tem a oportunidade de promover uma grande exposição.

Por sua vez, seu pai assegurou a preservação de seu espírito, permitindo-lhe escolher os caminhos que seguiria. A família paterna descendia de samurais, e mantinha acesa a chama do *bushido* (a arte, a filosofia e, sobretudo, o código de honra dos samurais), mas o pai de

Kurosawa, ao mesmo tempo em que zelava pela manutenção das tradições, era liberal no campo das artes, tendo sido quem levou o filho, pela primeira vez, ao cinema e quem o inscreveu em um curso *Shodo* (caligrafia artística japonesa). Quando Kurosawa quis praticar o *Kendo* (arte marcial com espadas de bambu, de herança samurai), o pai aceitou com júbilo a idéia, 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 – e mentor – já mencionado. Foi seu pai, também, quem incentivou suas atividades como pintor, e quem o aconselhou a aceitar o primeiro emprego numa companhia cinematográfica, três anos após o suicídio do irmão, Heigo.

Com algumas reservas, a relação entre Kurosawa e seu irmão pode lembrar a de Van Gogh e seu irmão: Theo, irmão mais velho e financiador da carreira de Van Gogh, admirava incondicionalmente o irmão, ao passo que Heigo, apesar de ter sido outro mentor do futuro diretor, e um mestre venerável, manifestava-se frequentemente severo e, algumas vezes, até cruel. Théo aparentemente mantinha uma relação mais amigável com o irmão mais novo, enquanto Heigo era pessoa dotada de humor negro e malicioso: podem-se encontrar exemplos dessas características no *Relato Autobiográfico*, à altura em que Kurosawa comenta as maldades cometidas pelo irmão durante o caminho para a escola, ou quando cita a excursão que ambos fizeram aos escombros do terrível terremoto de Kanto, ocorrido por volta de 1918: no primeiro caso, Kurosawa conta que Heigo, durante todo o trajeto até a escola, insultava-o em voz baixa, com palavras agressivas, sabendo que Akira não poderia denunciá-lo aos pais; no segundo caso, levou-o até o local do horrível terremoto, onde puderam contemplar montanhas de cadáveres, rios de sangue, e outras imagens que causaram forte impressão no futuro diretor. Entretanto, apesar de seu gênio orgulhoso, Heigo protegia Akira, e o ensinava, a seu modo, as questões fundamentais da vida.

Durante um período de grande tranquilidade, Kurosawa morou com o irmão, e pôde assistir a várias apresentações de teatro tradicional japonês, pois elas geralmente abriam as sessões de cinema. Heigo era bastante conhecido por seu trabalho como locutor, e muito querido no ainda pequeno mundo cinematográfico do Japão. Tudo ia bem, até o surgimento do cinema falado, quando Heigo perde o emprego e ganha as razões que faltavam para um suicídio.

Essa tragédia promove uma transformação na vida do futuro diretor, deixando-lhe resquícios de um profundo e doloroso sentimento. Mas a influência do irmão, que admirava, ao ponto do vício, os grandes escritores russos, e fornecia a Kurosawa um repertório cultural

de reconhecida qualidade, pode ser vista em seu cinema. O irmão foi quem mais inoculou em Kurosawa o gosto pela arte ocidental, sobretudo a literatura, explorada majestosamente, em filmes sempre majestosos. Tanto nas obras adaptadas, quanto nas leituras citadas em sua autobiografia, pude perceber que a literatura interessante para Kurosawa era aquela através da qual se investigava a consciência e a condição humanas. Há um toque romântico de Victor Hugo em seus filmes, assim como há a profundidade trágica de Shakespeare e a análise psicológica de Dostoiévski. Mesmo em filmes tidos como mais comerciais – mesmo nesses – há uma sombra russa, ou uma complexidade inglesa, numa narrativa que segue uma sutileza japonesa. Talvez os roteiros de Kurosawa sejam artísticos, a ponto de se poder considerá-los como literários – se é que os textos dramáticos, em geral, podem ser classificados assim, e sem controvérsias.

Ingressando, como diretor-assistente, na companhia cinematográfica PCL, conheceu mais um de seus mestres: o diretor Yamamoto, que lhe ensinaria todas as etapas de filmagem, montagem e finalização de um filme. Yama-san, como Kurosawa gostava de chamá-lo, deu-lhe conselhos extremamente fundamentais para a sua carreira – entre os quais: o de como realizar uma adaptação de obra literária.

Nessa época, Akira Kurosawa contava 26 anos. Tendo enviado alguns roteiros para algumas revistas de cinema, recebeu o prêmio da Secretaria da Informação por *Shizunakari*, que foi publicado na revista *Nihon Eiga*. Outro roteiro, intitulado *Yuki*, recebeu o mesmo prêmio, sendo publicado na revista *Shimeiga*. Outros roteiros seus – como *Seishun no Kiryu*, e *Tsubasa na Gaika* – foram dirigidos e filmados por outros diretores. Em 1943, quando completa 33 anos, foi lançado seu primeiro filme: *Sugata Sanshiro*. Depois disso, conseguiu lançar de um a dois filmes anualmente até 1952, quando passou a alternar períodos de grande produção e períodos sem nenhum lançamento, até que a morte o colheu, em 1998.

Cronologicamente, a filmografia de Kurosawa é seguida pelas seguintes obras: *Sugata Sanshiro (Judo Saga, 1943)*, *Ichiban Utsukushi (A Mais Bela, 1944)*, *Sugata Sanshiro (Judo Saga 2) Tora no Fumi Otokatachi (Os Homens que Pisaram na cauda do Tigre – lançado somente em 1952)*, *Waga Seishun ni Kui (Nenhum Pesar por Nossa Juventude, 1946)*, *Subarashiki Nichiyobi (Domingo Maravilhoso, 1947)*, *Yoidore Tenshi (Anjo Embriagado, 1948)*, *Shizuka Naru Ketto (Duelo Silencioso, 1949)*, *Norainu (Cão Danado, 1949)*, *Shunbun (Escândalo, 1950)*, *Rashomon (Rashomon, 1950)*, *Hakuchi (O Idiota, 1951)*, *Ikiru (Viver, 1952)*, *Shichinin no Samurai (Os Sete Samurais, 1954)*, *Ikimono no Kikoru (Record of a Living Being, 1955)*, *Kumonosu-jo (Trono Manchado de Sangue, 1957)*, *Donzoko (The Lower Depths, 1957)*, *Kakushi Toride no San-Akunin (Ralé, 1958)*, *Warui Yatsu Hodo Yoku Nemuru*

(*O Homem Mau Dorme Bem*, 1959), *Yojinbo* (*Yojinbo*, 1961), *Tsubaki Sanjuro* (*Sanjuro*, 1962), *Tengoku to Jigoku* (*Céu e Inferno*, 1963), *Akahige* (*O Barba Ruiva*, 1965), *Dodeskaden* (*Dodeskaden*, 1970), *Dersu Uzala* (*Dersu Uzala*, 1975), *Kagemusha* (*Kagemusha, A Sombra do Samurai*, 1980), *Ran* (*Ran*, 1985), *Yume* (*Dreams/Sonhos*, 1990), *Rapsódia em Outono* e *Madadayo* (*Not Yet*, 1993).

Por fim, 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, onde se aprendem contos, superstições, músicas e lendas. Desse contato emocional e profundo com a cultura popular vêm algumas das cenas e alguns dos filmes mais tocantes de Kurosawa – bem como a lenda que, tornada metáfora, foi essencial em seu *Relato Autobiográfico*.

Gama no Abura: ao ser aprisionado numa caixa revestida por espelhos, um sapo descobre que a horrível figura diante de si é a sua própria imagem, e começa a suar até morrer. Com esse suor, preparava-se um elixir milagroso, capaz de estancar ferimentos, curar doenças e cicatrizar queimaduras – inclusive aquelas causadas pela radioatividade das bombas atômicas. Ao sapo, compara-se o artista, que oferece ao mundo o elixir puro da cura, feito do suor de ter se visto em tantos espelhos. E, partindo dessa bela metáfora do artista, lembrada por Kurosawa, é preciso terminar este capítulo com alguma reflexão a respeito do cinema, e do cinema feito por verdadeiros artistas.

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 juntamente com a revolução burguesa, e dizem respeito à crise espiritual que já tanto conhecemos. Ao negar-se a esse papel de *entertainer*, e sem se sacrificar ao hermetismo característico de certos cineastas “sérios” e tímidos, Kurosawa afirma-se como pintor de uma humanidade vibrante de beleza em meio ao caos. Sua obra é um monumento quase miraculoso, frente ao pouco caso com que a indústria cinematográfica trata as grandes idéias e os grandes artistas em proveito de objetivos mais imediatistas e menos duradouros. Ao contrário dos cineastas “clássicos”, mantenedores da ordem política, melodramáticos, prestidigitadores, Akira Kurosawa jamais pensou em atender exigências que não fossem as suas, de reformador profundo do mundo. Tal como um *bonsai*, sempre recusou a direção que tentaram lhe dar contra sua vontade íntima. Era como uma criança em sua estufa, enfrentando o vento e o frio do mundo. Nessa imposição de sua vontade está um romantismo revolucionário que ultrapassa o pragmatismo de um cinema neo-realista, atingindo o espiritual

e atemporal. E essa atitude romântica acabou por transformá-lo, paradoxalmente, num clássico.

3 RASHOMON: A VIDA DE UM IDIOTA

“A vida humana não vale um verso de Baudelaire.”
(AKUTAGAWA, Ryunosuke. “A Vida de Um Idiota”)

Até a década de 1930, o cinema japonês se desenvolveu completamente ignorado pelo Ocidente, devido à distância geográfica, cultural e, conseqüentemente, estética em relação à Europa e aos EUA. Cineastas como Teinosuke Kinugasa (em 1929), Mikio Naruse (em 1933) e Tomotaka Tasaka (em 1938), conseguiram algum êxito em romper as barreiras entre os hemisférios, mas, apenas em 1951, um filme japonês, ganhando o grande prêmio do Festival de Cannes, obteve reconhecimento mundial: *Rashomon*, de Akira Kurosawa.

Segundo a *Enciclopédia Mirador*, o que contribuiu para a vitória foi “o exotismo do assunto e a atmosfera, aliados a certa filiação européia do autor do conto original, Ryunosuke Akutagawa, e do diretor japonês” (19--, p. 2439). Sobre a distância cultural, a que já aludimos, acrescenta: “A curiosidade substituiu o esforço de compreensão. A obra de Kurosawa tornou-se presença obrigatória nas manifestações culturais”.

Lançado em 1950, *Rashomon* é a fusão cinematográfica de dois contos do escritor japonês Ryunosuke Akutagawa (1892-1927), a saber: *Rashomon* (Rashomon) e *Yabu no Naka* (Dentro do Bosque). A síntese de duas obras diferentes se torna imperceptível àqueles que não conhecem os contos, pois Kurosawa, absorvendo a poética de Akutagawa, elaborou um outro texto fiel à sua própria maneira poética.

A respeito da escolha do tema, diz o cineasta:

[...] Enquanto procurava algo para filmar, de repente, me lembrei de um roteiro baseado no conto “Yabu no naka” (“Dentro do Bosque”), de Ryunosuke Akutagawa. [...] Era uma peça muito bem escrita, mas não tinha extensão suficiente para se transformar num filme. Ocorreu-me também que “Dentro do Bosque” era composto de três contos e que, se eu adicionasse mais àquele conjunto, teria o comprimento exato de uma película. Lembrei-me do conto “Rashomon”, de Akutagawa. Como “Dentro do Bosque”, passava-se no período Heian. O filme *Rashomon* tomou forma em minha mente. (KUROSAWA, 1990, p. 264)

Kurosawa realizou o filme num ato de coragem, com a descrença dos diretores da Daiei, empresa cinematográfica em que trabalhava, para quem o conteúdo “era difícil” e o título “não tinha qualquer apelo” (KUROSAWA 1990, p. 262).

De fato, era um projeto arrojado; e a maior prova está na maneira como Kurosawa rebateu as críticas:

Seres humanos não são honestos a respeito de si próprios. Não podem falar de si mesmos sem embelezar a situação. Este roteiro retrata homens assim, que mentem o tempo todo para se sentir melhores do que são. Também mostra a necessidade pecaminosa de seguir com essa falsidade lisonjeira além-túmulo. Até o personagem que morre age dessa forma quando fala aos vivos, através de um médium. Egoísmo é um pecado que o ser humano carrega consigo desde o nascimento, e é mais difícil de redimir. Este filme parece-se com uma estranha pintura num pergaminho, que o ego desenrola e expõe. Vocês dizem que não conseguem entender esse roteiro de jeito nenhum, mas isso acontece porque, na verdade, o coração do homem não pode ser entendido. (KUROSAWA, 1990, p. 266)

Lançado em 1950, *Rashomon* ganhou dois prêmios. Ainda assim, o valor do filme foi pouco reconhecido no Japão, sob o argumento de que o fato de vencer alguns festivais de cinema apenas representava um interesse ocidental pelo exótico Oriente. Não se percebia, portanto, que o valor do filme repousava numa forma nova e arrojada de transportar o mesmo Japão para o cinema. Outros críticos, como o interlocutor de Heidegger em “Diálogo entre um filósofo e um japonês”, comentaram que o sentimento geral dos japoneses em relação ao filme era o de estranhamento, em razão de um certo “excesso de objetividade”:

Qualquer que seja a qualidade estética de um filme japonês, já o simples fato de nosso mundo ser apresentado num filme obriga-o a entrar no âmbito do que o senhor chama de objetividade. A objetivação do filme é uma consequência da europeização crescente. Para entender o mundo japonês, é preciso assistir ao teatro Nô

(HEIDEGGER, 2003, p. 86)

Daí se entende uma estreita relação entre a cultura e seus modos de expressão, segundo a qual o mundo ocidental jamais poderia ser expresso por meio do teatro *noh*, tanto quanto o mundo oriental jamais poderia ser expresso pelo cinema. Seja como for, *Rashomon* causou um impacto, e começou a ganhar mais respeito aos poucos, principalmente por causa da sinceridade com que foi aplaudido – inclusive no Japão, mesmo que por poucas pessoas.

O filme condensa num só enredo as duas narrativas de Ryunosuke Akutagawa, escritor cuja vida foi marcada pelo sentimento de tragédia e de decadência: nove meses após o seu nascimento, a mãe enlouquece e o pai o abandona, deixando sua educação aos cuidados de uma tia solteira, que tentava manter as aparências de uma família antiga e tradicional, que havia sido prejudicada com a queda do feudalismo.

Começou a ler e a escrever muito cedo, e selecionava sua leitura com muito cuidado, lendo de preferência poesia chinesa, ficção japonesa moderna, Ibsen e Anatole France – e isso durante a adolescência. Antes de completar trinta anos, consta que devorou textos de

Baudelaire, Gogol e Strindberg. Dentre esses autores, destacamos Gogol, que inspirou diretamente duas obras importantes de Akutagawa: “Hana” (O Nariz) e “A Vida de Um Idiota”.

Antes de se destacar como escritor, marcou sua entrada nas letras com traduções de Anatole France e Keats, mas, mesmo seus poucos textos autorais, publicados até em revistas de vanguarda, passaram despercebidos no mundo literário. Com 24 anos tornou-se amigo de Natsume Soseki, também escritor, que, além de se tornar seu mentor, foi quem primeiro percebeu o valor de “Hana” (O Nariz), obra de clara influência da farsa homônima de Gogol. Dois anos depois começou a trabalhar no periódico *Mainichi Shinbun*, graças ao qual pôde conhecer a China e a Coréia. Mas, com trinta anos, aproximadamente, sente sua saúde prejudicada e seus nervos abalados. Tais sintomas fizeram com que ele não criasse expectativas para o futuro, nem sentisse a possibilidade de concretizar seus sonhos. Desde que teve consciência da loucura de sua mãe, sentia-se propenso a sofrer do mesmo mal. Entretanto, essa preocupação não o impediu de escrever, tendo, inclusive, enveredado pela poesia moderna e pela escrita de *haikais*. Logo, sua energia foi novamente interrompida, e ele sofreu um colapso nervoso, cometendo suicídio aos 35 anos de idade, após assumir uma dívida herdada de seu tio, e depois de um célebre debate literário com Tanizaki Junichiro.

Em seu ensaio “Literatura: uma introdução”, encontramos a sua seguinte definição de literatura: “[é] uma arte que usa a linguagem como meio e que transmite vida graças aos significados das palavras, seus sons e a forma dos ideogramas da escrita” (apud ELEJALDE, 2003). Por essas palavras, entende-se que o seu ideal de escritor residia na exatidão da escrita, tal como (mal comparando) a Graciliano Ramos, escritor regionalista brasileiro. Refere-se ainda, o escritor japonês, ao uso do ideograma, grafia que transmite idéias ou representa os substantivos iconograficamente: para determinada palavra, utiliza-se um ideograma, mas a mesma palavra pode ser representada por mais de um ideograma, e daí a necessidade de escolher aquele mais expressivo. Além disso, é possível selecionar um ideograma por seu significado ou por sua estética. Enfim, pelo comentário de Akutagawa, podemos abstrair que ele procurava escolher os ideogramas de modo a não criar ambigüidades, numa exatidão meticulosa.

Além disso, ele utilizava a palavra japonesa *Seimei* para designar a “vida”, e não *Seikatsu*, como é de costume. A primeira palavra se refere à vida em seu sentido mais atávico, aponta às fontes da vida, o princípio do movimento, enquanto a segunda designa as manifestações dessa fonte, a vida corriqueira, prosaica ou vulgar. A escolha define, inclusive, sua arte, representada através de personagens instintivos, ou, como bem disse Elejalde, que

“atuam dominados por forças primitivas ou se caracterizam por atrozes deformidades”. Consta também que o escritor atacava a obra de Flaubert, pois nela encontrava carência de emoção. Pode parecer incoerente que um autor tão propenso ao realismo/naturalismo, pelas técnicas de composição, pudesse ser um crítico desta mesma escola. Há, porém, um caminho para se compreender a poética de Akutagawa, quando a aproximamos da de Dostoiévski, pois, tal como o escritor russo, ele percebia que a obra de arte se aproxima da vida quando o escritor deixa a pretensão de julgar essa mesma vida. Ao invés do narrador científico, distante e onipresente/potente, temos uma tendência que dá voz a várias opiniões e pontos de vista, o que torna a obra ambígua, permitindo várias interpretações e uma multiplicidade de leituras – ao contrário da “certeza” que depreendemos do tipo de narrador consagrado pelo realismo/naturalismo.

À parte essas discussões de ordem estética, referentes à literatura de Akutagawa, a qual retomaremos adiante, o filme de Kurosawa começa de forma semelhante ao “Rashomon” do escritor: no período Heian, existia um portal situado na entrada principal da atual cidade de Kyoto, então capital do Japão. Tal construção monumental fora erguida como símbolo da grandiosidade e da riqueza do período áureo do Império, mas, ironicamente, a decadência subsequente do Império refletiu-se em sua conservação, tornando-se, de portal triunfante, em refúgio de criminosos e mendigos, e, posteriormente, um depósito de cadáveres.

Enquanto era belo e grandioso, impressionava os habitantes de Kyoto e seus visitantes, mas, após sua degradação, servia como uma fachada de uma cidade devastada e arruinada. E é nesse cenário, tenebroso, habitado por corvos ao cair da noite, onde encontraremos “um servo de samurai”, recém desempregado e mergulhado no dilema de “tornar-se ou não um ladrão” – dilema por ele resolvido, ao final, depois do encontro com uma mulher que recolhia o cabelo dos mortos para vendê-los aos fabricantes de perucas (vide o conto, em anexo).

Há dois níveis bem distintos nessa narrativa: ela parte de uma análise exterior, em que se relevam os detalhes do portal destruído e a vizinhança dos corvos, bem como o servo, na fachada do edifício, para, em seguida, mergulhar nas profundezas do portal, e nas profundezas do próprio coração do homem. O personagem principal se mostra repleto de virtudes, ou, antes, de escrúpulos. Embora cogite a possibilidade de se tornar ladrão, essa decisão parece incomodá-lo profundamente. À medida que a narrativa se desenvolve, ele se torna mais convicto da sua incapacidade de cometer qualquer crime, apesar da situação-limite em que se encontra. Mas, ao ouvir a justificativa da velha, que escalpela os cadáveres, de súbito, aflora-lhe toda a sua verdade interior, e ele então deixa emergir a sua vileza e crueldade diante da necessidade de sobrevivência, ao encontrar uma justificativa razoável para isso.

Kurosawa eliminou a pequena trama, mantendo o cenário (o portal) onde se encontrarão seus próprios personagens, que darão início à trama dentro da trama do filme, retirada do conto “Dentro do bosque”.

Tais são os personagens de Kurosawa, abrigados sob o portal, protegendo-se da chuva: um plebeu, um monge e um lenhador. Os dois últimos são testemunhas do crime ocorrido em “Dentro do Bosque”, enquanto o plebeu é um personagem incrédulo, que duvida e questiona tudo o que ouve dos dois outros a respeito do assassinato, do que viram na cena do crime, do que ouviram durante o inquérito.

Assim, Kurosawa utilizou o cenário e a atmosfera do conto “Rashomon” como uma moldura para o conto “Dentro do bosque”: o portal parece ser uma moldura que envolve a pintura do bosque em que penetraremos. Graças aos matizes do preto e do branco presentes no filme, a imagem do Rashomon lembra a beleza plástica do “sumi-e”, arte que geralmente retrata um gigantesco penhasco contrastando com uma figura menor, de um elemento da natureza, que pode ser um tigre, um grou ou uma árvore que deixa à mostra suas raízes à beira de um abismo. Nesse caso, o grande monumento é o próprio portal, e as figuras menores são os seres humanos abrigados no pórtico.

Ainda, numa tentativa de justificar o caráter teatral da obra de Akutagawa, que Kurosawa certamente também compreendeu, o Rashomon se transforma numa espécie de palco, e um palco de teatro *noh*, pois esse teatro tradicional japonês, em seus primórdios, era encenado ao ar livre, distinguindo-se ainda do teatro *kabuki* por sua apresentação tridimensional. No filme de Kurosawa, isso fica mais explícito: os personagens atuam e caminham no portal como num palco diante do ar livre, e ainda com gestos e simbolismos próprios do *noh*.

Desse palco, então, partirá a trama do filme, retirada de “Dentro do Bosque”. Esse conto é composto por sete relatos, apresentando cada qual um ponto de vista sobre o provável assassinato de um samurai e sobre o suposto estupro de sua esposa. Não há intervenção de nenhum tipo de narrador; porém, encontraremos entre parênteses, tais como as rubricas de teatro, descrições da reação dos relatores, frases como: “suas últimas palavras se afundaram em lágrimas”, “sorri sarcástico”, “sorri alegre”, “atitude de desafio”, etc. O texto também não pretende resolver o caso. Os relatores são: um lenhador, um monge (Bonzo andarilho), o policial, a velha (sogra do samurai), Tajoomaru (o criminoso), a esposa do samurai e a alma do morto (pela boca de uma médium). Outro aspecto bastante interessante desse texto é o fato de cada relator responder às perguntas feitas pelo juiz de instrução; contudo, não nos é possível “ouvir” a voz desse juiz. Para que saibamos quais perguntas foram feitas, cada relator

repete a pergunta que provavelmente lhe foi feita, e, desse modo, o discurso do juiz só aparece indiretamente por terceiros.

Assemelhado a um conto policial, “Dentro do bosque” possui ainda nuances de quadro cubista: um mesmo objeto, apresentado sob pontos de vista diferentes, acaba por tornar-se confuso e irreconhecível. Assim, se seguimos apenas uma das narrativas, ela é lógica; mas o conjunto das histórias não resulta numa lógica. As indicações dramáticas, como as citadas acima, cumprem o papel de descrever os gestos e as ações dos personagens, como se o leitor estivesse diante das testemunhas e, assim, as atitudes das personagens servem como indício negativo ou favorável à sua declaração. O leitor tem papel fundamental nesse texto, isto é, o texto exige que o leitor participe e “invada” o texto.

Mas não é apenas a função do leitor-juiz que importa nesse conto: há também a maneira como cada personagem tenta defender sua honra; quer seja a honra (do samurai), a vaidade (do bandido) e o pudor (da esposa do samurai), contrapondo-se ao instinto que leva o bandido a estuprar a mulher; à vergonha que faz a mulher enxergar ódio no olhar do marido; e o ciúme do samurai ao imaginar sua esposa correspondendo às carícias do bandido. Valendo-me do que Elejalde (2003) destaca da poética do autor japonês, poderíamos dividir os personagens em dois grupos: no primeiro, eles são dotados de vaidade, pudor e honra, o que Akutagawa denominava com a palavra japonesa *Seimei*; e, no segundo grupo, instinto, ódio e ciúme, o *Seikatsu*. O conto é construído sob essa tensão entre os atos de cada personagem e os motivos para mentirem em seus depoimentos. Cada mentira ou fingimento faz com que eles se tornem os culpados pelo crime, e é justamente o contrário do esperado num tribunal, ou seja, ao invés de encontrarem argumentos que os desvinculem do crime, cada personagem se auto-acusa.

Como não há um enredo progressivo, mas quatro versões de um mesmo crime, o espectador não se distrai com a trama, mas com o caráter das pessoas envolvidas (personagens). O filme cerca os personagens com vários espelhos através dos quais eles enxergam a si mesmos, e a conclusão desse reflexo é: todas elas são vaidosas e preocupadas em manter as aparências, cultivando o orgulho próprio. Aqui também podemos retomar a analogia ao “mito” do *gama no abura* (óleo de sapo), mas, aplicada aos personagens, pois, embora tenha ocorrido um estupro e um assassinato, cada personagem, ao relatar os acontecimentos, valorizou sua própria imagem e quer manter intacta sua honra; há inclusive, no filme, uma cena bastante patética: na versão da história contada pela esposa do samurai (na qual ela reconstitui o duelo), tanto o samurai quanto o bandido hesitam em iniciar a luta e, ao começarem, seus gestos são atrapalhados e desengonçados, revelando a covardia de ambos, e

terminando com um desfecho nada emocionante para uma luta da qual se poderia facilmente esperar coragem, bravura, honra ou orgulho.

Além das rubricas, “Dentro do Bosque”, o conto, possui de semelhante com o teatro a ausência de narrador e o fato de a narrativa ser completamente dialógica, permitindo-nos conhecer as personagens tão somente a partir de seu discurso. Esse recurso é bem próprio do drama e, como tal, não tomamos conhecimento das zonas obscuras da psicologia das personagens; ao contrário do romance, por exemplo, cujo narrador cumpre a função de nos apresentar os pensamentos profundos do personagem, o teatro, semelhante à “vida real”, utiliza as expressões ou atuação, ou, noutros casos, de monólogos, apartes ou confidentes, que permitam ao personagem dar a conhecer o seu interior. Esse conto de Akutagawa, portanto, sem dúvida, pode ser aceito como uma peça teatral, tanto que, não raro, vez ou outra, ouço notícias de que a obra é apresentada no palco.

Um balanço do escrito até agora aponta para o seguinte: Kurosawa, inclinado aos autores russos, tais como Dostoiévski e Gogol, encontrou num autor japonês uma singular mistura de Ocidente/Oriente: um autor que, mantendo-se japonês, impregnou sua obra de um sentimento encontrado nos autores europeus do final do século XIX. De certa forma, tínhamos, nós ocidentais, o Ocidente filtrado pelo Oriente, e um Oriente em que nos reconhecíamos por alguma singular simpatia. Unindo os dois contos de Akutagawa, Kurosawa apresenta-nos um painel decadente da humanidade, através da história de um ultraje, mas, ao contrário do escritor japonês, eleva ao final um canto de fé na vida, dos mais belos que o cinema já produziu. A beleza plástica do filme, a precisão das atuações, e a busca de uma poética do cinema, tais são as aspirações que Kurosawa conseguiu atingir nesse filme. Um canto que, para sempre, ecoará como uma afirmação em meio ao negativismo conformista.

Essa fé na vida e na humanidade distingue o cineasta japonês de muitos outros cineastas que sentem o lado negro do ser-humano. Ao invés de mergulhar o mundo em sombras, mantém inalterada a sua rebeldia alegre. Mas a sombra, referida em algum lugar como “sombra russa”, será uma das raízes profundas em todos os seus filmes.

Por fim, antes de cometer suicídio, Ryunosuke Akutagawa escreveu uma obra interessantíssima, traduzida para o português como “A Vida de Um Idiota”, conto nitidamente influenciado pelo “Diário de um Louco”, de Gogol. No texto de Akutagawa, quase nada é ficcional. Tal como o personagem do conto, ele comete suicídio tomando Veronal 0,8. Trata-se, portanto, da carta de um suicida, descrevendo alguns momentos de sua existência, contemplando aspectos cotidianos mesclados com ficção e arte; homenageia seu mestre e seus autores prediletos; descreve o avanço de sua loucura, até concluir com o capítulo “A Derrota”.

Como mencionei na introdução deste trabalho, Akutagawa foi o autor de sua morte, isto é, além de cometer suicídio, ele transformou sua morte num ato de orgulho próprio e de manifestação artística; por isso, à parte, acho relevante comentar seu conto “Figuras infernais”, Nele, o personagem principal era um pintor e recebe uma enorme quantia para pintar um quadro que retratasse o inferno; para tanto, ele se vê obrigado (pela arte) a incendiar uma diligência com sua filha dentro, pois esta era sua representação do inferno. Talvez, à semelhança desse conto, Akutagawa quis sobrepor o valor da arte e do artista a uma vida sem sentido. E é algo triste reconhecer, mas o sacrifício valeu a pena. O interessante é ver como Kurosawa distanciou-se da tendência auto-destrutiva de seus autores prediletos, e como soube tirar a beleza de um mar de tristezas. Era um encontrador de pérolas, na lama.

4 O IDIOTA: O ESTRANGEIRO

“O homem mais sábio é muitas vezes o que
finge ser um pobre idiota”
(YUTANG, Lin. *A importância de viver*)

No capítulo anterior foi dito que a poética de Akutagawa guardava alguma semelhança com a de Dostoievski, mas os pontos de intersecção entre os autores não justificam suficientemente a escolha de Kurosawa pela obra do escritor russo para sua próxima adaptação; além disso, ao contrário dos dois contos que se integram no filme *Rashomon*, *O Idiota* (1869) é um romance muito extenso e repleto de personagens que interagem direta ou indiretamente com o herói da história. Essa interação, como destaca Joseph Frank (1992, p. 34), “faz com que as personagens reflitam continuamente aspectos umas nas outras”, ou seja: não existem como psiques encerradas em si mesmas.

Não consigo me persuadir da existência de cor na obra de Dostoiévski e, justamente por isso, eu jamais conseguiria imaginar uma adaptação de seus romances para o cinema colorido. A obra do escritor russo só me é verossímil em preto, branco e cinza, mas, por paradoxal que seja, Kurosawa conseguiu configurar cores em sua adaptação d’*O Idiota*. Esta minha afirmação, embora absurda, faz muito sentido quando percebemos, em uma das cenas externas, o diretor japonês se aproveitando de uma paisagem bem parecida com um quadro de Van Gogh, ou, quando há tantos tons de preto e de branco em algumas cenas, com os quais nossa imaginação brinca de colorir ou descobrir as verdadeiras cores escondidas no claro e no escuro dessas tomadas. Mas tais divagações têm seu espaço guardado mais adiante, diluídas nesta dissertação.

Ao lidar com um escritor como Dostoievski, de tão valorosa importância, cercado por tantas polêmicas, e cuja obra é muito complexa e extensa, cometerei o crime de dedicar uma atenção exagerada a esse capítulo. Talvez o mesmo ocorra quando falarmos de Shakespeare. Muitas pessoas facilmente diriam que é loucura, tratar assim tão rapidamente (por mais páginas que eu preencha) de assuntos tão vastos, como Dostoievski ou Shakespeare, mas escapo do perigo de ser louco, quando explico, até para mim mesmo, que o objetivo, mote e ponto de partida desta dissertação é Akira Kurosawa: o carretel de todas estas linhas.

Segundo Paulo Bezerra (2002), no prefácio a *O Idiota*, da Editora 34, esse romance foi um sucesso editorial, e bem recebido também pela crítica, embora tenha sido também alvo de muitas críticas negativas. À semelhança de outros textos de Dostoievski, foi escrito sob pressão, pois o escritor recebeu uma enorme quantia como adiantamento; mas a idéia da obra

fora construída antes mesmo da proposta, como de costume. A esse respeito, a correspondência com seu irmão Mikhail revela que ele considerava a obra pronta, mesmo antes de realizá-la no papel, razão pela qual aceitava com tanta facilidade os adiantamentos oferecidos por seus editores – dinheiro muitas vezes perdido nos cassinos.

O Idiota é um dos cinco grandes romances de Dostoiévski, e é considerado o melhor, tanto estilisticamente, quanto na elaboração dos personagens. Compõe-se de quatro partes, segmentados em períodos de tempo não correspondentes a uma cronologia natural; isto é, Dostoiévski preenche um dia com acontecimentos para os quais seria necessária uma semana para comportar toda a ação; isto se deve às pequenas viagens feitas pelo protagonista em curto espaço de tempo, mas essas migrações ou translados, feitas a cavalo, tróicas ou carruagens, naturalmente tomariam mais tempo. Além disso, as caminhadas, os encontros, as visitas que se desenrolam na obra são, invariavelmente, aprofundadas em conversas nas quais as visões de mundo e defesas ideológicas dos personagens envolvidos são tratadas com muitos detalhes e requintes, mas, embora verossimilhante, distorcem significativamente a noção de tempo. Além disso, à semelhança d'*Os Irmãos Karamazov*, contém tramas secundárias e episódios paralelos amarrados ao enredo principal, tornando-o mais denso e complexo.

Mesmo numa leitura superficial, percebe-se a possibilidade de encenação da obra, pois o texto suscita uma dramaticidade própria do teatro, perceptível, por exemplo, pela pouca atenção à descrição de espaços físicos: as ações poderiam ser perfeitamente encenadas num palco, como é possível notar na primeira descrição espacial do livro: “Em um dos vagões de terceira classe, ao pé da janela, desde o alvorecer viram-se frente a frente dois passageiros [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2002, p. 21). Não se diz, por exemplo: “os passageiros da terceira classe são pobres ou miseráveis”; “pela janela penetra um frio cortante; ou, “o alvorecer atravessa suave e vagaroso pelas janelas dos compartimentos”. O cenário se reduz ao essencial.

Desde o início, então, percebe-se que *O Idiota*, assim como os contos de Akutagawa, é “encenável” no palco, o que facilita muito uma transposição para o cinema. Mas o fator primordial para sua adaptação, por parte de Kurosawa, concentra-se na temática, e no protagonista.

Dostoiévski comentou, também em cartas ao irmão, que, ao criar o personagem do príncipe Míchkin, conjugou características de Cristo e de Dom Quixote, mas eliminou o tom humorístico desse último; a bondade e o desprendimento do príncipe são tratados, por ele próprio e pelo meio social, como frutos de uma perturbação mental que o faz idiota no sentido menos engraçado conferido a essa palavra.

O humor “contido” também é uma das características em personagens de Kurosawa: dificilmente se imagina um espectador dando gargalhadas ao assistir aos filmes do diretor japonês. O que se pode sentir nas salas de espetáculo é uma alegria ou um contentamento, mas um herói de Kurosawa dificilmente pode ser tomado como engraçado ou humorístico, por mais cômica que a atuação de Toshiro Mifune se faça, às vezes. O criminoso Tajomaru, de *Rashomon*, é irônico, sarcástico e rebelde, mas, apesar de seus trejeitos e modos grosseiros, e de ser um tanto fanfarrão, essas características não o tornam um tipo cômico. O mesmo se pode concluir do bobo que tenta provocar o riso, em *Ran*: seus chistes são mais sentenciosos do que engraçados. Nos filmes de Kurosawa a verdade, ou melhor, a Verdade, deve ser tomada como séria.

Em Dostoiévski a fé atravessa todas as suas obras, dá forças aos personagens humilhados e ofendidos, resgata a alma de Raskólnikov, e personifica mesmo o príncipe Míchkin. Segundo Joseph Frank (1992), n’*As Sementes da Revolta*, quando Dostoiévski era criança, sua “ama-de-leite contava-lhe histórias e lendas do folclore russo” e “essas histórias da vida dos santos embebiavam-se do espírito peculiar do *Kenoticism* russo (a crença no Kenosis de Cristo, isto é, no ato de renúncia de sua natureza divina pela Encarnação.)”. É, portanto, “a glorificação do sofrimento passivo, anti-heróico, que não oferece resistência, o sofrimento de Cristo, desprezado e humilhado [...]” (FRANK, 1999, p. 81). Míchkin é um “anti-herói” se tomado sob esta perspectiva; é um “revolucionário passivo”, desprezado, humilhado e ofendido por personagens gananciosos e oportunistas como Grávila, mas, ainda assim, é capaz de perdoar seu agressor, preocupa-se com o bem-estar do próximo, mesmo que para isso tenha de abrir mão de seu conforto e de sua dignidade.

Os paralelos entre Míchkin e Cristo tornam-se mais evidentes em passagens como estas: “Súbito sentiu uma terrível vontade de largar tudo ali e voltar para o lugar de onde viera, para algum lugar mais distante, para os confins [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2002, p. 346); esse fragmento corresponde ao versículo 23 do capítulo 8, do “Evangelho segundo João”: “Vós sois cá de baixo, eu sou lá de cima, vós sois deste mundo, eu deste mundo não sou”. Ainda, Dostoiévski (2002, p. 470): “Vou me despedir de um Homem”, cujo sentido se aproxima das palavras de Pilatos em João, 19, 5: “Eis o Homem”. Fragmentos do Apocalipse também são bastante comentados no romance. Mas essas citações, por si mesmas, não apresentam a posição religiosa de Dostoiévski, pois o momento mais crucial da configuração religiosa que o escritor defendia se dá antes de Míchkin sofrer sua segunda crise epilética; nessa passagem, ele defende o Cristianismo Ortodoxo e critica o Catolicismo, e exalta-se, como representante e porta-voz das idéias de Dostoiévski: “O Catolicismo [...] prega um Cristo deformado, que ele

mesmo denegriu e profanou, um Cristo oposto! Ele prega o anticristo, eu lhe juro, lhe asseguro!” (*op. cit.*, p. 606), e, ainda: “É preciso que nosso Cristo resplandeça na reação ao Ocidente, nosso Cristo que nós o conservamos e que eles nem sequer conheceram!” (*op. cit.*, p. 608). É possível perceber, nessa última passagem, além da questão religiosa, que a personagem manifesta seu patriotismo, outro tema bastante recorrente no romance e em toda a obra de Dostoiévski.

É curioso notar que, eliminando todo o teor religioso e patriótico carregado no texto de Dostoiévski, Kurosawa tenha mantido, no entanto, a essência do texto: a religião é substituída pela fé; a nação, pela família.

Dostoiévski buscava, acima de tudo, valorizar a identidade russa, seja política ou intelectual. Criticava veementemente o capitalismo e o Catolicismo romano, mas, artisticamente, respeitava escritores como Schiller, Dickens, Shakespeare, Hugo, George Sand, entre outros – numa postura semelhante à de escritores japoneses, como Yukio Mishima e o próprio Akutagawa.

Sua posição política, uma das vertentes do socialismo utópico, lhe rendeu a prisão como criminoso político, condenado à pena de morte, substituída depois por trabalhos forçados na Sibéria. Todos os seus valores foram postos à prova, mas, enquanto estava preso, lidando diretamente com assassinos e ladrões, um recálque da época de sua infância fez com que esses mesmos valores fossem consolidados: a lembrança que restabeleceu sua crença no povo foi apresentada n’*O Diário de Um Escritor* no ano de 1876 e marca uma fase bastante significativa em sua vida. Enquanto estava preso, Dostoiévski perdeu toda a fé e esperança nos homens, e isso se deve ao modo como era tratado na prisão. Essa angústia atinge seu ápice quando ele presencia uma cena de violência gratuita entre os condenados. Mas, ao recordar um episódio de sua infância, narrado sob o título de “O Muji que Marei”, volta a acreditar na bondade do povo russo, e passa a respeitá-lo graças ao êxtase causado pela lembrança de um homem rústico que, em certa ocasião, cuidou dele tão generosa e maternalmente.

O indulto que recebera, quando acreditava viver seus últimos instantes de vida, é um episódio bastante dramático e de grande efeito psicológico em Dostoiévski, que acabou sendo o ator involuntário de uma representação sádica. Na ocasião, o então czar Nicolau II e seus conselheiros decidem aliviar a sentença de Dostoiévski e de seus companheiros; contudo, os prisioneiros não são notificados sobre tal decisão, e, ainda por cima, a cerimônia de execução foi mantida até o instante derradeiro, momento no qual é lido o indulto. Dostoiévski já tinha se despedido dos amigos e deste mundo quando foi perdoado. A intenção do czar foi mostrar

sua bondade suprema e sua valorosa clemência, mas, ao levar a cabo a execução em todo o seu cerimonial, inclusive vendando os prisioneiros, assassinou um Dostoiévski e pariu um novo, que irá valorizar cada segundo vivido e descrever essa experiência através do príncipe Míchkin. Afirmará a força de cada instante: “um minuto inteiro de felicidade, basta para encher a vida inteira de um homem”, como diz o personagem de *Noites Brancas*.

A descrição da psicologia de um condenado à morte foi inserida n’*O Idiota* e acontece em mais de um momento, e para mais de um personagem, a fim de expor a obsessão do príncipe com a morte. Para tanto, Dostoiévski mistura sua experiência pessoal e temas de *O Último Dia de Um Condenado*, de Victor Hugo – curiosamente, a experiência do personagem francês é muito semelhante à de Dostoiévski. A morte ronda toda a obra: Míchkin olhou diretamente para ela; Nastácia é predestinada a morrer nas mãos de Rogójin; Hippolit é um moribundo que anuncia e premedita seu fim constantemente, assombrando as pessoas com sua presença mórbida e doentia; a cena em que Hippólit tenta suicídio me fez lembrar *A Máscara da Morte Rubra*, de Allan Poe. No conto de Poe, a morte invade um salão de festas e surpreende os convidados, que pensavam estar livres da tragédia que assolava a cidade, mas, ao badalar das doze horas, a morte anuncia sua presença. No caso do personagem de Dostoiévski, ele reivindica uma atenção para o seu mal, em plena festa, e não é atendido. Todos os convidados se mostram indiferentes ao inoportuno, e apenas o príncipe Míchkin percebe a verdadeira mensagem que o jovem tenta transmitir, sendo, por isso, solícito com ele.

Os críticos da época consideraram *O Idiota* como um romance “fantástico”, julgando seus personagens como irrealis; mas Dostoiévski, ao contrário, acreditava que seu “realismo” era mais “real” do que aquele em voga; daí o famoso texto de defesa de sua poética:

[...] tenho uma concepção da realidade e do realismo totalmente diferente da de nossos romancistas e críticos. Meu idealismo – é mais real do que o realismo deles. Deus! Exatamente narrar com sensibilidade o que nós russos temos vivido nos últimos dez anos de nosso desenvolvimento espiritual – sim, os realistas não bradariam que isso é fantasia! E, ainda assim, isso é realismo genuíno, existente. Isso é realismo, só que mais profundo; enquanto eles nadam em águas rasas. Realmente, Liubim Tortsov não é em essência um João-ninguém – e ainda assim isso é tudo o que o realismo deles admite do ideal. [...] O realismo deles – não consegue iluminar uma centésima parte dos fatos que são reais e estão realmente ocorrendo. E com nosso idealismo, prevemos fatos. Aconteceu.
(DOSTOIÉVSKI, apud FRANK, 2003, p. 408)

O fragmento acima diz respeito a uma carta que Dostoiévski enviou ao amigo Maikov em resposta à crítica que se referia “ao caráter fantástico das personagens”. Nessa mesma carta, um pouco mais adiante, o escritor acrescenta ter extraído “coisinhas” e personagens

diretamente da vida. Além disso, não é difícil notar o caráter autobiográfico da obra, quando pensamos na figura do príncipe Michkin. Essas evidências mostram que, apesar de a crítica acusar a inverossimilhança dos personagens, muitos deles foram recortados da realidade russa, e o herói da história dá voz aos mais íntimos sentimentos do escritor. Mas Dostoiévski não era um cronista simplório, e nutria com uma aura magnífica os personagens que extraía da vida, colocando-os em situações nas quais o horizonte visível não significa o fim, ou seja, seu romance atinge um nível estético em que os personagens tocam o chão com os pés e conseguem tocar as bases do firmamento com as mãos.

Neste ponto é possível inclusive estabelecer uma relação de proximidade entre o escritor russo e Akira Kurosawa, que, mais de uma vez, pintou sua sociedade com as cores naturais da realidade e foi criticado por essa atitude. Como no filme *Dodeskaden* (1970), onde uma vila habitada por pessoas humildes e miseráveis representa uma imagem do Japão que o próprio Japão se recusava a aceitar, apesar da fidelidade com que são retratados os bairros pobres e as províncias menos abastadas.

A primeira e inegável atribuição de características autobiográficas no romance *O Idiota* está na doença da qual sofre o príncipe Míchkin: a epilepsia. Em quase todos os personagens da obra de Dostoiévski podemos encontrar algum tipo de manifestação da doença nervosa. Isso prova a impossibilidade em se considerar infundada a afirmação de que Dostoiévski inseria um caráter autobiográfico em seus personagens, pois a epilepsia foi fonte de grande sofrimento para o escritor. Em suas cartas é possível notar como a doença lhe causava preocupações, pois seu humor e comportamento muitas vezes eram regidos por ela. Dostoiévski a descreveu tal qual seu personagem Míchkin a manifesta: antes da crise, uma iluminação, um esclarecimento das idéias que o deixava comovido e emocionado, e, de súbito, um aniquilamento de sua personalidade individual, uma perda de controle sobre si.

Um outro episódio que acredito ter tido como fonte a experiência do escritor se dá quando a personagem Aglária lê o poema de Puchkin, “Cavaleiro Pobre”. Essa evocação do poeta reverenciado por Dostoiévski pode ser entendida de três maneiras que se completam e se complementam: o modo como ele (Dostoiévski) era caracterizado pelo grupo de Bielínski e sua Plêiade, a maneira como sua esposa, Ana Kórvin-Kriukóvskaia, interpretou a figura de seu futuro marido; e a reiteração ou evidência definitiva da comparação entre o príncipe Míchkin e Dom Quixote.

“O Cavaleiro da Triste Figura” é o nome de um poema satírico escrito a quatro mãos por integrantes da plêiade de Belínski, um dos mais importantes críticos literários da época de Dostoiévski, no qual zombavam da arrogância demonstrada pelo escritor quando do

lançamento do romance *Pobre Gente*. Entre outras coisas, o poema narra o suposto desmaio de Dostoiévski diante de uma beldade da sociedade aristocrática. A rivalidade com o grupo de Bielínski rendeu muitas trocas de insultos; e o poema, que teve participação de Turguêniev e Nekrássov, ridicularizava a “alta conta” que Dostoiévski tinha de si mesmo com o lançamento de sua primeira grande obra. Realmente, ele ficou bastante entusiasmado ao receber uma crítica tão favorável de um crítico tão importante e respeitável quanto Bielínski, que o elevou aos céus, e destruído, quando, da mesma maneira impulsiva, foi jogado ao chão, no lançamento de sua segunda obra. O retrato da ascensão e queda de Dostoiévski pode ser percebido num fragmento citado por Joseph Frank, no qual ele diz que, num folhetim, Pânaiev refere-se ao escritor da seguinte maneira: “Nosso pequeno ídolo começou a falar pelos cotovelos e depois que o descemos do pedestal, foi completamente esquecido. [...] Pobre rapaz! Nós o destruímos, fizemos dele uma pessoa ridícula.” (FRANK, 1999, p. 226-227).

Tanto o poema “O Cavaleiro da Triste Figura” quanto a frase de Pânaiev remetem a *Dom Quixote*, e ambos recriam a imagem do cavaleiro ensandecido que luta em batalhas irreais num mundo totalmente real e físico. O véu que cobria o jovem escritor quando recebeu homenagens e honras ao lançar *Pobre Gente* foi retirado com as severas críticas recebidas por seu segundo livro. Míchkin, o protagonista de *O Idiota*, também é um “cavaleiro de triste figura”, e não é à toa que Agláia dedica a leitura do poema “Cavaleiro Pobre”, de Puchkin, a esse príncipe sem riquezas, dotado apenas de um título de nobreza, mas que representa os mais esplêndidos valores morais num mundo imoral, hostil e materialista. Para Agláia, Míchkin representa um tipo heróico que poderia libertá-la dos limites impostos por sua família; contudo, como faz notar Joseph Frank, “[Míchkin] está longe de ser um guerreiro heróico” (2003, p. 415). Além disso, continua Frank, “Muitos episódios que envolvem a família Iepantchin baseiam-se no namoro de Dostoiévski com Ana, que também forneceu provavelmente alguns traços do caráter de Aglaia Iepáchina”, e inclusive a ilusão de Agláia pela possível libertação que Míchkin poderia lhe oferecer, pois “a leitura de ‘livros proibidos’ apresenta um claro paralelo com a vida de Ana. A fascinação adolescente de Ana pelas histórias de aventura cavaleiresca (...)” (2003, p. 415).

A citação do poema de Puchkin, uma paráfrase “séria” de Dom Quixote, pode ser interpretada como uma contrapartida ao poema satírico lançado pela plêiade de Bielínski. Mas, à guisa de concluir a aproximação entre alguns personagens com elementos biográficos de Dostoiévski, cabe citar mais um exemplo: a descrição do enteado do escritor. Este aparece n’*O Idiota* como o sobrinho de Liebedev: após a morte de seu irmão Mikhail, Dostoiévski assume a responsabilidade de cuidar de seu sobrinho, em respeito a toda a ajuda que o irmão

lhe dedicara, mas o garoto mostra-se, desde o início, indomável e de gênio forte, o que preocupa em demasia o escritor. Ao completar certa idade, Dostoiévski consegue um emprego para o jovem num escritório, mas ele pede demissão por discordar da maneira como era tratado no emprego. Essa atitude agasta Dostoiévski, que desconta sua frustração no personagem arrogante, insolente e presunçoso do sobrinho de Liébedev.

Muitos outros personagens do romance foram extraídos da realidade; tais como os familiares e amigos que conviviam com o escritor, ou inspirados em notícias de jornais; neste caso, sempre das páginas policiais. Como não acho pertinente prosseguir com esta explanação entre personagem real e personagem literário, concluirei este estudo dos personagens, destacando a maneira como eles se desenvolvem na trama.

O personagem principal conjuga características de Cristo, Dom Quixote e do próprio Dostoiévski. O fato de Míchkin ser um príncipe possibilita várias aproximações entre seus protótipos: Cristo apresenta-se como mensageiro do reino divino – não quero me embrenhar no território difícil de fazer uma exegese da Santa Trindade, mas, não consigo me abster da idéia de que Míchkin é um príncipe decaído, sem reino a herdar na Terra, mas, se fosse possível tratar o assunto de uma maneira racional, eu diria que Cristo foi o filho do Rei dos Reis, um príncipe de outro mundo. Assim como Dom Quixote, que era um cavaleiro numa época sem cavaleiros nem heróis: era um nobre sem função real, concreta. Sua postura fidalga é ridícula numa sociedade na qual os valores nobiliárquicos foram extintos, numa sociedade em que títulos de nobreza são comercializados como mercadoria, como se faz sentir no pai de Dostoiévski, que buscou durante muito tempo reaver o precioso título de que sua família fazia jus, mas que lhe fora destituído; um sussurro, entre dentes, pode ser sentido quando Míchkin diz ser o último representante da linhagem nobre de sua família – como o pai do escritor o foi.

Nas palavras de Rogójin, personagem que funciona uma como espécie de antípoda de Míchkin, o príncipe é um “louco sagrado”. Realmente, ele é uma espécie de sábio dotado de clarividência, pois penetra na intimidade dos outros personagens, extraindo deles suas mais interiores verdades. Sua idiotia deve ser encarada como o canal através do qual ele transita para o outro mundo, uma espécie de *satori*, êxtase ou nirvana; um estado maravilhoso, uma região tranqüila e aconchegante, para onde ele se recolhe quando reconhece seu fracasso perante o Horror.

Essa interpretação de Rogójin destoa até mesmo da impressão que o próprio príncipe tem de si, pois, em geral, sua idiotia é caracterizada como um mal biológico - não como loucura santa. Muitas vezes, Rogójin atua no romance como a outra face de Míchkin; talvez

por isso haja ao mesmo tempo simpatia e ódio entre eles. Ou melhor, Rogójin declara, ao estar perto do príncipe, sentir carinho e amizade por ele, mas, longe de sua presença, odeia-o. Rogójin é um personagem dotado de arrogância e vaidade, características ausentes no príncipe; contudo, há nele uma propensão para o bem que se relaciona diretamente com Míchkin: ele admira e entende o herói como se este realizasse sua catarse. Embora Rogójin tenha tentado assassinar o príncipe e, mais tarde, assassine Nastácia, não é possível julgá-lo como um vilão, quando, em vários momentos do romance, surge como defensor do príncipe e de Nastácia. Em favor de seu amor por ela, ele abre mão da fortuna herdada de seu pai, ou pelo menos de parte dela, a fim de conquistar sua amada; desse modo, não é possível considerá-lo materialista. Mais tarde, numa tentativa frustrada de abrir mão de seu “bem” maior, num gesto bastante ambíguo, ele oferece Nastácia ao príncipe, mostrando uma generosidade insuspeitada até então. Essa atitude expõe o lado benevolente que Rogójin gostaria de esconder, mas seu desejo de retribuir a amizade do príncipe e realizar a felicidade das duas pessoas por ele amadas fazem-no decidir a “doar”, “oferecer” ou “abrir mão” de seu “objeto” de desejo.

É possível reconhecer a simetria entre esses personagens, ao notarmos que, enquanto o príncipe aceita os preconceitos e insultos de um modo resignado, Rogójin responde às críticas ou agressões nos mesmos termos a ele dirigidas; entretanto, reconhece sua admiração pela “inconsciência de si” mostrada pelo príncipe, ao aceitar e entender o ponto de vista dos outros personagens. Na cena em que ambos são abençoados pela mãe de Rogójin, a irmandade é consagrada a partir daquele momento. Rogójin é instintivo e brutal; todavia, é um fraco, pois não consegue aceitar seu fracasso, como um garoto que tenta se rebelar contra as forças da natureza com gestos infantis e sem sentido. É um personagem ridículo, tal qual o do conto “O Sonho de um Homem Ridículo”, do próprio Dostoiévski. Por sua vez, em todo o romance, Míchkin é obcecado pela morte, e, em certas ocasiões, ela é representada pelo próprio Rogójin: a Morte que o visita num vão de escada, num quarto escuro e solitário, num quadro que representa o Cristo morto ou nos olhos que o observam fortuitamente. O príncipe teme e deseja a Morte, assim como ama e teme Rogójin. Numa analogia um tanto exagerada, levando em conta a comparação entre o príncipe e Jesus, afirmo: Míchkin está para Cristo, assim como Rogójin está para Judas Iscariotes. Com isso, pretendo dizer que, graças a Rogójin, Míchkin retorna à sua definitiva inconsciência, à maneira da traição de Judas, devido à qual Cristo foi crucificado e ressuscitou como Espírito. Rogójin cumpre, portanto, o papel de retirar o príncipe de um mundo brutal do qual ele não podia fazer parte.

Assim como Cristo, Míchkin prega o amor e a amizade, perdoa os vícios e os pecados, embora acuse veemente a imoralidade. É traído, seduzido, criticado e tem sua paixão (sua *via crucis*). Não conheço a Sagrada Escritura o suficiente para fundamentar essa minha especulação; ao me referir a estas semelhanças de natureza bíblica, tive em mente a obra *A Última Tentação de Cristo*, de Nikos Kazantzakis. Por isso, caso haja alguma imprecisão, isso se deve ao meu referencial, que imagino não ser tão distante da escritura bíblica. Sendo assim, penso em Judas não como um vilão egoísta e cobiçoso, mas como um personagem cumpridor de uma divina função. Do mesmo modo, imagino um Cristo hesitante e rebelde, tal qual o príncipe Míchkin se mostra quando se divide entre o amor de Nastácia e o de Agláiá. O príncipe declara que seu amor pela primeira se fundamenta e se justifica pela compaixão, e o pela segunda é manifestamente carnal.

Como foi dito anteriormente, Nastácia é uma das personagens que, com outros, compõe a galeria dos “humilhados e ofendidos”, e pode ser aproximada, segundo minha comparação bíblica, a Maria Madalena. Foi uma garota desonrada na juventude, estigmatizada como uma cortesã da alta sociedade, mas ainda sonha com o amor idealizado. Nastácia é como um animal selvagem que aprendeu a se defender dos predadores que a espreitam; por isso, sente tanta dificuldade em reconhecer a possibilidade de ser tratada com amor e respeito. Em suas impressões, Míchkin chama a atenção para os olhos penetrantes, os quais destoam da face pálida e delicada da personagem; sua compaixão por ela se baseia no sofrimento que os biltres e vilões impingiram à “pobre” menina. Tal como na passagem em que Madalena é apedrejada, Míchkin surge para acusar o pecado dos agressores, bem na hora em que Nastácia iria ser “apedrejada”. E, assim como Madalena, ela ama o príncipe (encantado?), mas tem consciência do quanto sua vida pregressa é indigna, e como esta destoa da pureza e da fragilidade de Míchkin.

Nastácia é uma beldade, sua personalidade é forte, é bastante culta e refinada, mas o príncipe só consegue enxergar nela o sofrimento e a injustiça. Não há paixão, pois o príncipe quer salvar a alma sofredora, e não consumir um desejo carnal: seu sentimento é de um amor cristão; no fundo, uma compaixão pelos fracos e oprimidos. Em contrapartida, Agláiá é a tentação contra a qual Míchkin deve lutar em nome de seus ideais. Trata-se de uma menina mimada, leitora de livros proibidos, e insatisfeita com os limites impostos por sua família. Ela reconhece as qualidades do príncipe e os confunde com os de outros heróis da literatura. Quando percebe que Míchkin defende uma mulher infame e de má índole, tal qual Nastácia, interpreta essa atitude como uma bravura digna de nota, mas não consegue perceber que o príncipe é tolerante, sem a vaidade ou a arrogância dos personagens de romances de aventuras.

Sua passividade, por exemplo, diante dos ataques que recebe de outras personagens, é constrangedora. Outro traço do príncipe, intolerável para Agláia, é sua impostura social, ou seja, ela deseja da sociedade uma glorificação ao grande espírito do príncipe, mas ele não sabe se “portar bem” perante essa sociedade; desse modo, sua imagem (real) fica distorcida por suas atitudes “desequilibradas”, como no episódio em que ele discursa na festa de noivado, quebra um vaso, e desmaia. Entretanto, malgrado as reprimendas e a altivez de Agláia, o príncipe a ama verdadeiramente, e, ao contrário do que ele sente por Nastácia, é um amor carnal, que o faz sofrer e sentir-se humano. A personalidade de Agláia, irascível e cheia de caprichos, não tolera a postura cordial do príncipe, que frustra as suas expectativas de heroísmo; a vaidade a impede de apresentá-lo tal como é à sociedade aristocrata, e o ciúme por Nastácia a faz pôr à prova a sua influência sobre o príncipe; todavia, justamente esse gesto causa a sua última decepção com aquele de quem esperava, ao mesmo tempo, bravura e submissão.

A complexa teia de relações entre os personagens pode ser deixada em descanso, agora, e podemos partir para a discussão do filme de Kurosawa: *O Idiota* foi lançado em 1951, tomado como um fracasso de crítica e de público, e considerado o pior trabalho do diretor japonês. As críticas foram negativas tanto no Oriente quanto no Ocidente, embora, conformado, Kurosawa quisesse que, ao menos um crítico encontrasse algo de positivo em seu filme. Esse comovente desejo, infelizmente, ainda não se realizou. A fim de reparar a omissão da crítica, satisfeita apenas em considerar o filme como um precursor de várias técnicas de filmagem, pretendo apontar os grandes momentos de genialidade do diretor japonês.

No capítulo dedicado a *O Idiota*, do livro *Os Filmes de Kurosawa*, Donald Richie insere na introdução a seguinte frase do diretor japonês: “Ele [Dostoiévski] é meu autor predileto e é o escritor – ainda penso assim – que escreve com mais honestidade sobre a existência humana.” (RICHIE, 1984, p. 81). Kurosawa, ao adaptar o romance de Dostoiévski, procurou manter-se fiel ao original, e tal decisão levou o crítico americano à conclusão de que “o filme não é nem Dostoiévski nem Kurosawa” (1984, p. 81). Entretanto, essa postura é bastante severa, pois o filme realmente contém elementos de ambos, mas conjugados com maestria: enquanto Dostoiévski lançava mão de suas habilidades como um escritor que explorava os efeitos psicológicos em seus personagens, Kurosawa recorria aos efeitos simbólicos, proporcionados pela imagem.

O Idiota, de Dostoiévski, pode ser encarado da seguinte maneira: de um lado temos o personagem universal, de outro, um contexto nitidamente russo e temporal, e, quando digo

isto, estou pensando nas questões políticas e religiosas as quais não se aplicariam ao Japão de 1950. Entretanto, Kurosawa transporta o príncipe para o seu país e o contextualiza, na medida do possível, num panorama contemporâneo. Vale lembrar que, na época, o Japão acabara de ser derrotado pelos Estados Unidos, e não seria sensato tratar de temas políticos, muito menos se tivessem caráter revolucionário. Essa, porém, não seria a intenção de Kurosawa, mesmo que se sentisse mais à vontade para fazê-lo. Quanto à religião, Dostoiévski defendia o cristianismo ortodoxo, enquanto Kurosawa apresenta o budismo como base da fé do príncipe Míchkin (Donald Richie, afoito em criticar o filme, peca ao dizer, ironicamente, que Toshiro Mifune teve de falar de cristianismo; contudo, em nenhum momento do filme se comenta sobre cristianismo).

O enredo do filme é o mesmo do livro, mas há algumas alterações perceptíveis pela redução do número de personagens, nas inserções de episódios da biografia do escritor russo, e na supressão de alguns episódios. Na versão de Kurosawa, o príncipe Michkin é transformado em Kameda, um ex-soldado da Segunda Guerra Mundial que escapou de ser fuzilado e passa a sofrer de uma estranha “doença” ocasionada pelo trauma, que o leva à bondade e à compaixão. Essa intervenção serve tanto para prestar uma homenagem ao escritor como para solucionar o problema da extensão da narrativa de Dostoiévski.

O filme, ainda, divide-se em duas partes: “Amor e Sofrimento” e “Amor e Ódio”. A primeira parte se passa em dezembro, na ilha de Hokkaido, e na cena inicial é feito num plano geral (plano aberto), mostrando várias pessoas deitadas no assoalho de um vagão de trem de classe econômica: a câmera, após uma visão geral dos passageiros, aproxima-se até um plano médio. Kurosawa aproveitou os recursos da câmera para “mostrar” que se tratava de um vagão de terceira classe ao apresentar as vestes, as feições e a disposição dos passageiros no vagão. Após a apresentação do espaço físico, um grito desperta a atenção dos passageiros. A câmera objetiva passeia, então, por vários passageiros, até enquadrar, em primeiro plano, Akama (Rogójin), um personagem sombrio e com ar arrogante.

Com o intuito de manter e ressaltar as características citadas no livro, Kurosawa toma a liberdade de contextualizá-lo no Japão de 1950, apresentando Rogójin como integrante da Yakuza (a Máfia japonesa). Escolheu Toshiro Mifune como ator, pois ele possuía como característica pessoal e, por extensão, artística: um ar intransigente e arrogante, combinando, portanto, com as características do Rogójin da obra original.

Kameda (Míchkin) surge por detrás de uma fumaça não muito densa. Akama (Rogójin) está deitado de maneira insolente, e pergunta a Kameda o que acontecera. Suas palavras são bastante ásperas, e, pelo modo de falar, percebemos a utilização de gírias da

Yakuza. Enquanto Kameda conta sua história, tentando explicar seu grito, Akama prepara um cigarro com gestos de indiferença. Nesse instante, a câmera focaliza os dois personagens, Akama à frente de Kameda.

Kameda explica ao novo amigo que acabara de sonhar ter sido vítima de assassinato, e dá prosseguimento à história de sua vida. Conta ter sido considerado criminoso de guerra e sentenciado à morte, mas, no último instante, descobrem terem prendido a pessoa errada. O choque da morte iminente acaba por enlouquecê-lo. A fim de se tratar, é internado no Hospital Americano de Okinawa, e conclui o assunto, dizendo ter se tornado idiota devido à epilepsia..

No romance de Dostoiévski o príncipe Míchkin recebe tratamento na Suíça, enquanto o personagem de Kurosawa faz tratamento em Okinawa, ilha ao sul do Japão, região subtropical, onde foi instalada uma base militar americana que é ainda hoje motivo de ressentimentos entre os habitantes da ilha e o restante do povo japonês, ainda mais porque, em números de mortos durante a Segunda Guerra, antes da bomba de Hiroshima, Okinawa se destacava como o lugar onde ocorreram maiores destruições e mais perda de vidas. Além disso, antes de ser integrado ao Japão, Okinawa era um reino independente, guardando distinções lingüísticas e culturais, e cujo povo tem características físicas miscigenadas, sofrendo inclusive preconceito e racismo por parte dos outros japoneses.

Enquanto Kameda conta sobre sua doença, há um *close-up* no cigarro de Akama, que queima os dedos com um fósforo, demonstrando o efeito da narrativa, ou seja, mostrando o quanto o interlocutor se interessou pelo assunto. Em seguida, abre-se uma nota explicativa, por escrito, pela qual o diretor japonês diz que “Dostoiévski desejou retratar um verdadeiro homem bom. Ironicamente ele escolheu um jovem idiota para ser o herói. Neste mundo, no entanto, ser um homem bom é ser um idiota”.

Essa explicação não diz respeito apenas à obra do escritor russo como também apresenta a idiosincrasia de Kurosawa: assim como Dostoiévski, ele acreditava nos valores morais acumulados pela tradição e assistia com pesar às transformações sociais que esmagavam o indivíduo e supervalorizavam o acúmulo material. Sofria pelo fato de a evolução tecnológica submeter a evolução espiritual.

Os personagens trocam de vagão. Akama expulsa um passageiro de uma poltrona, a fim de oferecer o lugar para o doente, que, inicialmente, dispensa tal cuidado; com isso, Akama chama-o amistosamente de “baka” (tolo, bobo, idiota), termo que será ouvido em vários momentos do filme. Como bem percebeu Donald Richie, em sua análise do filme, “Embora ‘hakuchi’ seja a palavra japonesa para ‘idiota’, ela não é usada com frequência. É uma palavra médica e traz em si muito pouco da conotação corriqueira de, digamos, l’idiot.”

(1984, p. 84). “Baka”, por sua vez, é utilizada tanto de maneira ofensiva como carinhosa. Uma diferença, portanto, entre o bobo-doente e o bobo-tolo, entre o caso psiquiátrico e o caso psicológico. O título do filme é “Hakuchi”, e o personagem é tratado, em geral, como portador de uma doença nervosa; mas, por extensão, é chamado de “baka”, bobo, idiota no sentido mais injurioso ou desprezível.

Após chamá-lo de idiota, e perceber o quanto isto incomoda ao príncipe, Akama tenta remendar a situação dizendo não ter intenção de ofender, e ambos acabam rindo. A cena é cortada por uma outra nota explicativa de Kurosawa, comentando sobre a vida pregressa de Akama, acrescentando, entre outras coisas, que ele era como uma fera enjaulada, e apenas com Kameda ele conseguia rir “gostosamente”.

Uma câmera, em ângulo alto, filma a entrada do trem na cidade, numa imagem quase monstruosa, pois o trem negro corta a estação que está branquíssima de neve. A locomotiva é um símbolo bastante utilizado por Kurosawa, dado que em vários filmes esta máquina traz uma mudança aos acontecimentos. No caso, anuncia a chegada dos personagens tão complexos e providos de tantos sofrimentos. Há um corte nesta cena, retomado em seguida com o foco em um alto-falante, pelo qual ouvimos uma música chorosa.

A cidade está branca pela neve, mas uma fumaça negra e suave “embaça” as cenas, e, mais tarde, a neve dificulta vislumbrarmos os vários cidadãos capturados pela câmera e os diversos focos feitos nos animais – os cavalos, que tanto inspiravam os sentimentos de compaixão em Dostoiévski.

As casas são bem escuras, fazendo contraste com o branco da neve. Enquanto caminham, Kameda e Akama param diante de um estúdio, onde está o retrato de Taeko (Nastácia). No romance de Dostoiévski, Nastácia é apresentada como uma cortesã criada desde cedo para este fim, ou melhor, fora aliciada por um senhor mal-intencionado, que a desonrou, mas que não desejava contrair matrimônio com ela. A personagem equivalente no filme é Taeko, uma artista famosa – não sei se tal designação é um eufemismo, nem em qual área artística ela supostamente atuaria. A foto de Taeko recebe destaque no vídeo, e o local onde a foto está exposta é muito semelhante a um santuário budista. O narrador do filme explica que Tohata (o “dono” de Taeko) oferece dinheiro para quem aceitar tomar a mão da moça em casamento; acrescenta ainda que Kameda já era tido oficialmente como morto, e seu tio Ono (equivalente do General Ivan Fiódorovich Iepatchin) já havia se apropriado dos 125 acres de uma fazenda deixada por seu pai. Na obra de Dostoiévski, a herança era proveniente do tutor do príncipe, e desconhecia-se a proporção da riqueza deixada.

A narrativa de Kurosawa se passa em Sapporo, uma das cidades mais ocidentalizadas do Japão – e a mais setentrional, contrastando com a região mais meridional e mais quente de Okinawa, de onde viera o “príncipe”, ou seja, Kameda. Na era Meiji, Sapporo fora projetada no estilo americano de ruas largas e transversais, para ser um centro econômico e turístico, e é também conhecida pelo Yuki Matsuri (Festival da Neve), realizado entre os meses de fevereiro e março, período em que gigantescas esculturas de gelo são esculpidas – esse “carnaval” aparece no filme, em tons fantasmagóricos. É, portanto, uma região bastante fria. Há, durante todo o filme, um contraste entre neve e fogo, frio e calor, branco e negro, que são melhor percebidos graças à locação escolhida. Como o filme é em preto-e-branco, o tom da neve em contraste com o negrume da noite realça as distinções cromáticas, compondo um cenário apreensivo. Quando Kameda e Akama contemplam a fotografia de Taeko, uma densa neve cai sobre eles, resfriando o calor de suas emoções.

Kayama, secretário do tio de Kameda, instala o “príncipe” em sua casa. Ali, Kameda conhecerá a família do secretário: a mãe, o pai Junpei Kayama (General Ivolguin), Takako (Várvara) e Kaoru (Kólia). Junpei está completamente embriagado, mas se mostra gentil. Logo se ouve o som da campainha: a casa recebe a visita de Taeko e tem início a música-tema do filme. Há um jogo entre claro e escuro, disputado pelo lado escuro, onde está Kameda (dentro da casa), e o claro, do lado de Taeko (rua com neve). Assim que Taeko entra na sala onde estão todos os familiares, há um *close up* no rosto das primeiras rivais: Taeko e Takako, que se entre-desafiam com olhares firmes. Durante esse clima tenso, provocado pela visita inesperada de Taeko, uma dama desonrada e desonrosa, entra o pai bêbado, e há um corte lateral – como se se quisesse mudar de assunto.

A presença de Junpei no filme de Kurosawa cumpre uma mera figuração; contudo, na obra de Dostoiévski, a personagem recebia maior atenção e sugeria que, apesar de viciado, o general era uma boa pessoa, como se o escritor quisesse dizer o seguinte: não fosse o vício que corrompe nossa sociedade poderíamos revelar integralmente a bondade do povo russo. Servia também para provar a perseverança de uma criança (Kólia) que cuidava do pai destruído moralmente.

Takako talvez tenha servido como um esboço para a futura Lady Macbeth de Kurosawa, e é curioso notar que, tanto o diretor japonês quanto Dostoiévski, atribuem papéis fundamentais às personagens femininas. Na galeria do escritor russo poderemos encontrar Nastácia (*O Idiota*), Sônia (*Crime e Castigo*), Grúchenhka (*Os Irmãos Karamázovi*) Nelly (*Humilhados e Ofendidos*), para citar apenas alguns. Kurosawa também coleciona em sua filmografia outros tantos exemplos, tais como: Kaede (*Ran*), Asaji (*Trono Manchado de*

Sangue), Miki (*Viver*), Otoyoy (*O Barba Ruiva*), etc. Embora algumas das personagens citadas sejam fundamentais devido ao caráter passional dos textos, e muitas vezes por serem responsáveis por triângulos amorosos, cito-as indiferentemente de sua importância no contraponto que desenvolvem na narrativa; quero destacar os elementos de suas personalidades, pois são marcadamente fortes e rebeldes, mas carregadas de uma ingenuidade e infantilidade de meninas mimadas (na obra de Dostoiévski) e extremamente calculistas e determinadas (nos filmes de Kurosawa), quer sejam prostitutas, operárias ou “rainhas”.

Nessa cena constrangedora, em casa de Kayama, presenciada por Kameda, irrompe a figura de Akama (Rogójin), que vem reiterar grosseiramente seu pedido de casamento a Taeko, e se surpreende com a presença ali de Kameda, seu companheiro de viagem no trem, o “idiota”. Akama está sempre vestido com roupas negras ou escuras que representam sua personalidade sombria e sempre à espreita (como se estivesse camuflado para a noite), ou ainda, “como um anjo torto que vive nas sombras”. Tanto no romance quanto no filme, ele desperta muita curiosidade devido à sua personalidade ambígua: em certa ocasião, surge como protetor do idiota, noutras tenta assassiná-lo, ora se apresenta como amigo, ora como inimigo. Na versão de Kurosawa, ele ri “gostosamente” somente em presença de Kameda, um riso sincero e quase infantil. Kameda é o contrário que o completa, e a recíproca é verdadeira.

No exemplar de *O Idiota* que tomei para meu estudo, o tradutor Paulo Bezerra oferece algumas possibilidades de tradução dos nomes das personagens. Em japonês, os nomes possuem também significados, mas a tradução só poderia ser feita exatamente se conhecêssemos os ideogramas utilizados para escrevê-los. Tentei, ainda assim, descobrir algumas possibilidades de interpretação, e cheguei às seguintes conclusões: Kameda pode ser a fusão dos caracteres “Kame”, que significa tartaruga, e “da”, que significa plantação de arroz; Denkichi Akama, “Denkichi” significa vida mais feliz e “Akama” porta vermelha (ou, portal vermelho); “Ayako”, brilho infantil; “Junpei”, conformado; “Takako”, nobre; “Kaoru”, perfume intenso; os demais nomes, por serem bastante comuns, não podem ter seu significado facilmente interpretado, pois cada família compõe a escrita (ideogramas) com sentidos diferenciados.

Seguindo essa interpretação, Kameda é uma personagem que, nos momentos difíceis, assume uma posição defensiva: suas mãos se encontram perto do pescoço, como se estivesse sufocado, tal qual uma tartaruga recua sua cabeça no casco, quando em perigo. Akama busca a felicidade, e não é difícil notar que seu amor é sincero e que sua simpatia por Kameda lhe proporciona alegria, embora, sua felicidade esteja fechada por um simbólico “portão” que não quer ser aberto. Ayako possui o mesmo brilho de Aglaia – também, “brilho” e suas variantes

em Russo. Junpei pode ser entendido como um conformado, pois se mostra submisso aos filhos e sem nenhuma energia para mudar sua situação. Takako não pode ser inteiramente compreendida como nobre: suas atitudes não justificam este adjetivo; contudo, ostenta sonhos de nobreza, luta para que o irmão contraia matrimônio com Ayako, propiciando uma vida mais confortável para a família. Kaoru é outra personagem que não recebe a mesma importância daquela prestada no romance, mas, ainda assim, sua presença no filme é forte, pois transmite os mais belos sentimentos em favor de seu pai e de Kameda. Talvez por isso sua presença se faz notar pelo intenso perfume que exala.

Durante o encontro na casa de Kayama, Taeko convida Kameda para as festividades de seu aniversário: a apresentação de sua casa (de Taeko) é bastante peculiar, pois a revela sentada numa poltrona tal qual uma rainha em seu trono. É curioso também notar que o encosto do assento forma um gigantesco disco vasado e, ao vê-la sentada, lembramo-nos imediatamente de muitas imagens religiosas budistas. Acima da poltrona há uma clarabóia através da qual se pode ver o céu negro destacado pelo acúmulo de neve no vidro, e no recinto soa o som da tempestade de neve, aos poucos encoberta pela valsa que anima a festa. O clima da festa é repleto de entreolhares. Em determinado momento, ouvimos o som de louça se quebrando e surge a franzia imagem de Kameda diante dos cacos. Todos se dirigem ao local e reprovam suas maneiras imprudentes e desajeitadas. Taeko, em protesto, quebra o outro vaso que formava o par. Mais adiante, Kameda não consegue desviar o olhar de Taeko, e, nesse instante, instrumentos de sopro e percussão, bastante dramáticos, iniciam juntamente com o diálogo e a narrativa segue. O rosto de Taeko arde tal qual a lareira. Kameda olha incansável para os seus olhos e os compara aos de um condenado à morte. Enquanto rememora os últimos instantes antes de seu quase-fuzilamento, uma música triste acompanha a narrativa encoberta por sons de passos de soldado, depois é substituída por uma música marcial, quando descreve a chegada dos soldados incumbidos da execução. Em seguida, novamente a música fica mais clara, ouvimos rufar de tambores e Kameda diz, ao olhar para os olhos de um condenado, ter tido a impressão de que ele tinha um “olhar de quem ficou noites sofrendo” (alusão ao livro *Últimos dias de um Condenado*, de Victor Hugo), sons de corneta, rufos de tambores, pequena pausa dos tambores. Kameda mais uma vez compara o olhar de Taeko ao do condenado, enquanto ela pergunta o que aconteceu com o condenado, e sons de tiros respondem à pergunta, na lembrança de Kameda. Mais uma vez, um prenúncio do fim trágico. A voz de Kayama interrompe a história.

Essa cena é bastante intensa, acompanhada por grandes novidades em torno dela: todos parecem ficar inspirados pela história comovente e abrem seus corações. Arrependido

da proposta por ele feita (de “vender” Taeko), Tohata (Totski) promete-lhe casamento, mas a moça dispensa tal atitude. Ono se comove e confessa ter enganado Kameda, devolvendo-lhe a posse de suas terras. Ao travar diálogo com Taeko, todos esses personagens são iluminados pelas chamas da lareira, representando o desejo carnal que sentem por ela; os dois únicos personagens a não demonstrar tal sentimento – e não são, portanto, “lambidos” pelas chamas – são Kameda e Kayama. Entretanto, alguns instantes depois, como clímax desta primeira parte, após receber o dinheiro prometido por Akama, Taeko o joga na lareira e pede para Kayama se jogar no fogo e retirá-lo com as mãos nuas, revelando a todos os convidados a ganância que movia a proposta de casamento (de “compra”) do secretário de Ono; Kayama tenta controlar seu desejo de recuperar do fogo o dinheiro. Enquanto olha para as notas sendo destruídas, suas faces também ardem e ele desmaia, febril e embriagado. Taeko, então, parte com Akama, e Kameda os segue até Tóquio.

A casa de Akama é toda branca de neve por fora, mas, por dentro, é negra e escura. As portas são do tipo convencional, que abre para dentro, não são corrediças; ao abrir, rangem de tão velhas. Menciona-se que é uma casa antiga, repleta de escuridões – assim como o próprio Akama; além disso, é como um labirinto. Toda a conversa entre os dois personagens é acompanhada por uma música sóbria, instrumentos de sopro, violinos vibrando e percussão lenta e espaçada. A música é substituída, ou melhor, recebe variações quando Akama revela ter simpatia por Kameda. Quando ele se aproxima do interlocutor, como demonstração de amizade, há nova variação e um retorno ao tema inicial, mas, quando a conversa se torna densa, o fundo musical se torna sombrio até silenciar a música. Kameda descobre uma faca sob um livro e manifesta o que Edgar Allan Poe, em seu conto “Berenice”, chama de monomania – uma doença que se caracterizaria por uma “nervosa intensidade de interesse”. Akama retira a faca várias vezes de sua mão, mas, insistentemente, Kameda torna a pegá-la, como se mantivesse uma relação íntima com a adaga.

Quando saem de casa, ouvem o som de um sino budista. Akama pergunta alguma coisa sobre religião (não sobre cristianismo, como sugeriu Donald Richie), comenta que fora criado sob os dogmas do budismo e que carrega um talismã (*omamori*) no peito. Kameda mostra o seu *omamori*, uma pedra que ele segurava quando recebeu o indulto de sua pena de morte. No romance de Dostoiévski, Míchkin conta uma historieta a respeito da ganância, na qual um amigo assassina o outro para roubar-lhe um crucifixo de prata; Rogójin sugere que eles troquem de crucifixos, e, para tanto, ele oferece o seu, de ouro maciço, pelo de Míchkin, de prata de qualidade duvidosa. No filme de Kurosawa, fica claro, por meio dessa cena, a inveja profunda que Akama sente por Kameda, trocando febrilmente seu amuleto caro e

valioso (em termos monetários) pela simples pedra que o “príncipe” trazia consigo – como se isso pudesse transformá-lo ou dar-lhe um pouco da nobreza de Kameda.

O sino toca constantemente (como se chamasse a atenção dos personagens), e Akama convida Kameda a conhecer sua mãe, advertindo-o de que ela se tornou um tanto alienada, com o passar dos anos. No romance, Míchkin recebe a benção da mãe de Rogjin; no filme, os personagens entram num cômodo decorado como um santuário budista, tendo, ao fundo, uma música infantil. Ambos se sentam diante da mãe de Akama, que tem atrás de si um enorme oratório. Ela lhes oferece um chá. O *cha-do* (caminho do chá ou cerimônia do chá) mantém quatro princípios: harmonia, respeito, pureza e tranqüilidade; a cerimônia do chá serve para a purificação da alma do homem, confundindo-a com a natureza, e nela se reconhece a verdadeira beleza da modéstia e da simplicidade. A cerimônia pode ainda ser conhecida pelo lema *Ichigo-Ichie* (um momento, um encontro), algo como o apreço de um momento que não se repetirá jamais. Não bastasse todo o significado do chá, como mostra de simpatia, a senhora surda e alienada oferece a eles os doces do oratório. Abre um sorriso gentil de satisfação e afeto ao reconhecer os dois filhos que estão diante dela (metaforicamente). Ao saírem do pequeno cômodo, percebemos um útero desenhado pelo acúmulo da neve, como se ambos os irmãos tivessem acabado de nascer, do ventre quente e pacífico, para o mundo cruel que os espera. E, num gesto desesperado, Akama oferece Taeko a Kameda.

Mas esse gesto dura apenas um instante: logo em seguida, Akama se dá conta de seu próprio e terrível dilema – o de saber que, pela força, pelo dinheiro e pela vontade, não conseguirá superar a verdade de que Taeko e Kameda devem ficar juntos. Esses momentos de súbita assunção e negação da verdade são freqüentes ao longo do filme. Assim, logo após fazer a proposta, e ao perceber a impossibilidade de transformar-se pela mera troca de amuletos, Rogójin persegue o amigo, que pressente suas intenções. A cena é bastante rápida, e se passa numa sucessão de imagens alucinantes: olhos de Akama através do observatório da porta, sons de guizos e sinos, fusões entre cavalo e homem, ao fundo uma música tensa, substituída depois por uma música de suspense. Kameda entra numa casa de chá, a música de fundo é substituída por uma marcha alegre, ele tenta mexer um café, mas sua mão está toda trêmula, e ele se mostra muito nervoso. Ao sair, passa diante da estação ferroviária, ouve o som do trem a vapor e encontra Akama, mas este desaparece na fumaça do trem e na neblina. A monomania toma conta de Kameda, que pára diante de uma loja de facas, ficando alienado por alguns instantes; de repente, a imagem da faca de Akama faz com que ele tenha algum tipo de sensação estranha, e sai em disparada. A perseguição é ritmada por sua respiração, que, por sua vez, acompanha o ritmo das batidas do coração; ele corre diante de sombrias

esculturas de gelo, o negro da noite contrasta com o branco da neve. Quando Akama se aproxima, sua respiração acelera e, antes do ataque final, Kameda grita tal qual um animal no matadouro e lhe falta fôlego. Akama, aterrorizado com os gritos, desiste do ataque, mas Kameda reage como se houvesse recebido o golpe.

Essa seqüência espetacular não está presente no romance de Dostoievski: no original, Míchkin é surpreendido no vão da escada de uma casa de chá, mas, fora o grito que inibe o agressor, não nos é apresentada tal dramaticidade. A perseguição criada por Kurosawa sintetiza vários elementos do romance, tais como a monomania, a constante sensação de estar sendo observado e o recuo do agressor no momento derradeiro, mas os efeitos sonoros (música e sonoplastia), a montagem, que num plano destaca o personagem em fuga, noutro, um cavalo com guizos, e a movimentação da câmera durante a perseguição, realçam e completam o clima de suspense e deixam o espectador angustiado. Um *fade out* (esmaecimento) conclui a seqüência, e assim termina a primeira parte do filme.

A segunda parte, intitulada “Amor e Ódio”, tem início com o Festival da Neve (*Yuki Matsuri*), uma espécie de carnaval em que figura uma enorme e atemorizante escultura de demônio centralizando um significado todo especial, pois, à noite ela parece gigantesca e monstruosa; mais tarde, porém, esse efeito será bem diferente.

Durante a festa, Kurosawa cria um tipo de dança entre os personagens, distribuindo-os da seguinte maneira: Kameda encontra Ayako e posiciona-se à sua frente, Taeko passa por Ayako e esbarra em Kayama, este por sua vez é interceptado por Akama. Kayama sai e Akama se chega a Kameda; ao ficarem a sós, um grupo de patinadores os cercam com tochas a mão e formam um círculo de fogo. Cada contato entre esses personagens é marcado ou por uma troca de ofensas ou por demonstrações de indiferença. Ao final, quando Akama e Kameda ficam a sós, tem-se a impressão de olharem-se como em desafio e tal rivalidade acende as chamas que ardem em torno deles, malgrado a noite gélida. A cena termina com um *fade out* (escurecimento) e há uma fusão com o dia seguinte.

Com a claridade, o demônio de gelo perde sua feição assustadora e seu ar governante, provando que as coisas tomam novas feições com a luz do dia, e mostrando, na claridade, o quanto nossos fantasmas são mais frágeis do que presumíamos. Temos a prova disso quando acompanhamos a conversa entre Ayako e Kameda. Ela diz, entre outras coisas, que Kayama tentara suicídio, mas a tentativa se mostrou frustrada e muito patética. Ao final, revela sua paixão. A conversa é acompanhada por um fundo musical com um tema recebendo algumas variações de acordo com o assunto (amor e ódio); os instrumentos também são alterados de acordo com a delicadeza (piano) ou o peso do sentimento (cordas).

A conversação se dá num banco próximo de onde aconteceu a festa do dia anterior, mas o jovem casal abandona o local e começa a caminhar, chegando até uma alameda arborizada e, como se pode notar nos anexos do trabalho, lembra o quadro *Les Alyscamps à Arles* (figura 1), de Van Gogh. Ayako exige uma resposta de Kameda a respeito da declaração que lhe fizera, e, nesse momento de indecisão, Kameda anda entre árvores de muitos galhos bifurcados. Não posso deixar de comentar essa cena, pois, em outro filme de Kurosawa, podemos encontrar a mesma situação: em *Dodeskaden*, um personagem, aparentemente traído pela mulher, decide viver na solidão, na miséria e na pobreza, mas recebe a visita inesperada da esposa, que pede a reconciliação; o personagem, cego, sai para caminhar e decidir seu futuro, pára diante de uma árvore, e a câmera a focaliza por quase um minuto, toda com galhos secos e bifurcados, numa alegoria bastante óbvia, mas nem por isso menos poética, da indecisão.

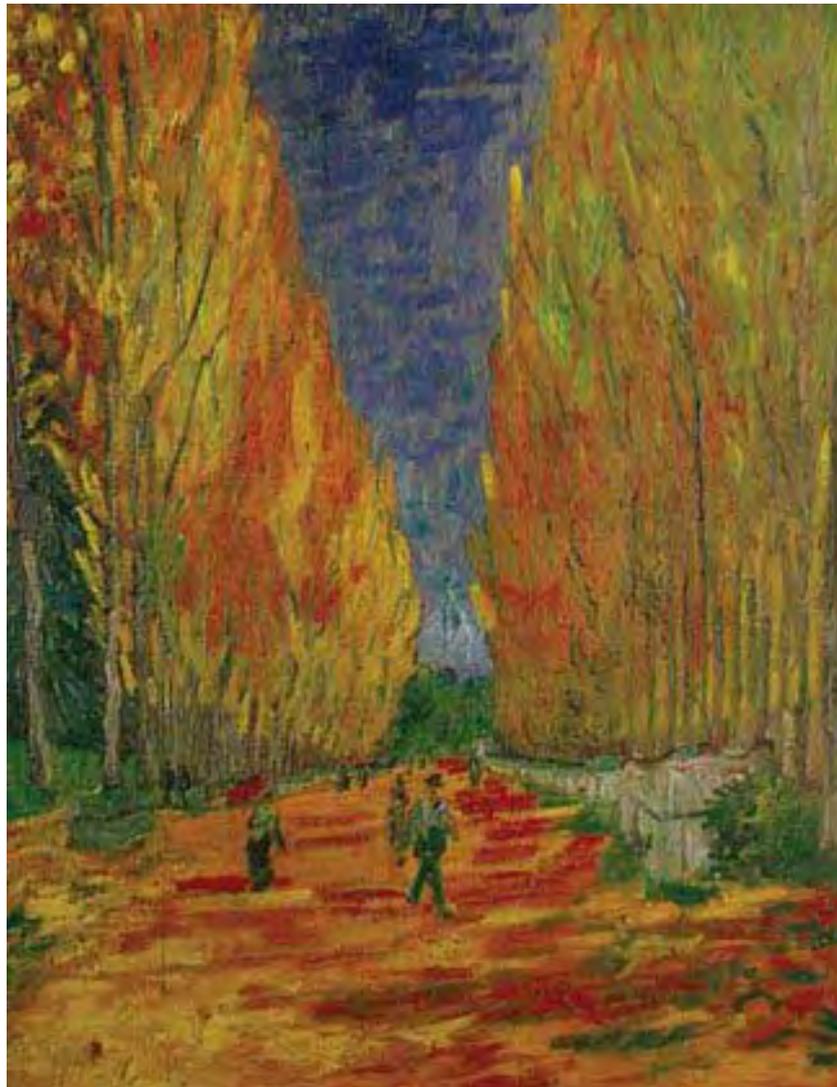


Figura 1: *Les Alyscamps à Arles*

Na casa de Ayako, quando se fala em Kameda, o vento sopra e a neve é intensa. E a maneira de retratar o namoro do casal é muito interessante, pois, ao primeiro encontro, Ayako dedilha uma melodia, que receberá variações conforme o tema das conversas; por exemplo: quando comentam sobre Taeko, as chamas ardem nos castiçais ou na lareira e a variação correspondente é com instrumentos de cordas em tom grave; quando Ayako manifesta um humor infantil e delicado, a música recebe um tratamento com harpa; quando manifesta raiva, a percussão recebe destaque; quando fala com franqueza, o som é de violinos; ao comentar as cartas que recebe de Taeko, a variação recebe tratamento com instrumentos de sopro e todas as cenas são separadas por cortes laterais (*Wipes*), mostrando, talvez, a divisão que Taeko representa na união de Ayako e Kameda.

Após as cenas de namoro contemplativo, há um jantar formal na casa dos Ono, ocasião em que Kameda presenteia Ayako com cravos vermelhos; a oferta ingênua é recebida com muito riso, pois, segundo comentam, cravos vermelhos simbolizam a paixão, o que constrange Kameda, deixando Ayako bastante nervosa. Durante o clima tenso, a câmera assume tal posição que as personagens ficam simetricamente diante uma das outras: três de cada lado da mesa e a câmera como se ocupasse o lugar vazio da cabeceira. Como se fosse uma pessoa sentada, olhando para toda a cena. Logo em seguida, todos saem, e apenas Kameda permanece no recinto.

Depois, Ayako retorna à sala de jantar e fica atrás de Kameda, pedindo para que não a olhe, mas ele a enxerga pelo reflexo do vidro da janela, como se enxergasse além ou através. Há um corte lateral dividindo esta cena. Em seguida, na noite escura, Kameda encontra Taeko e Akama, que o esperam do lado de fora da casa, sabem de tudo, isto é, sabem que na casa foi tratado o assunto do casamento entre Kameda e Ayako. Taeko pergunta se ele se sente feliz, mas não há resposta. Num gesto repreensivo, Akama pergunta o motivo de ele não ter respondido, mas não obtém resposta. Ao se despedirem de Kameda, ambos são devorados pela noite.

No dia seguinte, Kameda encontra Ayako andando através da nevasca, toda a cena é branca, ambos caminham com dificuldade sob a tempestade e seguem para a casa de Akama. O jovem casal é recebido pelos olhos de Akama, que observa sua chegada através de um vitral. Ao entrarem, a porta range. Nesta cena há tal disposição que divide os rivais em pares: Ayako e Taeko, Akama e Kameda. O silêncio dos personagens é rompido pelo silvo do vento. As mulheres se entreolham em desafio. A lareira arde em chamas e a fumaça vaza de sua “boca”. Taeko agacha-se próxima à lareira; quando seu ódio arde, a lareira lança chamas. Abrindo

uma charuteira, Akama deixa tocar uma música (como caixinha de música) e a melodia se torna o fundo musical.

As duas mulheres e Kameda desenham um triângulo, pois o “príncipe” é o motivo da rivalidade, mas, nesta cena precisamente, devo acusar um exagero de encenação, principalmente no olhar de Taeko, que tenta manifestar sem palavras seu ódio, tornando-se, contudo, ligeiramente artificial.

Como no romance de Dostoievski, Taeko (Nastácia) desafia o amor de Kameda (Míchkin), fazendo-lhe decidir qual das duas mulheres quer para si. Ele não chega a manifestar verbalmente sua decisão, mas sua atitude demonstra a escolha: ele ficará com Taeko, por piedade e compaixão. No romance, Nastácia garante seu sucesso após um desmaio; no filme, o desmaio acontece depois, e finaliza a cena, com Kameda saindo em busca de Ayako, que foge, e Akama jogando água no rosto da desfalecida.

Uma seqüência bastante interessante mostra Kameda indo procurar Ayako em sua casa: é mal recebido, e nesse momento há um corte lateral. Depois, Kameda procura a foto de Taeko no estúdio, mas não há foto alguma. À noite, Akama o procura e o leva para sua casa. Dentro da casa faz muito frio, apenas uma vela ilumina o ambiente. Kameda pede para Akama acender a lareira, mas ele responde que ela não pode ser acesa, e aqui a metáfora é revelada: era Taeko quem mantinha acesas as chamas que ardem em todo o filme; com sua morte, portanto, a chama se apaga.

Ao ver o corpo de Taeko, Kameda sente calor, e Akama lhe diz: “Minha preocupação é se não vai começar a cheirar. É que o aquecedor estava aceso até a pouco...”, como se dissesse que não fazia muito tempo que o corpo esfriara.

Progressivamente, os quadros vão recebendo novas tonalidades: em princípio, ambos os personagens posicionam-se diante de várias velas, como numa pintura barroca, significando haver ainda um instante de lucidez; comentam sobre a palidez do corpo. As chamas vão se apagando até restar apenas uma, conotando os últimos instantes de razão, mas sinos anunciam a aproximação da loucura, então a vela se apaga, e, com ela, a razão. Um *fade out* divide esta cena final.

Como em todos os filmes de Kurosawa, uma tempestade vem para modificar a ordem, e, neste caso, para estabelecer, ou anunciar um fim. Na casa dos Ono, todos comentam o fenômeno, pois é muito estranho uma tempestade com trovões seja possível em época de nevasca. Akama entra na casa, sacode o gelo, e comenta que Kameda era um idiota (utiliza, para tanto, o termo médico “hakuchi”), mas Ayako lança um olhar de reprovação a tal comentário. Em seguida, a mãe de Ayako entra, comentando seu dissabor em visitar doentes,

e isto me fez crer que Kameda não morreu, ao contrário do que sugere a metáfora da vela se apagando. Como epílogo, Ayako diz como seria bom se as pessoas aprendessem a amar sem sentir ódio (explicação do título da segunda parte); ela olha com tristeza para o piano fechado, um relâmpago rasga o céu, e, ela conclui dizendo: “como fui idiota”.

N’ *O Idiota*, de Dostoiévski, a conclusão se estende além desta cena: Rogójin, embora tenha sofrido um colapso nervoso, recupera-se e é julgado por seu crime; Agláia se casa; e o príncipe tem sua doença agravada, tornando-se irreversível. A conclusão apresentada por Kurosawa é mais comovente, ao prestar reconhecimento à bondade do personagem e à preocupação que ele causa aos demais.

À guisa de conclusão, podemos apontar o quão freqüente, na obra de Kurosawa, é o tipo de personagem encarnado por Kameda-Michkin: o estrangeiro, sem qualquer vínculo com as buscas materiais da vida às quais estamos, mais ou menos fanaticamente, sujeitos. A preferência de Kurosawa por esses personagens marginais e sábios, e solitários, faz de seu cinema uma verdadeira usina (com o perdão do termo) de heróis modernos, que sacrificam o mundo em proveito da paz e do amor. Explicando: o protagonista de *Madadayo* (1993), por exemplo, é um escritor, ex-professor, que vive quietamente sua vida de sabedoria, tendo ao seu lado os ex-alunos, que são quem verdadeiramente *age* na narrativa. Em *Dodeskaden* (1970), seus heróis são os tipos marginais da História. E parece que o heroísmo e a sabedoria existem à parte das grandes convulsões do mundo. Na galeria de personagens favoritos de Kurosawa, poderíamos colocar Dom Quixote (o diretor japonês não ousou, como Welles, transportá-lo diretamente para o cinema, mas certamente faz parte de uma galeria atávica de seus personagens), Cristo (não na sua versão revolucionária e agressiva, mas próximo da interpretação de Dostoiévski, de um Cristo cordeiro e amorosamente pacífico) e todos os demais personagens que atendem a essa profunda necessidade de calma, de quietude, e que contrastam com os desejos humanos mais brutos. O belo personagem criado por Dostoiévski representava tudo aquilo que Kurosawa interpretava como puro e singelo. A imagem perfeita de um ser superior, livre dos pecados do mundo e da corrupção humana – e, por isso mesmo, um *estrangeiro* no mundo.

Mas o cinema de Kurosawa não se fez somente de heróis marginais e de histórias docemente comoventes, às quais chamamos vulgarmente de *dramas*. Esses *dramas* nascem de uma tragédia, e o diretor estava bem consciente da seriedade da tragédia humana, mesmo que tantas vezes tenha demonstrado também um saudável bom-humor. Para ele, o drama das personagens de Dostoiévski era tão atual quanto a tragédia das personagens de Shakespeare. Era preciso, portanto, contemplar essa face trágica da humanidade, e Kurosawa o fez, ao

adaptar para o cinema, sob as roupagens e a atuação orientais, e com vários elementos da tradição artística japonesa, duas peças do bardo inglês, que tão bem compreendia a necessidade humana de luta quanto compreendia as conseqüências funestas dessa íntima natureza.

5 TRONO MANCHADO DE SANGUE: NO CASTELO DA TEIA DE ARANHA

“A vida é sonho, visão e ilusão”
(*Kagemusha – A Sombra de um Samurai*)

Penso que os tradutores de títulos deveriam deixar uma nota explicativa justificando as suas traduções, esclarecendo, assim, as razões que os levaram a rejeitar o título original das obras. Um filme belíssimo, como, por exemplo, *The Graduate*, é conhecido, no Brasil, como *A Primeira Noite de um Homem*. Um filme de Kurosawa, originalmente chamado *Kumonosu-jo* (*Castelo da Teia de 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 dessas 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, muitas vezes, uma leitura parcial de toda a riqueza que o original procura manter.

Trono Manchado de Sangue é um título possivelmente justificável pela violência presente no texto, pois há realmente muito sangue derramado; por outro lado, ele não corresponde à essência da obra, e sua metáfora é falsa, pois sequer há um trono a se sentar. Quero dizer: “trono” é uma imagem ocidental. Talvez eu esteja sendo radical demais ao criticar tantos pequenos detalhes, mas, de alguma maneira, a escolha do tradutor me incomodou bastante. Em minha desprestigiada visão, *Kumonosu-jo* (*Castelo da teia de aranha*) é um título extremamente mais rico e sugestivo, além de combinar perfeitamente com as cenas que se seguem na floresta *Kumonosu*, onde o Macbeth japonês se perde e se orgulha do fato de ela (a floresta) servir como uma barreira natural aos seus inimigos presos ali, como na teia de uma aranha. Também o castelo principal se chama *Kumonosu(-jo)*, local onde meticulosamente “as aranhas” preparam “as teias” nas quais o soberano será aprisionado, para depois, ser “devorado” por elas. Todo o clima inspirado pelo castelo e pelo bosque *Kumonosu* ressalta o ambiente fantasmagórico de *Macbeth*, o qual não se restringe às poucas cenas em que as bruxas aparecem para incitar o hesitante cavaleiro.

Deixando de lado, porém, essa implicância talvez purista de minha parte, prossigamos com a apresentação do filme: *Trono Manchado de Sangue* foi lançado em 1957, mas poderia ter sido antes: Kurosawa pretendia filmar a adaptação de *Macbeth* assim que concluiu *Rashomon*. Entretanto, naquela época, ficou sabendo da versão lançada por Orson Welles, e

resolveu adiar o projeto. Evidentemente, pela coincidência de projetos, o momento histórico solicitava que a peça de Shakespeare lançasse sua sombra terrível sobre a humanidade.

Como Bloom, Nietzsche, e tantos outros pensadores bem apontam, *Macbeth* não é um texto moral, ele não nos ensina nada: é apenas uma peça descritiva e exemplar. Por outro lado, ela serviu ao propósito de Kurosawa, que buscava apresentar o homem como um ser que faz um uso inconseqüente de seu livre-arbítrio, ou ainda, a teimosia humana em seguir um padrão repetitivo, como no caso das sucessivas e próximas I e II Grandes Guerras Mundiais.

Não pretendo traçar um paralelo entre o filme de Welles e o de Kurosawa, pois isso escaparia à intenção de meu texto; porém, não deixa de ser curioso o respeito demonstrado pelo diretor japonês ao americano, ou sua tática em não “disputar” com ele a mesma obra. No entanto, curtido pelo tempo, *Trono Manchado de Sangue* é considerado por muitos (por Bloom, inclusive) como a melhor adaptação cinematográfica de *Macbeth* – e Asaji, a mais terrível das Lady Macbeth.

Categorizado como “jidai-geki” (filme de época), *Trono Manchado de Sangue* faz parte de um período que pode ser considerado o ápice da carreira do diretor nesse gênero, ao lado de filmes como *Rashomon*, *Sugata Sanjiro* e *Os Sete Samurais*. O gênero histórico seria retomado, posteriormente, em filmes como *Kagemusha – A Sombra do Samurai* e *Ran*. A crítica e o público receberam bem o filme, cujo herói mau se contrapõe aos outros heróis bondosos de Kurosawa, como Watanabe, de *Viver*, e Kameda, de *O Idiota*.

Como se fosse pintado à mão, utilizando um pincel antigo e as várias tonalidades do nanquim, *Trono Manchado de Sangue* nos faz sentir as nuances do preto e do branco, e o mesmo uso artístico das tonalidades presentes em *Rashomon* e *O Idiota*. Entretanto, sem dúvida alguma, o aspecto que mais chama a atenção nesta adaptação são os elementos ostensivos do teatro clássico japonês: o *noh*. A abertura do filme é um prólogo cantado por um coro *noh*, os gestos, a maquiagem (semelhantes às máscaras do teatro, como exemplificado nos anexos), a movimentação dos atores, os elementos sobrenaturais, (que se distanciam um pouco do texto original inglês, como se verá), além de muitos outros componentes e motivos que serão apresentados amiúde.

Kurosawa já havia feito essas inserções de motivos *noh* em filmes como *Aqueles que Pisaram na Cauda do Tigre*, mas à trama de *Macbeth* eles se associaram de maneira assustadoramente perfeita. Existe um gênero do *noh* que se apropria do *kaidan*, uma espécie de contos de fantasmas em que um espírito de “doutrina budista” volta para se vingar, tal qual como faz Banquo, na peça de Shakespeare. O casamento entre o teatro ocidental e o japonês não é tão exótico como pode parecer, pois há mesmo vários estudos que relacionam o teatro

noh e a tragédia grega; o estranho é recorrer ao teatro japonês para transportar para as telas uma peça do teatro inglês.

Kurosawa transporta a história de *Macbeth* para o contexto do Japão no século XVI; é possível notar muitas semelhanças entre os cavaleiros medievais e os guerreiros japoneses, pois, com algumas ressalvas, o samurai segue um código de honra quase idêntico ao do cavaleiro europeu; por isso, a substituição das figuras é bastante pertinente. Na trama, depois de uma grande vitória militar, Washizu (*Macbeth*) e Miki (*Banquo*) perdem-se na floresta Kumonosu, onde encontram um espírito que, num simbolismo bastante sugestivo, está diante de uma roca, fiando. O ser sobrenatural prevê e dita, num cântico bizarro, a ascensão efêmera e rápida de Washizu ao poder, e a posterior e durável glória de Miki, cujo filho prevalecerá no trono. Nesta cena, Washizu ostenta uma flâmula na qual se estampa o desenho de uma lacraia, e, na bandeira de Miki, percebe-se o desenho de um coelho branco. Uma vez fora da floresta, Washizu e Miki retornam ao castelo e são imediatamente promovidos pelo imperador, cumprindo-se, assim, uma parte das profecias do ser andrógino que fiava a roca do destino na floresta Teia de Aranha. Instigado por Asaji (*Lady Macbeth*), Washizu deixa-se levar pela ambição, e deixa os escrúpulos de dignidade, de honra, e de gratidão, acabando por assassinar o soberano, e ocupando-lhe o lugar e o castelo Teia de Aranha. Miki será a segunda vítima, pois Washizu teme que as previsões se cumpram também para ele. Quando o fantasma do ex-companheiro começa a perturbá-lo, ele decide visitar, novamente, o espírito da floresta, e acaba descobrindo que será um general invencível, mas apenas enquanto a floresta Teia de Aranha não se movesse. A profecia, absurda e improvável, concretiza-se quando o filho de Miki segue para o castelo camuflando os guerreiros com as árvores da floresta. Entrementes, Asaji morre enlouquecida pelo remorso de suas intrigas e assassinatos, os guerreiros de Washizu o abandonam por perceberem sua indignidade, e ele é assassinado – aqui se opera um pequeno desvio na peça de Shakespeare, pois, ao contrário do original, Washizu não é morto pelas mãos de um homem “que não tenha nascido de mulher”, mas, sim, crivado pelas flechas do seu próprio exército, numa cena assustadora.

Macbeth é considerada a peça mais sanguinária de Shakespeare, e talvez por esse motivo Roman Polanski a tenha adaptado logo após a morte trágica de sua esposa, em 1969; pelo menos, há quem justifique assim a violência e a carnificina presentes em sua adaptação. Todavia, a fúria desabrida do filme de Polanski, e as tenebrosas cenas internas do filme de Kurosawa, somente confirmam a opinião mais comum a respeito dessa peça que tem menos de sanguinário e mais de perturbador, pelo que desperta em nós certos questionamentos a

respeito da vida; questionamentos tão atuais, como sobre a necessidade ou não da traição e da perfídia para a ascensão social ou econômica.

Folheando uma revista antiga (*Investigações: revista do departamento de investigações*, n. 9 do ano de 1949), encontrei um curioso artigo de Maria de Lourdes Teixeira, intitulado *Raskholnikov – O Anti-Macbeth*, cujo texto discutia o remorso nos personagens de Macbeth e sua esposa, bem como no personagem criado por Dostoievski. Segundo esse artigo, Lady Macbeth sofreu sem redenção até à morte, pois faltou-lhe uma fé que a restabelecesse ao *status quo*. Embora fosse má, tinha ciência de que cometera um crime capital, mas não tinha a quem se desculpar, isto é, não cria num ser superior que lhe pudesse perdoar – ao contrário de Raskolnikov. Portanto, “[ela se] enquadraria categoricamente na acepção total e desesperadora do remorso como castigo sem as soluções do arrependimento”; sua culpa moral atormentava-a inclusive nos sonhos, e “seria o desespero errante e cada vez mais consciente, transbordando tanto que, em deriva, não alcançaria jamais o litoral da salvação” (p. 87).

É inegável a força dessa personagem feminina. Em muitas medidas, podemos compará-la a Medeia, como na questão da “virilidade”. Lady Macbeth é astuta, perversa, meticulosa, insinuante, e tem todas as características que poderíamos chamar de “maquiavélicas”. Formava um casal perfeito com seu esposo, a julgar pela paixão fervorosa e pela demonstração de amizade e companheirismo que existia entre ambos, mesmo que fossem loucos – ela, certamente mais do que ele.

Bloom (2001) sugere que Macbeth trava uma luta nietzschiana contra o tempo. Em muitos pontos, lembra o capitão Ahab, em *Moby Dick*, de Herman Melville. E, de fato, a partir de certa altura da peça, Macbeth passa a representar, em sua plenitude máxima, o “espírito livre” – pelo menos, segundo uma interpretação comum dada a essa idéia nietzscheana. Segundo um senso comum, “espírito livre” é o espírito que justifica a si mesmo, em nome da ausência de Deus e do valor da violência, quaisquer atrocidades que fizer. Macbeth, com a ajuda da esposa, prende-se cada vez mais aos fantasmas de sua mente, e liberta-se cada vez mais dos restos de escrúpulos que mantinha, ainda que inseguros e baloiçantes. Lady Macbeth pode ser a voz obsessora que habitava em sua mente, sugerindo-lhe à fraqueza de seu caráter os piores pensamentos a respeito da humanidade, e alimentando seu egoísmo. Embriagado pela ilusão do poder, age como um louco, preso nas teias de aranha de sua própria mente; nessa peça genial, Shakespeare nos apresenta a tragédia de uma psicologia. E o interessante é que, no filme de Kurosawa, fica claro que tudo o que vemos é produto da mente de Macbeth/Washizu, ou, dito de outro modo: tudo é apresentado segundo a

sua visão – desde o canto funesto que inicia o filme, até o momento de sua morte. Tudo é um grande pesadelo.

Todo o perfeccionismo do diretor japonês transparece neste filme. Quando rodava *Trono Manchado de Sangue*, interrompeu as filmagens para reconstruir os cenários que haviam sido construídos com pregos, pois as lentes das câmeras podiam revelá-los, malogrando a verossimilhança – as construções japonesas do século XVI eram encaixadas, e não havia pregos de metal.

Afora a meticulosa direção, inclusive a meticulosa direção dos atores (discutida adiante), o que se destaca no filme é a crueza das cenas. Optou-se por cenários descarnados, crus, extremamente rústicos, como aqueles túmulos esquecidos em cemitérios, que vão desgastando sua cal e suas tintas, e suas pedras, tornando-se monumentos de musgo e de tijolos gastos. Imagine-se isso filmado em preto e branco, com uma busca exata de tonalidades. Sombrio é pouco para descrever. Enquanto a adaptação de Polanski explora as cores, inclusive para destacar o sangue em profusão, a adaptação de Kurosawa explora o preto-e-branco, imprimindo a crueza da atmosfera.

O castelo – confeccionado em mínimos detalhes, desde a construção exterior até a porcelana dos interiores – tem uma certa nuance de palco *noh*. O resultado é um castelo-histórico onde os espíritos lendários do Japão vagam como sombras escondidas nos cantos mais escuros, mas é também um castelo-palco, onde há um desfile de máscaras e gestos do teatro *noh*.

A decoração de um palco *noh* se faz com estacas formando um pano de fundo permanente: um painel com um pinheiro. Seguindo então minha analogia ente o castelo e o palco, é bem natural associar o painel de pinheiro com a floresta Kumonosu-jo, onde a tenda da velha-fantasma, fiando sempre a roca do destino, já é um outro palco dentro do pano de fundo, onde o protagonista da peça/filme será espectador de seu drama –. O que lembra facilmente “a peça dentro da peça”, com em *Hamlet*.

Quanto à convenção dramática do *noh*, Keiko Macdonald (1994, p.125) esclarece que esse teatro “usa dois personagens básicos: *Shite* e *Waki*”. Infelizmente, não consegui traduzir perfeitamente esses termos, mas, cheguei à seguinte conclusão: *Shite* (do verbo “fazer” – assim imagino) pode ser o protagonista e, por extensão, *Waki*, o coadjuvante. Macdonald acrescenta ainda: “cada personagem deve ter um ou mais de um companheiro, respectivamente chamados de *shite-zure* e *waki-zure*”(op. cit., p.136). Há mais alguma explicação sobre suas posições no palco e a nomeação destas posições, contudo, o mais importante aqui é o fato de que esse companheiro “nunca é considerado um personagem

separado, mas preferencialmente uma extensão física do *shite* ou *waki*". (1994, p.136). É imprescindível manter esta informação, apesar da falha na tradução, pois com ela é possível compreender um aspecto importante de *Trono Manchado de Sangue*, bem como, da peça de Shakespeare, inclusive.

No teatro *noh*, portanto, o *shite-zure* revela aspectos que o *shite* esconde ou não sabe possuir, e, neste processo, ocorre uma alternância de valores: ora o *Shite* é mais importante, ora o *shite-zure*: isto acontece quando o "companheiro" assume a função de traduzir o interior do "protagonista". Deste modo, Asaji/Lady Macbeth seria uma extensão de Washizu/Macbeth, revelando tudo o que o coração do samurai/cavaleiro esconde em suas obscuridades, assim como Banquo seria o coadjuvante, tendo seu filho por extensão e continuação.

Ainda, no que se refere aos atores de *Trono manchado de Sangue*, a maquiagem lembra as máscaras do teatro japonês. Vistas à distância, não conseguimos perceber que as máscaras do teatro *noh* possuem "imperfeições" e "irregularidades"; a falta de simetria é intencional, pois, graças a ela, é possível dotar as máscaras com "expressões" – as quais sugerem emoções. Explico melhor: as máscaras são assimétricas para causar certo efeito visual. Se o ator, por exemplo, abaixa a cabeça, a luz incide sobre a máscara e ela parece "sorrir". Num movimento contrário, a máscara assume "pesar". Ao virar a face de um lado, a máscara sugere determinada "expressão", diferentemente da outra face; desse modo, para conseguir uma expressão neutra, o ator olha diretamente para a platéia. Para atuar o ator deve conhecer (decorar) os movimentos que deve fazer para conseguir as expressões desejadas e despersonificar-se – estranho dizer isto, mas, ao vestir a máscara, o rosto do ator deve ser como uma tela onde se pintará um quadro; suas expressões faciais não funcionam mais e ele deve aceitar as limitações da máscara e aprender os "sentimentos" e como manifestar este "sentimento", ou seja: vestindo a máscara, ele veste o personagem.

Mas o ator *noh* não usa apenas uma máscara, pois, em certas peças, o personagem se transforma ou se revela (daí o trabalho de atuação se torna ainda maior, pois ele deve "saber" qual personagem "vestiu" e qual a ordem de movimentos que a nova máscara exige). Em *Trono Manchado de Sangue* isso acontece pelo menos com dois personagens: a velha da floresta e Asaji.

Para Macdonald (op. cit., 132), a "máscara" de Asaji pode ser considerada como "branca", isto é, na maior parte do filme a personagem assume uma expressão neutra ou intermediária. Ao contrário de Washizu, que dramatiza seu terror, Asaji mantém-se fria e impassível. A primeira "máscara" que ela utiliza é semelhante à *fukai* (mulher de meia idade), mas, ao perder seu filho, ela passa a "usar" a máscara *sumidagawa*, e também título de uma

peça *noh* onde se conta a história de uma mãe à procura de seu filho desaparecido, e descobre que ele está morto (ver figura 2 e 3).



Figura 2: Fukai



Figura 3: Asaji

Macdonald (1994, p.129) afirma, ainda, e com muita certeza, que, para a criação da velha da floresta, Kurosawa se apropriou (se baseou) em uma peça *noh* de Zeami (século XV) intitulada *Montículo Negro*. Nessa peça, há uma velha diante de uma roda de fiar, cantando para um grupo de monges sobre quão fugaz é esse mundo e quão pecadores são os homens. Os monges pedem abrigo à velha e ela revela sua verdadeira identidade: um demônio vivendo sob a carne humana. Além disso, atrás de sua cabana existe uma pilha de restos humanos, tudo tal como em *Trono Manchado de Sangue*. A maquiagem utilizada pela bruxa de Kurosawa foi utilizada para se assemelhar à da peça de Zeami: em sua primeira aparição, ela utiliza a máscara feminina *yaseonna* (mulher magra – tradução literal), mas, em sua reaparição, ela usa a máscara “da bruxa da montanha” (*yamauba*), utilizada, também, em outra peça *noh*, de título homônimo (ver os figuras 4, 5 e 6).

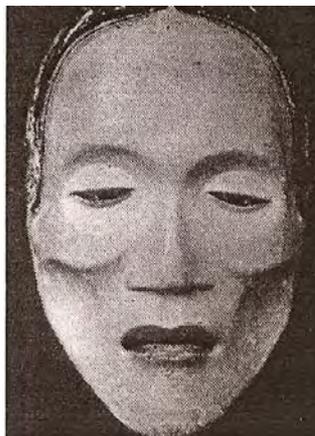


Figura 4: Yaseonna

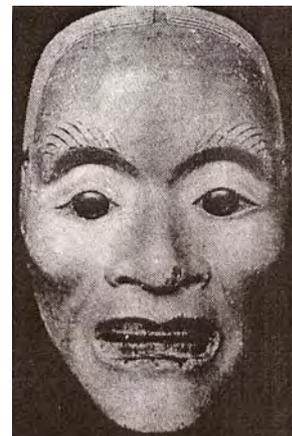


Figura 5: Yamauba



Figura 6: A “bruxa” de *Trono Manchado de Sangue*

Ainda a respeito de Asaji, Macdonald (1994, p.132) descreve os passos da Lady Macbeth de Kurosawa da seguinte maneira: “Ela caminha como numa performance *noh*: seus pés são erguidos do chão, mas deslizam através dele, os dedos erguidos a cada passo”. Segundo Donald Richie (1984, p.119) “o guinchar do *tabi* de Asaji, o arrastar de seu quimono no chão, o leve barulho da roda de fiar da bruxa, seu farfalhar dentro da choupana de junco – são sons fortemente associados ao *noh*”. Esse modo de “deslizar” sobre o chão, o som de guizos e o resvalar de seu quimono no soalho, lembram o ruído daqueles animais rastejantes e sempre à espreita. Quando Asaji entra em cena, traz sempre consigo o seu som irritante e opressivo; sua presença é marcante e assustadora. Ela é terrível, e seu formalismo e ponderação, que Macdonald associa ao solilóquio *noh* (op.cit, p.132), tornam-na ainda mais terrível.

Além desses aspectos, comentados da maneira mais breve possível, acrescentam-se ainda a dança e o canto *kyogen*, de interlúdio cômico, executado por um velho durante o banquete, e a mistura de planos natural e sobrenatural, lembrando o *mugen* – uma variedade fantasmagórica do *noh*. Mas é importante falar do coro sombrio que inicia o filme.

O cântico inicial é típico do teatro japonês, e é utilizado como um coro ou um prólogo. O coral, em *Trono Manchado de Sangue*, inicia e termina o filme com uma citação insistente a respeito da transitoriedade da vida e da impermanência das coisas, além de advertir que o orgulho e a glória resultam em derramamento de sangue. Segundo Macdonald (idem, p.129), o coro, no filme, atua como “um profeta onisciente, capaz de penetrar nas leis budistas agindo no mundo humano”, e a lição que tenta transmitir é o *mujo* do sutra Nirvana: “Tudo é vaidade e transitório (efêmero)” – peço desculpas pela falta de precisão da tradução. O tema da

fugacidade é constante e predominante nas literaturas clássica e medieval do Japão, e o tema *mujo* é a principal idéia budista, expressa em muitas peças *noh*.

Donald Richie acreditava que o filme se sustentava a partir do “padrão repetitivo”, ou da limitação humana, mas Macdonald, utiliza o termo “padrão circular”. Para enfatizar “o padrão repetitivo” ou “circular”, Kurosawa usa da simetria ou da oposição. Assim, segundo a enumeração de Macdonald (1994, p.129) “o filme abre e fecha com imagens do castelo em ruínas e uma névoa pairante” – névoa que, para ela, reforça ainda mais a idéia de “impermanência”. Na cena inicial, o coro canta “*Viveu um orgulhoso guerreiro/ Morto por sua ambição,/ Cujo espírito ainda vaga*” e, no final, “*Vaga ainda seu espírito, conhece-se ainda sua fama,/ Pois o que foi outrora é verdadeiro agora,/ Ambição assassina ainda vigora...*”. Comenta, ainda, sobre os vestígios de homens e coisas que, uma vez tão gloriosos, acabaram no caminho dos derramamentos de sangue. Uma alusão à brevidade do reinado de Washizu, que matou seu lorde – por sua vez, também assassino de seu predecessor.

Sob o ponto de vista de Macdonald (op. cit., p.131), Washizu é um homem cuja conduta aparecerá para desafiar o severo aviso budista contra essa vida impermanente. Assim, o filme se assemelha mais uma vez a *Moby Dick*, onde o Capitão Ahab, acompanhado e inspirado por Fedallah (seu amigo tenebroso, seu Mefistófeles/Lady Macbeth/Asaji) desafia a supremacia do tempo e da natureza, figuradas na Baleia Branca, tentando impor-se acima da impermanência. Em *Moby Dick* (perdoem a impertinência dessa comparação, mas é inevitável), há uma abundância de maus-presságios que acompanham a narrativa. Encontraremos, em *Trono Manchado de Sangue*, muitos desses sinais de mau-agouro, como no momento em que Asaji anuncia sua gravidez e um cavalo relincha; ou, pouco antes, enquanto planejam o primeiro assassinato, e um cavalo corre em círculos “galopando loucamente, incapaz de parar”; depois da morte de Miki, e depois de morto o assassino contratado, sopra uma grande ventania que sacode o castelo – e aqui, Donald Richie (1984, p.122) destaca uma das cenas mais brilhantes conseguidas por Kurosawa:

os criados estão reunidos e falam dos ratos que estão abandonando o castelo. Sabem que Washizu irá à guerra e não crêem que vencerá. Ele está reunido em conselho de guerra num dos aposentos superiores quando, subitamente, a sala é invadida por pássaros. Pombos selvagens, galos silvestres, cotovias saltam e esvoaçam. Encurraladas, elas atacam os cortesões atônitos. Dentro do silêncio, quebrado apenas pelas centenas de asas esvoaçantes, ouve-se o barulho distante de árvores cortadas. Os inimigos estão destruindo a floresta e os pássaros fugiram de lá. Washizu levanta-se e diz ser de fato um augúrio, um bom augúrio, pois significa que o inimigo está preso na floresta.

Ainda a respeito da “circularidade” em *Trono Manchado de Sangue*, Donald Richie (1984, p.121) enumera estes outros exemplos: Washizu combateu um rebelde, defendendo seu lorde, e agora é ele próprio o rebelde, e será o lorde, contra quem se erguerão os rebeldes. A mulher do senhor morto por Washizu/Macbeth se suicida, assim como Asaji cometerá suicídio. Os fantasmas dos guerreiros ancestrais, que a velha da floresta evoca, tiveram a mesma trajetória de Washizu. Há batalhas na primeira e na última cena, e há duas visões das ruínas do castelo. E, na versão não cortada do filme, os samurais Washizu e Miki galopam para dentro e para fora da neblina por doze vezes completas (op. cit, p.122).

Para Donald Richie (idem, p.122), Kurosawa adverte sobre esse “padrão repetitivo” do homem, e tenta não permitir que o espectador simpatize com o personagem, utilizando, para isso, o distanciamento da câmera, fazendo com que observemos friamente o desenrolar da trajetória do samurai. Apenas na hora de sua morte é feito um *close-up*, justamente no momento da flechada fatal, na garganta, antes de cambalear para ser devorado pela névoa. Em seguida, o coro canta seu refrão: *Vagueia ainda seu espírito, se conhece ainda sua fama,/Pois o que foi outrora é verdadeiro agora,/ Ambição assassina ainda vigora...*. Fica sugerido, assim, que Washizu foi condenado para sempre, como os outros guerreiros orgulhos e ambiciosos, a vagar sobre a terra.

Não é minha intenção adentrar o estudo mais do que já fiz; do contrário, falarei demais, intrometendo inclusive Freud em nosso trabalho. *Macbeth* é uma obra-prima, e *Trono Manchado de Sangue* é outra, apesar de ser a mesma. Mais do que apresentar a releitura de Kurosawa, que teve a habilidade de quase transformar *Macbeth* em teatro *noh*, só é preciso reafirmar que Shakespeare é universal, transportando-se, com facilidade, do Ocidente para o Japão e, com uma *Katana* na cintura, novamente para o Ocidente. O curioso é que *essa* peça tenha atraído a atenção de Kurosawa, oferecendo-nos uma contrapartida de toda a sua “literatura” otimista ou, melhor, redentora. *Trono Manchado de Sangue* é o oposto de filmes como *Viver*, *Sonhos*, ou mesmo *O Idiota*. Entretanto, como já dissemos anteriormente, Kurosawa era bem consciente, intimamente, da tragédia humana, não podendo escapar de apresentá-la sob seu aspecto mais tenebroso. E, como já aludimos, no caso da coincidência de projetos com Orson Welles, talvez o momento histórico é quem tenha requerido, dos mais talentosos, o *Macbeth*. Por quê? Essa questão, sinceramente, a humanidade é quem teria de responder.

6 *RAN: O REI LEAR COM ARMADURA DE SAMURAI*

"O, what you, darling, 'neath the sun,
would treat a father so?
To wait upon him hand and foot
and always tell him 'No'?"
(Bob Dylan, "Tears of Rage")

De todas as tragédias de Shakespeare, *Rei Lear* é uma das mais comoventes. Contrastando com o negror e a crueza de *Macbeth*, peça centrada na psicologia de um homem atormentado por suas ambições e por seus medos, *Rei Lear* nos apresenta uma história em que o protagonista não tem nada de detestável, mas, antes, desperta-nos piedade. *Macbeth* só nos inspira essa piedade se sabemos respirar além de sua torpeza, compreendendo e tendo compaixão de suas fraquezas. É evidente que a vileza de *Macbeth* não é como a de Ricardo III, da peça homônima. Ricardo III não tem nada do desespero de *Macbeth*, embora ambos estejam unidos pela mesma ambição de ação livre e despótica – vontade características também nas duas filhas traidoras de Lear, bem como em seus maridos e outros personagens da peça. Temos, por Lear, uma profunda pena quando, enlouquecido de dor, percebe a falha de caráter que fez dele um tolo no momento da divisão de seu reino, quando rejeitou a filha amável (e aparentemente detestável) e premiou as duas filhas detestáveis (e aparentemente amáveis). Um excesso de confiança no próprio julgamento e na própria vontade. Um simples orgulho, mas o suficiente para provocar o desmoronamento do mundo.

Sobre a adaptação de Akira Kurosawa, muitos já comentaram sobre a possibilidade de *Ran* (1985) ser um filme poeticamente autobiográfico, no qual o diretor espelharia, na solidão de Lear, a sua própria solidão. Creio que não é nossa tarefa aprofundar essa leitura, mas chega a ser significativo, pelo menos, o fato de ter realizado aos 75 anos a adaptação desta peça, cujo protagonista é, também, um ancião.

O fato é que Kurosawa considerava este o melhor filme de sua carreira (MACDONALD, p. 138). Por ele, ganhou o Oscar de melhor figurino, o Globo de Ouro por Melhor Filme Estrangeiro, além de ter sido indicado para vários outros prêmios – Oscar de Melhor Diretor, Melhor Direção de Arte e Melhor Fotografia, por exemplo – e toda essa recompensa veio premiar, não só o resultado estético da obra, mas também os esforços monumentais que foram necessários para sua realização. Durante dez anos, Kurosawa “desenhou” os *storyboards* (figuras 7, 8, 9 e 10), o que se revelou muito útil na época das filmagens, quando a visão do diretor já estava debilitada; desse modo, seus (vários)

assistentes tiveram como se guiar por essas pinturas para preparar as cenas. A maior parte do figurino foi confeccionada à mão, assim como a porcelana e vários detalhes dos interiores, num processo todo que demorou dois anos. O castelo de Hidetora/Lear, destruído pelo fogo na cena da batalha, foi erguido especialmente para as filmagens, e minuciosamente reconstituído a partir de modelos do século XVI. Além disso, contou-se com mais de mil figurantes, além de duzentos cavalos, parte deles importada dos Estados Unidos.



Figura 7: storyboard de Ran



Figura 8: storyboard de Ran



Figura 9: storyboard de Ran



Figura 10: storyboard de Ran

Até hoje, as opiniões são uma recompensa à altura da obra e do trabalho. Carlos Adriano, na *Revista Cult* nº 40, de novembro de 2000, na página 47, elege-o como “Tragédia Noh e obra-prima de Akira Kurosawa”. Para Macdonald (1994, p. 138), *Ran* “é uma eloqüente afirmação da maturidade artística e filosófica de seu autor”. Não é raro, portanto, que o filme seja tratado como obra-prima, ou como a última grande obra do diretor japonês, embora esses títulos sejam compreensivelmente disputados por *Sonhos*, de 1990.

O filme sintetiza e consagra todas as outras obras importantes de Kurosawa: o gigantesco e assustador portal de *Rashomon* retorna como a pesada e também gigantesca porta que fecha a passagem de Hidetora/Lear no castelo principal; Asaji (a *Lady Macbeth* de *Trono Manchado de Sangue*) ressurgue como a terrível e sedutora Kaede; a doce Sue lembra Kameda (o Príncipe Míchkin de *O Idiota*) com seu estoicismo e tolerância. Os motivos *noh*,

monocromáticos em *Trono Manchado de Sangue*, são coloridos em *Ran*. Isso sem mencionar os temas recorrentes na obra do diretor, que assumem um tom mais pessimista, tais como: a ganância, a vaidade, o orgulho, e a morte ou o triunfo da bondade num mundo dominado por tais sentimentos – no caso de *Ran*, a morte. Assim, parece-nos que o filme congrega toda a obra anterior de Kurosawa, já com vistas a realizar uma obra-prima, um canto final.

A linguagem utilizada é própria do período retratado – o período pré-Tokugawa, século XVI, uma época turbulenta no país. O *kotengo* (língua clássica), para os japoneses, é como o Latim, para nós. Optando por essa língua fora de uso nos tempos modernos, Kurosawa mostra a cultura samurai transfigurada em língua e gestos. Deste modo, a ambientação não é só visual, mas também lingüística.

Acrescentando à tragédia de Shakespeare a lenda dos três irmãos Mouri, que remonta ao Japão feudal, *Ran* (*Guerra, Tumulto, Revolta, Revolução*, e, por extensão, *Caos*), apresenta-nos o senhor Hidetora (Lear), velho chefe do clã Ichimonji, e um poderoso samurai decidido a se retirar e viver em paz a sua velhice, investindo o mais velho de seus três filhos como chefe do clã, e preparando, assim, sem suspeitar, a sua própria ruína e a ruína de sua família.

As intrigas do filme são um pouco mais complexas que aquelas presentes na peça de Shakespeare, e o lado cômico, que encontramos em *Rei Lear*, aqui desaparece completamente. Dito de outro modo, as interações entre o Bobo e Kent, que aliviam a tragédia de Shakespeare, não estão presentes no filme: neste, as piadas do Bobo mergulham na secura, ou revelam a situação patética do rei, impedindo (inclusive o espectador) de rir. Por isso, é altamente significativa a cena em que, vagando por entre os destroços de um castelo destruído pelo próprio Hidetora, o Bobo finalmente se desespera com o rei, ao perceber a inutilidade dos esforços risíveis que faz para restaurá-lo à razão.

Hidetora tem três filhos: Taro (em japonês: “primeiro filho”), Jiro (segundo filho) e Saburo (terceiro filho). Ao contrário de Lear, Hidetora não toma a resolução de dividir o seu reino entre os filhos, mas de entregar o comando ao mais velho do clã (seguindo o costume japonês). Neste momento percebemos uma alusão literal à lenda japonesa dos irmãos Mouri: a fim de demonstrar sua intenção ao dividir o reino – já que os três filhos receberiam castelos, postos e poderes, embora o mais velho fosse liderar o clã – Hidetora toma de três flechas e ensina como as três, unidas, não podem se quebrar, querendo dizer que a união dos três irmãos os faria invencíveis contra os inimigos. O filho mais novo, porém, contesta rispidamente a decisão do patriarca, tomando das três flechas e quebrando-as com o joelho, demonstrando que a união dos três irmãos era ilusória, e que três flechas unidas podiam muito

bem ser quebradas, bastando, para isso, uma vontade forte o bastante. E essa vontade existia. Saburo conhecia a índole de seus irmãos, e sabia a vontade que os dominaria a partir daquela decisão.

Essa cena faz parte das primeiras imagens do filme. Os *Ichimonjis*, bem como outros chefes de clã, servos agora do poderoso samurai, estão reunidos num acampamento, após uma caçada. As cenas mostram uma paisagem ampla, vasta, conotando a extensão do poder de Hidetora. Os filhos Taro e Jiro fazem cortesias, elogiando a grande atuação do pai na caçada. Um dos filhos propõe assar o animal, e Hidetora comenta: “O javali é velho, a carne é dura, não dá para comer”, numa analogia que alude à posterior notícia que dará origem à tragédia. Na peça de Shakespeare, Lear exige de suas filhas provas de afeição, e cada uma receberá sua herança na proporção de suas declarações de amor. Adotando o sistema da hierarquia familiar, Hidetora, ainda assim, recebe mesuras de seus dois filhos mais velhos. Cordélia não pôde fazer lisonjas falsas ao pai, o que causou a ira de Lear. Saburo, como ela, alerta insolentemente seu pai sobre os perigos de sua decisão – *insolentemente* para os padrões rígidos japoneses, de conduta do filho em relação ao pai.

As cenas iniciais já exemplificam a tendência à fusão de motivos *noh* tradicionais e formas modernas de representação. As tímidas ou atemorizantes expressões faciais e “máscaras” elevam a gama emocional dos personagens, sem que com isso suas atuações declinem para o irreal, ou pareçam ridículas. A transformação facial de Hidetora ao longo do filme é claramente inspirada no teatro tradicional: de acordo com os acontecimentos, sua maquiagem muda de tonalidade, passando de um tom corado para um quase fantasmagórico, à medida que a tragédia vai se aprofundando. Seus gestos e atitudes são acompanhados por sons de tambores (*taiko*); os movimentos bruscos e violentos cessam de maneira abrupta; o personagem se mantém estático por alguns instantes; e suas expressões faciais parecem se inspirar nas convenções do teatro tradicional.

Investigando esses efeitos com mais propriedade, Macdonald (1994, p.141) nos diz que uma máscara é conhecida no *noh* como *akujo* (literalmente, velho vilão – figura 11); a outra como *shiwajo* (velho enrugado – figura 12). A máscara *akujo*, com a qual Hidetora é primeiramente associado, “encaixa-se em algum lugar entre o velho e o demônio” (MACDONALD, p. 141). Essa “máscara”, portanto, exterioriza as características demoníacas de Hidetora, que fora um tirano sem misericórdia. Com o avançar do filme, porém, sua figura poderosa e violenta é substituída pela “máscara” de um ser velho, decadente e louco, “cujo espírito vagueia pela terra eternamente pagando pelos pecados cometidos nesse mundo” (MACDONALD, p. 142). (Comparar figura 11 com figuras 13 e 14).



Figura 11: Ooakujo

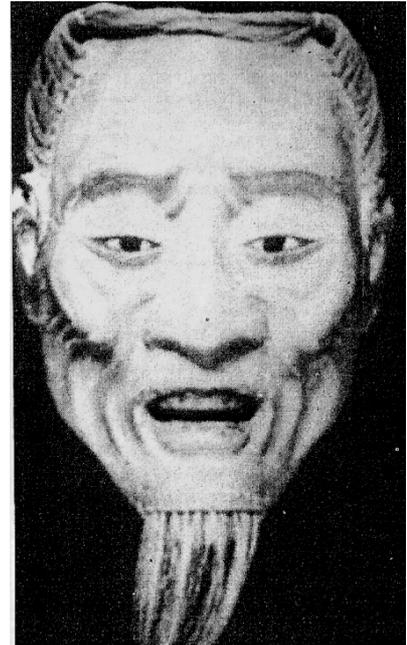


Figura 12: Shiwajo



Figura 13: Hidetora

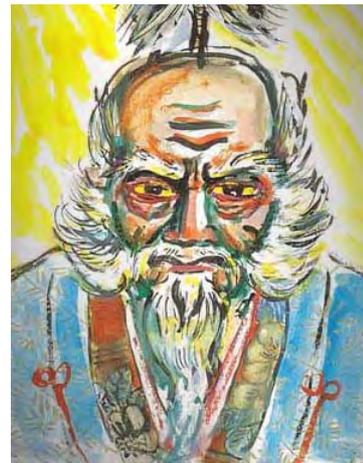


Figura 14: *Storyboard* de Hidetora

Assim que é expulso pelo pai, Saburo, o terceiro filho, tem como seguidor e defensor Tango, que corresponde ao personagem Ken, da peça de Shakespeare. Saburo tinha duas pretendentes, tal como seu correspondente em *Rei Lear* (Cordélia). Um de seus prováveis sogros abdica da concorrência, ao vê-lo deserdado, mas Fujimaki, pai da outra moça, admira seu caráter e sua sabedoria durante a discussão com o “rei”, e o aceita como genro.

No filme há um maniqueísmo evidente, um constante confronto entre opostos, aliás, no *Rei Lear* estes contrastes também são facilmente perceptíveis. Nas duas obras encontraremos: um grupo movido pela cobiça e ambição e outro grupo que defende a unidade familiar. Fujimaki, Saburo, Tango, e Kyoami (o Bobo) são alguns dos valiosos personagens

que realmente estão do lado do rei, embora este os considere inimigos. Taro, Jiro e Kaede (Edmundo), por sua vez, são os promotores de sua ruína. Tanto em *Ran* como n' *O Rei Lear*, esses opostos são bastante claros. E, em ambas as histórias, o mal atua desde o início, sem que, no final, nos sintamos realizados com a morte dos vilões. Nem a morte de Edmundo consegue aliviar-nos da comoção profunda ou da pena que nos causou o sofrimento de tantos personagens com os quais, de certa maneira, conseguimos nos identificar.

Kyoami é o Bobo, encarnação da consciência de Hidetora/Lear. É um ser andrógino, no filme, espirituoso e ousado, um personagem repleto das várias nuances do teatro *noh*: canta, dança e gesticula, utilizando-se de lendas japonesas para descrever fatos ocorridos durante a trama, ou expressa suas idéias através de analogias cômicas, quase sempre por meio do canto. Zomba de vários personagens, mas quase exclusivamente de seu rei. Seus conselhos, muito sábios (apesar de nunca seguidos), são feitos por meio de chistes e grandes tiradas. Sua devoção é evidente, e, ao contrário do Bobo em *Rei Lear*, que abandona seu rei, como se fosse um anjo bom que tivesse partido e desistido, Kyoami acompanha Hidetora até sua morte – e se mostra, de resto, mais sensível às dores de seu amo se comparado ao Bobo de Lear. Possui suavidade nos movimentos, sempre realçados pelo colorido de seu *kimono*. A androginia do personagem pode ter outros fundamentos, mas Kurosawa parecia optar por essa característica sempre que quisesse obter um personagem sobrenatural. Assim como a feiticeira de *Trono Manchado de Sangue*, Kyoami não é um homem, nem uma mulher, mas um *ser* que equilibra a dureza dos gestos de Hidetora, ou, nas palavras de Macdonald (1994, p. 142), “sua dança e atuação grotescas oferecem um alívio cômico para a tragédia insuportável”, como costuma acontecer no teatro *noh*, com a presença do ator *kyogen*.

Edmundo, mentor das intrigas em *Rei Lear*, foi substituído pela personagem Kaede, esposa de Taro, o filho mais velho. Como já foi apontado, Kaede é mais uma daquelas terríveis mulheres que assombram certos filmes de Kurosawa. Na peça de Shakespeare não há nada que indique o rei Lear como um guerreiro cruel – o que aumenta nossa piedade, ao acompanharmos seu destino. Ao contrário dele, porém, Hidetora conquistou sua alta posição por meio da violência e do terror – e isto diminui nossa piedade até o final do filme, quando ela é retomada. O pai de Kaede foi um dos chefes de clã mortos por Hidetora durante a expansão de seu poder, e por isso ela tece sua vingança, obrigando o marido a pedir do velho samurai um documento, assinado com sangue, dando a ele autoridade máxima sobre o clã – na divisão do reino, Hidetora havia mantido certos poderes para si, mas, com o documento assinado, eles foram revogados. A esposa de Jiro, Sue, também teve o pai morto pelo velho samurai, mas respeita-o com uma submissão religiosa. Tem um espírito estóico, voltado ao

Budismo, e tudo atribui à vontade do Céu. Nem o fato de Hidetora ter cegado seu irmão (Tsurumaru) a faz revoltar-se. Trata-se de uma personagem tocante.

No *Rei Lear*, Gloucester era pai de Edgar e Edmundo – respectivamente: o personagem salvador e o personagem destruidor, na trama. Em *Ran*, Tsurumaru é um personagem que une características de Gloucester e de Edgar: como Edgar, mora numa cabana afastada na floresta; como Gloucester, teve os seus olhos arrancados – por Hidetora, que, agora velho, em meio à loucura, na noite de tempestade, acaba por encontrar abrigo justamente na cabana de sua vítima, onde começará a reconhecer todo o mal que praticou. Ao refletir sobre a influência do teatro *noh* em *Ran*, Macdonald (1994, p. 142) comenta que Tsurumaru “usa” uma máscara chamada *yoroboshi* (literalmente, mendigo cego – figura 15), da peça com o mesmo título, e seus cabelos longos e sua face “sugerem por si a conexão”, acrescentando que “a audiência japonesa prontamente reconheceria a semelhança do rosto de Tsurumaru com a máscara do cego”. Como no drama *noh*, seu cajado é movido em ambas as direções, direita e esquerda, desenhando a forma do caractere chinês para a palavra ‘mente’, e este ideograma significa a iluminação que a disciplina *zen* se esforça para atingir (MACDONALD, p.142).



Figura 15: da peça “O monge Cambaleante”

A loucura de Hidetora/Lear é desencadeada pela batalha entre os filhos mais velhos pela posse de seu castelo. Tendo mantido certos poderes – tais como um pequeno exército particular de escolta e um castelo –, o velho patriarca vê progressivamente tudo lhe ser tomado, até que o incêndio de seu castelo e a batalha entre seus filhos acabam por enlouquecê-lo. Vagando pelos campos, em meio à tempestade, o Bobo e o ancião e Tango chegam à cabana de Tsurumaru. Em seguida a esse episódio, Hidetora e Kyoami estão nas ruínas do antigo castelo da família de Sue e Tsurumaru – destruído pelo velho samurai, durante suas guerras pelo poder.

Ran começa com o céu azul de um dia claro e os samurais montam acampamento num vale verdejante, mas no decorrer do filme o cenário se torna mais árido, e o céu cada vez mais opressor, até desembocar no terreno abissal, onde Hidetora/Lear morrerá: precisamente o castelo da família de Sue, sobre o qual havia mandado jogar a cal para que nada mais vivesse ali. Nessa seqüência, temos um maravilhoso aproveitamento da “cal” para a maquiagem de Hidetora em sua loucura. O céu calmo e tranqüilo do início arde em chamas no final, num vermelho sangue. O vento que era suave e agradável se intensifica progressivamente até se transformar numa terrível tempestade. A razão e os princípios cedem lugar à loucura e à depravação do coração humano. A decapitação de Kaede/Edmundo tinge as paredes do *zashiki* (quarto japonês) e jorram barulhentemente ecoando em nossos corações. A bondosa Sue também foi decapitada, mas, não nos é permitido ver a cena: a lente nos permite apenas enxergar seu corpo, sem a perspectiva dos ombros, isto é, não conseguimos vê-la sem a cabeça. Essa cena apresenta o único local onde ainda há um solo verdejante, como se, com a morte de Sue, morresse também a natureza. Mais adiante, Tsurumaru, seu irmão cego, soprará uma flauta triste à beira dum penhasco rochoso, envolvido num amplo crepúsculo vermelho já à beira de deixar o mundo envolvido em trevas.

Kurosawa começou a utilizar as cores a partir do filme *Kagemusha (A Sombra de um Samurai)*, de 1980 (figura 16), e o progresso do preto-e-branco ao colorido é semelhante ao que notamos em Ingmar Bergman: em ambos, as cenas pesadas do preto-e-branco (como em *O Sétimo Selo* e *Viver*) transformam-se em cores fortes e luminosas (em *Gritos e Sussurros* e *Ran*). Perfeccionista, Kurosawa exigiu que as flores, em certas cenas, fossem pintadas à mão, uma a uma. O céu vermelho é certamente uma pintura da infância do diretor, que viu sua vila incendiar-se, no episódio biográfico já citado anteriormente. E todo o filme parece ser, no final das contas, uma pintura do inferno: a “máscara” de Hidetora/Lear, no início, é utilizada no teatro *noh* para representar um tipo

de demônio. Segundo Macdonald (1994, p. 140), a cena em que sua nora, Sue, chora sob um céu dourado, “tornou-se um ícone cinematográfico do luto de [Buda] Amida contra a depravação humana”.



Figura 16: cena do filme *Kagemusha: A Sombra do Samurai*

Já dissemos que *Ran* pode ser traduzido como “caos”. Inicialmente, podemos “ler” o filme como uma referência à queda dos valores tradicionais. O enredo se passa no século XVI, quando o Japão mantém os primeiros contatos mais íntimos com a civilização ocidental. O uso de armas de fogo, em *Ran*, por exemplo, é um índice da nefasta aproximação do Ocidente. Não queremos dizer que essa aproximação não tenha tido efeitos benéficos, mas as armas de fogo são vistas, certamente também para os ocidentais da época, como armas que tiram a dignidade do homem, por manter o matador longe do matado, por eliminar a dignidade do combate corpo-a-corpo, e por manter uma assepsia da morte que só o Ocidente burocrático poderia ver sem horror. Para verdadeiros guerreiros – inclusive ocidentais, acredito eu – os exércitos de arma de fogo eliminaram os guerreiros, inventando os soldados, meros bonecos sem vida. Visto desse modo, *Ran* parece ser uma grande crítica ao mundo moderno, que começa justamente no século XVI. (Creio que não se perde muito, ao fazer essa leitura.) Os valores familiares, em *Ran*, não existem: o dever de cuidar do pai idoso é substituído pela ambição. Os laços fraternais são substituídos pela disputa. A humildade é substituída pelo egoísmo. A falta de ética e de cavalheirismo parece ser uma invenção do mundo moderno.

Mas não acredito na exatidão dessa leitura. Para ser exata, Hidetora teria de ser um personagem bondoso. Tal como o vemos, porém, parece que o caos surge de seu próprio comportamento e de suas próprias ações, tornando o filme uma suposta alegoria

dos efeitos da violência sobre aquele que a pratica. Assim, ficamos entre uma leitura apontando para o *caos* como fenômeno histórico determinado, e outra apontando-o como fenômeno humano recorrente ao longo dos tempos.

A cena final é especialmente significativa: Tsurumaru está só, depois da morte de sua bondosa irmã - sua única companhia. À beira de um abismo, segurando uma *samsara* budista, o cego é envolvido pelo crepúsculo vermelho, que está prestes a deixá-lo em mais trevas, além daquela de sua cegueira. A imagem de Buda, caindo no abismo, denota o caos. Em *Rei Lear*, temos ainda um Edgar que conduzirá e talvez “reerguerá” o reino. Em *Ran*, temos um cego, ao crepúsculo, à beira de um penhasco (ver figura 17).

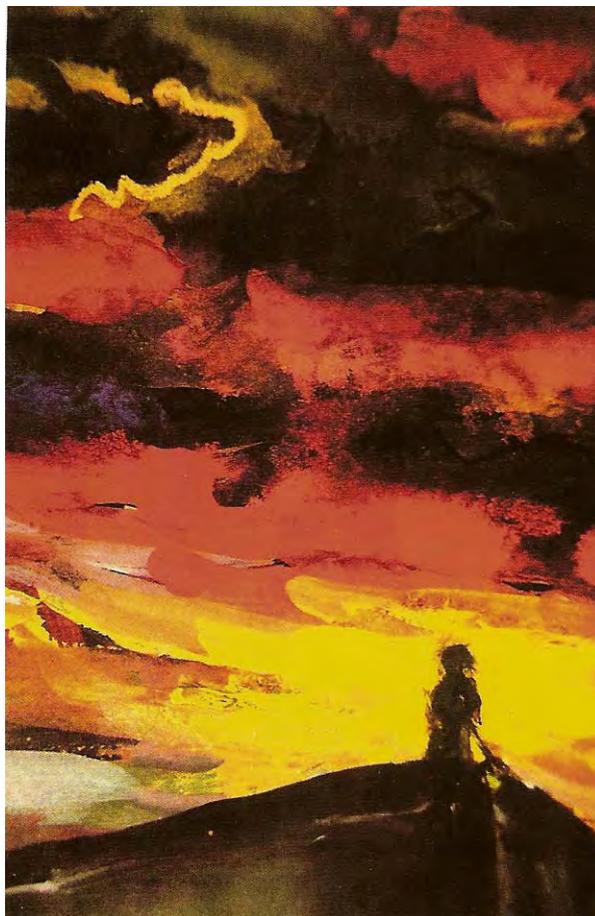


Figura 17: storyboard de Tsurumaru

Outra diferença apontável entre a peça e o filme é a encenação em cenário amplo e dinâmico. A maioria das adaptações das obras de Shakespeare se realizam em ambientes fechados, com número de figurantes limitados, e os grandes momentos das peças se dão dentro de castelos, numa tentativa de ser fiel ao teatro, talvez.. Isso não ocorre em nosso caso: Hidetora vaga o tempo todo, passeia por grandes planícies, precipita-se de um abismo, e sucumbe perto de um bosque. Há também grandes cenas

de batalhas e uma longa caminhada de Sue e Tsurumaru pela trilha que o levará ao abismo, ao fim do mundo. Mesmo nos castelos onde algumas cenas ocorrem, existe sempre muita agitação, personagens entram e saem a todo momento. Nas batalhas, há diversos figurantes ostentando coloridas bandeiras. As cores dos estandartes representam os exércitos presentes na luta: vermelho, Taro; amarelo, Jiro; azul, Saburo – cada bandeira ainda possui uma ou mais listas horizontais estilizando os ideogramas para os números japoneses: uma lista representa o filho número um, duas listas, o dois, e três listas, o três. Desse modo, quando ocorrem as batalhas a tela é tingida por marés de cores que se chocam como ondas em período de ressaca ou em momentos de tempestade.

A transformação de Hidetora, de tirano e poderoso a um velho fraco e senil, pode ser percebida pela sua maquiagem e pelo desgrenhar de seu cabelo e de sua barba, mas também pela expressão apavorada de quem reconhece o mal que cometeu, quando olha para o vazio. Seu quimono perde a beleza exuberante, e sua espada se parte, como metáfora de sua perda de poder, pois, se no Ocidente o símbolo de poder é representado pela coroa ou pelo cetro, no Japão, a espada é o símbolo de seu poder e força e, caso perca a vitória de maneira desonrosa, como Hidetora, o samurai se sente na obrigação de cometer o suicídio. Hidetora tenta, mas não consegue nem concluir seu ritual de *seppuku* (suicídio honroso).

Como se disse, *Ran* mereceu todos os elogios e toda a reverência que se fez até hoje, pois são uma recompensa pelos esforços de seu diretor e pela força de sua mensagem. O tema mais evidente em *Rei Lear* é a ingratidão; no filme, porém, o tema parece mudar quando o enfoque muda: nos sofrimentos de Hidetora, de Sue e de Tsurumaru, cada qual recebendo a sua medida. Até o final do filme, parece que acompanhamos um ancião pagando por seus pecados, e pecados cometidos ou em nome da ambição, ou em nome da natureza humana tal como a conhecia – levando em conta que Hidetora podia ver seus métodos de guerra e de domínio com muita naturalidade, tendo em vista sua obediência, como guerreiro de uma velha geração, aos costumes tradicionais que hoje em dia chamamos de cruéis. Mas, no final do filme, temos Tsurumaru, e a morte da bondade, figurada em Sue. Isso sobressai ao drama pessoal de Hidetora. E, como o filme não se chama *Hidetora*, ou seja, o título não realça o protagonista, como acontece em *Rei Lear*, é justo procurar sua mensagem central num ponto que vai além de seu drama. O filme se chama *Caos*. Talvez Sue seja uma personagem mais importante do que costumamos admitir. E Tsurumaru, o símbolo mais

forte do desencanto de Kurosawa em relação aos destinos da humanidade. Assim é *Ran*. Uma profunda desilusão, filmada com grande esforço, recompensada com justiça.

7 Conclusão

Por obras valorosas que fazia,
Pelo trabalho imenso que se chama
Caminho da virtude alto e fragoso,
Mas no fim doce, alegre e deleitoso.
(Lusíadas, *Canto IX*)

A proposta de se trabalhar com quatro filmes fez desta dissertação um estudo insuficiente de cada obra. Melhor dizendo, uma dissertação de mestrado que lidasse exclusivamente com o filme *Ran* e seus pontos de aproximação e distanciamento em relação ao *Rei Lear*, de Shakespeare, teria mais possibilidades de esgotar o assunto “Kurosawa e a literatura”, e isso porque toda a discussão poderia ser ramificada a partir de um único filme que seria tratado detalhadamente. O que propusemos neste trabalho foi lançar uma vista às quatro mais célebres adaptações feitas por Kurosawa, e, assim, cada análise se tornou, inevitavelmente, sintética, com a exceção do filme *O Idiota*, que, por razões de simpatia, foi tratado com mais detalhes.

A desigualdade de análises, e a sintetização, são algumas das “falhas” que identifiquei, ao ver o trabalho em perspectiva. A palavra “falhas” está entre aspas, pois os aspectos apontados podem realmente ser vistos como falhas, mas tudo faz parte da proposta inicial, e, sendo assim, acredito que atenderam-na suficientemente. Esta dissertação, portanto, configura-se como uma espécie de introdução geral ao assunto “Kurosawa e a literatura”, ou, pelo menos, como contribuição, tornando-se, na melhor de minhas hipóteses, um ponto de partida ou de diálogo para outros estudos mais ou menos específicos. Assim, dou-me por plenamente satisfeito com ele.

Esgotar o assunto é impossível. Seria necessária, talvez, uma vida – mais ganhada que perdida, mas, ainda assim, uma vida toda. Esse é outro motivo que, humildemente, justifica as minhas “falhas”. E, por último, como outro motivo, já mencionado na Introdução, está o fato de que não pude contar com financiamentos de espécie alguma para a realização deste trabalho. Se esse tipo de justificativa é freqüentemente apontado como “desculpa” para a realização de trabalhos lacunares, freqüentemente também exprimem a verdade de que, dispondo de ridículos dois anos para a elaboração de algo que justifique um título tão alto como o de “mestre”, dificilmente conseguimos aliar excelência acadêmica com falta de tempo e disponibilidade. Essas são as razões com as quais peço desculpas.

Por fim, é preciso dizer que Akira Kurosawa parecia utilizar a literatura como essência, como “espírito”, para a elaboração de suas obras. Nunca foi sua intenção – graças a Deus – ser absolutamente fiel e subserviente ao texto que adaptava. Seus filmes são sempre Kurosawa. Ele jamais desaparece. Ao contrário do que acontece com outros diretores, cujos nomes desaparecem sob os nomes de Shakespeare e Dostoiévski, a obra adaptada se dissolve nos filmes do diretor japonês, e só por um esforço podemos reconhecer os autores passados à tela. Esses autores, antes, parecem servir a Kurosawa com um anonimato e uma subserviência exemplares, ao passo que, em outros diretores, o texto adaptado parece ser mais forte, tornando-os subservientes e anônimos.

Tudo isso para dizer que Kurosawa tem uma personalidade tão forte que faz Shakespeare e Dostoiévski aderirem a seu sangue, e não o contrário. Estou convencido de que o cineasta foi um autor “forte”, naquele sentido empregado por Eliot no ensaio “A tradição e o talento individual”, ou seja: um autor que suplantou seus mestres.

A coroação do diretor, creio eu, está no filme *Sonhos*, de 1990. Trata-se de um seu emblema, e uma profunda reverência às suas raízes orientais e ocidentais, ultrapassando a questão das adaptações literárias, e adentrando a questão das assimilações artísticas em geral. Futuramente, quem sabe, eu me dedique a tirar deste filme o máximo de leituras que puder. Talvez seja a verdadeira conclusão de um trabalho que, no final das contas, bem poderia se chamar: “Akira Kurosawa entre o Ocidente e o Oriente”, no qual se estudaria a relação de amor e ódio entre o diretor japonês e os seus dois mundos. Por enquanto, termino este “Sonho de um Idiota”, um mero rascunho deste outro trabalho imaginado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADRIANO, Carlos. *Caos Shakespeareano*. Revista Cult. São Paulo: Lemos Editorial, nº 40, p. 46-48, novembro, 2000.

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

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. (pp. 588-665).

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; et all: *A personagem de ficção*. Série debates. SP: Ed. Perspectiva, 1987.

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

_____. *Os Irmãos Karamazov*. Trad. Natália Nunes e Oscar Mendes. SP: Editora Abril Cultural, 1971.

ELEJALDE, Alfredo F. *Akutagawa Ryunosuke (1892-1927)*. Disponível em: < url <http://macareo.pucp.edu.pe/~elejalde/ensayo/akutagawa.html> > última modificação em 17-07-2003. Acesso em: 12 de janeiro de 2006. (Espanhol).

- FRANK, Joseph. *Dostoievski: As Sementes da Revolta, 1821-1849*. Trad. Vera Pereira. SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1999a.
- _____. *Dostoievski: Os Anos de Provação, 1850-1859*. Trad. Vera Pereira. SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1999b.
- _____. *Dostoievski: Os Anos Milagrosos, 1865-1871*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- _____. *Pelo Prisma Russo: Ensaio sobre Literatura e Cultura*. Trad. Paula Cox Rolim e Francisco Achcar. SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- GOGH, Vincent Van. *Cartas a Théo*. ogr. Georges Philippart. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- HAMBURGER, Käte. A Ficção Cinematográfica. In: *A Lógica da Criação Literária*. Trad. Margot P. Malnic. SP: (Estudos) Ed. Perspectiva, 1975.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. Trad. Walter H. Geenen. 4ª ed.; SP: ed (?), 1982.
- HEIDEGGER, Martin. "De uma conversa sobre a linguagem entre um japonês e um pensador". In : _____. *A caminho da linguagem*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ : Vozes; Bragança Paulista, SP : Editora Universitária São Francisco, 2003.
- 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.
- MACDONALD, Keiko I.. The Noh Convention in *The Throne of Blood* and *Ran*. In: *Japanese Classical Theater in Films*. EUA: Fairleigh Dickson University Press, 1994. (pp. 125-144).
- NIETZSCHE, Friedrich. "A presença dos sátiros na tragédia grega". In : HORTA, Guida. *Os gregos e seu idioma*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1970, p. 132-134.
- RICHIE, Donald. *Os Filmes de Kurosawa*. Trad. Maria Antonia Van Acker. SP: Editora Brasiliense, 1984.
- SHAKESPEARE, William. "Macbeth"; "Rei Lear". In: _____. *Obra completa*, v. I. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1969.
- SUZUKI, Eico. *Nô – Teatro Clássico Japonês*. SP: Editora do Escritor, 1977.

TEIXEIRA, Maria de Lourdes. *Raskolnikov – O Anti-Macbeth: Ensaio sobre o remorso*.
Investigações: Revista do Departamento de Investigações, São Paulo, nº9, p. 85-94,
setembro, 1949.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

AKIRA KUROSAWA (por ordem cronológica)

RASHOMON (*Rashomon*), Japão, 1950. 83 min., Tocantins, P&B, leg. em Português.

O IDIOTA (*Hakuchi*), Japão, 1951. 166 min, P&B, leg. em Português.

VIVER (*Ikiru*). Japão, 1952. 166min., P&B, leg. em Português

TRONO MANCHADO DE SANGUE (*Kumonosu-Jo*), Japão/França, 1957. 105 min,
P&B, leg. em Português.

CÉU E INFERNO (*Tengoku to Jigoku*). Japão, 1963, 143 min., P&B, leg. em Português.

O BARBA RUIVA (*Akahige*). Japão, 1965. 183 min., P&B, leg. em Português.

DODES'KA-DEN (*Dodeskaden*). Japão, 1970.140 min., P&B, leg. em Português.

KAGEMUSHA: A SOMBRA DO SAMURAI (*Kagemusha*). Japão, 1980. 179 min., em
cores, leg. em Português.

RAN (*Ran*), Japão, 1985. 162 min, em cores, leg. em Português.

SONHOS (*Yume / Dreams*), Japão/EUA, 1990. 120 min, em cores, leg. em Português.

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

OUTROS DIRETORES (por ordem alfabética)

FRANCO ZEFIRELLI

HAMLET (Hamlet). EUA/UK/FRANÇA, 130 min., em cores, leg. em Português

INGMAR BERGMAN

O SÉTIMO SELO (Det Sjunde Inseplet). Suécia, 1956. 100 min., P&B, leg. em Português.

JOHN FORD

AS VINHAS DO IRA (the Grapes of wrath). EUA, 1940. 129 min., P&B, leg. em Português