

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO” – UNESP
FFC FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS

VITOR ARRAES GOMES

**REPRESENTAÇÕES DA TRADIÇÃO CULTURAL JAPONESA:
um estudo do filme *Yume* (Sonhos) de Akira Kurosawa.**

MARÍLIA

2023

VITOR ARRAES GOMES

**REPRESENTAÇÕES DA TRADIÇÃO CULTURAL JAPONESA:
um estudo do filme *Yume* (Sonhos) de Akira Kurosawa.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS) da Faculdade de Filosofia e Ciências UNESP, campus de Marília, como requisito obrigatório para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Área de Concentração: Cultura, identidade e memória

Orientador: Prof. Dr. Paulo Eduardo Teixeira

MARÍLIA

2023

G633r Gomes, Vitor Arraes
 Representações da tradição cultural japonesa : um estudo do
 filme Yume (Sonhos) de Akira Kurosawa / Vitor Arraes
 Gomes. -- Marília, 2023
 183 p. : il., tabs.

 Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista
 (Unesp), Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília
 Orientador: Paulo Eduardo Teixeira

 1. Antropologia Visual. 2. Cinema. 3. Guerra. 4. História. 5.
 Japão. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

VITOR ARRAES GOMES

REPRESENTAÇÕES DA TRADIÇÃO CULTURAL JAPONESA:
um estudo do filme *Yume* (Sonhos) de Akira Kurosawa.

Dissertação para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências, da Universidade Estadual Paulista – UNESP – Campus de Marília.

Área de Concentração: Cultura, identidade e memória.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Eduardo Teixeira – UNESP FFC/Marília – Orientador.

Prof. Dr. Edgar Teodoro da Cunha – UNESP/Araraquara.

Prof. Dr. Wataru Kikuchi – USP/FFLCH.

Marília, 15 de dezembro de 2022

SUPLENTE

Prof. Dr. Andreas Hofbauer – UNESP FFC/Marília

Prof.^a Dr.^a Maria Inês de Almeida Godinho – UNIMAR

Marília, 15 de dezembro de 2022



AGRADECIMENTOS

Em reflexões ocasionais, percebo como é difícil não relembrar da graduação e, mais recentemente, do início da pós. Durante esses anos foram muitas as pessoas que passaram pela minha vida, tanto acadêmica como pessoal, deixando boas lembranças. Por isso, acredito que essa dissertação não é fruto apenas do meu esforço, mas também das influências que recebi.

Não foi fácil escrever em meio aos vários problemas que se abateram sobre nosso país no decorrer de 2020/2021, por conta do descaso com a ciência e a desumanidade com que nossos dirigentes políticos lidaram (ou melhor, não lidaram) com a pandemia da Covid-19... negligências que ceifaram a vida de mais de seiscentos mil brasileiros. E nós ainda não a superamos completamente por efeito do surgimento das variantes dessa doença. Além disso, o isolamento social acentuou o sentimento de solidão e promoveu o aumento de várias patologias sociopsicológicas como a depressão e a ansiedade. Contudo, eu seria muito ingrato se não reconhecesse que, apesar de tudo isso, pude ter o privilégio de concluir um curso de mestrado em uma universidade pública, sendo aluno de docentes extraordinários, tendo pessoas que contribuíram para além da pesquisa através das conversas e partilhas de sentimentos.

Tendo isto em alta conta, gostaria de agradecer à minha mãe pelo amparo permanente. Ao meu orientador Prof.º Paulo Eduardo Teixeira por ter me conduzido com toda a paciência, otimismo e generosidade intelectual. Não tenho dúvidas de que seria muito difícil discutir os símbolos da história e da cultura japonesa sem o seu acompanhamento. Com igual carinho, sou grato a outros (as) professores (as) do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Unesp/FFC que também me incentivaram a prosseguir nos estudos, entre os quais incluo o Prof.º Luís Antônio, a Prof.ª Sueli Mendonça e o Prof.º Andreas Hofbauer.

No que se refere aos contatos com a cultura japonesa que motivaram meu coração e alimentaram meu espírito, não quero esquecer os ensinamentos do Sr. Yoiti Hashizume, os carinhos e o *gohan* da Dona Kimiko e o amor da Cris. Dos *senseis* da Escola Modelo de Língua japonesa de Marília, das aulas de *Kendô* no Templo Budista *Honpa Hongwanji*, dos colegas do grupo de *Bon-Odori* e, ultimamente, das ocasiões com o *Kaityosan* Tadashi e *Okusan* Marisa Senda da *Tenrikyo*; oportunidades de falar sobre o Japão e conhecer coisas tão lindas. É uma grande alegria dizer que todos são muito especiais para mim ainda que o tempo decorra.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Dedico esta dissertação aos meus avós maternos; Vicente Arraes Martin por me ensinar a amar o estudo, e Lourdes Rodrigues Arraes pela simplicidade que advém do amor. E à minha mãe guerreira, Simone Rodrigues Arraes, pelo sustento material e, sobretudo, espiritual para superar as dificuldades com muita fé e coragem.

“Quando é dito repetidamente a uma pessoa que ela não se dá bem com determinada coisa, sua confiança se perde mais e mais e eventualmente ela se sai muito mal no negócio. Ao contrário, se se diz que é muito boa em algo, sua confiança cresce e realmente ela se torna a melhor naquilo. Uma pessoa nasce com habilidades e fraquezas que lhe são hereditárias, mas elas podem ser alteradas enormemente por influências posteriores.” Akira Kurosawa, Relato Autobiográfico, 1990, p. 75.

Resumo

Essa dissertação apresenta uma perspectiva de análise que converge antropologia, sociologia e história do Japão para compreender como o cineasta Akira Kurosawa retratou a tradição cultural japonesa no filme *Yume* (Sonhos), de 1990, tomado como material de pesquisa. Ainda que a tradição e a cultura japonesa possam ser vistas de forma essencialista, e isto significa restringi-las a valores passadistas e princípios imutáveis, esse trabalho parte da seguinte premissa: a cultura japonesa é um sistema simbólico uma vez que determina motivações e disposições dentro de processos contínuos de ressignificação da realidade social. A tradição, por sua vez, enquanto um conjunto de práticas rituais e simbólicas inspira, nos sujeitos, normas de comportamento mediante a repetição. Tais conceitos foram aplicados para pensar as representações simbólicas de um país que amiúde dialoga com o passado. Aqui, portanto, cultura e tradição são dimensões que se encontram em relação mútua. Sabendo disso, os símbolos do Japão *Showa* (1926-1989) foram delimitados para a análise pois concentram muitos traumas, conflitos e contradições vivenciadas pelos japoneses, revelando os modos como o diretor retratou a experiência japonesa. A análise fílmica – como metodologia da antropologia visual – foi imprescindível para este estudo, porque ao decompor (descrever) e reconstruir (interpretar) os segmentos da produção, concluiu-se que Kurosawa nos apresenta, por meio do filme, um léxico particular a partir do qual discorre sobre a tradição cultural do Japão. Assim, o artista retratou essa tradição cultural ao conceitualizar os sonhos e, nesse percurso, reinterpretou diversos símbolos da sociogênese japonesa.

Palavras-chave: Antropologia Visual. Cinema. Espírito. História do Japão. Morte. Natureza. Ritual. Segunda Guerra Mundial. Sociogênese japonesa.

Abstract

This dissertation presents an analysis perspective that converges anthropology, sociology and Japanese history to understand how filmmaker Akira Kurosawa portrayed the Japanese cultural tradition in the 1990 film *Yume (Dreams)*, taken as research material. Although Japanese tradition and culture can be seen in an essentialist way, and this means restricting them to past values and immutable principles, this work starts from the following premise: Japanese culture is a symbolic system since it determines motivations and dispositions within of continuous processes of resignification of social reality. Tradition, in turn, as a set of ritual and symbolic practices, inspires behavior norms in subjects through repetition. Such concepts were applied to think about the symbolic representations of a country that often dialogues with the past. Here, therefore, culture and tradition are dimensions that are in mutual relationship. Knowing this, the symbols of Showa Japan (1926-1989) were delimited for analysis because they concentrate many traumas, conflicts and contradictions experienced by the Japanese, revealing the ways in which the director portrayed the Japanese experience. The film analysis - as a methodology of visual anthropology - was essential for this study, because by decomposing (describing) and reconstructing (interpreting) the segments of the production, it was concluded that Kurosawa presents us, through the film, a particular lexicon from which discusses the cultural tradition of Japan. Thus, the artist portrayed this cultural tradition when conceptualizing dreams and, in this way, reinterpreted several symbols of Japanese sociogenesis.

Keywords: Visual Anthropology. Movie theater. Spirit. Japan history. Death. Nature. Ritual. Second World War. Japanese sociogenesis.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - O Japão dos anos oitenta.....	15
Ilustração 2 - Representação dos três tesouros imperiais.....	16
Ilustração 3 - O Castelo de Osaka (Ōsaka-jō) coexiste com o distrito.....	17
Ilustração 4 – A penitência japonesa pelos crimes do passado	24
Ilustração 5 - Princesa Mako em Marília.....	25
Ilustração 6 - Monte Fuji.....	32
Ilustração 7 - Lévi-Strauss com a esposa Monique em Tokyo, abril de 1986	34
Ilustração 8 - A katana.....	38
Ilustração 9 – A floresta de Aokigahara.....	Erro! Indicador não definido.
Ilustração 10 - O início da carreira cinematográfica nos anos 1930.....	59
Ilustração 11 - Kagemusha, A Sombra do Samurai (1980)	60
Ilustração 12 - A imagem que inaugura o filme	62
Ilustração 13 – Akira e irmão Heigo.....	65
Ilustração 14 – Boina e óculos escuros: marcas da identidade artística.....	67
Ilustração 15 - A usina nuclear de Tokaimura.....	151

LISTA DE FOTOGRAMAS

FOTOGRAMA 1 – “ <i>Uma vez eu tive um sonho</i> ”	83
FOTOGRAMA 2 – A criança se depara com as raposas.....	84
FOTOGRAMA 3 – O menino é pego enquanto espia.....	85
FOTOGRAMA 4 – O compasso das <i>kitsunes</i>	85
FOTOGRAMA 5 – Guiado pelo desejo da alma.....	95
FOTOGRAMA 6 – A expiação pelo delito.....	96
FOTOGRAMA 7 – Começa o sonho.....	98
FOTOGRAMA 8 – Falta uma personagem.....	100
FOTOGRAMA 9 – Surge a sexta criança.....	100
FOTOGRAMA 10 – A trilha dos pessegueiros.....	101
FOTOGRAMA 11 – As personificações dos pessegueiros.....	101
FOTOGRAMA 12 – Sentimento sincero.....	102
FOTOGRAMA 13 – Reaparece a garota de rosa.....	103
FOTOGRAMA 14 – Grupo de alpinistas.....	108
FOTOGRAMA 15 – Há sentidos nas feições.....	109
FOTOGRAMA 16 – A nevasca é famélica.....	109
FOTOGRAMA 17 – Conformando-se à libitina.....	110
FOTOGRAMA 18 – Surge a Mulher da Neve.....	112
FOTOGRAMA 19 – <i>Yuki-Onna</i> é sombria.....	114
FOTOGRAMA 20 – Dissipa a tempestade.....	115
FOTOGRAMA 21 – O final é positivo para os alpinistas.....	115
FOTOGRAMA 22 – Kurosawa em campo estéril.....	119
FOTOGRAMA 23 – A entidade decadente.....	120
FOTOGRAMA 24 – Jardim radioativo.....	121
FOTOGRAMA 25 – O brejo: fonte de sofrimento.....	121
FOTOGRAMA 26 – O <i>Oni</i> faminto.....	121
FOTOGRAMA 27 – Fuga.....	123
FOTOGRAMA 28 – Cores, sons e objetos.....	124
FOTOGRAMA 29 – Destruição Atômica.....	125
FOTOGRAMA 30 – O <i>Sumidagawa</i> (隅田川) de 1923.....	128
FOTOGRAMA 31 – O <i>Sumidagawa</i> (隅田川) de 2019.....	129

FOTOGRAMA 32 – Retornando para casa.....	132
FOTOGRAMA 33 – Cão como presságio.....	132
FOTOGRAMA 34 – A tristeza de Noguchi.....	133
FOTOGRAMA 35 – O 3º pelotão se apresenta.....	134
FOTOGRAMA 36 – Conclusão do segmento.....	135
FOTOGRAMA 37 – Desespero coletivo.....	147
FOTOGRAMA 38 – Sem chances de fuga.....	147
FOTOGRAMA 39 – Catástrofe evidente.....	148
FOTOGRAMA 40 – Surge a radiação.....	149
FOTOGRAMA 41 – “As crianças ainda nem viveram”	149
FOTOGRAMA 42 – Desfecho.....	150
FOTOGRAMA 43 – Chegando na aldeia dos moinhos.....	154
FOTOGRAMA 44 – As crianças do vilarejo.....	155
FOTOGRAMA 45 – Flor e Pedra.....	155
FOTOGRAMA 46 – Composição geral do vilarejo.....	156
FOTOGRAMA 47 – Longevo ancião.....	156
FOTOGRAMA 48 – Comunicação com o passado.....	157
FOTOGRAMA 49 – O cortejo é uma celebração.....	158
FOTOGRAMA 50 – Finalização do sonho.....	159

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Representações simbólicas da tradição cultural.....	162
---	------------

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	O FOCO DA PESQUISA.....	20
	2.1 A essencialização da cultura	20
	2.2 Delimitação do objeto	34
	2.3 Questão e objetivos da pesquisa	36
3	Preceitos teórico-conceituais	37
	3.1 Breve apresentação sobre símbolos.....	37
	3.2 A tradição do Japão como uma questão cultural.....	41
	3.3 Aportes da Antropologia Visual	46
	3.4 Filme: uma representação da realidade social	51
4	Akira Kurosawa e <i>Yume</i> (1990)	58
5	a metodologia auxiliar da antropologia.....	68
	5.1 Etnografia audiovisual: o filme como campo do pesquisador	68
	5.2 Análise fílmica como metodologia da pesquisa	71
6	JAPÃO: SÍMBOLOS REMOTOS.....	77
	6.1 O casamento das raposas em Raios de sol através da chuva	77
	6.2 A horta dos pessegueiros	92
	6.3 A nevasca: o caso <i>Yuki-Onna</i>	102
	6.4 <i>Oni</i> , o ogro chorão.....	113
7	JAPÃO: SÍMBOLOS TEMPORAIS	125
	7.1 O túnel: tormentos da guerra.....	125
	7.2 Entre fogo e chamas: <i>Fuji</i> em vermelho	141
	7.3 A sabedoria anciã na aldeia dos moinhos	148
8	RESULTADOS	159
9	CONCLUSÃO	163
	REFERÊNCIAS	165

1 INTRODUÇÃO

O percurso de delimitação do objeto inicia-se com a finalização do trabalho monográfico em fins de dois mil e dezessete e, durante o ano seguinte, prossegue com a escrita do projeto de pesquisa. É importante destacar que o conhecimento da cultura e da história japonesas não se deram neste período de dois anos. Mas foi neste ínterim que foi possível esquematizar os assuntos, temas e propostas os quais, acreditava-se, renderiam bons trabalhos acadêmicos. A monografia e, posteriormente, o projeto de pesquisa foram resultados do acúmulo de leituras, do contato com produções audiovisuais da cultura *pop* japonesa (*animes*, filmes, documentários, revistas, livros, *mangás*, novelas e minisséries) e, sobretudo, da imersão nas colônias japonesas do interior paulista, participando de eventos culturais, atividades religiosas e estabelecendo vínculos de amizade com os descendentes integrantes das comunidades *nipo-brasileiras*. Como consequência, surgiram oportunidades casuais para uma apreensão mínima da língua.

Tendo isso em conta, começamos essa introdução lembrando de um influente livro e, aliás, indispensável tanto para os que anseiam conhecer um pouco mais do fenômeno *pop* japonês como para os curiosos pela cultura nipônica. Muitos pesquisadores que contribuem para a área de estudos sobre o Japão no Brasil, se não conhecem esta referência, precisam incorporá-la à sua bibliografia. Me refiro à “*Japop – O poder da cultura pop japonesa*” de Cristiane A. Sato. Transcorridos mais de dez anos desde sua publicação, em 2007, o tempo parece ter eclipsado o potencial da obra dado que, nesta segunda década do século XXI, as pessoas podem conhecer os monstros e vilões das animações japonesas mais populares, ou serem ávidos consumidores de elementos mais acessíveis da culinária, como os *sushis* e os *yakissobas*. Contudo, curiosidades exóticas e clichês não constituem o livro e, tampouco, o mantêm vivo. É, digamos, uma certa “plasticidade” que inova os fenômenos da cultura, uma vez que a Ásia – incluindo o que diz respeito ao Japão – está em constante transformação e, pode-se dizer, dentro de um turbilhão de ressignificações. Retornar à Sato significa reconhecer a atualidade da cultura japonesa, tomando-a como um universo que soube tanto recriar o que veio de fora como inovar; desenvolvendo tecnologia nos campos da informática, da indústria, do entretenimento e da inteligência artificial, neste último surpreendendo o mundo com os robôs domésticos e especulações sobre vidas ciborgues em filmes, revistas e quadrinhos.

Há inúmeras passagens nas quais é difícil não concordar com a autora, mas entre tantas a que me chama atenção é esta: “O contraste é a regra no Japão de hoje. Antigas e modernas, tradicionais e ocidentais, opostos coexistem no país onde o sol se levanta” (SATO, 2007, p.

11). Para o observador estrangeiro que tenta definir o país a partir do que observa de imediato, os binarismos (oriental/ocidental ou presente/passado) que se firmam numa relação ambivalente são a resposta para todos que procuram compreender o que há de estranho, fascinante e, até mesmo, sedutor naquele “outro lado da terra”. Entretanto, essa pesquisa não toma dicotomias como verdades incontestáveis, o que significa que um dos pressupostos adotados é o de, fundamentalmente, não enxergar polos opostos como valores conflitantes e indissociáveis, mas sim como complementares no sentido da flexibilidade e adaptabilidade. E este tipo de perspectiva, quando o assunto é Japão, pode fazer a diferença porque a análise dos símbolos japoneses ganha uma maior amplitude. Partir de dimensões contrastantes implica em pressupor sistemas rígidos e estanques e isto pode dar espaço para interpretações pouco consistentes e, por conseguinte, conclusões que não se sustentam.

Essa dissertação, parte de uma ótica antropológica para analisar os símbolos da tradição cultural do Japão *Showa* (1926-1989), representados no filme *Yume* (1990) de Akira Kurosawa. Apesar da articulação permanente ao longo de todo o texto, entre sociologia e história, é importantíssimo destacar que a preocupação da pesquisa é eminentemente cultural. A história se revela um recurso indispensável para apresentar os contextos nos quais os símbolos são trabalhados pelo diretor japonês em cada um dos segmentos. A antropologia apresenta, basicamente, a metodologia de análise fílmica e auxilia na definição do conceito de cultura. A sociologia, por sua vez, foi importantíssima para ajudar a problematizar tradição, movimentando conceitos orientadores para a discussão sobre o que se entende por tradição cultural japonesa.

Logo nos primeiros capítulos do trabalho, o leitor poderá entender em mais detalhes o porquê de “o contraste ser a regra do Japão”. Todavia, de antemão, e para não deixar lacunas mal preenchidas, se diz que os contrastes são complementares desde quando o Japão era conhecido por *Yamato*. Tanto no sentido popular como no oficial se denomina o Japão antigo de 大和 (*Yamato*); o primeiro símbolo ideogramático provém da ideia de “grande” e o segundo de “harmonia”. Todavia, outrora utilizava-se este kanji 倭¹ presente em um dos livros² mais

¹ Bem mais tarde, um dos imperadores japoneses mudou 倭 para 大和 oficialmente por razões estéticas, prezando pela elegância da escrita.

² Há divergências entre os estudiosos sobre as datações deste período antigo do Japão. Henshall (2017, p. 25) aponta que o nosso conhecimento sobre o Japão antigo do período *Yayoi* (cerca de 400 a. C. a 250 d. C) provém de textos chineses. Segundo ele, na *Han Shu* (História de *Han*) – concluída aproximadamente em 82 d. C, encontra-se a primeira referência ao Japão. Nela, a terra de *Wa* (Terra dos Anões) compreendia cem reinos; os emissários de *Wa* ofereciam tributos à uma base chinesa localizada na Coreia. Por outro lado, apesar de Yamashiro (1986b) também descrever este documento, chamando-o de *Kanjo* (Livro de *Han*) as datas dos dois autores são conflitantes. Yamashiro (1986b, p. 31-32) postula que o reino de *Wei*, por exemplo, existira ao norte da China entre 220 e 265 a. C.

antigos da China. É provável que tal ideograma seja encontrado no documento chamado *Wei Chih* (História de *Wei*) – um dos três reinos da China – de 297 d. C. Em um capítulo específico (dedicado aos “bárbaros orientais”) deste registro, encontra-se uma descrição mais detalhada que também se debruça sobre os povos da Coreia e da Manchúria.

Entre as descrições, narra-se a viagem de chineses *Wei* para *Wa* (posteriormente Japão) no ano de 240 d. C. Hsieh-ma-t'ai, designado em japonês como *Yamatai* fora governado por uma rainha-xamã e solteira de nome Himiko. De acordo com as explanações de Henshall (2017, p. 25), essa mulher era envolta em mistérios; diz-se que adquiriu seu poder após longas guerras, dominando magia e feitiçaria detivera a habilidade de enfeitiçar o povo. Vivera em uma fortaleza muito bem guarnecida e, sempre ocupada com demandas espirituais, se absteve das questões administrativas do governo as relegando a um parente. Ao contrário de seus precursores, Himiko tivera seu reinado reconhecido oficialmente pela China. Seu domínio não se circunscovia apenas a um dos reinos, mas estendera-se por toda a terra de *Wa*, provavelmente isto resultou dos tributos enviados pela soberana ao imperador chinês conforme uma prática presente desde 57 d. C. (HENSHALL, 2017, p. 25).

Com efeito, *Yamatai* firmara-se como o centro do poder japonês reconhecido pelo império continental e se tornou a matriz para a qual outros reinos se dirigiam para estabelecer alianças. Contudo, ainda não há consenso entre os especialistas acerca de sua localização exata:

A descrição da viagem na *Wei Chih* permite várias interpretações. A maioria dos especialistas identifica *Yamatai* com *Yamato*, na área da bacia de *Nara*, que iria ser a localização do primeiro Estado japonês, alguns séculos mais tarde, mas outros pensam que se localizava no Norte de *Kyushu*. As descrições de *Wa*/Japão encontradas na *Wei Chih* e em outros documentos chineses estabelecem uma distinção significativa entre o período *Yayoi* e os períodos precedentes, um salto da pré-história para a história escrita (HENSHALL, 2017, p. 26).

Ao pesquisador que poderá se debruçar sobre o estudo da história japonesa, é impossível não se deparar com um autor bastante controverso: José Yamashiro. Como não dispomos de uma obra completa que reúna todos as fases da história do Japão registradas por um historiador brasileiro, Yamashiro permanece como referência mais imediata. Porém, é necessário informar que ele precisa ser lido com ressalva. Ao estudar mais de dois mil anos de história é fundamental apresentar um alicerce literário mais abrangente. Ao ler, por exemplo, “Japão: passado e presente (1986b)” e “História da Cultura Japonesa (1986a)” notamos uma insuficiência na fundamentação dos argumentos apesar da profusão dos fatos descritos. Percebemos, nestes dois trabalhos, que datas e acontecimentos informados pelo autor nem sempre coincidem com as de Henshall (2017) que é uma referência estrangeira importante nessa área.

De qualquer modo, o período *Yayoi* (cerca de 400 a. C. a 250 d. C.) do qual os textos antigos da China fazem referência fora intenso; marcado por mudanças que ocorreram em uma passagem de tempo significativa. Houve ali a mudança da coleta para a agricultura e da transição dos objetos feitos de pedra para os instrumentos confeccionados de metal, de acordo com Henshall (2017). Os fatos narrados na “História de *Wei*” (*Wei Chih*) falam de um momento de transformações embrionárias que, a longo prazo, lançariam os pilares econômico e tecnológico necessários para a unificação sociopolítica que emerge na forma de Estado durante o período *Kofun* (250-710).

Deste “Japão que foi”, observamos o contraste entre o *Yamato* primitivo e a chamada “cultura continental” (China) desde aproximadamente o século I. Naquele contexto, o Japão era atrasado se comparado à cultura avançada chinesa, com a qual estabeleceu contato e recebeu meios para o próprio desenvolvimento. Era composto de diversas comunidades tribais (nações) ao Norte de *Kyushu* e os seus líderes encaminhavam oferendas para a corte de *Han*, em sinal de subordinação. Tal atitude fazia parte de um conjunto de formalidades inventadas pelos imperadores chineses como forma de autorizar intercâmbio comercial e cultural com os vizinhos do continente, isto influenciara outros reinos que enxergavam a China como uma civilização a se espelhar. Tal estrutura perdurou por mais séculos até que, a partir do século III, funcionários das cortes chinesas passaram a viajar para *Yamato* para ensinar técnicas de navegação, escrita e códigos de ética. Muitos deles estabeleceram-se nestas terras constituindo família com os habitantes locais. Assim, neste contexto, o Japão se consolidou pela complementaridade entre o interno e o externo; sendo *Yamato* correspondente ao primitivo, “atrasado” e a cultura continental (China) sinônimo de progresso e prosperidade. Isto acaba colocando em xeque, inclusive, a ideia de que existem culturas genuínas como se as mesmas pudessem se constituir de forma isolada. Levando em conta os aportes do culturalismo com o qual essa pesquisa dialoga, se sabe que as culturas não são indiferentes umas das outras ainda que cada uma delas apresente traços próprios.

Ilustração 1 - O Japão dos anos oitenta



Fonte: Flickr.com³.

Apesar do grande salto histórico, cabe passar brevemente para o século XX. Os pesquisadores que se dedicam à compreensão do capitalismo japonês deste período fazem-no de modo a considerar o trinômio composto pelos 3 K's, sendo eles: *Kitanai* (sujo), *Kiken* (perigoso) e *Kitsui* (pesado). Trata-se de termos utilizados pelos próprios japoneses para designar os tipos de tarefas que são destinadas aos migrantes que ocupam postos de trabalho desqualificados nos setores da produção industrial japonesa. Todavia, é preciso também observar outros trinômios que expressam o primeiro *boom* consumista pelo qual o Japão passou no fim dos anos 50, passando pelos 60 e 70, segundo Sato (2007). Este período de trinta anos lançou os alicerces do que o Japão se tornaria nos anos subsequentes dentro do modelo de produção capitalista.

Nas três décadas posteriores ao fim da guerra, todas as famílias adquiriram outros tipos de “três K's”: referente à carro, ar-condicionado e TV em cores (*Kaa*, *Kuraa* e *Karaa terebi*) nos anos 60; “Os Três S's”: ventilador, máquina de lavar e panela elétrica (*Senpûki*, *Sentakuki* e *Suihank*) na década de 50; e “Os Três J's”: joias, avião para viagem ao exterior e casa própria (respectivamente *Juerii*, *Jetto* e *Jutaku*) nos anos 70 (SATO, 2007). Além destes objetos serem frutos do capitalismo que gerou exploração no Japão, eles todos são uma referência aos tradicionais Três Tesouros Sagrados do *Xintoísmo* (um colar, um espelho e uma espada) símbolos do poder imperial presentes em todas as cerimônias de entronização dos imperadores japoneses; na escrita têm-se: *Sanshu no Jing* (さんしゅのじんぎ ou 三種の神器 em *kanji*). Para atingirmos significados mais próximos dos literais destes registros ideográficos, pode-se obter: 三 (três), 種 (tipo ou semente), の (de), 神 (Deus) e 器 (algo como “dispositivo”,

³ Disponível em: < <https://www.flickr.com/photos/60204143@N00/10985405985> >. Acesso em: 08 fev. 2021.

“instrumento”, “ferramenta”). Para traduzir tais símbolos para nossa compreensão teríamos: os três artefatos principais da Divindade⁴.

Ilustração 2 - Representação dos três tesouros imperiais



Fonte: caçadoresdelendas.com.br⁵

Essa breve explicação não nos ajuda a entender as significativas mudanças que marcaram o Japão nas quatro décadas pós segunda guerra mundial, mas clareiam mais uma vez a forma pela qual a complementação demarca o Japão. Em menos de 50 anos depois do conflito, produtos japoneses passaram a ser consumidos pelo mundo e as nações que saíram vitoriosas do conflito bélico permaneciam curiosas para desvendar o “segredo do milagre japonês”. Estava em curso o processo do capitalismo global no qual o Japão estava inserido.

Os contrastes apresentam-se, agora, sob formas diversas. Apesar do alto grau de desenvolvimento tecnológico, o antigo coexiste com o novo e isto é perceptível nas grandes metrópoles nas quais prédios proeminentes dividem o espaço com templos budistas e santuários xintoístas. A grande presença estrangeira também pode ser um desdobramento deste contraste, dado que apesar de o Japão ter permanecido fechado por mais de duzentos anos durante o Período *Tokugawa* (1603-1868), muitos dos avanços posteriores deram-se em virtude de influência externa, sobretudo portuguesa e holandesa. Isto se repete no século seguinte após as forças americanas ocuparem o território japonês. Neste último caso, verificamos mais um

⁴ O conceito de Divindade para os japoneses é muito variável visto que cada religião do Japão tem um entendimento diferente a respeito. Contudo, é válido dizer que não é possível tecer paralelos com a ideia de Divindade do cristianismo.

⁵ Disponível em: < <https://caçadoresdelendas.com.br/japao/os-tres-grandes-tesouros-sagrados-do-japao/> >. Acesso em: 08 fev. 2021.

contraste no qual o antigo inimigo se transforma em aliado. São inúmeros os exemplos que podem ser explorados, mas para não expandir os rumos desta introdução – já que este não é o objetivo – podemos esperar que o “Japão que será” dependerá do avanço do capitalismo global. Neste aspecto, revelar-se-á um terreno fértil para a inventabilidade criativa de um povo que soube se projetar no futuro porque aprendeu com a derrota. Apesar dos problemas advindos do consumo severo e irrefreável, o país soube fazer da contradição e dos conflitos alternativas para a própria autonomia.

Ilustração 3 - O Castelo de *Osaka* (*Ōsaka-jō*) coexiste com o distrito



Fonte: japan-guide.com⁶

Sobre a estrutura da presente pesquisa, é oportuno esclarecer que a primeira parte é focada nos principais preceitos teóricos, na convergência entre campos de investigação das ciências sociais, na explicação dos motivos que levaram à delimitação do objeto e na definição de análise fílmica como um instrumento metodológico auxiliar da antropologia visual. Ainda nesta primeira parte, os subitens – subseções – apresentados são desdobramentos das discussões feitas anteriormente, sendo cada um composto por novos aportes quer seja da teoria ou da metodologia. Sendo assim, por exemplo, ao explicitar de que modo a antropologia visual contribuiu para a pesquisa, logo em seguida procuro explicar o que é entendido por filme e o porquê da produção cinematográfica *Yume* (1990) ser definida como uma representação da realidade social. O percurso trilhado desde “O foco da pesquisa” sedimenta tudo o que será exposto na segunda parte dedicada à análise dos segmentos do filme propriamente dito. Para o leitor pode ser este o momento mais aguardado de toda a discussão. Com efeito, os símbolos que serão analisados dizem respeito à tradição cultural do Japão *Showa* (1926-1989) presentes especificamente na película. Ainda assim, na primeira parte constam inúmeros exemplos de

⁶ Disponível em: < <https://www.japan-guide.com/e/e4000.html> >. Acesso em: 09 fev. 2021.

símbolos e contextualizações de vários períodos da história japonesa, desde o Japão primitivo (dos séculos III, IV e V por exemplo) passando pelo *Tokugawa* (1603-1868) pelo período moderno (como o Meiji do século XIX) até o século presente. Portanto, os símbolos delimitados para o trabalho de análise não constam nas primeiras discussões mesmo que alguns apareçam a nível de exemplificação, como a *Katana* e o Monte *Fuji*.

Este trabalho, desse modo, não se preocupa com a ordem cronológica dos fatos dado que os fenômenos sócio-históricos, quando citados e previamente explorados, servem para elucidar e esclarecer os modos de enunciação dos símbolos da tradição cultural; dessas abstrações da experiência humana fixadas em formas perceptíveis (GEERTZ, 2013). Optou-se por este tipo de abordagem por preferência do pesquisador e o leitor perceberá que Akira Kurosawa – no momento da análise do filme neste trabalho – também não se preocupou com a cronologia dos fenômenos, afinal os próprios sonhos do diretor são estruturados de forma cíclica, e segundo esta concepção o tempo não é importante. Se o tempo fosse importante para o desenvolvimento dos segmentos narrativos, ele se apresentaria de forma uniforme e linear.

A segunda razão que pode explicar não nos atermos a cronologia é a de não existir sentido em harmonizar, por assim dizer, a ordem das representações simbólicas do Japão *Showa* com os anos em que as coisas foram acontecendo no Japão dentro de um dos reinados mais longos do império japonês, como é o caso de Hirohito que ascende em 1926 e cede lugar apenas em 1989 com sua morte. Neste raciocínio, a segunda parte não alcança toda a extensão dos símbolos de uma tradição cultural durante os sessenta e três anos de reinado da “paz radiante” (*Showa*).⁷ Exatamente por isso que *Yume* (1990) também auxilia neste recorte porque explora alguns dos símbolos deste contexto e não a sua totalidade, ainda que a película tenha sido produzida nos primeiros anos do período *Heisei* (1989-2019). O que não quer dizer que estes mesmos símbolos apresentem insuficiência para a análise fílmica, pelo contrário: cada representação da realidade social japonesa é uma fonte que não se esgota.

Não é ambição, ademais, esboçar um resumo sobre o Japão *Showa* ou destinar um capítulo inteiro sobre tudo o que aconteceu naquele período histórico. O que o leitor precisa saber é que o Japão, de 1926 a 1989, fora essencialmente repleto de contradições. Tais problemas estruturais abriram espaço para a emergência do nacionalismo, e acabaram por fundamentar a entrada do país na segunda grande guerra em 1941 após o ataque aéreo-naval à base americana em *Pearl Harbor*. A política de anexação territorial encabeçada pelo alto

⁷ A década de 60 foi apelidada pela mídia japonesa de *Showa Genroku*, fazendo referência à época *Genroku* na qual, entre o fim do século XVII e início do XVIII, o povo japonês pôde prosperar devido à ausência de guerras internas (SATO, 2007).

escalão do exército imperial e todas as consequências disto repercutiram-se por toda a Ásia oriental. A “paz radiante” acreditava poder liderar “a grande esfera da co-prosperidade da Ásia Oriental” (SAKURAI, 2008, p. 188), nem que isso contrariasse o título do reinado em questão. O fim da guerra engendrou a crise da identidade japonesa e isto fora captado por Kurosawa e retratado no segmento “O Túnel” em *Yume* (1990), de forma a representar o desmoronamento da ideia de estado nacional por meio das almas perturbadas dos soldados que tombaram em batalha. A participação japonesa na guerra gerou impactos desastrosos para todo o mundo, mas fora importante para condicionar o que ocorreu nas décadas seguintes, como a influência norte americana, a reconstrução pós-1945, a consolidação paulatina de um mercado significativo que pôde concorrer internacionalmente com potências estrangeiras, investimento massivo em ciência e tecnologia, a ressignificação do que era importado e assimilado e assim por diante.

Os contrastes que existem no Japão são relevantes para a dinâmica da vida social nipônica e Kurosawa soube muito bem explorar isto em *Yume* (1990). Em termos de pesquisa propriamente, nós poderíamos ter optado pela análise dos símbolos da Era *Taisho* (1912-1926). Contudo, o século XX no Japão fora uma avalanche de contrariedades ainda que os japoneses acreditassem que as ideias defendidas por seus representantes eram condizentes com suas atitudes. No entanto, o século passado também significou uma fase de descobertas e reinvenções. E *Yume* (1990) retrata o espírito dessa época. Traz à tona questões que se encontram nas entranhas da sociedade japonesa – opostos de aparente conflituosidade, mas se observados com cuidado, são absolutamente dependentes.

O recurso aos alfabetos ideogramáticos – *hiragana*, *katakana* e um pouco de *kanji* – da língua japonesa se mostraram importantes para alumiar aquilo que o texto pretende transmitir, mas que por barreiras de idioma podem conduzir o leitor a captar informações incompletas. Neste quesito, o leitor poderá visualizar como os símbolos de uma tradição cultural se fazem presentes na forma pela qual os *kanjis*⁸, por exemplo, são pensados e passados para o papel. Dessa forma, em japonês *Shotoku* (573-622) – um dos membros do micado durante a história antiga – se escreve 聖徳. Contudo, como era príncipe os japoneses se referem a ele como *Shotoku Taishi* (聖徳太子), ou também *Kotaishi* (皇太子), isto é, “filho do imperador que possui o direito de sucessão”. Assim como há diferença na forma de tratamento de um herdeiro ao trono do sexo masculino, tal distinção também se aplicava às mulheres que eram chamadas de *koujo* (皇女). Porém, ao nos dirigirmos para um membro feminino da família

⁸ Escritas ideogramáticas importadas da China e a partir das quais o Japão atribuiu outras leituras. Assim, houve uma complementação semântica na língua japonesa quando os ideogramas foram incorporados, mas grande parte do significado se manteve.

imperial contemporânea devemos usar, curiosamente, *Nai Shin Nou* (内親王). É válido saber que o uso deste tipo de informação não é o objetivo da dissertação, mas poderá ser utilizado como forma de complementar a análise dos símbolos japoneses. Assim, há momentos em que eles aparecerão, mas não ao longo de toda a pesquisa.

No geral, não se pretende “redescobrir o Japão” e de acordo a este intento, repetir tudo o que já se disse sobre as coisas que mais nos despertam a curiosidade. Para saber de que forma Akira Kurosawa refletiu sobre a experiência japonesa, este trabalho tentou aproximar o universo das ciências sociais, em especial a antropologia, a sociologia e a história, da área de Estudos Japoneses do Brasil. Nesta convergência, espera-se tanto acrescentar sobre o que já se tenha dito – ainda mais quando o tema é algo que desperta fascínio, admiração e, porventura, discriminação e estigmas – como trazer novas questões. Levando isto em conta, este trabalho pode mostrar uma forma diferente de abordar o Japão por meio da análise dos símbolos de sua tradição cultural. Contudo, umas das inúmeras coisas boas que podemos extrair do Japão, como dito, é aprender a reinventar para abrir direções. Para as ambições deste texto, o circuito escolhido é o simbólico. Isto implica em analisar as representações do Japão *Showa* (1926-1989) que podem ser encontradas no filme *Yume* (1990) de Kurosawa. Assim, temos uma tarefa à frente. Mas o que nos alivia é podermos cumpri-la tanto de *riquixá*⁹ como de *shinkansen*¹⁰.

2 O FOCO DA PESQUISA

2.1 A essencialização da cultura

“As culturas são por natureza incomensuráveis.” Ao contato com este excerto de Lévi-Strauss¹¹, em “A outra face da Lua: escritos sobre o Japão” (2012), fora impossível deixar de pensar sobre o contexto em que foi escrita, quando não muito, de suas implicações para as ciências sociais. Até mesmo para o antropólogo, seja qual for a cultura que pretende interpretar, é difícil situar uma cultura sem considerar a sua relação com todas as outras, ainda que elas estejam situadas em espaços temporais e geográficos distintos. Destarte, sabe-se que também é impossível, ao cientista social, através de suas análises, esgotar a complexidade e a criatividade dos sistemas simbólicos.

⁹ Meio de transporte que depende de tração humana para movimentar-se. Fora muito utilizado em inúmeras partes da Ásia.

¹⁰ Popularmente conhecido como trem-bala. *Shinkansen*, contudo, não compreende toda a rede ferroviária porque no Japão esse tipo de transporte possui várias categorias. Nesse aspecto, o trem para em pontos intermediários.

¹¹ Claude Lévi-Strauss (1908-2009) antropólogo estruturalista.

Prossegue-se à leitura e percebe-se que Lévi-Strauss, neste pequeno livro, pretende chamar a atenção para a dificuldade – enfrentada pelos observadores da cultura – de versar sobre as sociedades nas quais não nasceram, não cresceram e não foram instruídos. A sensação mais aterradora, que pode afligir até aqueles que dominam a língua de uma dada cultura, é de que as essências mais íntimas delas (se é que elas existem) permanecerão, indeterminadamente, inacessíveis. Como os estudiosos das culturas bem sabem, não se pode escapar à curiosidade e à atração que uma cultura, diferente ou semelhante à nossa, nos desperta. A questão desafiadora que se apresenta, portanto, é a de saber identificar os meios exteriores de abordar, por exemplo, símbolos e tradições culturais.

Numa descrição densa, conforme Geertz (1989, p. 27), esses meios podem ser metodológicos e possibilitam, ao observador, saber separar piscadelas de tiques nervosos; piscadelas verdadeiras de simuladas. Objetivamente, isto significa que a etnografia enquanto metodologia da ciência antropológica, ensinará os caminhos que devem ser percorridos para decifrar os códigos culturais, isto é, as regras de interpretação da realidade. Apesar da etnografia não ser adotada neste trabalho, mas sim a análise fílmica – como ferramenta metodológica auxiliar da antropologia – também é preciso aguçar os sentidos para as diferentes formas de interpretar os retratos da realidade.

Neste prisma, a necessidade que se destaca, é a de estarmos atentos aos sentidos, significados e intencionalidades que são atribuídos, às ações e comportamentos sociais, por esses códigos da cultura. Ora, então é impossível, a um *outsider*, àquele que provém de “fora”, estudar uma cultura que, em inúmeros aspectos, difere da sua? A antropologia dirá que não. Todo o trabalho desempenhado pela antropologia consiste em analisar, descrever e interpretar culturas diferentes se comparadas àquelas das quais o observador é “originário”.

Como a cultura japonesa é o universo de pesquisa em que esta dissertação está situada, é válido, desde agora, chamar a atenção para uma perspectiva que, vez ou outra, pode aparecer nesta área. Assim, existe a visão essencialista que define as culturas, as tradições, os povos e as sociedades por intermédio de uma pretensa essência; uma aparência baseada em categorias homogeneizantes e lineares. Tal perspectiva, quando utilizada nos estudos sobre o Japão, enxerga-o como uma totalidade única, inquestionável, e os japoneses como orgulhosos, leais, discretos e virtuosos. Nesta ótica, a cultura japonesa é a fonte, por exemplo, da ética no trabalho e da dedicação aos estudos, assim como da frieza, da indiferença ou do suicídio.

Um trabalho importante que chama a atenção para a necessidade de desconstruir a concepção idealizada da sociedade e do povo japonês, é o de Ortiz (2000), cujo mérito reside, justamente, em apresentar uma interpretação do Japão que não se limita a enxergá-lo como um

país radicalmente diferente de tudo o que existe quando o assunto é cultura. Na visão deste autor, que também é destacada pelo artigo de Ocada (2002) e no estudo de Oda (2010), as perspectivas sobre um Japão harmônico e isento de conflitos decorrem da leitura de textos muito antigos e escritos zen-budistas os quais pressupõem uma ligação ontológica que conecta, de maneira equilibrada, o homem e a natureza.

Esse viés homogeneizante pode ser identificado, comumente, por incorporar o pressuposto de que o Japão estivera totalmente isolado desde o início do *Tokugawa Bakufu*, em 1603, e abrisse suas fronteiras, de forma ainda tímida, em 1854 por conta das pressões do Comodoro Matthew Perry. Ou ainda, de que o arquipélago, desde sua história antiga (século III ao VI) apenas conheceu o exterior em 1858 com a assinatura do Tratado de Amizade e Comércio com os norte-americanos, atingindo uma mudança verdadeiramente radical em março de 1868 com a administração imperial *Meiji Tenno*. São essas premissas, dificilmente problematizadas, que predominam na maioria das pesquisas, sem se atentar, no entanto, para os imigrantes do reino coreano de *Kudara*¹² – mais tarde naturalizados japoneses – que trouxeram a escrita de *Han* ao Japão, o budismo no ano 538 do século VI, o confucionismo (...) além de muitas artes e artesanatos avançados (YAMASHIRO, 1986a, p. 36). Ademais, não se pode esquecer da influência continental chinesa através do seu regime político, seu sistema de organização social e suas ciências que foram estudadas, de início, por meio do envio de delegações, por volta de 607, às dinastias de *Sui* e de *Tang*, com o objetivo de consolidar o poder e evoluir a cultura da então chamada nação de *Yamato*.

O problema da visão essencialista não é, fundamentalmente, seu recurso ao passado para explicar a realidade presente, mas sim que ela não problematiza a história ao tecer aportes acerca dos fatos, ou procurar compreender o caráter atual de seu objeto de estudo. É preciso muito zelo com este tipo de abordagem pois que ela é uma “faca de dois gumes”: ao se pesquisar sobre um país antiquíssimo, como o Japão, é difícil não procurar no passado por virtudes, promessas e tendências que podem ser a “chave” para desvendar as complexidades do presente.

O pesquisador minucioso precisa atentar-se para não reproduzir a visão essencialista e homogeneizante sobre a cultura. O que o auxilia a evitá-la, combatê-la, é o constante questionamento, a verificação das hipóteses e a problematização dos processos, fatos e fenômenos que pareçam verdadeiros. E isto pode se aplicar para o estudo de qualquer nação,

¹² Por volta da segunda metade do século IV a Corte de *Yamato* envia expedição militar à península coreana para obter minério de ferro. Transforma a parte sul em colônia, região na qual o reino de *Kudara* se localizava e passa a protegê-lo contra invasões do norte. O governo colonial estabelecido pelo Japão na Coreia dura 150 anos, tempo suficiente para assimilar técnicas de agricultura e construção da cultura mais avançada (YAMASHIRO, 1986b, p. 35).

povo e cultura. Afinal, a visão essencialista sobre o Japão constitui, portanto, uma ideologia sustentada pela tríade: estado, família e trabalho como a base da organização social japonesa, mas no fundo tal discurso ideológico é utilizado para justificar o “sucesso” do capitalismo japonês, a genialidade de seus gestores e a disciplina dos operários das empresas.

Assim, não apenas os descendentes de japoneses, mas também a sociedade brasileira de forma geral tem uma postura conservadora e acrítica sobre o que se entende por “cultura japonesa”. Contudo, é importante reiterar que não é possível compreender uma cultura sem passar pelos conflitos políticos, pelas ideologias e, sobretudo, pelas contradições que a compõem porque corremos o risco de reproduzir instrumentos de dominação, justificando estigmas e relações de domínio de certos grupos sobre outros. Mostrar o caso das Mulheres de Conforto, por exemplo, é uma forma de se mostrar “o lado que ninguém quer ver”.

Mesmo que a frase eufemística “mulheres de conforto” – *Comfort Women* na literatura internacional – sugira a existência de prostitutas que “acompanhavam” os acampamentos militares, essa expressão carrega uma ferida profunda da história asiática que ainda não cicatrizou. Okamoto (2013) aponta que “mulheres de conforto” foi um sistema, regulado pelo império japonês, de escravidão sexual baseado em gênero, classe e etnia. Nele, o trabalho sexual forçado fora imposto principalmente às mulheres das classes baixas da Coreia colonial (em menor escala, inclusive, mulheres japonesas e de outros territórios ocupados serviram como escravas sexuais) pelo Império do Japão durante a Guerra do Pacífico (1942-1945). Estima-se que entre 80 e 200 mil jovens do sexo feminino tenham sido escravizadas para proporcionar “conforto” aos soldados japoneses no decurso das campanhas imperiais. Dessa contagem, 80% das mulheres eram coreanas. Até hoje, as sobreviventes lutam por reconhecimento internacional e reparações oficiais do governo japonês.

Todavia não cabe dizer que o Japão nunca assumiu a reponsabilidade por este fato. Em 1992, o primeiro-ministro *Kiichi Miyazawa* pediu desculpas formais às vítimas enquanto viajava pela Coreia do Sul. Posteriormente, outro premie procedeu do mesmo modo. Este quadro é um desdobramento da guinada conservadora que perpassou a política japonesa no início dos anos 1990, entre seus representantes figurava *Shinzo Abe* assassinado em 2022. Diante deste cenário, a comunidade internacional olhou com mais seriedade para as exigências que o povo coreano apresentou ao governo japonês. De qualquer modo, ainda há ressentimento histórico resgatado pelas forças políticas sul coreanas que ignoram as escusas japonesas. Isso é alimentado também pelo fato de que as indenizações não cobriram todas as vítimas (OKAMOTO, 2013).

Em julho de 2020 uma estátua representando uma “mulher de conforto” e supostamente o primeiro-ministro japonês *Shinzo Abe* em posição de desculpas formais, foi encomendada por um jardim botânico particular na Coreia do Sul. Com efeito, o Japão se manifestou dizendo que se os boatos forem verdadeiros este episódio prejudicaria a já complicada relação diplomática entre os dois países. Na realidade, o responsável pelo jardim, *Kim Chang-ryul*, explicou que a figura ajoelhada retrata qualquer um que possa se desculpar pelo erro histórico, mas “se essa pessoa for Abe, isso seria bom”. O site do jardim nomeou a estátua de “Expição Eterna”.

Ilustração 4 – A penitência japonesa pelos crimes do passado



Fonte: g1.globo.com¹³

Neste tipo de abordagem, a bandeira japonesa é, para os que vivenciaram o colonialismo japonês, símbolo de dominação e violência. Então, é importante olhar com atenção para as comemorações da imigração japonesa no Brasil, incluso as formas de reação produzidas quando um membro da família imperial vem ao Brasil, como o caso da vinda da princesa *Mako* ao interior de São Paulo em 2018 para a comemoração dos 110 anos da imigração japonesa. A sua passagem pelas cidades, além do valor simbólico implícito, significou a organização de toda a colônia *nipo-brasileira* para recepcioná-la. Assim, diversos líderes dessas comunidades dotaram sua alteza imperial de uma aura quase religiosa, mas também ficaram surpresos com sua postura de abertura, posto que foi dito que ela quebrara protocolos (regras de comportamento às quais o monarca deve obedecer) ao se aproximar dos cidadãos comuns.

¹³ Disponível em: < <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/07/28/estatua-coreana-que-parece-mostrar-premio-do-japao-se-curvando-diante-de-mulher-de-consolo-irrita-toquio.ghtml> >. Acesso em: 10 fev. 2021.

Ilustração 5 - Princesa Mako em Marília



Fonte: Mauro Abreu, 2018.

Na ocasião em que a princesa chegou a Marília, o presidente do *Nikkei Club* chamou a atenção acerca da importância da visita da princesa para todas as pessoas da comunidade por meio da justificativa de “preservação da tradição e da cultura japonesas”. Contudo, seria oportuno indagar: preservá-las por quê? Temos, assim, um exemplo de visão acrítica sobre a cultura nipônica pois pode partir do pressuposto de que se deve preservar uma “essência”, mantendo um senso de identidade que não mudou com o passar do tempo.

Essa visão essencialista, afinal, demarca uma distorção da compreensão do passado e do presente, e se reflete na ocultação dos antagonismos, das contradições presentes tanto na cultura como na tradição japonesa. É preciso que, cada vez mais, as pesquisas científicas ofereçam contribuições que rompam com o modelo interpretativo essencialista, e num caminho inverso, apresentem análises cujos prismas atentem-se para a compreensão da diversidade e da complexidade da sociedade, da cultura e da tradição japonesas. É exatamente por este caminho que a presente dissertação intenciona contribuir tanto para área de Estudos Japoneses do Brasil, como para as ciências sociais que se debruçam sobre preocupações empíricas semelhantes.

A fim de compreender de que forma Akira Kurosawa retratou os símbolos da tradição cultural do Japão *Showa* (1926-1989) no filme *Yume* (Sonhos), de 1990, é importante, desde já, apresentar de maneira sucinta a definição de três conceitos que perpassarão todo o trabalho: cultura, tradição e símbolo.

Ainda persiste um consenso sobre o que é cultura. De acordo com este olhar, ela é entendida como um acúmulo de saberes, uma mistura de crenças, hábitos e costumes. Por este

caminho, acreditava-se poder determinar as dimensões culturais da vida humana com o auxílio da biologia ou da psicologia, já que o homem fora visto como um composto de “camadas”. Retirando essas superfícies, uma após a outra, poder-se-ia encontrar regularidades e funções da estrutura de uma organização social. Entretanto, para o antropólogo, essa visão estatigráfica (que concilia várias ciências, mas não consegue proporcionar um conceito objetivo sobre o homem) não basta quando a intenção é oferecer uma definição científica para a cultura.

Nesta pesquisa, o fundamento teórico que permitirá analisar as formas de representação da tradição cultural japonesa, é a concepção de cultura de Geertz (1989, p.32): cultura é um conjunto de mecanismos de controle – planos, receitas, regras e instruções – que governam o comportamento humano. Assim, a cultura não é uma instância abstrata que gravita sobre o homem, mas sim um sistema simbólico que determina os comportamentos dos sujeitos sociais, a base na qual se assenta a humanidade. Também não é menos importante, segundo o antropólogo americano, considerar a cultura de um povo como “(...) um conjunto de textos (...) que o antropólogo tenta ler por sobre os ombros daqueles a quem eles pertencem” (GEERTZ, 1989, p. 321). Neste sentido, estudar o Japão equivale a equiparar sua cultura a um texto, e sua interpretação, à leitura.

Weiss (2013) acrescenta à esta discussão quando argumenta que as culturas conseguem exprimir a realidade social em crenças, recriando-as sob a forma de ritos. São justamente esses processos de recriação – nos quais as experiências da vida coletiva são renovadas – que dão estabilidade para que os membros de um grupo continuem como partes integrantes da vida coletiva, renovando, incessantemente, os laços que os mantêm unidos à família, vila, aldeia ou etnia.

Se a tradição japonesa é uma dimensão inseparável da cultura, decerto que a primeira precisa ser conceituada. Sendo assim, tradição aqui significa basicamente: “costumes, convenção e continuidade” (KIRK 2014, p. 105-6). Costumes antigos viabilizam às pessoas viverem juntas em harmonia (o que não quer dizer ausência de conflitos) e em paz. Pela convenção, consegue-se evitar, ou ao menos minimizar, infindáveis disputas por direitos e deveres; a lei é, ou deveria ser, basicamente um corpo de convenções. E a continuidade é uma forma de unir gerações, relevante tanto para o indivíduo quanto para a sociedade, pois é fonte crucial de sentido da vida. Assim, a tradição assegura uma espécie de aliança entre os seres humanos, entre as gerações que já se foram, as que ainda estão sobre a terra e as que hão de vir.

Mesmo que esta dissertação esteja apoiada, entre outros fundamentos teóricos, nesta definição de tradição de Kirk (2014) não se desconsidera o conceito de “tradição inventada” do historiador Hobsbawm (2020). Por este viés, a tradição japonesa também pode ser entendida

como um conjunto de práticas, de caráter ritual e simbólico cuja intenção é inspirar, nos sujeitos, valores e normas de comportamento mediante a repetição. Ainda que Hobsbawm (2020, p. 19) não enxergue a tradição como uma convenção, é importante ter em mente que “invenção de tradições” é um processo de formalização e ritualização que se refere ao passado.

Assim, no caso japonês por exemplo, a sacralização do *tenno* (imperador)¹⁴ começara bem antes do Japão Imperial no Período *Showa* (1926-1989). Porém, é muito difícil precisar se o culto ao trono do crisântemo fora inventado por *Shotoku*¹⁵, tampouco formalizado em 604 com a Constituição de Dezessete Artigos. É razoável que não. O que se sabe é que no fim do período *Kofun/Yamato* (250-710 aproximadamente) a sociedade japonesa já estava firmada como Estado por meio de uma constituição legal dirigida por um governante apoiado na lei. Neste contexto, o imperador *Temnu* (631-686) estabeleceu firmemente a autenticidade da família imperial porque ordenara a elaboração das crônicas¹⁶ que legitimaram sua progênie, outorgando-lhe ascendência divina.

Historicamente, nos parece que *Temnu-tenno* obtivera sucesso pois que a família imperial japonesa permanece como a linhagem mais antiga do mundo, na opinião de Henshall (2017, p. 31). Neste quesito, é válido interpretar que a deificação do imperador passara por uma ritualização processual que procurou, em um passado inventado, validar-se. Para tanto, a tradição inventada (HOBBSAWM, 2020) invocara sentimentos de consentimento coletivo.

A ‘Constituição’ dos Dezessete Artigos, por sua vez, precisa ser explicada mais objetivamente: ela tinha como objetivo fortalecer o poder central. Inspirava-se no sistema de governo chinês, e seu caráter administrativo era, ao mesmo tempo, budista e confucionista – no sentido de enfatizar a harmonia, a hierarquia e a ordem, valores que atraíam os soberanos interessados na maximização da estabilidade. Na realidade, tratava-se de uma compilação de preceitos não tendo relação alguma com a ideia que se atribui à constituição; enquanto um conjunto de leis que definem o funcionamento de uma nação. Tais preceitos assumiam a forma de regras de conduta para os burocratas da ocasião estipulando o que era permitido e o que era proibido aos mesmos. Portanto, no curso da vida política da corte, servia mais como um conjunto de preceitos que orientavam os oficiais do governo (HENSHALL, 2017, p. 30).

¹⁴ É válido salientar aqui que a expressão *tenno* surge apenas no século VIII.

¹⁵ O príncipe *Shotoku* ou *Shotoku Taishi* (574-622) fora uma das figuras mais notórias do sexto século. Seu nome é associado principalmente à promoção da cultura chinesa – em especial o Budismo – e à introdução do “gorro de posto” – sistema de gestão das funções públicas no qual os chapéus dos servidores indicavam o posto que ocupavam.

¹⁶ Apenas no Período *Nara* (710-794) é que aparecem efetivamente os primeiros textos produzidos no Japão e que relatam a origem do povo e do arquipélago segundo explicações pseudo-históricas; tem-se o *Kojiki* (712) e o *NihonShoki* – Crônicas do Japão – compilado em 720 d.C.

Em se tratando de gestões de governo que transformaram o país, seria injusto não discutir as *ritsuryo*; um conjunto de leis que viabilizaram o controle de *Yamato*. O pesquisador Kenneth Henshall (2017), especialista em Estudos Japoneses, explica que em 645 o clã *Soga* (família de *Shotoku Taishi*) que habitava a corte japonesa fora derrubado através de um golpe pelo clã *Fujiwara*, chefiado por *Kamatari* (614-699). Este novo clã que ascendera ao poder dominara o Japão durante os séculos seguintes e, semelhante aos *Soga*, deram continuidade à aproximação com os chineses de modo a implantar reformas fundamentadas na ideia de governo central. Sendo assim, as reformas consistiam na nacionalização das terras – incluindo os campos de arroz –, imposto sob a produção, reestruturação dos níveis hierárquicos, construção de uma capital em *Naniwa (Osaka)*, registro da população, esforços para a eliminação da corrupção de funcionários locais e confisco de armas não autorizadas. De todo, tais mudanças foram denominadas de as Reformas *Taika*.

Posteriormente, talvez para legitimar estas transformações, códigos de caráter chinês foram criados. Nesta direção, tais códigos preconizavam a centralização do poder e isto significava o reconhecimento da autoridade divina especificamente da linhagem do imperador, além da racionalização da administração pública. Estes códigos foram estipulados como leis e receberam o nome de *ritsuryo* – *ritsu* eram as sanções penais e *ryo* as normas instrutivas para os funcionários públicos –, conforme Henshall (2017, p. 31). Estava montado o cenário em que a centralização do poder passava pela autoridade do imperador e, portanto, legitimava o funcionamento da máquina pública mediante os funcionários da corte. Mesmo que as *ritsuryo* estivessem submetidas à possíveis aliciamentos dos agentes públicos e, assim, não fossem empregues da forma como se pretendia, elas viabilizaram que no século oitavo um grupo de poucos gerisse um país de aproximadamente cinco milhões de pessoas.

Prosseguindo na discussão sobre tradição, pode-se dizer que os grupos ultranacionalistas – aparentes repositórios da continuidade histórica e “guardiões” da tradição – que ainda existem no Japão contemporâneo são recentes. Nesta ótica, eles atendem à proposta de Hobsbawm (2020) pois exigem uma continuidade em relação aos princípios de um passado que, como se sabe, fora fundamentalmente pragmático.

Para fundamentar este argumento é preciso partir do conceito de nação proposto por Anderson (2008), segundo o qual ela é uma comunidade política imaginada – no quesito de ser limitada e, simultaneamente, soberana. A nação é imaginada dada a impossibilidade dos membros que a compõem conhecerem o contingente total de seus conterrâneos, mesmo que todos pressupunham uma imagem de união. O Japão, por exemplo, não reconheceu *Okinawa* como elemento integrante do restante do arquipélago desde o início da unificação das tribos

(nações) que dele fazem parte. Destarte, as comunidades não se diferenciam pela autenticidade de suas respectivas “fontes originárias”, mas, como aponta o historiador Benedict Anderson (2008, p. 33), pelo estilo em que são imaginadas. As nações são ditas como limitadas posto que suas fronteiras são finitas, os limites, quer queira ou não, estão estabelecidos. E é compreendida como soberana pois cabe ao estado a estipulação de protocolos para a definição do tipo de liberdade em que as pessoas viverão.

Para ilustrar, na Restauração *Meiji* (1868-1912), as forças monarquistas prevaleceram sobre as pretensões do Xogunato. Após a devolução do poder ao trono do crisântemo o novo governo *Meiji* passara a ser a garantia e o emblema da nova liberdade do Japão. E, por fim, a nação é imaginada como uma comunidade pois ela é concebida como “uma profunda camaradagem horizontal”, independente de desigualdades e conflitos efetivos que possam aparecer. Neste raciocínio, o sentimento de fraternidade impelira no século anterior, incontáveis japoneses a partirem para as missões *kamikaze* ou os soldados da infantaria explodir a si e aos inimigos com granadas de mão. No primeiro, morre-se pelas criações imaginárias limitadas e, no segundo, acionam-se mecanismos variados para matar, como bem postulado por Anderson (2008, p. 34). Isto produz o problema central do nacionalismo que é tentar compreender como as criações imaginativas de uma história recente acarretam sacrifícios desmedidos.

Estes aportes de Anderson (2008) nos fornecem as condições para tomar o Japão da primeira metade do século XX não estritamente como nação, no sentido literal do substantivo feminino, mas como uma “comunidade política imaginada”. Sendo assim, com a expressão: “os grupos ultranacionalistas – aparentes repositórios da continuidade histórica e guardiões da tradição” – presente nesta pesquisa, pretende-se fazer referência ao *Nihonjinron* que é, em linhas gerais, uma resposta dos japoneses à realidade traumática da derrota (IGARASHI, 2011, p. 185).

Eles enfatizaram a cultura em tentativas de construir e consolidar novas imagens da nação em oposição à realidade política do período pós-guerra. Na realidade, *Nihonjinron* (日本人論) pode ser traduzido como “teorias da singularidade cultural ou racial japonesa”. Trata-se de um conjunto de discursos essencialistas, textos e posicionamentos de cunho nacionalista em questões políticas de forma a apregoar a soberania do Japão.

A cultura, ou a tradição, eram as justificativas para manter uma continuidade com o passado japonês como meio de disfarçar a fissura histórica de transfiguração dos EUA – inimigo – em aliado, de acordo com Igarashi (2011, p. 186). É por esta via que o contexto pós-guerra pedira por uma nova construção discursiva da nação. Quem a apresentou para a sociedade, sob

a forma de construção ideológica, foi o *Nihonjinron* demarcado fortemente como um discurso sedutor sobre a unicidade japonesa nos anos 1970 e 1980, justamente por isso os grupos que defendem essas teorias são recentes e as reivindicam de forma totalizante, defendendo uma suposta qualidade única da cultura japonesa, uma pretensa unicidade que permitiria distinguir os japoneses de todos os outros.

Portanto, as “teorias da singularidade cultural ou racial japonesa” operam por uma lógica redutora dado o emprego de categorias a-históricas – tais como biologia ou etnicidade – como fontes de uma essência que explicaria o porquê de o Japão ser um país singular e, no limite, superior. Assim, Yoshikuni Igarashi, em “Corpos da Memória: narrativas do pós-guerra na cultura japonesa (1945-1970)” contribui para fortalecer o argumento de que o *Nihonjinron* pode ser observado como uma corrente ultranacionalista recente e não milenar, apesar de suas prerrogativas serem muito semelhantes às demandas do militarismo *Showa*. O importante é saber que a unicidade cultural do Japão reavivada por essas teorias insustentáveis servira como artimanha ideológica para garantir a posição superior do Japão ante o mundo. Com cuidado, pode-se interpretar que o nacionalismo da “paz radiante” não tenha acabado com o anúncio de “suportar o insuportável” do fatídico 15 de agosto de 1945.

No interior destas circunstâncias, o próprio *Nihonjinron* passou por muitas mudanças por que o Japão passava por problemas econômicos nos anos 1990. Na ótica de Sakurai (2008, p. 222-223) a década de 1990 foi de recessão econômica acrescida pelo terremoto de *Kobe* em 1995. Além do sismo, a altíssima especulação sobre o valor dos imóveis e dos terrenos, a insuficiência da demanda por produtos, o aumento da taxa sobre o consumo, os créditos herdados e não ajustados, a crise financeira dos países asiáticos de 1997 e a queda dos empregos e dos salários conduziram o Japão à situação de crescimento negativo em 1998. Uma série de fatores estavam formados para atravancar o desenvolvimento japonês e prorrogar a crise.

Tal conjuntura começara a sinalizar recuperação no começo do presente século porque o governo de *Abe* planejou uma estratégia orçamentária que injetou trilhões de *ienes* para melhorar a economia por intermédio de investimento em projetos públicos, maiores possibilidades de crédito para compra de casas, instituição de taxas de juros baixas, investimento em tecnologia de informação, implantação de indústrias de exportação – como de eletrônicos e automóveis (SAKURAI, 2008). Estava em operação um conjunto de medidas para a recuperação gradual do Japão.

Todavia, o Japão atual encontra-se estagnado o que demonstra que a política de *Abe* parece não ter surtido efeito. A isso dá-se o nome de “japonização” da economia em que o país alcança uma certa quantidade de condições econômicas que não viabilizam seu crescimento e,

assim, promovem a estagnação. Defronte a esta situação, nos parece que o Japão não conseguirá resolver este problema de forma rápida. Neste ínterim, foi ultrapassado pela China e, caso a situação não seja revertida, os japoneses perderão o *status* de segunda ou terceira maior economia do mundo.

Podemos considerar, a partir desta discussão, que a chamada “década perdida” impactou o *Nihonjinron* porque exigiu que ele se reinventasse ou desaparecesse. Afinal, o país fora reconstruído à luz de um modelo de sociedade estrangeira baseada em valores diferentes. Entretanto, nos parece que *Nihonjinron* não é mais debatido no Japão pois parece uma coisa improdutiva.

É curioso que uma das grandes referências dentro das “teorias da japonicidade” seja “*O crisântemo e a espada*” da antropóloga culturalista Ruth Benedict. Talvez isto tenha ocorrido posto que, fundamentalmente, ao procurar identificar e analisar os padrões de conduta que regem os comportamentos dos japoneses, Benedict acabara tecendo particularidades distintivas que pertenceriam exclusivamente aos indivíduos de ascendência nipônica.

E o problema deste tipo de perspectiva é que ela estabelece idiosincrasias próprias e as relaciona às estruturas da personalidade do sujeito social. No fundo, esta opção epistemológica acaba por associar padrões de comportamento/conduta à uma determinada cultura. Sociologicamente este viés é válido, mas pode acabar excluindo possíveis referências culturais exteriores que também têm influência na configuração societária de um povo e, ademais, na composição de uma cultura.

Retornando aos preceitos teóricos, recorre-se novamente à Geertz (1989, p. 68) para conceituar símbolo. Na definição do autor, os símbolos ou elementos simbólicos são formulações tangíveis de noções, abstrações da experiência fixadas em formas perceptíveis, incorporações concretas de ideias, atitudes ou crenças. Os homens possuem uma dependência tão grande em relação aos símbolos e aos sistemas simbólicos que é impossível separá-los. Os símbolos são decisivos para a viabilidade da existência humana na terra. No Japão, isto não é diferente.

O Monte *Fuji*, considerado um dos maiores símbolos da cultura japonesa, é descrito como uma dádiva da natureza, a montanha mais alta e bonita do país, um símbolo sagrado de Deus. Tomado como objeto de fé e de respeito os japoneses acreditam, por exemplo, que lá habita algum espírito nobre, e isto nos espanta porque pensamos que eles estão se esquecendo de que o *Fuji* ainda é um vulcão em potencial. Por ser uma montanha muito alta é possível aproximar-se do mundo divino, e sendo mais difícil de se alcançar, é ideal para manter aquele

espaço limpo. Curiosamente, diz-se que os suicidas o consideram um “caminho mais curto para os céus.”

Ilustração 6 - Monte *Fuji*



Fonte: Página do site madeinjapan.com.br¹⁷

O filme *Yume* (1990), é o material de pesquisa, e considerando-o como uma representação da realidade – posto que a narrativa trata de problemas reais da sociedade japonesa, – podemos analisar os símbolos ali presentes. É Akira Kurosawa, com sua linguagem artística, que traz a representação da realidade através dos símbolos. O diretor consegue mostrar as mudanças dos símbolos e, por este caminho, expressa a dinâmica da realidade social japonesa. Recorrendo novamente a Geertz (1989), é viável pensar nestes símbolos como representações tangíveis da tradição cultural japonesa. Isto é muito perceptível quando nos episódios da película, por exemplo, Kurosawa não retrata o monte *Fuji* incólume, com sua beleza adormecida ou seu cume congelado. Não retrata os soldados japoneses como vitoriosos, conquistadores, defensores imponentes do Japão. Tampouco, trata da morte de forma asséptica ou indiferente. Muito pelo contrário: o *Fuji* está em chamas e explode toda a península, os espíritos dos soldados não encontram paz porque estão presos à vida na terra. São várias as representações que podem ser analisadas pela convergência teórico-metodológica entre antropologia, sociologia e história ao longo deste trabalho.

¹⁷ Disponível em: < <https://madeinjapan.com.br/2009/02/05/os-misterios-do-fuji/> >. Acesso em: 15 fev. 2021.

Nesta proposta, a apropriação dos símbolos implica em aprender a trabalhar com as referências à cultura e à tradição que estão representadas no filme. No fundo, todo este percurso nos fornece bases sólidas para pensar as correlações suscitadas no e pelo filme *Yume* (1990). Geralmente, os estudiosos que pesquisam o Japão achegam-se a ele sob o signo da “mistura” entre o antigo e o novo, da ambivalência entre passado e presente, ou da coexistência entre tradição e modernidade. Mas não é apenas isto que pode explicar o Japão, isto é, se a pretensão é apresentar explicações.

Os símbolos que são contados, representados, referenciados por Akira Kurosawa passam por essas questões, mas sobretudo tais elementos simbólicos são indissociáveis do impacto que a tradição exerce sobre a cultura e da cultura que reforça a tradição. Ao se estudar o Japão, tendo o cinema japonês como material de pesquisa, verifica-se que valores aparentemente ambivalentes, contrastantes, ou contraditórios são, na verdade, complementares. E se tais símbolos, referências e representações estão organizados em um todo aparentemente coerente, cabe ao cientista social desvendar as contradições, problematizar as certezas e verificar a existência de uma suposta essência cultural.

Por fim, retoma-se a frase inicial do antropólogo Claude Lévi-Strauss (“As culturas são por natureza incomensuráveis”) escrita, provavelmente, após sua ida ao Japão entre 1977 e 1988. Pelo caminho modesto que esta introdução percorreu até aqui, se reconhece junto com Lévi-Strauss a singularidade da cultura japonesa. Todavia, em oposição à visão essencialista, essa singularidade não pode ser usada para concluir que o Japão é melhor ou que é mais avançado do que este ou aquele outro país, mas sim que ele é diferente... e o é por inúmeros motivos.

Ilustração 7 - Lévi-Strauss com a esposa Monique em *Tokyo*, abril de 1986



Fonte: LÉVI-STRAUSS (2012).

Em diversos momentos do passado, que podem estar associados a “tradições inventadas” ou “genuínas”, pode-se observar que o Japão muito recebeu da China, incorporou da Coréia, aprendeu com a Europa e mais recentemente aprendeu com os Estados Unidos. E apesar da filtragem desses aprendizados, da assimilação cuidadosa de tudo o que veio de fora, parece que a tradição cultural japonesa mantém a sua especificidade. A missão é investigar essas singularidades da tradição cultural. Enquanto não se obtém o prazer da experiência de uma viagem às terras nipônicas, tal como o antropólogo francês, empreende-se uma tentativa de analisar os símbolos do Japão *Showa* (1926-1989). E aqui, Akira Kurosawa, com suas produções riquíssimas, é a porta de entrada. Para acessá-la, a “chave” escolhida é a das ciências sociais que permite saber como o diretor refletiu sobre a experiência japonesa através da representação simbólica da tradição cultural. Espera-se, com otimismo, descortinar o palco dessa “outra face da lua”.

2.2 Delimitação do objeto

Na pesquisa para o trabalho de conclusão de curso, o recorte implicou na escolha do *Bon-Odori*, um ritual *nipo-brasileiro* de dança circular sagrada, como objeto. Contudo, para o projeto, pretendia-se ir mais além na cultura e na história do Japão. Conforme essa intenção, o caminho escolhido foi o filme *Yume* (Sonhos) de Akira Kurosawa. De dentro do filme, intencionava-se identificar os padrões de comportamento, analisar a relação ambivalente entre

tradição e modernidade por exemplo, e assim discutir questões culturais projetadas a partir do filme. Portanto, a película seria o pano de fundo – para discutir questões culturais e históricas mais amplas – e não o objeto de pesquisa. Porém, agora, para a dissertação o filme de Akira Kurosawa (*Sonhos*) é o material de pesquisa.

A identificação dessas questões, supunha-se, permitiria analisar a relação dos japoneses com os sonhos, com o sentido que atribuem à vida e, também, a forma como lidam com a morte. O projeto de pesquisa inicial cedeu lugar à várias versões (nas quais procurou-se aperfeiçoar a proposta), e em cada uma delas procurava-se tornar mais claro o que realmente pretendia-se estudar. Mas, como o objeto não estava claro, por conseguinte, a delimitação da questão de pesquisa, dos objetivos e dos procedimentos metodológicos ficaram destoantes, por mais que, na minha perspectiva, estivessem consoantes e coerentes. O desafio que se impôs, portanto, foi o de tornar explícitas – para os que lessem o texto – as questões que gostaríamos de investigar. Isto implicava, de forma direta, encontrar um modo de explicar os símbolos da tradição cultural do Japão mediante uma escrita que fosse, fundamentalmente, fluída e agradável. Portanto, tratar de questões que estão do outro lado do mundo – e este é o caso das pesquisas concernentes aos povos da Ásia Oriental (como China, Japão, as Coreias, Taiwan e Mongólia), da Ásia Meridional (como Índia e Nepal) e do sudeste Asiático (Filipinas, Indonésia, Cingapura, Tailândia, Vietnã etc.) – exige do pesquisador um mergulho sem cilindro de oxigênio. Em outras palavras, empreender uma verdadeira imersão na cultura asiática significa, para as pretensões desta dissertação, tornar a escrita instigante. O texto tem que espelhar a forma como o pesquisador explorou os vários aspectos do objeto de estudo, e isto quer dizer saber analisar os símbolos da tradição cultural do Japão *Showa* (1926-1989) representados no filme *Yume* (1990) de Akira Kurosawa. Para tanto, recorrer à história e a fenômenos da realidade social japonesa mostrou-se um trabalho substancial.

Essa busca pela clareza e pela fluidez aparecera paulatinamente à medida que as pessoas interessadas pelo texto não podiam compreender o que se desejara expressar no papel. Mesmo que seja impossível adentrar no âmago do pensamento do autor (pois que a leitura passa pelo crivo da subjetividade do leitor), notou-se que a dificuldade de compreensão do texto não se devia às pessoas que se propunham a lê-lo, mas, provavelmente, à escrita que estivera demasiado “presa”, “dura”, “quadrada”. É muito difícil dotar um texto de dinamicidade, fluência e espontaneidade e, ao mesmo tempo, obedecer às regras de citação, configuração e enquadramento às normas acadêmicas. Sabe-se que não é possível (e na ciência é inadmissível) alcançar uma originalidade sem passar por tudo (ou quase tudo) que já foi estudado e escrito acerca do nosso objeto. Mesmo assim, e passando pelas etapas de delimitação das partes

estruturantes de uma pesquisa, o presente trabalho intenciona aproveitar a oportunidade que se apresenta, para acrescentar ao âmbito das pesquisas sobre cultura, história e tradição japonesas, ou até mesmo, dos processos de ressignificação de práticas culturais.

2.3 Questão e objetivos da pesquisa

Saber de que forma Akira Kurosawa refletiu sobre a experiência japonesa é a questão fundamental que a dissertação visa responder. Neste prisma, essa questão mestra correlaciona-se com o objetivo principal: compreender como Akira Kurosawa retratou a tradição japonesa no filme *Yume* (Sonhos) de 1990.

Tendo a questão de pesquisa em vista, apresentam-se três objetivos específicos:

- 1) analisar as representações da tradição japonesa do período *Showa* (1926-1989) no interior da narrativa cinematográfica;
- 2) apreender como Akira Kurosawa explorou a cultura japonesa, considerando a forma como ele condiciona o desenvolvimento do filme;
- 3) discutir, a partir do material de pesquisa, como os símbolos da tradição cultural do Japão *Showa* (1926-1989) ganharam expressão.

3 PRECEITOS TEÓRICO-CONCEITUAIS

3.1 Breve apresentação sobre símbolos

Mesmo nos dias de hoje, quando lemos o clássico de Ruth Benedict – “O Crisântemo e a Espada” – podemos reconhecer que, para os japoneses, honra e lealdade são valores. Cada qual carrega sua força e ambos, durante muito tempo, permaneceram inquestionáveis. Esses dois valores demarcam as relações com a família e determinam, por exemplo, a “devida posição” não apenas defronte ao superior, mas também em todas as instâncias da vida privada. O ato de evitar, de todas as formas possíveis, adquirir dívidas, o respeito, o autocontrole da própria subjetividade, o silêncio frente a infortúnios, a recusa de assistências, a persistência que – transfigurada em uma aparente patologia do mundo laboral – conduz os indivíduos ao sacrifício desmedido, são (segundo esta abordagem culturalista) representações e atos conduzidos pelos códigos da cultura. Isto quer dizer que, no limite, são ações guiadas por códigos simbólicos.

Com estas considerações, no entanto, não é intenção concluir que os símbolos são apenas mentais apesar de poderem sê-lo. Podemos não ver os símbolos de forma imediata na realidade, mas isto não quer dizer que eles não existem. É importante saber, desde já, que os símbolos também são cristalizados na realidade social. Neste sentido, as roupas, os movimentos, gestos, palavras, sons e melodias são símbolos porque, através deles, realizam-se os aspectos expressivos e criativos da vida humana. De acordo com o prisma culturalista

utilizado até aqui, isto significa que os símbolos são, de forma conceitual, abstrações da experiência fixadas em formas perceptíveis (GEERTZ, 1989, p. 68). Para que toda essa discussão seja mais objetiva, pode-se propor uma aproximação com o universo da pesquisa.

Assim, se pensarmos na *Katana*¹⁸ dos *bushis*¹⁹ podemos averiguar que elas são símbolos de casta. No Japão *Tokugawa* (1603-1867) além de serem uma extensão do espírito de guerreiro, as espadas denotavam a posição social na qual estavam, a família a qual pertenciam, o local em que moravam e, especialmente, eram instrumentos para o exercício do poder (e para a manutenção da hierarquia social) do qual os samurais dispunham e usufruíam em quaisquer circunstâncias que considerassem convenientes. Tais circunstâncias concediam o direito de desembainhar a espada para matar pessoas.

É quase impossível tomar as espadas japonesas como símbolos, sem considerar quem as empunhava: os samurais. Neste ponto de vista, os mesmos se revelam como símbolos porque representam a realidade social e cultural do Japão *Tokugawa* (1603-1868) na proporção em que o conceito de honra além de ser relativo à sua casta era intensamente defendido por eles.

Ilustração 8 - A katana



Fonte: Página do site anticstore.ar²⁰

Uma vez que não eram considerados “gente comum” – tal como os artesãos, camponeses e comerciantes – aos samurais era outorgado o direito de execução a qualquer pessoa pertencente a essas três categorias. Para tanto, a afronta da honra podia ser a justificativa

¹⁸ Espada japonesa. Diferente das espadas forjadas no Ocidente cujos fios são laterais, o corte das *katanas* são frontais. O desenho levemente curvado da espada permite uma maior durabilidade da lâmina, e evitava durante os combates que se quebrasse facilmente em contato com a do adversário.

¹⁹ Guerreiros que compunham um estrato social específico do Japão *Tokugawa* (1603-1867). Não eram apenas manejadores de espadas, mas também administradores das propriedades de seus senhores quando as guerras terminavam.

²⁰ Disponível em: < <https://www.anticstore.art/78078P> >. Acesso em: 15 fev. 2021.

para o saque vertiginoso da arma. Neste caso em específico, a ideia de honra que caracterizava o samurai era transmitida pelos termos *na* (nome), *men-moku* (compostura) e *guai-bun* (audição externa); tais expressões instituíam a consciência vívida, a dignidade e o valor pessoal como sentidos atribuídos a honra (NITOBÉ, 2005, p. 55).²¹ Não obstante, segundo o escritor em questão, a única contrapartida que poderia infringir a honra dos *bushis* era o sentimento de vergonha que foi estranhamente desenvolvido entre eles, porquanto qualquer insulto imaginado – por mais fútil que fosse – a incitava. Como resultado, o ressentimento provocado pela vergonha era devolvido sob a forma de abusos severos perpetrados pelos samurais.

Assim, eles podiam executar a gente comum por considerarem alguma “atitude grosseira”, se alguém afrontasse a sua autoridade, ou não realizasse a devida mesura quando passassem em vias públicas, por exemplo. O poder de execução conferido a estes guerreiros fora garantido pelo estado durante 265 anos, especificamente pelo aparato xogunal (1603-1868) que sancionava hábitos já existentes. Dizia a lei: “(..) A gente comum que proceder inconvenientemente para com os samurais ou não se mostrar respeitosa com os seus superiores poderá ser executada no local” (BENEDICT, 2014, p. 59).

Na realidade, apesar do *Bushido* conjecturar que a honra genuína residia dentro do guerreiro, os desejosos por reconhecimento reduziam esse valor a vaidade ou aprovação conferidas pelos homens mundanos; futilidades pelas quais os jovens lutavam. Com efeito, podemos inferir: os que empregavam as *katanas* como forma de resposta a insultos fantasiosos eram impulsivos parlapatões, conforme Nitobe (2005). Nada tendo a ver, em teoria, com os preceitos do código.

Ainda cabe pontuar que a dita lealdade dos samurais não era assim tão absoluta conforme determina Tsunetomo (2014) no *Hagakure* (Oculto nas Folhas) de 1716.²² Ainda que muitos *bushis* pudessem oferecer suas vidas a seus amos, eram corriqueiras as deserções durante as guerras – segundo Henshall (2017) – no período *Muromachi* (1333-1568). E não apenas os samurais mudavam de lado, mas também havia verdadeiros oportunistas entre os senhores (*daimyos*) dispostos a desmanchar alianças prévias para, no campo oposto, usufruírem de

²¹ Apesar de, aqui, ter sido articulado para discutir os símbolos da tradição cultural, Nitobe (2005) precisa ser abordado com ressalva pois fizera propaganda da administração *Meiji* (1868-1912) para o ocidente. Sendo assim, sua intenção era mostrar que o Japão já detinha todas as condições para ser um país imperialista. Segundo ele, na estrutura da sociedade japonesa, encontra-se uma nobreza similar à dos cavaleiros ocidentais mas representada pelos samurais com todas as condutas colocadas ao superlativo.

²² Yamamoto Tsunetomo (1659-1719) descrevera o caminho do guerreiro (*bushido*) destacando, entre outros aspectos, o aperfeiçoamento da virtude moral. Ironicamente, o *Hagakure* fora escrito em um momento do período *Tokugawa* (1600-1868) em que os samurais não mais lutavam guerras em razão da ausência de ameaças externas e de uma recente estabilidade interna, fazendo com que se tornassem burocratas e administradores (HENSHALL, 2017).

melhores benefícios seja com os espólios de guerra ou na garantia de posições mais prestigiadas.

Deserções em massa são reiteradas pela narrativa *Taikeiki*, um relato militar do século XIV – que abrange fins do *Kamakura* (1185-1333) até aproximadamente a metade do *Muromachi* (1333-1568) – em que frente a eminência de uma grande batalha setenta mil homens foram subtraídos a cem. O curioso é que eles eram superiores aos números do general inimigo (HENSHALL, 2017). Além deste recorte da história do Japão Feudal (1185-1603) denotar os limites da lealdade pessoal, também coloca em dúvida os valores atribuídos aos samurais.

Observando essas singularidades sociais do Japão e repensando sobre as *katanas*, podemos aferir que além de serem símbolos de casta, elas se materializaram na realidade a ponto de representarem o curso dos acontecimentos e, por conseguinte, o decurso da história. Nesta discussão, os símbolos são adequados às mais diferentes ocasiões para fornecerem um conjunto de critérios éticos e/ou normativos que servem como guias para a ação, ou melhor, governam as escolhas, atitudes e julgamentos dos agentes culturais. Assim, as espadas são símbolos que concentram a realidade social daquela época, demarcando as posições ocupadas pelos sujeitos e garantindo que cada um ocupasse seu “devido lugar”. Além disso, a partir da definição de Geertz (1989) adotada aqui, pode-se dizer que também são abstrações da experiência japonesa fixada em forma perceptível.

Tamanha fora a força atrativa (combinada com os apelos ideológicos das propagandas de estado) das espadas, enquanto símbolos, exercida no imaginário coletivo dos próprios japoneses que no final do século XIX e início do XX o Japão anexara partes relevantes da China como a *Manchúria* (fonte de carvão) e *Taiwan*, colonizara o território coreano em 1910 além da incorporação – após a Guerra Russo-Japonesa (1904-1905) – das ilhas *Curilas* e *Sacalinas*. Forjaram-se novamente as lâminas – a incomensurabilidade das tradições, o recurso à ancestralidade e o espírito guerreiro foram as prerrogativas – mas, àquela altura, para serem utilizadas pelos soldados imperiais no decurso de todas as campanhas militares. Além disso, os pilotos nipônicos, antes de partirem rumo às missões suicidas da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) levavam consigo as *katanas* nas cabines de seus aviões. Provavelmente, acreditavam carregar consigo, fora a inclinação guerreira, uma orientação espiritual.

Atualmente, as *katanas* podem ser adquiridas por seu valor estético e decorativo, ainda que no limite sejam representações de lealdade, disciplina e sacrifício, valores associados a tempos imemoriais. Normalmente, mas não obrigatoriamente, as espadas japonesas estão presentes nos centros e academias de artes marciais, como no *kendô* e *Aikidô*. Além, é claro,

das representações presentes nos filmes, na literatura e nas animações que preenchem o imaginário a partir da comercialização da cultura japonesa pelo mundo.

Como a intenção desta parte da pesquisa é, através da ciência da cultura, apresentar uma discussão sobre símbolos, percorremos um caminho que permite reconhecer nos mesmos – a exemplo das *katanas* – uma indução de comportamentos, uma instigação de crenças, uma capacidade de compreender o mundo e, compreendendo-o, dar precisão aos sentimentos, uma definição às emoções (GEERTZ, 1989, p. 77). Isto ocorre porque as pessoas conferem significados aos símbolos, condicionando atitudes que, aos olhos de outrem, pareçam absurdas.

3.2 A tradição do Japão como uma questão cultural

Antes de iniciar esta discussão, é preciso reiterar que tradição e cultura são construções. Se pode pensar que a tradição cultural do Japão pretende se colocar como uma questão acabada e, portanto, indiscutível. Mas não é por este caminho que a pesquisa perpassa.

Comumente, as pessoas entendem que tradição são hábitos, costumes, folclore, crenças e por aí vai. Todavia, é preciso conceituar tradição de maneira mais afeita às ciências sociais pois, por este caminho, acredita-se ser possível aproximar esta discussão com o entendimento sobre a cultura japonesa. A intenção, nesta altura do texto, não é reproduzir ideias gerais, mas sim delimitar definições, problematizá-las e, neste exercício, identificar pontos de encontro entre autores diferentes que podem apontar os melhores caminhos para compreender o que é tradição. É justamente no diálogo entre os diferentes aportes que se pretende fazer a mediação para a área na qual se situa a pesquisa. Assim, se a cultura é entendida como um mecanismo simbólico que determina o comportamento humano, a tradição, no que lhe concerne, é um canal de comunicação com o passado que aponta para possibilidades de continuidade no futuro. Pode-se fazer uma analogia em relação à tradição, tomando-a como um farol que ilumina o presente e orienta os grupos humanos para projeções futuras.

A palavra “tradição” porta bases linguísticas que remontam há tempos antigos. Tradição, tal como a entendemos no Ocidente, e a partir da qual propõem-se conceituações, é proveniente do latim *tradere* – transmitir, confiar algo aos cuidados de alguém. O que se entende comumente por tradição é um produto dos últimos duzentos anos na Europa, conforme Giddens (2011). Como, até este momento, não se encontrou uma concepção mais afeita ao Japão – no sentido do que realmente significa tradição para os japoneses – optou-se por partir das definições de Giddens (2011), Hobsbawm (2020) e Kirk (2014), porque esses três autores

apresentam, dentro de suas respectivas propostas teóricas, conceitos que podem ser utilizados para entender a tradição japonesa.

Assim sendo, pode-se compreender que tradições são inventadas porque as sociedades as inventam e, inclusive, também as reinventam por uma diversidade de razões (GIDDENS, 2011, p. 50). Pensando no Japão, poderíamos acreditar, à primeira vista, que apenas homens ocupam o trono do crisântemo pois isto é um “costume que remonta à milênios”. Mas isto não é verdade. Por volta de 593, ascende uma imperatriz no Japão. Aliás, fora em meio a situações de dificuldade na política interna e externa que subira ao trono a imperatriz Suiko, nomeando para a regência seu sobrinho: o príncipe Shotoku. Yamashiro (1986b, p. 41), constata a frequência da ascensão de mulheres à soberania de *Yamato*: “De 593 a 765 contam-se seis soberanas, que recebiam igualmente o tratamento de *tenno* como no caso de imperadores. Depois, somente um milênio após, em 1629, teve o Japão uma imperatriz no trono.”

Por mais que a subida de *Suiko Tenno* ao trono ocorrera devido às artimanhas de seu tio, *Umako Soga* (que intencionara usufruir dos poderes ilimitados da posição), esta passagem bem elucida a ideia de que as tradições não são impermeáveis às mudanças, elas também são alteradas ou transformadas de acordo com o que os indivíduos almejam. Assim, tradições incorporam o poder pois, através deste, objetivos são concretizados mesmo que à custa de muito sangue. Quer as tradições tenham sido constituídas de forma intencional ou não, imperadores, magistrados, clérigos inventam e reinventam tradições e costumes que justifiquem (de preferência a longo prazo) suas posições de mando.

Não é possível, portanto, sustentar o pressuposto de que existem tradições essencialmente puras. Todos os povos são depositários, por assim dizer, de uma quantidade incomensurável de referências culturais e, por conseguinte, de outras incontáveis tradições. É possível espelhar esta dinâmica ao Japão, e notar-se-á que, ao longo de toda sua existência, foram incorporadas contribuições estéticas, filológicas, artísticas, em suma, culturais de chineses, coreanos, tibetanos, mongóis e outros povos asiáticos. Pode-se observar, mais detidamente, essa captação de referências externas durante o reinado de *Shomu Tenno* (imperador) de 715 d.C. até, aproximadamente, 756 d.C. Neste período, a China, lugar principal no qual o Japão se espelhou e estabeleceu intercâmbio cultural e comercial, continuou como grande potência. Através dos laços e, mais propriamente, das missões diplomáticas, as culturas árabe e persa chegam à China (naquele momento sob a dinastia *Tang*) e, por meio dela, ao Japão. Assim, Yamashiro (1986b, p. 53) complementa que não apenas o artesanato, mas também “(...) as artes nipônicas da época de *Tempyo* (mais ou menos 710 a 794) apresentam, por isso, um colorido todo especial sob as influências coreana, chinesa, árabe e até bizantina.”

No século VIII, inclusive, surgira em uma região ao norte da Manchúria um reino chamado *Pechili*. No tempo do imperador *Shomu* (715 d.C.-756 d.C.), o reino de *Pechili* envia à *Yamato* uma missão que leva consigo cenoura, mel e peles de onça e tigre. Por sua vez, o Japão exportara tecidos de seda para este novo reino. Essas trocas “intercambiais” feitas entre os dois compreendem um período aproximado de duzentos anos, até o desaparecimento de *Pechili* em 926, segundo Yamashiro (1986b). Tais missões diplomáticas, contudo, não eram concluídas sem o sacrifício daqueles que delas participavam. As que se destinavam à China, por exemplo, eram formadas por comitivas de emissários (bonzos, estudantes e funcionários do governo confessos admiradores da cultura continental) – de cem a duzentas e cinquenta pessoas – distribuídas em precários navios à vela.

Atravessar o mar da China Oriental para atingir o continente não deveria ser, imagine-se, uma jornada prazerosa. Os perigos das viagens por mar logo se concretizariam: os enviados podiam perecer durante as viagens, e devido aos naufrágios – ocasionados pela agitação dos mares – os sobreviventes abrigavam-se nas inúmeras ilhotas que, porventura, apareciam ao longo do caminho, e nelas aguardavam a chegada de novas embarcações por no mínimo mais de dez anos. Mas tudo isto deveria valer muito a pena, pois que era uma honra participar das embaixadas rumo à cultura adiantada de *Tang*, mesmo que isto significasse arriscar a própria vida (YAMASHIRO, 1986b).

Esses episódios da história do Japão bem ilustram o argumento de que a persistência ao longo do tempo não é o aspecto definitivo da tradição, ou que um conjunto de símbolos e práticas, por existirem durante séculos, configuram “costumes”²³ e “hábitos” (característicos do comportamento individual) ditos tradicionais. Neste ponto, podemos recorrer à Hobsbawm (2020, p. 8) porque tradição, no sentido adotado pelo historiador inglês, não pode ser confundida com “costume” que, segundo ele, é vigente nas sociedades que se dizem “tradicionais”. O objetivo das tradições inventadas é a invariabilidade. Os costumes, contudo, não são imutáveis, diga-se, inalteráveis. A decadência do costume (normalmente associado à tradição), dentro desta abordagem, acaba por modificar o que se entende por tradição.

Ao contrário de Kirk (2014), que enxerga tradição como convenção, Hobsbawm (2020) diz que as tradições são diametralmente opostas às convenções ou rotinas pragmáticas porque essas últimas não possuem funções simbólicas e rituais importantes. De acordo com este prisma de Hobsbawm (2020, p. 9-10), é comum que qualquer prática social que seja muito repetida tenha a tendência de gerar convenções e rotinas formalizadas com a intenção de realizar a

²³ Giddens (2011) acrescenta que o costume é o primo mais próximo da tradição e, tal como ela, também não pode ser definido pela continuidade ao longo do tempo.

transmissão do costume. De forma mais objetiva, as convenções e as rotinas apresentam funções técnicas que facilitam operações práticas. Operações, procedimentos, métodos podem ser prontamente modificados, ou até mesmo abandonados, segundo as mudanças das necessidades práticas. Ainda neste capítulo, tentar-se-á mostrar possibilidades de convergência entre essas definições de tradição no interior do universo da pesquisa.

De modo mais próximo à antropologia, é preciso incluir que o ritual²⁴ e a repetição são as características fundamentais que permitem distinguir a tradição de outras manifestações da cultura. Tendo isto em vista, é importante compreender os rituais como partes importantes da maneira como qualquer grupo social celebra, mantém e renova o mundo em que vive. Eles ocorrem em vários ambientes e podem assumir formas diversas. A característica essencial dos rituais, neste raciocínio, sejam eles públicos, privados, profanos ou sagrados, é a de um comportamento repetitivo que não tem um efeito técnico evidente e direto. O que transforma um comportamento repetitivo em ato ritual é ele vir acompanhado de protocolos que escapam à função técnica da ação. Neste sentido, o ritual é uma reafirmação periódica dos termos sob os quais os membros de certa cultura devem interagir para que haja determinado tipo de coesão social (TURNER, 1974).

Agora, pode-se trazer Kirk (2014) para a discussão mediante um exemplo mais próximo do Brasil e, relativamente, mais recente. No início do século passado, muitos japoneses viam no Brasil uma oportunidade de enriquecimento rápido que os possibilitaria retornar à sua terra natal com as finanças já asseguradas. Contudo, sabe-se que isso não ocorreu por inúmeros motivos, entre os quais a grande dependência econômica criada com as fazendas nas quais trabalharam sob regime de exploração. Pois bem, a constituição das colônias japonesas no Brasil não se caracterizou pela vinda de famílias já constituídas apesar de aparentarem, em sua grande maioria, vir em grandes grupos já consolidados por este tipo de laço.

As agências de imigração japonesas utilizavam-se desta prerrogativa para atrair os interessados na imigração. Contudo, havia inúmeros casos em que as pessoas firmavam matrimônio apenas juridicamente pois, chegando no Brasil, constatava-se que esses indivíduos não estavam situados em grupos familiares previamente estruturados. Isto era um indício claro de que os japoneses se casavam apenas para atender aos requisitos exigidos para a viagem, mas não eram familiares de fato e sim parentes distantes, como tios (as) e sobrinhos (as) situados

²⁴ Os rituais costumam ter duas funções: 1) função expressiva, que retrata de forma simbólica valores e orientações essenciais, valores estes comunicados de forma dramática (LEACH, 1968); 2) função criativa que, por meio da dramatização, cria ou recria as bases estruturantes da sociedade, as leis das ordens natural e moral (LEACH, 1968).

em graus distintos. A chegada destes imigrantes fora resultado de uma relação de parentesco indireta e disfarçada com o intuito de obter o aceite das empresas de contratação.

De qualquer modo, os primeiros que aqui chegaram serviam de referência e estímulo para atrair seus familiares e amigos do Japão. Isto significou a instituição de prerrogativas culturais e, portanto, do recurso à tradição que consubstanciada no passado, organizara as relações parentais e orientara os comportamentos dos membros da família assim como dos parentes distantes. Todavia, isto não foi prerrogativa apenas dos japoneses. Imigrantes espanhóis, italianos e até mesmo árabes recorriam à artimanhas combinadas entre si para burlar as regras da imigração conforme constatam Seyferth (2000) e Vainer (2000).

De acordo com Woortmann (1995) isto contribuiu para a concentração de pessoas relacionadas entre si nas localidades de destino no Brasil, facilitando aos que iam chegando o acesso ao trabalho e à terra. Desse modo, a formação urbana das cidades, que receberam grandes levadas de imigrantes nipônicos, não está dissociada da instauração, e sequente permanência, da tradição cultural japonesa fortemente demarcada, àquela época, pela estrutura do parentesco (referência para o deslocamento), pela hierarquia familiar e pela primogenitura (o filho mais velho é o responsável pela família). Neste sentido, a casa (*ie*), lugar de estabelecimento destes *outsiders*, dera as condições para a reprodução social dos que ficaram no Brasil. Com a fixação dos imigrantes o valor-família tradicional se estendera para novos espaços para a reorganização das reproduções futuras.

A transferência das famílias japonesas ao Brasil não fora apenas física, ela também foi simbólica posto que a “cultura original” e os valores daquela época acompanharam estes grupos sociais. Assim, ao desembarcarem aqui os japoneses retiveram padrões da tradição cultural do período *Taisho*, tais como o *miai* (casamento arranjado), a subserviência da mulher, a obediência irrestrita, as relações de parentesco como sistemas definidores dos lugares ocupados pelos sujeitos etc. Este recorte histórico corresponde às primeiras grandes ondas da imigração japonesa ao Brasil. É exatamente por isso que Woortmann (1995) cita a passagem de Sowell (1988): “Se alguém quiser ver o Japão da era *Taisho* (1912-1926), vá ao Brasil; se alguém quiser ver o Japão da Era *Meiji* (1868-1912) vá aos Estados Unidos.”

Este exemplo contempla a definição de tradição de Kirk (2014) dado que, apesar de o Japão ter mudado muito desde a saída dos primeiros japoneses de lá, a tradição cultural daquele contexto (Período *Taisho*: 1912-1926) permanecera por muito tempo no Brasil pois fora sustentada pelos costumes (que possibilitam a convivência, a vida coletiva das pessoas), pela

convenção (princípio da primogenitura, lei da herança e sistema *ie*²⁵ que pregam a inexistência das disputas e reafirmam deveres) e pela continuidade (valor-família e valor-passado como alicerces da reprodução social) como forma de unir gerações. O encontro, quer seja harmonioso ou conflituoso, entre as gerações antigas e as novas é importantíssimo tanto para o indivíduo como para a sociedade pois é desta relação que se identificam aspectos comuns e define-se o que se entende por identidade. Neste prisma, a continuidade das tradições antigas passa a ser fonte de sentido de vida já que as pessoas não podem compreender o que são, sem passar, por exemplo, pela criação ou reprodução de práticas culturais que os conectem aos antepassados, o que novamente implica no retorno, quer seja por caminhos religiosos, espirituais ou dogmáticos, ao antigo.

Através deste exercício que procurou identificar pontos de conciliação entre as definições de tradição de Giddens (2011), Hobsbawm (2020) e Kirk (2014) de maneira mais próxima ao universo de pesquisa sobre o Japão dentro da área das ciências sociais, espera-se poder ter fortalecido o argumento, ou ao menos fundamentá-lo melhor, exemplificando-o de forma mais detida. O argumento de que tradição cultural japonesa pressupõe uma indissociabilidade entre tradição e cultura porque ambas são dimensões definidores das formas pelas quais os japoneses significam e simbolizam praticamente todos os âmbitos da vida em sociedade, ou no mínimo, estas duas esferas condicionam possibilidades de atribuição de sentido às convenções, aos comportamentos individuais e aos padrões de conduta dos agentes produtores e reprodutores da cultura. Por isto, em se tratando de Japão, as tradições são inventadas e reinventadas, são práticas que inspiram valores e normas de comportamento à luz do passado, e nestes apontamentos também significa costumes, convenção e continuidade. Tradição, dessarte, é um portal que nos conecta ao passado e ao fazê-lo lança os alicerces para o presente.

3.3 Aportes da Antropologia Visual

Nesta parte da pesquisa, não é intenção traçar um panorama sobre a história da antropologia visual, com seus principais expoentes como Margaret Mead, Gregory Bateson, Jean Rouch ou Judith MacDougall partindo de suas contribuições mais relevantes para esta área

²⁵ O sistema *ie* (家) é uma forma tradicional de organização familiar que os japoneses reproduziram no Brasil no início do século XX. Tem como fundamento a ideologia confuciana de gratidão que pressupõe a obediência irrestrita aos superiores e conformação à hierarquia social. Mediante uma lógica patrilinear atribuem-se deveres e obrigações aos seus membros de acordo com o gênero e posição ocupada pelos indivíduos; a regra principal é a sucessão do filho primogênito como chefe da casa e usufruidor dos privilégios da herança (GOMES, 2021).

do conhecimento científico. Ainda que, inevitavelmente, se mostre impossível citar alguns deles ao longo deste capítulo. Sabendo disto, a preocupação fundamental, aqui, é explicar o que é a antropologia visual e como, dentro deste campo, ela nos oferece contribuições teórico-metodológicas para abordar o filme de Akira Kurosawa. Além disso, mostra-se importante passar brevemente pela análise fílmica – metodologia sobre a qual se apoia este trabalho – como um instrumento auxiliar da antropologia visual que guiará a decomposição dos segmentos da película *Yume* (1990). Através deste trabalho analítico, os símbolos que remetem à tradição cultural japonesa serão analisados o que se observará em capítulos posteriores. Contextualizar a antropologia visual, portanto, é um exercício substancial pois que a dissertação trabalha com elementos constitutivos do processo verbal e visual da representação humana, tais como as imagens em movimento.

Vale acrescentar, desde agora, que não se pretende atribuir feições antropológicas à Kurosawa já que suas preocupações não são etnográficas, mas sim artísticas. Ao produzir uma obra de arte que pretende dizer alguma coisa ao retratar, de um modo único, a realidade o diretor japonês, mesmo não sendo antropólogo, traça retratos de padrões de conduta, formas de comportamento e sistemas de pensamento que são determinados pelos códigos da cultura. É justamente aí que entra a antropologia visual porque através das imagens fixam-se e preservam-se as expressões da cultura por meio do registro de padrões gestuais e corporais dos grupos humanos. Neste ponto, tornam-se visíveis as convergências do próprio diretor japonês com a matéria prima da antropologia fílmica: os registros videográficos. Ademais, antropologia fílmica é uma ramificação específica da antropologia visual que, de forma ampla, se debruça sobre o estudo da imagem, do filme, e das fotografias como referências fundamentais, ou até mesmo, objetos de estudo que dizem respeito ao homem na unidade e multiplicidade de suas maneiras. Notar-se-á, nos parágrafos seguintes, que a formação teórico-metodológica das pesquisas com registro técnico da imagem é recente, contudo, não é demais acrescentar que para Mathias (2016, p.38) a antropologia visual caracteriza-se pela utilização de suportes imagéticos – desenhos, fotografias, vídeos, cinema – para compreender práticas culturais específicas.

Pois bem, o surgimento da antropologia – disciplina que tem no homem sua própria razão de ser – na segunda metade do século XIX coincide, curiosamente, com a criação do cinematógrafo, instrumento de registro visual para captar os movimentos humanos. Assim, o cinema, neste prisma, passou a registrar as ações humanas em um formato chamado de filme documentário, e a antropologia por vezes passou a fazer uso desses registros. Neste contexto, o francês Felix Regnault surge como o primeiro a fazer a gravação de imagens em movimento de

interesse consubstancialmente antropológico, defendendo, em 1895, o uso sistemático do filme pela antropologia tal como a formação de arquivos antropológicos em película. Nota-se neste momento em questão a percepção de que captar as práticas culturais e os gestos corporais através de imagens renderia grandes possibilidades de pesquisa.

Embora apenas na década de 30 aconteçam experiências mais conclusivas, toda a preocupação investigativa toma forma a partir da relação cada vez mais próxima entre a antropologia e os registros imagéticos o que se concretizou em *Balinese Character* de Gregory Bateson e Margaret Mead. Este livro, publicado em 1942, resulta dos estudos deste casal de antropólogos que imergiram em trabalho de campo para investigar o comportamento em Bali na Indonésia. Juntos, produziram cerca de 25 mil fotografias e sete quilômetros de rolos de filme. A edição das fotos passou por uma análise antropológica e todo o material fílmico fora montado cerca de dez anos depois, formando uma série de sete filmes. Esta pesquisa é reconhecida como uma experiência pioneira na qual Mead e Bateson almejavam, mediante o registro visual, compreender o *éthos* balinês. A intenção de ambos, de forma mais objetiva, era apreender como os balineses incorporavam “(...) essa abstração que chamamos de cultura por meio do movimento, dos gestos e dos olhares” (BARBOSA; CUNHA, 2006, p. 29).

Realmente, de forma inaugural, a antropologia visual empreendera um trabalho em que as fotografias e os filmes cinematográficos não foram apenas o material de pesquisa, mas também o registro de padrões culturais e, sobretudo, o objeto da análise antropológica.

Pode-se postular, de passagem, que a utilização do filme não transforma apenas o olhar direcionado ao real; transforma também a maneira como se fala desse real. É possível transferir este pensamento para o universo da pesquisa: o uso do filme de Kurosawa implica em uma outra forma de se dirigir ao Japão, à tradição cultural japonesa e, inclusive, aos próprios japoneses. Nesta ótica, revela-se de forma mais clara o objeto da antropologia visual: o homem apreendido pelo filme à medida que sua diversidade se manifesta através de suas ações, seus pensamentos e seu meio ambiente colocados em cena (FRANCE, 2000, p. 17).

Naquilo que compete à antropologia fílmica²⁶, o estudo do homem pelo filme significa não apenas o estudo do homem suscetível de ser filmado – filmável – mas, com destaque, o homem filmado, documentado tal como aparece colocado em cena pelo filme. Sendo assim, a diferença da disciplina antropologia fílmica, se comparada a outros campos das ciências sociais, reside no fato de que ela possui um objeto duplo: o homem e a imagem do homem. Desse modo,

²⁶ Claudine de France (2000), prefere referir-se à antropologia visual como antropologia fílmica uma vez que a preocupação pela “cultura filmável”, por assim dizer, abriu um novo panorama para a ciência da cultura e definiu esta nova disciplina.

o objeto da disciplina também apresenta duas faces posto que seu instrumento, o filme, também é seu objeto.

Neste cenário, a escrita fora relegada a um papel secundário no processo da pesquisa. Esta mudança (da escrita para a imagem) implicou no reconhecimento de que a observação fílmica – apesar de não se encontrar absolutamente livre da linguagem escrita – adquirira uma certa vantagem se comparada à observação direta porque o que resulta dela (o observado fílmico) ganha, segundo France (2000, p. 19), “(...) um *status* de referência epistemológica mais legítimo, sob vários aspectos, que aquele conferido à observação direta.” Este observado fílmico (o “outro”, o *outsider*, o nativo, o estranho etc.) fora paulatinamente dotado de uma autonomia que, na ótica da antropologia fílmica, permite identificar marcas identitárias e assim distingui-lo de grupos aparentemente semelhantes.

A antropologia fílmica, então, não se restringe ao filme etnográfico, ou aos instrumentos metodológicos do antropólogo-cineasta (aquele que produz películas por meio do registro imagético da cultura), ela tem sua própria história apesar de apresentar conexões com estas primeiras práticas de trabalho em campo. Os temas, os instrumentos e os métodos da antropologia do filme transformam-se de forma profunda conforme passassem-se os anos, como se modifica a própria antropologia em seu conjunto (FRANCE, 2000, p. 20), neste processo de documentação visual das realidades sociais pesquisadas (MATHIAS, 2016).

É possível interpretar, trazendo toda esta discussão para o universo da pesquisa, que nenhuma maneira de viver ou de se expressar dos japoneses, ou de qualquer outro grupo humano é indiferente à antropologia visual e/ou à antropologia fílmica, porque a matéria fundamental de ambas é a própria cultura. Caso se conceba a cultura, em sentido mais amplo, como tudo aquilo que o homem acrescenta ou substitui na natureza, então através do filme – analisado pela antropologia fílmica – essa cultura passa a ser animada, e acaba por expressar visualmente sua unidade e diversidade.

Com vistas a concluir a contextualização sobre a antropologia do filme, pode-se observar que ela também se ocupa das sociedades de cultura escrita em que um conjunto significativo da atividade social se expressa para além do gesto e da palavra, assim como (...) da maneira de agir, coisas fugazes e fluentes suscetíveis de serem filmadas (FRANCE, 2000, p. 21). Com esta observação, a intenção é acrescentar que a antropologia fílmica também se preocupa com o estudo de sociedades contemporâneas e globalizadas que expressam e registram suas práticas culturais por meio de outros recursos, tais como a objetificação da cultura em mercadoria, o uso de aparelhos eletrônicos e redes sociais que cristalizam, de certo modo, o conjunto de padrões de comportamentos e atitudes, por exemplo.

Desse modo, a antropologia fílmica pode dedicar-se a acontecimentos, atos não mostráveis que se desdobram no eixo do tempo e que somente a palavra ou a reconstituição histórica podem evocar. Por exemplo, existem ainda uma diversidade de expressões culturais que se concretizam mediante rituais sagrados que não podem ser observados por aqueles que não pertencem àquela comunidade, aquele povo que celebra os antepassados, a colheita ou a pesca entre seus membros identitários. Sabendo disto, caberia à antropologia visual o registro e sequente análise de processos mágico-religiosos ou rito-poéticos que poderiam se perder ao longo do tempo, ou escapar à sua “fonte originária” devido a influências externas. Esta é a base clássica da antropologia fílmica: a descrição da ação do homem sobre o meio ambiente; os rituais cotidianos ou cerimoniais de ação do homem sobre os deuses (danças, sacrifícios etc.) segundo Claudine de France (2000).

Aqueles que anseiam por descobrir a história do Japão poderão consultar os dramas históricos de Kurosawa, e se a pretensão é investigar alguns dos problemas superados (ou ainda não superados) do Japão contemporâneo, basta acessar os filmes do contexto pós-guerra como *Dodeskaden* (1970), *Ikiru* (1952) ou *O anjo Embriagado* (1948). Todos os filmes, mas com atenção especial a *Yume* (1990), narram a presença do homem na sociedade assim como a sociedade presente no homem, ambas as esferas se revelam (...) a todo instante nos gestos de cada indivíduo (FRANCE, 2000, p. 24).

Esta discussão, a esta altura, não poderia deixar de esbarrar na descrição que é um princípio da pesquisa em antropologia fílmica. Isto significa que é preciso descrever as manifestações concretas da atividade humana, especialmente as de natureza não-verbal. Tal atividade é importantíssima para a composição de um conjunto de materiais que sejam estudados não somente por filólogos, mas, prioritariamente, pelos antropólogos. Nesta perspectiva, ao fazer uso do filme *Yume* (1990) deve-se prestar atenção tanto à descrição das palavras quanto à dos gestos, ao conteúdo da expressão verbal quanto às atividades não verbais (o que é empreendido pela antropologia fílmica) e, através da análise fílmica (como instrumento metodológico auxiliar da antropologia) decompor a cultura japonesa, explorar a maneira de ser de cada indivíduo, posto em cena na película, para compreender como Kurosawa retrata a tradição cultural japonesa.

Tendo passado por todas essas considerações, é oportuno tentar estruturar a relação entre antropologia fílmica, disciplina específica da antropologia visual, e a análise fílmica como instrumento metodológico desta grande área das ciências sociais. A antropologia do filme ocupa-se da descrição dos gestos, dos comportamentos e dos olhares e a análise fílmica, por sua vez, possibilita captar as formas de expressão da tradição cultural através da análise destes

padrões de conduta e gestões corporais. A antropologia fílmica permite restituir tudo que é referente às aparências da palavra (vocalidade, mímicas etc.) como também o que se passa entre as palavras (respiração, silêncios). Neste quesito, a investigação ganha qualidade quando preza pelo equilíbrio entre a apreensão da palavra e a do gesto. A restituição ou a utilização fílmica da palavra não podem ser dispensadas porque esta última pode ser acompanhada da elucidação dos fatos e dos gestos mostrados pela imagem.

Descrever, dentro da antropologia fílmica, consiste em dar-se o tempo de observar e de mostrar (FRANCE, 2000). Este tempo precisa ser suficientemente aproveitado para que aquilo que a imagem mostra “transcenda” a mera ilustração de gestos, ações e acontecimentos, os quais, a depender do filme, podem estar desassociados e não apresentar mínima continuidade entre si além de interação com os segmentos da narrativa. Com isto, pretende-se explicar que a descrição fílmica apresenta uma amplitude, temporal e espacial, que procura restituir, se possível, toda a densidade do real. Sendo assim, a análise fílmica, no interior deste campo metodológico da antropologia visual, entra para identificar e explorar sentidos, sentimentos, intenções, símbolos produzidos ou impactados por tradições, culturas e sociabilidades ocultas nestes mesmos gestos, ações e acontecimentos que, aparentemente, são apresentados como vazios e, às vezes de modo inconsciente, apontados como divagações de uma mente problemática sem qualquer tipo de relação com o que se entende por realidade, mesmo este não sendo o caso da cinematografia de Kurosawa.

3.4 Filme: uma representação da realidade social

Antes de apresentar uma definição de filme, é necessário propor um entendimento plausível do que é cinema. Preliminarmente, parte-se de Metz (2014) para reconhecer que são os cineastas que fazem cinema, são eles que optam pelas técnicas e instrumentos mais apropriados para tecer uma obra de arte. Por outro lado, se pensarmos na crítica (e não ainda na análise) dos filmes é válido saber que elas não esgotam, de modo algum, tudo o que concerne ou que se possa especular sobre o cinema. É através da interpretação, da reflexão sobre os filmes que se alcança uma enorme variedade de perspectivas sobre a arte cinematográfica de forma geral. Tendo isto em vista, agora, cabe considerar cinema como um fato fílmico (METZ, 2014, p.15-16), e nesta condição além de trazer problemas ele também pode fomentar respostas para várias questões de distintos campos de investigação, quer seja para a psicologia, para a sociologia do conhecimento, para a semiologia ou, de acordo com a área em que esta pesquisa se situa, para a antropologia visual.

Apesar de o cinema ser um fato, não se desconsidera que ele também é uma arte jovem – se comparado com outras artes como o romance – e, na visão de Sarmento (2009, p.165) em interessante artigo sobre narrativa literária e cinematográfica, há entre literatura e cinema um parentesco originário porque ambas são formas artísticas propensas ao diálogo o que se verifica nos laços existentes entre páginas e telas: nas páginas, as palavras acionam sentidos e, na mente do leitor, transformam-se em imagens; a tela, por sua vez, abriga imagens em movimento que são decodificadas pelo espectador através das palavras. A imaginação do cineasta, somada ao seu trabalho, lhe condicionam habilidades que, por muito tempo, foram restritas ao escritor, como a capacidade de narrar, de descrever detalhes mínimos mediante a fluidez da escrita. Contudo, o artista das “fotografias em movimento” faz diferente: ele tem a oportunidade de criar efeitos que a literatura jamais poderia sonhar com suas especificidades próprias (SARMENTO, 2009, p. 168).

Talvez seja por isso que Christian Metz postula que o cinema, enquanto fato antropológico, “(...) apresenta uma certa quantidade de contornos, de figuras e de estruturas estáveis, que merecem ser estudadas diretamente.” Com vistas a chamar a atenção para a necessidade de um estudo cuidadoso, pode-se aferir, assim, que o cinema causa uma *impressão de realidade* que é vivida pelo espectador quando assiste ao filme, porque ele nos oferece o sentimento de estarmos assistindo a um espetáculo quase real. É devido a esta *impressão* que o filme, enquanto uma entre várias formas artísticas, se diferencia segundo as explicações de Metz (2014, p. 16), do romance, da peça de teatro ou do quadro de um pintor. O filme desencadeia, em quem o assiste, processos perceptivos e afetivos, conquista credibilidade, consegue se dirigir às pessoas em tom direto e evidente, como que “usando o convencimento”. O filme exerce um domínio tão direto sobre a percepção ao ponto de movimentar multidões, o que pôde ser observado nas filas intermináveis para assistir a *Star Wars* nos anos 1980, ou “*O Retorno do Rei*”, último filme da trilogia de “*O Senhor dos Anéis*”, em 2003.

Em termos de arte – e neste quesito é importante tentar absorver o que o próprio Akira Kurosawa nos ensina – pode ser que esta *impressão de realidade* tenha algo a ver com o que pode ser chamado de “beleza cinematográfica”. Além desta expressão poder ser manifestada apenas em um filme, ela também deve estar presente nele para que a produção leve esse nome.

Quando essa beleza é muito bem expressa, vivencia-se uma emoção particularmente forte enquanto se assiste ao filme. Creio que essa é a qualidade que motiva a ida das pessoas ao cinema, e que é a esperança de obter esse resultado o que inspira o realizador a fazer a obra, em primeiro lugar. Em outras palavras, creio que a essência do cinema repousa nessa beleza cinematográfica. (KUROSAWA, 1990, p. 275)

A beleza cinematográfica, pode-se interpretar, é uma consequência direta da arte cinematográfica dado que as emoções do espectador se articulam com as que já são apresentadas pelo filme, o que, por fim, acaba por determinar essa *impressão de realidade*; esse sentimento forte que, por muito pouco, não mescla realidade e ficção. É provável, seguindo este pensamento, que um filme seja considerado como “beleza cinematográfica” quando o substantivo feminino é adicionado ao encanto especial e atrativo das obras de arte.

O cinema, ou a arte das imagens em movimento – se pensarmos o cinema nestes termos – possui uma vertente literária porque ela carrega consigo, mesmo que de início, o processo narrativo da literatura. Ainda que as entradas para o cinema estejam mais repletas de espectadores do que as filas para o teatro ou para a compra de um novo romance, pode-se dizer que o cinema porta este processo narrativo da literatura porque: o que é visado na literatura como efeito – a imagem –, no cinema aparece como matéria narrativa, como elemento fundamental para o “modo fílmico da presença”, ou, caso se prefira, este “ar de realidade” que nos transporta para fora das poltronas.

O cinema é íntimo da literatura, mas isto não quer dizer que ele não agregue outras artes para si. Desta forma, este fato fílmico – de acordo com a concepção adotada nesta pesquisa – incorpora a imagem da pintura sobre a tela, o realismo visual da fotografia, o som da música, o movimento da dança, a tridimensionalidade da escultura e a narrativa da literatura (SARMENTO, 2009, p. 168). Se pode observar muito bem isto em *Yume* (1990) quando no segmento “*Corvos*” Kurosawa mergulha dentro dos quadros de Vincent Van Gogh (1853-1890), um dos grandes pintores da história da arte ocidental, que o diretor japonês muito admirava e recebera influência pois almejava ser pintor antes de adentrar no mundo da arte cinematográfica. O nome deste sonho, inclusive, é proveniente do último quadro que conclui a cena: “*Campo de Trigo com Corvos*” finalizado no ano da morte de Van Gogh. Os universos do texto literário, da pintura e do desenho foram o deleite de Akira Kurosawa durante toda a sua vida, e talvez isto explique o motivo que o levara a optar pelo cinema como possibilidade de convergir essas paixões.

O interessante é que Kurosawa provavelmente concordaria com o ponto de vista da autora, porque ele também reconhece que o cinema interioriza aspectos de outras formas de manifestação artística. Para ele, ao falar de cinema, deste “fato fílmico”, deve-se encará-lo com certa seriedade, conforme consta no Apêndice de seu “Relato Autobiográfico” (1990):

“Cinema se parece com tantas outras artes. Tem muitas características literárias, mas também conserva especificidades teatrais, revela componentes filosóficos, traz itens de pintura e escultura e elementos musicais. Ainda assim, cinema, em última análise, é cinema.” (KUROSAWA, 1990, p. 274)

Sarmento (2009, p. 166-167) acrescenta que o cinema dominou e potencializou os efeitos da literatura na construção de um imaginário coletivo durante todo o século XX, utilizando de recursos tecnológicos que cativaram quantidades absurdas de espectadores superando tempos e espaços, aproximando-se de uma dimensão, até aquele momento, ocupada pela literatura. A invenção do cinema desencadeara, no romance do século XX, impacto equivalente que o exercido pela fotografia em relação à pintura. Por sua vez, os escritores, podemos pensar, ambicionaram fazer cinema, mas a seu modo: sobre a página em branco, dispondo elementos para que o pensamento circulasse de um lado a outro, para além dos limites físicos das brochuras. Não poderiam imaginar, contudo, que as imagens conseguiriam expressar em apenas uma sequência, aquilo que se dedicavam a dizer, por vezes, em parágrafos intermináveis. No século passado, o cinema realizara um feito inédito na história moderna, que foi, digamos, “reavivar” a popularidade da arte, lembrando que o “estouro” das narrativas românticas de séculos anteriores (XVIII e XIX) permaneceram restritas à apreciação das classes aristocráticas; o mesmo não se aplica ao cinema já que ele chegara a todas as camadas sociais. O cinema, neste sentido, alcançara um público que a literatura não conseguira atingir: as massas. Mesmo nos dias atípicos de nossa contemporaneidade, não são todos que conseguem obter a coleção de “*O Tempo e o Vento*” de Érico Veríssimo, ou ler, do começo ao fim, o “*Sítio do Picapau Amarelo*” de Monteiro Lobato, todavia, muitos têm acesso a sistemas de transmissão de filmes e séries de televisão a um baixo custo nos quais podem conhecer adaptações de obras literárias de ressonância internacional.

Entrementes, é preciso tomar cuidado ao observar este “parentesco originário” entre a literatura e o cinema, porque por mais que exista esta relação, pode-se ter a impressão de que, em algum momento, o filme acaba “matando” a literatura. E isto não é verdade. O filme alia-se à literatura fazendo dela a sua inspiração. Para verificar essa interação é interessante, por exemplo, passar pelos grandes sucessos da cinematografia e, perceber-se-á que estas produções resultam das leituras de importantes romances históricos, dramas românticos, suspenses policiais, ficções científicas e, até mesmo, da literatura fantástica tais como “*Alice no País das Maravilhas*” de Lewis Carroll e, mais recentemente, “*A Guerra dos Tronos*” de George R. R. Martin. Assim, fora segmentada uma certa dialética entre essas duas formas de linguagem, cinema e literatura, um devir em que transformações estruturais só foram possíveis devido à mutualidade. Neste sentido, também cabe dizer que a interação entre a “arte das imagens em movimento” e a “arte da escrita” significou mudanças efetivas nas maneiras e modos de produção e reprodução da cultura, alterando as formas de olhar o mundo. Consequentemente,

esses olhares são tão transformados pela tela que, ao voltar-se para o livro é impossível passar pelos personagens ou pela descrição dos cenários sem associá-los automaticamente às representações presentes no filme. É exatamente por isso que o indicado é primeiro ler o livro e depois ir ao cinema. O que também ocorre, naturalmente, é as pessoas se apegarem tanto às representações presentes nas obras cinematográficas que não se propõem ao esforço de leitura das fontes originais, e quando o fazem, abandonam o texto literário porque já o assistiram nas telas; parecendo ignorar de que se trata de uma adaptação de uma linguagem para outra. Nestes casos, acontece o predomínio da *impressão de realidade* que é mais forte no filme do que diante das páginas. Não é necessário ser um especialista para verificar isto na experiência cotidiana se nos aventurarmos a perguntar às pessoas que conheceram o célebre Dr. *Hannibal Lecter* no cinema – através de “*O Silêncio dos Inocentes*” (1991), “*Hannibal*” (2001), ou “*Dragão Vermelho*” (2002) –, se elas leram todos os suspense de Thomas Harris, escritor que deu vida ao psiquiatra canibal, antes de assistir às adaptações.

Assim, o que pode explicar a força do cinema se comparado a literatura ou a fotografia, é o movimento. É ele que proporciona essa *impressão de realidade*, e em relação à fotografia, por exemplo, pode-se afirmar que o cinema, através deste elemento, traz uma realidade suplementar já que os espetáculos da vida real são móveis. Além disso, o movimento acarreta corporalidade aos objetos e lhes confere autonomia. Neste prisma, os objetos destacam-se da superfície plana em que são posicionados, e o movimento lhes permite destacar-se de um fundo; ficam livres de seus respectivos suportes e, por este caminho, os objetos ganham substância... Metz (2014, p.20) complementa dizendo que “o movimento traz o relevo e o relevo traz a vida.”

Pois bem, é importante considerar outros pontos que foram discutidos acerca da inseparabilidade entre cinema e movimento. Neste raciocínio, poder-se-ia pressupor que a fotografia animada (cinema) seria vista de forma semelhante, isto é, como um vestígio de um movimento passado. No entanto, Metz (2014) questiona-os e explica que estas considerações não procedem porque os espectadores percebem o movimento como atual, constante, permanente. Os objetos e os personagens que são apresentados pelo filme podem, a depender do retrato que o cineasta pretende compor, ser representados como figuras estanques. Todavia, o movimento que anima estes objetos e personagens existe realmente porque o espectador percebe o movimento como atual apesar de ele ser imaterial, não tangível. Essa característica não material justifica-se pelo fato de o movimento oferecer-se à vista; ele é essencialmente visual. Sendo assim, a impressão de realidade que o filme nos oferece não se dá somente pelo ator, mas também em virtude do movimento das figuras, dessas representações que se deslocam de um lado a outro na tela; elementos que não escapam à nossa inclinação de investi-los de uma

ficção ou uma realidade que provém de nós mesmos, espectadores, incluindo as (...) projeções e identificações misturadas à nossa percepção do filme (METZ, 2014, p. 23).

Fora apresentada, até aqui, um conceito de cinema, mas carecemos de uma definição concisa sobre filme. A discussão deste capítulo permite, então, considerar filme como uma representação fictícia de situações humanas (SARMENTO, 2009). Partir desta compreensão significa não restringir o filme à uma cópia fiel da realidade porque ele toma o real como código estrutural de linguagem. Neste sentido, a realidade, no filme, é uma representação da existência humana. É por este caminho que o filme constitui sua especificidade narrativa.

Ora, se o cinema é um fato fílmico cujo aspecto distintivo é a impressão de realidade (beleza cinematográfica, talvez), e o filme é uma representação humana da realidade, então o que explica tomar o filme como uma representação da realidade social? Este caso se aplica ao uso do material de pesquisa, a produção *Yume* (1990) já que a película é uma representação de sujeitos e fenômenos reais. O filme é uma representação porque, quando Akira Kurosawa produziu o filme em questão, ele viabilizou ao mundo enxergar os japoneses como indivíduos, membros culturalmente inscritos na sociedade. *Sonhos (Yume)* é um registro disto no formato de segmentos, recortes. A produção cinematográfica, então, é compreendida como um “artefato histórico” dado que revela comportamentos e valores da vida em sociedade, atuando como registro da história social e cultural do Japão. Sendo assim, o filme de Kurosawa constitui fonte de informação acerca de diferentes momentos da história japonesa, mostrando práticas culturais de determinados grupos sociais em um determinado recorte espaço-temporal – no sentido da ausência de uma cronologia previamente estabelecida, ou que fora estipulada como preocupação no horizonte do diretor. O filme, como representação, cristaliza o conjunto dos hábitos japoneses de pensamento e emoção, preserva as manifestações da vida social japonesa através dos próprios japoneses. Akira Kurosawa não fala somente para os japoneses, porque *Yume* (1990) faz parte de uma linguagem universal que não se restringe a barreiras linguísticas, ou aos limites físicos das nações.

No sentido teórico e analítico, tomar o filme como uma representação da realidade social exige reconhecer que os padrões de conduta – hábitos diversos de agir e de pensar, maneiras de viver – que aparecem no filme são traços de realidade porque apontam para a cultura, mais especificamente através da representação do sistema simbólico japonês. Assim, se o objetivo da pesquisa fosse compreender a conduta a partir da vida diária dos japoneses, os comportamentos retratados no filme poderiam, neste caso, ser a base para investigar as formas de expressão desta conduta. E se o filme é a materialização de um passado próximo ou distante, o pesquisador precisa ter a sensibilidade para enxergar que, neste artefato concentram-se

emoções que influenciaram o agir dos personagens filmicos. Através das produções cinematográficas, consegue-se – se for essa a intenção – descrever atitudes determinadas por pensamentos, sensações e sentimentos.

Peixoto (2011), em texto que abre o primeiro volume de *Antropologia e Imagem*, toma os vídeos, filmes de família como peça-chave da análise antropológica. Há, nestes escritos, argumentos muito bem construídos que podem contribuir para este capítulo da pesquisa, mesmo que nosso material empírico não tenha relação com registros familiares. Partindo dela, é quase impossível não absorver a ideia de que os filmes mostram uma página da história e fazem-no apresentando evidências verbais e visuais que nos induzem a acontecimentos dos quais não participamos diretamente, mas clareiam o caminho para nos ajudar a compreender o que se passou. A autora ainda adiciona que os filmes fazem mais do que isso porque por meio das imagens neles inseridas, podemos olhar o lugar e as cenas do fato com a forte sensação/emoção de reviver esse momento através da atuação dos atores em cena.

Kurosawa parece ir além da preocupação de representar a sua subjetividade no filme. O filme, como representação da realidade social, aciona um outro tipo de conhecimento ou uma forma diferente de trazer uma história que é sentida pelo espectador, porque os filmes do cineasta japonês falam, em sua grande maioria, de pessoas e acontecimentos reais em locais e épocas reais como se tivéssemos em mãos documentos historiográficos autênticos. Os filmes são maneiras de “estar no Japão”, portais universais que nos levam, mesmo que distantes da matriz original, a conhecer, por exemplo, a tendência japonesa de conciliar os extremos ou de se comportar de acordo com valores contrastantes, como observou a antropóloga culturalista Ruth Benedict (2014).

Por fim, compreende-se o filme *Yume* (1990) como uma representação da realidade social dado que ele incorpora a representação da existência humana (SARMENTO, 2009), exteriorizando-a como *impressão de realidade* (METZ, 2014). Filme, seguindo o raciocínio construído até aqui, documenta, registra, representa o fenômeno histórico, as cerimônias que marcam a vida social, constituindo artefato, tesouro, herança das gerações subsequentes. As expressões de afetividade evocadas pelas imagens apresentam, aos contemporâneos, narrativas que não viveram, mas da qual são parte integrante. Essa representação, essa linguagem cinematográfica acumula as mensagens de dentro da tela para promover, de fora dela, a apreensão desses códigos, dessas intenções, desses símbolos que excedem as restrições da língua falada e escrita. Imagens visuais, auditivas e verbais compõem os filmes, mas, consubstancialmente, eles fazem parte de um todo maior que são as narrativas e, sobretudo, as representações (PEIXOTO, 2011, p. 22-23) de realidades, histórias e sociedades.

4 AKIRA KUROSAWA E *YUME* (1990)

Essa parte da pesquisa poderia estar presente logo após a introdução, dado que o material de pesquisa, o filme, não resulta do trabalho do pesquisador, mas sim da habilidade de um cineasta japonês portador de talentos ímpares – como uma sensibilidade estético-artística singular, apreciador de literatura e, ele mesmo, pintor –, reconhecido mundialmente por conta das obras que deixara de herança para a posteridade. A escolha por falar, a esta altura, de Kurosawa se justifica porque se o tivesse feito no início da dissertação, com certeza, isto teria significado um prolongamento desnecessário do texto dado o carinho especial por este diretor entre outros cineastas fantásticos como Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu e – diria muito próximo de Akira – Masaki Kobayashi. Discorrer demasiadamente sobre o criador de *Yume* (1990), seria uma consequência direta da falta de delimitação e de direção que o texto seguiria, ou, deixaria de seguir.

Agora, com os objetivos definidos, os pressupostos teóricos colocados e a metodologia traçada, se mostra mais adequado contextualizar a relevância de Kurosawa para o mundo da arte cinematográfica. Seria prazeroso, na perspectiva do pesquisador, falar de forma mais detida sobre detalhes da vida de Kurosawa, mas este não é o objetivo. A intenção é apresentar um contexto breve, destacando as influências recebidas e eventuais fatos relevantes que, acredita-se, explicam, de certo modo, o quanto este diretor de filmes é importante, assim como os motivos da escolha de uma de suas criações.

Isto posto, é válido passar por Sobrinho (2005), em “*Teia de aranha: Um relato sentimental sobre o cinema de Kurosawa e outras artes*”, para observar que ocorrera na vida de Akira Kurosawa, um acúmulo de conhecimentos sobre códigos morais muito variados e contestados²⁷, além do contato íntimo com a cultura popular japonesa, apreendendo contos, superstições e lendas antigas. Neste sentido, Kurosawa enfatizara a filosofia budista em grande parte de seus filmes, o que se nota, por exemplo, através da representação do “purgatório” budista no *Demônio Chorão* em *Yume* (1990). A preocupação com sua própria cultura não independe do diálogo com o mundo ocidental pois este também exerceu influência considerável no trabalho do diretor; lembrando que o cinema provém de fora do Japão, não é uma arte tipicamente japonesa. Kurosawa assimilara este produto estrangeiro – cuja matéria principal são as fotografias em movimento – para traduzir os sonhos (segmentos) em imagens.

²⁷ A exemplo do *bushido*, código de honra e de disciplina militar dos samurais (NITOBE, 2005).

O diretor japonês consolidou-se como um dos cineastas asiáticos de maior repercussão internacional, o que contribuiu, conseqüentemente, para mostrar ao mundo que o Japão também era capaz de fazer cinema de qualidade. Suas obras cinematográficas significam uma transposição dos períodos e das nacionalidades, sem que, para tanto, a cultura japonesa fosse abdicada. Isto se faz perceptível no deslocamento dos atores em cenários marcados pela influência do *Kabuki*, o teatro tradicional japonês do século XVII. De forma breve, trata-se de uma forma de arte cujo público principal era formado por pessoas simples da população que ansiavam por ver as coisas como eram realmente. Os heróis deste tipo de teatro sofriam das mais distintas angústias num contexto em que os sentimentos não poderiam ser externados, e os desejos individuais eram aplacados pelas convenções sociais (VIEIRA; ALENCAR, 2016).

Ilustração 10 - O início da carreira cinematográfica nos anos 1930



Fonte: Página do site reddit.com²⁸

O conhecimento de teatro do cineasta se faz presente em *Ran* (1985) e *Trono Manchado de Sangue* (1957), nos quais insere a atmosfera teatral das encenações; aproximando a vida a uma sombra que passa tal como um singelo comediante que se pavoneia em cena e, logo em seguida, desaparece (SOBRINHO, 2005, p. 69). Kurosawa, reproduz, a seu modo, os teatros dos séculos XVII e XVIII incorporando, concomitantemente, os *jidaimono* (peças de época) e os *sewamono* (peças contemporâneas) para retratar nas telas, respectivamente, os costumes, os samurais, a nobreza, as traições e os incidentes políticos do período *Sengoku* (séculos XV e XVI), assim como os perigos e as incertezas do Japão *Showa* (1926-1989) do século passado.

²⁸ Disponível em: < www.reddit.com/r/OldSchoolCelebs/comments/drpzwr/young_akira_kurosawa_circa_1930s/ > Acesso em: 09 abr. 2021.

O leitor provavelmente reconhecerá, caso passe pelo “*Relato Autobiográfico*” de Kurosawa (1990), que o espaço que o diretor conquistara no mundo cinematográfico é uma consequência do seu trabalho perfeccionista e minucioso posto que participara ativamente de todas as etapas do processo de realização dos filmes; além de dirigir as cenas ele desenhava todos os *storyboards*.²⁹ Há, na grande maioria de seus filmes, conteúdos sensíveis – provenientes da visão humanística do cineasta – centrados no tema da vida. As temáticas articulam-se às dramaticidades que, por sua vez, são recheadas de conflitos psicológicos e problemas éticos contextualizados tanto no Japão pós-guerra como em séculos mais antigos. Assim, existe a grande possibilidade de que estes aspectos “estilísticos” tenham origem nas experiências particulares vividas pelo próprio Akira Kurosawa, sem descartar, é claro, as influências de sua família, mais especificamente, de seu pai.

Ilustração 11 - *Kagemusha, A Sombra do Samurai* (1980)



Fonte: Página do site movieposters.ha.com³⁰

Sobrinho (2005, p. 63-4) observa que foi o pai de Kurosawa o responsável por assegurar a preservação da essência de seu espírito, permitindo sua liberdade de escolha sobre os caminhos que ele seguiria. O pai mantinha acesa a chama da tradição, mas era liberal quanto às artes, sendo ele quem levou Akira, quando criança, ao cinema pela primeira vez. Homem severo com formação militar vivera em uma época em que assistir a filmes não era aceitável pelos educadores, mesmo assim levava regularmente toda a família ao cinema. Tempos depois, o pai

²⁹ São esboços sequenciais; organizadores gráficos como uma série de ilustrações para visualizar previamente uma produção seja ela um filme ou uma série de televisão por exemplo.

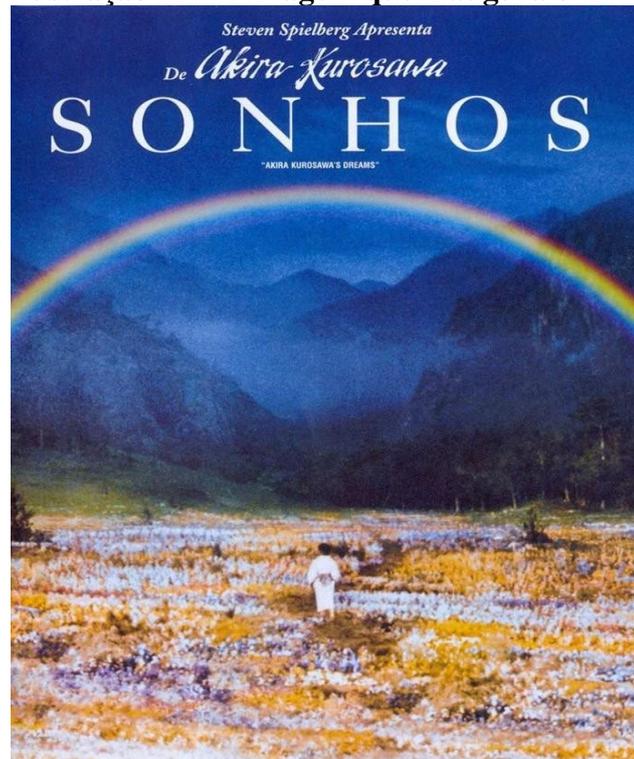
³⁰ Disponível em: < <https://movieposters.ha.com/itm/akira-kurosawa-c-1970s-signed-preliminary-artwork-from-kagemusha-105-x-14-a/7106-86305.s> >. Acesso em: 09 abr. 2021.

mantivera-se convicto de que os filmes portavam um valor educacional. Assim, é curioso que apesar do pai ser um expoente de princípios passados, como dedicação irrestrita e disciplinarização do corpo, ele tivera atitudes e pensamentos contrários – no que concerne às artes por exemplo – daqueles esperados de um sujeito fardado. A atitude de seu pai frente ao cinema reforçara suas inclinações de modo a oferecer condições de ser o que se tornou no futuro (KUROSAWA, 1990, p. 28).

Assim, quando Kurosawa demonstrara talento para a escrita, seu pai o inscrevera em curso de caligrafia, o mesmo se aplica quanto ao *Kendô* (arte marcial praticada com espadas de bambu), atividade que Akira mostrara interesse em aprender e que seu pai o apoiara a fazer. Aceitar as escolhas do filho implicavam em manter inalterados os horários de todas as responsabilidades. Desse modo, os dias do garoto eram preenchidos pelo *Kendô*, visitas a um templo religioso³¹, retorno ao lar, ida para a escola, aulas de caligrafia e encontros com *Seiji Tachikawa*; seu professor de artes plásticas da escola Kuroda responsável por incentivar Akira a desenvolver-se como desenhista. Devido aos encorajamentos deste educador, o próprio cineasta reconhece: (...) pela primeira vez em minha vida, permitiu-me que eu sentisse o significado daquilo a que chamam confiança (KUROSAWA, 1990, p. 36). Sabendo disto, pode-se dizer que Kurosawa desfrutara de uma infância privilegiada, na qual recebera incentivos significativos: de um lado os do professor da escola primária que o estimulou a desenhar e, de outro, os do pai que o incentivou a ser pintor e, inclusive, a aceitar o primeiro emprego no laboratório fotoquímico PCL (abreviação para *Photo Chemical Laboratory*), instituto de pesquisas de películas sonoras que mais tarde se tornara a companhia cinematográfica *Tohei*.

³¹ Para assegurar a realização de todas as atividades, o pai de Kurosawa exigira que todos os dias ele passasse por um templo budista para que o monge carimbasse sua passagem em um documento; assim era possível “vigiar” se a criança estava cumprindo todas as tarefas diárias.

Ilustração 12 - A imagem que inaugura o filme



Fonte: *Sonhos* (1990) DVD

Existe uma linguagem cinematográfica que é própria à Akira Kurosawa e ela é, essencialmente, histórica e cultural porque está enraizada tanto na história como nos símbolos da cultura japonesa. Talvez neste ponto esteja a importância cinematográfica do diretor. O filme *Yume* (1990) traz consigo a relação homem-natureza a partir de situações fictícias que apontam para a realidade (*Monte Fuji em Vermelho*), nos apresenta questões que dizem respeito ao homem no interior da vida moderna (*A aldeia dos Moinhos de água*), e faz isto articulando elementos, mensagens, símbolos de uma tradição.

Essas questões apresentadas pelo filme nos convidam para a reflexão. Os filmes tocam as sensibilidades, precisam ser apreciados, apreendidos. Entre as questões, encontram-se aquelas em que a humanidade deve encarar o pior daquilo que é capaz de fazer ao mundo e a si mesma, as ações cotidianas não estão desassociadas de escolhas ético-morais que podem se refletir em realizações coletivas, mas também em desastres naturais de grande magnitude. *Yume* (1990), nesta perspectiva, compartilha aspectos de outros filmes, tal como as consequências das ações dos homens, mas demarca sua especificidade porque escapa à cronologia ou ao encadeamento sequencial dos acontecimentos. *Sonhos* (1990), são seções independentes que compõem um filme, narrativas individuais que ocorrem em espaços e tempos distintos, agregam diversas referências culturais e símbolos tradicionais variados. Este filme é, por sua estrutura, incomensurável. Não pode ser resumido a segmentos desconexos ou acusado de não apresentar

relação entre as partes, dado que a intenção de Kurosawa não foi estipular pontos de convergência entre os segmentos, mas sim denotar sentido para cada um dos sonhos separadamente; por isto o substantivo masculino – na tradução para o português – que dá nome à produção aparece no plural e não no singular.

Kurosawa, de modo algum, deixa de pertencer à história do cinema japonês. Tendo isto em vista, é válido saber que ele faz parte de uma época – duas primeiras décadas do século XX – na qual grandes produtoras buscaram, paulatinamente, uma aproximação maior com o ocidente. Durante este período, vários profissionais do cinema foram estudar nos Estados Unidos e na Europa com a intenção de aprender as técnicas ocidentais de cinema. Retornando ao Japão, esses sujeitos passaram a “experimental” as novas técnicas e as recentes tendências estéticas nos filmes nacionais (VIEIRA; ALENCAR, 2016, p. 163). Mas antes disso, há um fato que também impactou a vida de Akira Kurosawa; é a relação entre os primórdios do cinema japonês com seu irmão mais velho, Heigo.

O cinema nipônico distinguia-se daqueles realizados em outras partes do mundo pelo *benshi*. Enquanto no ocidente a exibição das películas sustentara-se na tríade – projetor, filme e tela –, o Japão contava com o *benshi*, um narrador-explicador presente no país desde 1899 sendo substituído pelos filmes com som na década de 1930. Este narrador exercia uma força sobre o filme e a experiência da audiência porque, através do ato de narrar, concedia vida às imagens em movimento. O público costumava optar pelo filme por conta do narrador em questão, tamanha sua habilidade de descrição e convencimento. Antes dos anos 30 do século XX, mesmo que os vinis não apresentassem imagens eles eram vendidos para que a audiência pudesse escutar as histórias narradas.

Assim, o narrador-explicador ocupava posição muito importante do trabalho em cinema; sua função em relação aos filmes estrangeiros, por exemplo, era traduzir e explicar para o público japonês os exóticos costumes do ocidente (VIEIRA; ALENCAR, 2016, p. 162). Durante os primórdios do cinema japonês entre os anos de 1910 e 1920 – em que as películas eram essencialmente mudas e compostas de clipes curtos – o *benshi* era primordial já que, quando as passagens filmadas eram apresentadas, seu comentário tornava o todo coerente e, até mesmo, criava a história sobre contos que, por si sós, não faziam sentido. Substancialmente, o narrador-explicador era uma figura adicional e, ao mesmo tempo, peça-chave do cinema mudo do Japão, dublando as vozes dos artistas do filme fossem eles homens, mulheres ou crianças.

Por volta de 1929, Heigo, irmão de Kurosawa, tornara-se este narrador profissional de filmes mudos além de escrever os programas das sessões de cinema. O próprio cineasta tem sua visão sobre o *benshi*:

Os narradores não somente recontavam a história; eles faziam crescer seu conteúdo emocional, atuando nas vozes e nos efeitos sonoros e proporcionando descrições evocativas dos eventos e imagens da tela. Pareciam-se muito com os narradores do teatro de bonecos *Bunraku*. Os narradores mais populares eram estrelas à sua maneira e os únicos responsáveis pela afluência do público às sessões. Sob a liderança do famoso locutor Musei Tokugawa, nascia um movimento completamente novo. Ele e seu grupo realizavam narrações de alta qualidade para os bons filmes estrangeiros. Meu irmão juntou-se a eles e, embora se tratasse de um cinema de terceira qualidade, tornou-se o narrador-chefe de uma sala no bairro Nakano, da periferia. (KUROSAWA, 1990, p. 117)

Contudo, apesar do irmão Heigo ter dado um grande passo na vida, chegou o momento em que os filmes estrangeiros inauguraram a era do cinema falado. Obedecendo à política universal, as salas exibidoras das produções passaram a dispensar os narradores profissionais, decretando que não havia mais motivos para mantê-los. Ocorreram demissões em massa e, como consequência, a categoria entrou em estado de greve. Heigo, líder dos grevistas, passara a enfrentar dificuldades. Posteriormente, tentara o suicídio. Kurosawa acredita que o motivo fora o seu fracasso como líder grevista. Aparentemente, o irmão aceitara o fato de os narradores serem dispensados por conta do desenvolvimento da tecnologia sonora; parecia ter a consciência de que estava lutando uma batalha perdida e somado a sua liderança no movimento grevista, estes fatos provocaram-lhe uma dor imensa. Alguns meses depois, Heigo suicidara-se em uma cabana de uma estância hidromineral em *Izu*, a oeste de *Tokyo*. Costumava dizer que morreria antes dos 30, pois segundo ele: “As pessoas que passam dessa idade só se tornam mais feias e mesquinhas”. Conseguiu cumprir a “promessa” dado que consumara o ato após completar 27 anos de idade.

A morte de Heigo causara choque profundo em Kurosawa porque ele mesmo não acreditava que a frase proferida por seu irmão significara o presságio da finitude. A mãe expressara preocupação com o que dissera, mas o jovem comentara: pessoas que dizem que vão morrer não morrem (KUROSAWA, 1990, p. 135). Mais tarde, arrependera-se profundamente do que dissera pois acreditava que suas palavras contribuíram para o fim de Heigo, irmão que o influenciara a gostar de literatura russa além de ter-lhe ensinado a apreciar filmes estrangeiros. No limite, Heigo fora admirado por Akira não somente por conta de suas habilidades como *benshi*, mas sobretudo pela independência, liderança e sensibilidade literária; pela sua personalidade e humanidade ainda que tenham sido breves.

Ilustração 13 – Akira e irmão Heigo

Fonte: KUROSAWA (1990).

Assim, a dor da perda constituíra o cineasta nipônico e contribuía para a formação de sua visão sobre a vida. Isto nos leva a refletir, a partir do que escreve Donald Richie em seu “Os filmes de Akira Kurosawa” de 1984, que o cineasta se mostrava relutante a discutir sobre mensagem ou estética. Muito provavelmente, não versar sobre essas questões se deva ao fato delas não serem reais, de não terem realidade visual. Conforme Richie (1984), estética pressupõe um sistema e, estilo, presume uma expressão e reflexão do próprio homem. Nenhum deles é interessante para Akira Kurosawa se comparados com a realidade do filme a ser produzido e do novo roteiro a ser elaborado. A preocupação demasiada com o estilo implica um excesso de atenção voltada para o sujeito. Kurosawa, por outro lado, era contido em si mesmo. Cada um de seus filmes, em verdade, são expressões diretas de sua personalidade porque assim como ele insistira que seus heróis esquecessem seus passados para viver plenamente no presente, do mesmo modo também não sustentava interesse pelas coisas que lhe aconteceram por mais que elas o tenham marcado. Para o artista japonês, o presente é tão importante que “(...) sua atitude frente a realizações passadas tem sido a um só tempo negligenciada e desdenhosa” (RICHIE, 1984, p. 217).

Há um livro interessantíssimo de Yoshikuni Igarashi, de título: *Corpos da Memória*, em que registra e procura compreender as narrativas de fins da Segunda Guerra Mundial (1939-

1945) para analisar a construção de novas representações³² pelos japoneses no contexto pós-guerra. Este trabalho pode explicar a postura de Kurosawa frente ao que já se passou, porque a partir dele, reconhecemos que “esquecer” ao invés de “lembrar” é uma das características da sociedade japonesa e, de certo modo justifica, para o leitor, a reconstrução de um Japão que fora arruinado pelas bombas de Hiroshima e Nagasaki. A ação de “esquecer” ocorre em razão de uma concepção de tempo que preconiza o “agora” de acordo com Shuichi Kato, um estudioso de literatura japonesa:

“Deixe a água levar o passado”, diz um provérbio japonês. Trata-se de uma recomendação: esqueça logo uma polêmica que ficou para trás, ou seja, não fique remoendo um erro. Agir desta maneira em relação às atividades realizadas no presente é mais vantajoso para um indivíduo ou para um grupo. Por um lado, significa que nenhum deles necessita assumir responsabilidades pelas ações do passado. Isso depende, sem dúvida, das proporções assumidas pelo fato em questão, e em qualquer cultura há um limite para a cobrança de responsabilidades passadas. Não é apenas no Japão, por exemplo, que as penas criminais prescrevem. Porém, especialmente na sociedade japonesa, pode-se dizer que é notável a tendência à idealização de algo para se viver o presente em paz sem a menor preocupação com o passado. Conforme a natureza da discórdia, é mais conveniente e prático “enterrar o passado” e fazer as pazes que resolver uma disputa nos tribunais. Porém na Segunda Guerra Mundial, por exemplo, como se apontou diversas vezes, enquanto a sociedade alemã não procurou enterrar os campos de concentração (Auschwitz), a sociedade japonesa, por sua vez, tentou fazê-lo com o Massacre de Nánjīng (1937). Como se sabe, a relação de confiança entre França e Alemanha foi “restabelecida”, mas o mesmo não ocorreu entre o povo japonês e o chinês. (KATO, 2012. P. 15)

Com efeito, as discussões estéticas são generalizações porque, para Kurosawa, procuram manipular a vida. E a vida não é manipulável; ela deve estar concentrada no presente, no “agora” e não em mágoas passadas. Vida, segundo mostram seus filmes, precisa ser mostrada de forma sutil e delicada, nunca manipulada (RICHIE, 1984). Dentro deste raciocínio, as teorias, as comparações, os paralelos e as regras destroem a vida, e o cineasta japonês, se recusou a delas fazer uso. Kurosawa não era abstrato mesmo em conversas com amigos; tudo o que dizia era claro, preciso e concreto. As coisas significativas e fortes são um traço da estrutura de sua personalidade. E isto toca em um ponto muito relevante dado que todos os filmes de Kurosawa são sobre a revelação da personalidade. Os filmes de suspense – tais como *Rashomon*, *Viver*, *Dodeskaden* e *Dersu Uzala* – são como uma “história de detetive” porque são sobre uma revelação. O diretor desenha o “crime”, que pode ser uma vida irrealizada ou os problemas de escolha entre um ou mais males, e tece a narrativa até alcançar uma “solução”. E assim, tem-se a forma final do filme: a solução geralmente é o próprio herói e sua personalidade (RICHIE, 1984, p. 218).

³² Igarashi (2011) se debruça com mais vigor sobre a representação dos corpos japoneses como corpos mutilados, desnutridos e sacrificados.

Ilustração 14 – Boina e óculos escuros: marcas da identidade artística



Fonte: Página do site britannica.com³³

Por mais que seja frustrante, temos de reconhecer que Kurosawa – como todo artista organizado, minucioso e complexo – é inexplicável. E o mais curioso é que, ele mesmo, não se explicava. Como lembra Richie (1984, p. 231) o cineasta dizia: “Sou um diretor... só isso.” Para ser mais direto, ele acrescentava: “Filmes, é disso que sou feito.” Como seus heróis, o diretor japonês vivera em um presente eterno, pois embora os estímulos de seu professor de arte e a morte de Heigo, por exemplo, façam parte de uma história que mapearam, indicaram sua trajetória, elas, segundo a importância do “agora” na cultura japonesa, não a definiram. Se as tristezas e as angústias determinassem o mundo e definissem a vida, Kurosawa teria concretizado sua tentativa de suicídio em 1971.

Para concluir, posto que este subitem da dissertação está se prolongando, Kurosawa fora um artista que se preocupava com as pessoas, e ao preocupar-se ele conseguia atingir, em seus filmes, uma profundidade real. Se podemos pensar em um estilo para Akira Kurosawa, um dos meios para isso é observar sua “niponicidade” ou “japonidade”, caso se prefira. Isto é relevante porque era intenção de Kurosawa fazer filmes para a juventude japonesa (RICHIE, 1984, p. 232). Para tanto, utilizava como forma aspectos ocidentais para comunicar-se com eles. Por exemplo, em algumas cenas de *Os Sete Samurais* ele introduzira mambo no lugar de música tipicamente japonesa. E ao tentar falar com as gerações jovens de japoneses, o diretor, mesmo

³³ Disponível em: < <https://www.britannica.com/biography/Kurosawa-Akira/Later-works> >. Acesso em: 09 abr. 2021.

não sendo este o seu objetivo, acabara dialogando com todo o mundo. Os filmes, em seu conjunto, apresentam valores, códigos de ética e qualidades antigas em um tempo em que tudo isto estava praticamente esquecido. Para os japoneses, Kurosawa trouxe de volta uma herança espiritual que foi deles, mas estivera apagada. Sendo assim, a sua importância cinematográfica extrapola a Palma de Ouro ou o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, ela está na existência do artista no ser humano. A virtude da firmeza compassiva, a honestidade moral, a incapacidade de aceitar meios-termos, a ação pela crença e a sensibilidade às coisas vivas, fizeram de Akira Kurosawa aos olhos do mundo, um dos últimos samurais.

5 A METODOLOGIA AUXILIAR DA ANTROPOLOGIA

5.1 Etnografia audiovisual: o filme como campo do pesquisador

No campo da antropologia visual o filme, o documentário ou a fotografia são tão importantes para o pesquisador quanto o campo (uma tribo indígena ou uma comunidade religiosa, por exemplo) é para o etnógrafo. Sendo o trabalho de campo um método clássico para a investigação de realidades distintas, a análise fílmica – como ferramenta metodológica auxiliar da antropologia – também deve ser considerada um instrumento pertinente para o estudo das produções audiovisuais que estejam situadas no campo da arte ou do registro científico, dado que todas essas manifestações são retratos das culturas.

Dito isto, assim como é preciso mergulhar em uma outra realidade para documentá-la, o sujeito que trabalhará com a antropologia do filme tem que permitir-se adentrar no âmago do que está sendo exposto pela produção que se propôs a investigar. Livrar-se das amarras impostas pelas perspectivas de mundo que constituem o analista não é tarefa fácil e, talvez, seja impossível. Contudo, é importante absorver as tramas que envolvem os personagens, o desenvolvimento da narrativa e os pontos de vista como se estivéssemos lá de verdade. Assim, não cabe repetir o que foi discutido em passagens anteriores, como “Aportes da Antropologia Visual” ou “Filme: uma representação da realidade social”, mas sim explicar os motivos que levam a tomar uma produção cinematográfica como campo etnográfico, semelhante à relação que o antropólogo estabelece com a cultura em que imergiu.

Pessuto (2014), em instigante artigo que discute cinema ficcional como objeto de pesquisa na antropologia, aponta trabalhos, com os de Hikiji (1998), que trazem a questão da definição de filme como objeto antropológico, passando pela criação do cinema e da antropologia até a contemporaneidade com destaque para a relevância das pesquisas nesse campo. É interessante que a escritora desta obra se refere às ciências humanas, sobretudo a

antropologia, como “lentes poderosas para o exercício do olhar” (HIKIJ, 1998, p. 106 apud PESSUTO, 2014, p. 3). Nesta frase, pode-se interpretar que a antropologia é considerada uma forte perspectiva para, por exemplo, identificar comportamentos, sistemas de crenças ou relações de parentesco presentes em filmes, oferecendo propostas que possam explicar a diversidade das representações culturais do povo estudado.

Sendo assim, este tipo de pesquisa começara a dar seus primeiros passos a partir dos trabalhos de estudiosos norte-americanos. A identificação de padrões culturais – *patterns of culture* –, por exemplo, fora o cerne das pesquisas realizadas por antropólogos culturalistas nos Estados Unidos. Neste contexto, eles partiram do método comparativo a fim de encontrar as relações entre a cultura e a personalidade e, para tanto, faziam uso do cinema como fonte de pesquisa. A própria Ruth Benedict, no já citado *O crisântemo e a espada* de 1946, fez emprego da análise fílmica – além de discussão com os espectadores – como método de compreensão dos padrões de comportamento dos japoneses na primeira metade do século passado. Ainda que a análise de filmes não estivesse consolidada como metodologia de pesquisa devido à carência de trabalhos que se enveredassem por este caminho, a antropologia começara a caminhar para a aproximação com os registros cinematográficos em *The Study of Culture at a Distance* (O Estudo da Cultura à Distância) de 1953, organizada por Margaret Mead e Rhoda Métraux. Este livro é a primeira publicação que versa sobre os estudos do cinema de ficção pela antropologia assim como suas relações com o estudo da cultura; os artigos que compõem a obra versam sobre produções francesas, italianas, cantonesas e, inclusive, nazistas. Alguns dos artigos são de autoria da própria Mead, além de Gregory Batenson, Geoffrey Gorer, Vera Schwarz e outros pesquisadores (PESSUTO, 2014).

No decurso da última guerra mundial (1939-1945), dada a impossibilidade de fazer pesquisa de campo nos países inimigos, os antropólogos americanos passaram a “abraçar” os *feature films* (longas-metragens) com o intuito de estudar os padrões de comportamento culturalmente determinados tanto dos japoneses como dos alemães. Terminada a guerra o interesse pelo recorte dos filmes como material e, até mesmo, objeto de estudo pelas nações ocidentais não cessou, o que se verificou em *Columbia University Research in Contemporary Cultures* (Pesquisa em Culturas Contemporâneas da Universidade de Columbia), grupo criado por Benedict e, tempos depois, Margaret Mead dera prosseguimento (PESSUTO, 2014).

Passamos por este breve curso sobre a produção de pesquisa antropológica através do uso de longas-metragens, com a intenção de demonstrar que o filme pode ser tomado como campo do pesquisador do mesmo modo que um dado espaço de sociabilidades é o terreno de investigação do etnógrafo. Isso pode ser compreendido por que através das produções

cinematográficas não é possível apreender a totalidade dos padrões da cultura, isto também ocorre com o trabalho do antropólogo em campo já que ele, muito provavelmente, coletará alguns dos aspectos da cultura estudada e não a sua universalidade (WEAKLAND, 1995, apud PESSUTO, 2014). Mesmo sabendo disto, é esperado que o pesquisador apreenda o máximo possível, quer seja dos padrões de comportamento, da relação com o sagrado ou dos sistemas familiares da comunidade a ser estudada, por exemplo.

Trazendo para o caso da pesquisa, isto quer dizer que, apesar do filme *Yume* (1990) de Akira Kurosawa ser repleto de símbolos da tradição cultural, foi preciso fazer um recorte para procurar analisar, entre tantas representações, os símbolos correspondentes ao período *Showa* (1926-1989). Havendo este recorte no sentido de qual objeto será estudado dentro do filme – material de pesquisa –, tal delimitação também se faz presente na pesquisa de campo. Essa relação entre filme e campo, ainda que talvez seja difícil de assimilar, não coloca o filme como um recurso inferior à pesquisa de campo tampouco a pesquisa presencial como superior à análise fílmica. O pressuposto que precisa ser assimilado é o de que: além do filme ser o material da investigação ele também é o campo no qual o pesquisador submergirá para extrair de lá partes estruturantes da cultura, como os significados dos rituais, a interação com a natureza, as formas de representação da vida em sociedade ou, de acordo com as pretensões deste trabalho, os símbolos de uma tradição cultural. Filme e campo, assim, firmam-se em uma relação de complementariedade.

Pessuto (2014) aponta que segundo o prisma de Weakland (1995), os longas-metragens (*feature films*) podem ser compreendidos como documentos culturais³⁴, e ele chega a esta conclusão porque reconhece a existência de um paralelo entre os mitos e os filmes posto que a análise das películas é um trabalho que se aproxima ao da antropologia tradicional. Por conseguinte, assim como um antropólogo adentra uma cultura diferente da sua para compreendê-la, nada o impede de analisar os mitos que são representados em uma produção cinematográfica. Dessarte, ao se lançar imagens do comportamento humano, da interação social ou da natureza dos fenômenos, os filmes nas sociedades contemporâneas são similares, em termos de significância cultural, às histórias, mitos, rituais e cerimônias dos grupos primitivos que os antropólogos estudam há tempos (WEAKLAND, 1995, p. 54 apud PESSUTO, 2014, p. 4).

Por fim, espera-se que os motivos pelos quais esta pesquisa considera o audiovisual (produção cinematográfica) como campo etnográfico tenham sido explicados. Ainda assim,

³⁴ O que nos remete a discussão realizada no subitem – “Filme: uma representação da realidade social” – desta dissertação.

pensar o filme como campo etnográfico não depende de mais algumas observações. Em primeiro lugar, as produções audiovisuais – sejam elas filmes ficcionais ou documentários – são meios de comunicação; sistemas que transmitem informações. Neles, quando o espectador assiste ao filme ele absorve certo nível de conhecimento acerca dos modos de vida, como se estruturam os pensamentos ou como são os comportamentos de outras pessoas que estão inseridas em mundos distintos. Em segundo lugar, o audiovisual é um tipo de representação porque informa sobre uma sociedade ou sociedades em específico. Terceiro ponto, o filme pode ser utilizado como técnica de investigação, o que implica torná-lo um instrumento para descrever e analisar comportamentos. Por último, cinema, filme e documentário podem ser entendidos enquanto processos sociais e produtos culturais (PIERA, 1994, p. 11 apud PESSUTO, 2014, p. 4).

Assim, o filme *Yume* (1990) de Akira Kurosawa é uma comunicação, uma representação e um produto cultural ao mesmo tempo; perpassa todas as ponderações de Piera (1994), com exceção da terceira (audiovisual como técnica de investigação) uma vez que a produção cinematográfica não foi escolhida com o objetivo de registrar os comportamentos dos japoneses. *Dreams*, apresenta uma dupla utilidade: além de ser o material de pesquisa ele também é o campo etnográfico no qual o pesquisador se lança para analisar os símbolos da tradição cultural japonesa, auxiliado tanto pelos preceitos da antropologia cultural como pelos instrumentos metodológicos da antropologia visual – análise fílmica. É um anseio que esta dissertação posso acrescentar, de forma mais ampla, à produção de conhecimento sobre o Japão e, de forma mais detida, aos estudos sobre cultura japonesa dentro das ciências sociais.

5.2 Análise fílmica como metodologia da pesquisa

É pertinente explicar o uso das figuras que se fazem presentes nessa pesquisa. Optamos por diferenciá-las entre “Ilustração” e “Fotograma”. Sabendo disso, em primeiro lugar, ilustração diz respeito às imagens escolhidas pelo pesquisador para visualizar os símbolos da tradição cultural japonesa mais gerais; isso significa que tais símbolos não correspondem necessariamente ao recorte metodológico adotado (Japão *Showa* 1925-1989).

Em segundo lugar, fotogramas são todas as imagens do filme *Yume* (1990) de Kurosawa que foram sequencialmente recortadas e minimamente editadas. Nesse caso, as mesmas foram escolhidas pelo pesquisador e o critério adotado foi o de delimitar as que auxiliariam na leitura

da decomposição (descrição) além da identificação de alguns símbolos que foram analisados. Os títulos escolhidos, tanto das ilustrações quanto dos fotogramas, foram criados pelo autor tendo em vista o curso da narrativa apresentada pela produção cinematográfica.

Dito isto, partir de um filme e analisá-lo implica em desmontá-lo e reconstruí-lo de acordo com uma ou várias opções que precisam ser especificadas (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p.10). Isto significa que analisar uma película é sinônimo de decompor essa mesma película. Tal atividade de análise, segundo Penafria (2009) carrega duas fases imprescindíveis: 1-) a decomposição, uma descrição que visa estabelecer e compreender as relações entre os elementos decompostos para interpretá-los. A intenção desta etapa é explicar o funcionamento de um determinado filme e, assim, propor-lhe uma interpretação; 2-) a reconstrução, consiste em identificar esses elementos e, por este caminho, reconstruí-los para visualizar como eles foram associados no filme em questão. É preciso ter em vista, desde agora, que a análise de filme gera um texto escrito e, inclusive, pode resultar em uma produção audiovisual ou mista – um vídeo que traz análise de sequências, fragmentos acompanhados de comentários, montagens de cenas ou de planos etc., conforme Vanoye e Goliot-Lété (2012).

É corriqueiro no universo das pesquisas que tomam as obras cinematográficas como objeto, existirem inúmeras propostas de “análise do filme”, todavia, tais trabalhos simplesmente descrevem os filmes à exaustão e, conseqüentemente, fracassam pois não apresentam qualquer interpretação. Neste quesito, deslizes podem ser encontrados em análises de estudantes, críticos de cinema e, até mesmo, amantes de filmes em geral; eles podem acreditar que estão reconstruindo, interpretando, mas estão apenas descrevendo. Inclusive, também podem fazer a interpretação antes de se esforçarem a descrever, e isto não é aconselhável na metodologia de análise fílmica. Sabendo disto, em primeiro lugar, embora a descrição seja parte do processo de análise, ela, em si mesma, é insuficiente caso não interprete os elementos do filme. Em segundo lugar, a análise fílmica também é definida pela transposição, pela transcodificação daquilo que pertence ao visual (descrição dos objetos filmados, cores, movimentos e luz) do fílmico (montagem das imagens), do sonoro (músicas, ruídos, tons, tonalidades das vozes) e do audiovisual (relação entre imagens e sons).

O trabalho de analisar um filme – tal como um fragmento, segmento dele – pode ser comparado ao processo de análise da composição de um elemento químico, isto quer dizer, fazer a decomposição das partes que constituem esse mesmo elemento. Vanoye e Goliot-Lété (2012, p. 14-15) são claros ao explicar que o processo de decomposição de uma película significa:

“(...) despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise.”

Assim como as pesquisas no campo das ciências humanas concedem espaço para a imaginação, para a interpretação do pesquisador a partir dos dados levantados, da apreensão das referências e da articulação entre os preceitos teóricos, na metodologia de análise fílmica não é diferente. No momento da reconstrução, segunda fase da análise de filmes, é que entra a possibilidade de “criação” por parte do analista que se dá a partir de uma realidade já consolidada, ou melhor, o filme. É através da sua imaginação, de sua habilidade de interpretar que o analista trará alguma coisa à produção cinematográfica. Contudo, o pesquisador que analisa filmes tem que respeitar os limites dessa “criação”, dado que ao desconstruir (processo de descrição) ele parte de elementos que são lançados para fora do filme, mas é preciso retornar à película no momento da reconstrução (processo de interpretação) para evitar superar o filme, isto é, fazer interpretações que, por mais criativas, escapam daquilo apresentado pela produção em questão; como se o analista estivesse falando de outra coisa e, assim, reconstruindo outro filme que nada diz respeito àquele que se propôs a analisar.

Para analisar qualitativamente um filme é fundamental que, de início, ele seja visto e revisto várias e várias vezes. Para tanto, as condições objetivas de exame técnico do filme não podem ser descartadas, tais como a possibilidade de pausar o movimento, de “parar na imagem”, voltar e avançar seja de forma lenta ou rápida; tudo isto condiciona a análise, mas não a resume. É necessário evitar a perspectiva única de um filme porque ao assisti-lo apenas uma vez, corre-se o risco de sustentar apenas o que nos agradou, dando base para hipóteses que não procedem e impressões imediatas. Neste ponto, é preciso averiguar de forma sistemática todo o conjunto que estrutura as películas; tanto as cenas, os personagens e os diálogos de que gostamos como aqueles que não nos agradam.

Sendo assim, são infinitas as possibilidades de manipulação de um filme, seja pelo antigo videocassete, pelo aparelho de *DVD* ou *Blu-ray* ou, mais recentemente, pelas plataformas de *streaming*, como *Prime Vídeo* e *Netflix*. Entretanto, essas opções podem conduzir a “análises” ligeiras e pouco pertinentes (VONOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 11) caso não passem pelas etapas estipuladas por este tipo de metodologia. Para que o processo de análise de filmes seja bem aplicado, é fundamental que ele passe pela decomposição e pela reconstrução, o que significa saber descrever e interpretar. Com efeito, a análise fílmica é a principal metodologia deste trabalho porque é uma ferramenta, um instrumento de observação/análise do

filme que, preliminarmente, o reconhece como um produto cultural inscrito em determinado contexto social e histórico. Assim, as produções cinematográficas não podem ser isoladas de setores da sociedade que as produzem, quer seja da política, das ciências, das técnicas e, obviamente, das outras artes. Quando se inicia o processo de análise, o sujeito sai da condição comum de espectador e, assim que aprende a anotar, a absorver as representações transmitidas pela tela, ele passa a ser um observador que propõe e organiza interpretações em virtude dos eixos privilegiados para o exame das imagens em movimento.

É preciso conscientizar, seguindo a linha de raciocínio proposta, que a crítica de um determinado filme não deve ser confundida com o processo de análise. A crítica, busca avaliar, atribuir um juízo de valor a uma obra cinematográfica. Neste sentido, ela objetiva determinar o valor de um filme tendo em vista a sua contribuição para discutir um tema específico, por exemplo: o estilo cinematográfico, a beleza estética, a verdade supostamente implícita e assim por diante; a crítica está mais para um discurso do que para uma análise, portanto. Para Penafria (2009), é corriqueiro, por parte da crítica de cinema, fazer uso de frases feitas que poderiam ser empregadas a outras produções além das que já foram criticadas. Na perspectiva da pesquisadora, a crítica pode ignorar os aspectos singulares e a especificidade de cada filme porque lança mão de um conjunto de adjetivos que são aplicados a películas distintas. Então, têm-se certas expressões como: “a estreia do ator foi fenomenal”; “um filme de impacto que ficará para o futuro”; “é um filme de época que traz um modo de nos comunicar com universos e coisas intemporais”; “bela construção dos personagens”; “é um filme adaptado de um livro medieval no qual mergulhamos nas trajetórias do herói e nas lutas de espadas”; ou até mesmo: “filme sincero e de sensibilidade artística”.

Tais expressões evidenciam problemas pois são demasiado gerais e podem ser utilizadas para referir-se a produções que deveriam ser observadas de forma mais honesta, com atenção às especificidades de linguagem para alcançar consistência na crítica do filme. Estes esclarecimentos não querem insinuar que a crítica não empreenda interpretações, mas pretendem informar que ela não é constituída, na maioria das vezes, a partir da decomposição dos elementos – ou de alguns deles, no mínimo – de um filme em específico. Neste prisma, as interpretações que as críticas fazem são, geralmente, desassociadas do trabalho de análise e, assim, acabam por ser vagas e sobrecarregadas de juízos de valor. Consequentemente, as adjetivações “qualificam” os filmes de forma muito abstrata mediante interpretações redutoras e prescritivas (PENAFRIA, 2009, p. 3). A análise, por sua vez, é uma atividade sólida trabalhada pelo analista do filme. E, de acordo com as intenções desta dissertação pode-se dizer

que a metodologia de análise fílmica abre espaço para a criação de conceitos que podem substituir a adjetivação empregada pela crítica.

Sabendo que a análise é diferente da crítica, cabe considerar que a escrita sobre cinema depende essencialmente das competências do analista, mais precisamente da sua ótica sobre os filmes. Isto posto, também existe a possibilidade da criação de conceitos a partir dos quais os filmes podem ser interpretados. Por exemplo, o conceito de *fotogenia* criado por Louis Delluc (1890-1924) para observar as produções de cinema. Segundo ele, todo ser ou coisa que esteja destinada a receber luz é, a depender da densidade recebida, mais ou menos fotogénico. Logo, cabe ao cinema transparecer a fotogenia que existe no mundo empírico. Através deste conceito, Delluc passara a visualizar os filmes segundo as gradações, a medição das tonalidades... em suma, da capacidade do cinema de demonstrar a dimensão fotogénica da matéria.

Tendo isto em vista, a análise de filmes precisa ser feita segundo objetivos estipulados. No caso desta pesquisa o objetivo é identificar os símbolos da tradição cultural japonesa no filme *Yume* (1990) e, por este caminho, discutir como eles ganham expressão ao longo da narrativa cinematográfica. Com os objetivos delimitados, é relevante reconhecer que a análise fílmica é uma atividade que passa por uma observação rigorosa, atenta e detalhada. Ademais, ela também confere a possibilidade de caracterizar um filme na sua especificidade ou no sentido daquilo que aproxima a produção a um certo gênero (PENAFRIA, 2009, p. 4-5). Existem vários tipos de abordagem estipulados pela metodologia da análise fílmica. Contudo, a pesquisa opta pela articulação de mais de uma forma de análise do filme *Yume* (1990). Com efeito, as óticas de análise escolhidas são: a de conteúdo, a interna e a externa ao filme.

A análise de conteúdo, parte da premissa de que o filme é um relato e privilegia o tema da produção. De início, empregar este tipo de análise exige identificar o tema; evidenciar sobre o que é o filme. No caso da dissertação, a película de Akira Kurosawa é sobre sonhos. Na sequência, será preciso escrever um resumo de todos os segmentos assim como iniciar a decomposição do filme considerando a relação da obra com o tema. Assim, ver o filme *Yume* (1990) por este prisma implica em trazer um dos segmentos para a discussão, por exemplo, fazendo a decomposição de *Raios de Sol através da Chuva* por meio da cena na qual a mãe entrega a criança uma adaga; a lâmina fora confiada pelas raposas que passaram a exigir o sacrifício do menino por ele espiar o ritual de acasalamento destes animais; um ritual *shintō* que não deve ser visto devido seu caráter sagrado. Este recorte poderá render uma discussão proveniente das disposições suscitadas pelo *wakizashi* que além de adaga é um símbolo relativo, no interior do contexto da narrativa, ao *seppuku* – um ritual japonês de suicídio que consiste em uma técnica de desventramento. Fora isso, poder-se-á problematizar o *xintoísmo* como mais um

símbolo da tradição cultural japonesa, no sentido da sacralização da natureza e da ritualização da vida que conecta os seres humanos ao meio ambiente. De todo modo, trata-se de um exemplo de como trabalhar a análise de conteúdo dentro da metodologia de análise fílmica.

A análise interna pressupõe que o filme é único em si mesmo, sendo uma obra individual que possui singularidades que apenas a ela mesma dizem respeito. Sendo assim, é válido postular que existe uma realidade interna à obra, mas ela só faz sentido dentro da narrativa apresentada pela película. Portanto, este tipo de análise é aplicado a um único filme. Na perspectiva de Penafria (2009, p.7) é possível, desde que este processo seja empregado a uma obra em específico, analisar a produção considerando a filmografia do cineasta de forma a identificar procedimentos que marcam os filmes, isto é, prestar atenção ao estilo do realizador.

Já na análise externa, por sua vez, o observador/analista parte da concepção de que a produção cinematográfica é a expressão de todo um conjunto de relações, impasses e desvios responsáveis pela produção e realização do filme em questão. Este tipo de análise, substancialmente, leva em consideração as circunstâncias sociais, culturais, políticas, econômicas, estéticas e tecnológicas que não podem ser ignoradas ao se analisar uma obra fílmica, por assim dizer (PENAFRIA, 2009).

Por mais que a presente pesquisa faça a convergência destas três vertentes da metodologia de análise fílmica (conteúdo, interna e externa) para discutir os símbolos da tradição cultural japonesa, há que se considerar o procedimento analítico dos fotogramas, o que significa retirar algumas das imagens do filme. Retirar, destacar, recortar os fotogramas nos quais os símbolos da tradição cultural japonesa estão presentes; esta é a intenção da utilização das imagens do filme cinematográfico. Tais fotogramas são suportes fundamentais para a reflexão porque fixam fatos que são moventes. Trata-se, substancialmente, de um procedimento que acrescenta mais possibilidades para a investigação da tradição cultural japonesa através das imagens.

Assim, em pesquisas que fazem uso da análise fílmica como ferramenta metodológica da antropologia visual, os fotogramas não são inseridos para deixar o texto bonito, mas sim para serem transformados em instrumento de trabalho, conforme Penafria (2009, p. 7). Ademais, este procedimento – é muito importante esclarecer – pode ser aplicado apenas às imagens. Fotogramas não podem explicar o que acontece quanto aos sons. Se o pesquisador estiver interessado na análise dos sons do filme, é aconselhável que trabalhe com a análise da imagem e do som, também um dos tipos de abordagem dentro da metodologia de análise de filmes. De todo modo, espera-se que a articulação entre as análises: de conteúdo, interna e externa do filme *Yume* (1990) possa auxiliar a compreender como Akira Kurosawa retratou a tradição japonesa

nesta obra em questão. Além disso, fazer uso da metodologia de análise fílmica como instrumento auxiliar da antropologia visual significa analisar as representações da tradição japonesa no decurso da narrativa cinematográfica.

6 JAPÃO: SÍMBOLOS REMOTOS

Compreendemos como símbolos remotos as abstrações da experiência japonesa que dizem respeito à períodos antigos do Japão e que, de certo modo, ainda influenciam a realidade social japonesa. Por conta disso, eles impactam a tradição cultural como um todo, definindo comportamentos e modos de interação com a sociedade. Neste aspecto, temos as raposas (*kitsunes*), o *shintō*, as cerejeiras, a dança ritualizada, os espíritos do pomar de pessegueiros, a previsibilidade, a neve, a *Yuki-Onna*, o ogro, a morte, o fatalismo, a imortalidade, a tristeza, a reverência, a simplicidade, a sinceridade e a profundidade como representações tão antigas que são difíceis de precisar a qual recorte histórico elas pertencem propriamente.

6.1 O casamento das raposas em Raios de sol através da chuva

Semelhante a Calheiro e Dias (2010), começo a análise através do recorte do primeiro fotograma presente no filme *Yume* (1990). Consta nesta primeira imagem a frase “*Konna Yume Wo Mita*” algo como: “uma vez eu tive um sonho” ou “vi um sonho assim”. É válido relembrar o leitor que cada um dos sonhos, retratados em segmentos correspondentes, são independentes e portam narrativas próprias. Todos os oito sonhos dizem respeito ao próprio diretor Akira Kurosawa no sentido de que ele realmente sonhou tudo o que foi retratado no filme. Assim, é o cineasta que assume o papel de protagonista seja na condição de criança ou de adulto.

Neste momento, é mais apropriado (para evitar esquecê-lo mais à frente) explicar a estrutura do material de pesquisa em questão. O filme *Yume* (1990) talvez seja mais conhecido por *Dreams* em inglês, mas neste trabalho opta-se pelo uso do título original; essa escolha se justifica pela necessidade de firmar a conciliação do nome original com o universo da pesquisa. Trata-se de uma coprodução de Estados Unidos e Japão, lançado em 1990. É uma obra constituída de oito segmentos – cada qual é a representação de um sonho – e tem duas horas de duração aproximadamente.

Konna yume wo mitta (uma vez eu tive um sonho ou vi um sonho assim) é a expressão que abre os oito segmentos: *Raios de sol através da chuva*, *A horta de pêssegos*, *A Nevasca*, *O Túnel*, *Os Corvos*, *O Monte Fuji em vermelho*, *O demônio chorão* e *A aldeia do moinho de água*. Cada narrativa é independente e, portanto, apresenta sentido próprio. Contudo, conforme

será trabalhado em capítulo posterior, optou-se por analisar sete sonhos excluindo apenas *Os Corvos* porque, acredita-se que este segmento, apesar de ser significativo, não traz consigo representações da tradição japonesa que poderiam ser suficientemente exploradas.

Nesta ótica, podemos interpretar que Kurosawa é o narrador em virtude dos papéis que assume no interior dos sonhos. Segundo os aportes teóricos de Benjamin (1994, p. 200), é oportuno dizer que Kurosawa faz parte da natureza da verdadeira narrativa porque ela apresenta uma dimensão utilitária que pode consistir em ensinamento moral, sugestão prática ou uma norma de vida. De certo modo, essas questões marcam presença durante toda a produção justamente porque o cineasta japonês trabalha com valores e reinterpreta tradições em um momento em que tais questões não eram discutidas. A frase “*Once i had a dream...*” é interessante não por conta da disposição imagética, mas pelo que ela transmite ao espectador.

Fotograma 1 – “Uma vez eu tive um sonho...”



Fonte: *Sonhos* (1990)

O *kanji* de sonho – *Yume* (夢) encontra-se ao centro da frase e ajuda a compor um desenho harmonioso. A ideia, que provavelmente Kurosawa pretendia transmitir e que podemos interpretar observando a organização da escrita ideogramática, é a do sonho como cerne das histórias ou como algo que não se esgota. Nesta reflexão, os ideogramas são um veículo para a criação de imagens. O fundamental deste tipo de escrita é a apreensão geral da forma e, conseqüentemente, do significado que a ela se vincula. Assim, antes de todos os segmentos surgirem na tela, “*Konna Yume Wo Mita*” se faz presente. Tal frase não se limita à um conjunto de registros, ela extrapola para um enunciado que traz uma ideia; parece que o diretor japonês nos apresenta sonhos como conceitos porque a partir dos mesmos podemos compreender melhor os conflitos e as ambivalências do Japão.

Obedecendo à etapa da decomposição (descrição), “*Raios de Sol através da Chuva*” apresenta um garoto de aparência frágil e atitudes curiosas vestido de *quimono* branco. Ele é

guiado por uma curiosidade irrefreável e, mesmo advertido pela mãe, adentra em um bosque para espiar a procissão de casamento das raposas (*kitsunes*).

Fotograma 2 - A criança se depara com as raposas



Fonte: *Senzô* (1990)

As raposas apenas realizam a cerimônia ritualística em dias ensolarados e chuvosos, contudo, tal ritual não pode ser visto pelos humanos por ser sagrado. Durante a passagem das raposas, o garoto é pego em sua modesta espiadela.

Fotograma 3 - O menino é pego enquanto espia



Fonte: *Senzô* (1990)

Ao retornar para casa descobre o erro que cometera, a mãe o repreende pelo ato e lhe entrega uma adaga. A lâmina foi confiada a ela por uma raposa zangada que exige a vida do garoto pelo delito inadmissível que cometera: a pena para quem viu o ritual mítico de casamento é a morte. A mulher exige que ele se desculpe imediatamente com os animais, dizendo-lhe para

procurá-los a fim de devolver a adaga debaixo do arco-íris, local de morada destes seres. O sonho acaba com a criança indo de encontro ao arco-íris caminhando por uma campina. Este primeiro segmento deixa aberto à imaginação se a criança conseguiu se desculpar com as raposas ou não.

Fotograma 4 - O compasso das *kitsunes*



Fonte: *Sonhos* (1990)

O que se destaca no fotograma 4, dentro da etapa da transposição, é a atmosfera cinzenta e nublada do bosque. A neblina, aliada as árvores atrás das quais o garoto se esconde, ajuda a manter o mistério que ronda o ritual místico. As vestimentas das raposas, a maioria de tons escuros, também incrementam ao sentimento de mistério da cena. As raposas, que tem a habilidade de assumirem forma humana, caminham segundo as melodias da flauta e as batidas de instrumentos de percussão, aparentemente um gênero de *taikko* (tambores). Contudo, o clima de sutileza que é gerado pelos movimentos das raposas passa a ser quebrado momentaneamente assim que elas olham para os lados, e nestes segundos os instrumentos também param de tocar. Talvez a opção por este tipo de encenação tenha como finalidade prender a atenção do espectador, como se estivéssemos sob feitiço.

Fundamentalmente, “*Raios de Sol Através da Chuva*” é a representação do *xintoísmo* – *shintō* (神道) porque retrata uma corrente específica do mesmo. Neste ponto da análise, esbarramos em uma temática que exige um pouco mais de atenção. Em primeiro lugar, é preciso saber que existe pouco conhecimento produzido e publicado acerca do *xintoísmo* no Brasil. A maioria das referências encontra-se em japonês com poucas traduções para o inglês. Tal situação pode ser entendida como um reflexo de determinados fatores; os pesquisadores japoneses não publicam seus textos em inglês e, somado a isto, poucos especialistas ocidentais dominam a língua japonesa tampouco outros idiomas asiáticos (LUIZ, 2021, p. 4). Também existe um estigma frequentemente reproduzido dentro dos estudos sobre cultura asiática de que nossos preceitos teórico-conceituais do ocidente não podem ser utilizados para compreender o

Japão porque trata-se de cosmologias demasiado diferentes; cada uma com sua respectiva “essência” irreduzível. Por outro lado, não acreditamos que as concepções utilizadas na presente pesquisa, por exemplo, não possam contribuir para ampliar as formas de análise sobre as representações simbólicas da tradição cultural.

Nos parece inclusive que os estudos sobre o *xintoísmo* no Brasil, além de serem incipientes, não constituem um campo autônomo de estudos. As pesquisas que abordam o *xintoísmo* – seja pelo viés histórico ou sociológico – esbarram na dificuldade de identificar pontos a partir dos quais este fenômeno poderia se diferenciar do próprio Japão. Levando este cenário em consideração é possível especular que o Brasil parece reproduzir o que ocorre no país do sol nascente porque mesmo lá, segundo Luiz (2021, p. 10) encontram-se “(...) estudiosos que defendem que os estudos sobre o *xintoísmo* não constituem um campo, mas um ‘tópico’ dos estudos da cultura japonesa como um todo”.

No interior deste quadro, há alguns autores que contribuíram muito para esta temática como Hardacre (2017), Littleton (2010), Kaneoya (2013), Yamakage (2010) Dias e Carletti (2020) além dos que estão comprometidos a ampliar este campo de estudos como Luiz (2021). É preciso informar que Yamakage (2010) em seu “*A essência do xintoísmo*” não nos apresenta uma obra de caráter científico, mas sim doutrinária de maneira a refletir sua visão particular acerca de uma corrente do *shintō* (神道) com a intenção de legitimar as práticas religiosas a ele relacionadas. Ainda assim, é uma referência a ser levada em conta.

Em segundo lugar, em face da ausência de um maior leque de produções – em língua portuguesa – que abordem o *xintoísmo* de forma mais ampla há muitos resumos e dossiês que o apresentam de forma bastante generalizada tratando-o como “religião” ou, no máximo, como “a religião mais antiga do Japão”.

Em última instância, ao invés de nos referirmos a “*xintoísmo*” poderíamos falar em “*xintoísmos*”, no plural, de modo a atender às pluralidades porque existem várias correntes³⁵ dentro deste fenômeno em questão. Sabendo disto tomamos como premissa formas complexas de expressão do *shintō* (神道) no tempo e espaço (LUIZ, 2021, p. 2). Na abordagem utilizada nesta pesquisa, portanto, compreendemos parcialmente o *xintoísmo* como religião pois os dogmas, as regras morais e os profetas que possam caracterizá-la no Ocidente são indiferentes

³⁵ Em seu artigo, entre tantas expressões do fenômeno, Luiz (2021) aponta três correntes do xintoísmo: a primeira é o culto aos *kami* (神), a segunda xintoísmo de santuário (神社神道) porque inclui os santuários locais e as instituições atreladas às famílias sacerdotais, e a terceira diz respeito ao Estado japonês (国家神道) em que as concepções xintoístas foram utilizadas para legitimar a ordem social e o imperador definido como princípio da organização nacional.

aos japoneses. Sabe-se que a maior parte das religiões, de início, não têm texto escrito. Com efeito, a tradição escrita é uma exceção no campo religioso porque a oralidade e a memória são muito mais requisitadas. O *shintō* (神道), também apresenta uma memória coletiva mantida viva por meio da transmissão oral.

Podemos dizer que no Japão tal oralidade se cristaliza no que temos de mais próximo à uma “escritura divina”. Neste quesito, se evidenciam dois textos já citados: *Kojiki* – “Registro dos Assuntos Antigos” – compilado e editado em 712 d.C. pelo cortesão *Ono Yasumaro*, e *NihonShoki* – “Crônicas do Japão” –, encomendado pela corte a um comitê de cortesãos e compilado em 720 d.C.; considerado uma fonte importantíssima pois abarca as diversidades que compõem a antiga mitologia xintoísta e seus *kami*.

Estes dois registros japoneses foram elaborados na forma de crônicas que, a partir de linhas genealógicas, registram as gerações humanas e divinas referentes a Era dos Deuses e a criação do mundo. Em ambos, de acordo com Littleton (2010, p. 36-38), percebe-se que foram inspirados na antiga tradição chinesa que influenciara a cultura e as crenças japonesas durante o século VIII d.C., considerando também que os japoneses foram influenciados a escrever seus textos tendo como base a “crônica imperial” – um tipo de “gênero literário” criado para legitimar a dinastia chinesa.

Escrito em chinês clássico – ao contrário do *Kojiki* –, o *NihonShoki* apresenta seções poéticas em japonês arcaico e, os próprios mitos são apresentados na perspectiva chinesa contendo vários temas e referências mitológicas da “cultura continental” como é o caso da história de *Pan Gu* – um mito chinês sobre a criação do mundo que (...) ressurge em forma quase idêntica em vários pontos do *Nihonshoki* (LITTLETON, 2010, p. 38). Fundamentalmente, esses textos antigos foram concebidos a partir de fontes *a priori*; escritas e orais, mas principalmente eram genealogias de clãs poderosos que tinham o domínio da política no período *Nara* (710-94 d.C.), entre eles o clã *Yamato*.

Assim, o cortesão *Ono*, a mando da corte, escrevera sobre a criação das ilhas do Japão pelas divindades *Izanagi* e *Izanami*, o nascimento da deusa *Amaterasu* e a expansão do seu poder, além do aparecimento de seu descendente direto considerado o primeiro imperador: *Jimmu Tenno*. As genealogias do *Kojiki* traçam a ascendência específica do clã principal indo até seu *kami* correspondente. Tudo isto para firmar a supremacia do clã *Yamato* (LITTLETON, 2010).

Entretanto, outros clãs não se sentiram contemplados pelo *Kojiki* já que este texto dera ênfase apenas à história da família imperial. Como resultado desta insatisfação, a corte encomendara o *Nihonshoki* de modo a recontar os acontecimentos mitológicos a partir de vieses

diversos, procurando captar o que era considerado sagrado pelos clãs mais poderosos. Como consequência obteve-se (...) uma mistura de soluções conciliatórias, redundâncias e até contradições (LITTLETON, 2010, p. 37).

Encontra-se – respectivamente – tanto no *Kojiki* como no *Nihonshoki* a narrativa que se refere à origem do arquipélago que hoje conhecemos como Japão:

Nesse momento as divindades celestiais, todas com uma única ordem, disseram às duas divindades Izanagi-nō-mikötō e Izanami-nō-mikötō: “terminem e solidifiquem essa terra à deriva!”

Dando-lhes a Lança Celestial adornada com joias, eles lhes confirmam essa missão.

Com isso, as duas divindades ficaram em pé na Ponte Celestial Flutuante e baixando a lança adornada com joias revolveram [a água] com ela. Revolveram a água salgada com um som de quem mexe vigorosamente; e quando eles retiraram [a lança] outra vez, a água salgada que pingava da ponta da lança amontoou-se e se transformou em uma ilha. Essa foi a ilha Onōgōrō [*Kojiki*].

Izanagi no Mikoto e Izanami no Mikoto ficaram parados na ponte celestial flutuante e conversaram entre si, dizendo: “Não existe um país lá embaixo? Então eles enfiaram [na água] a lança celestial adornada com joias e tateando com ela encontraram o oceano. A água salgada que pingava da ponta da lança coagulou-se e se transformou em uma ilha que recebeu o nome de Ono-goro-jima [*Nihonshoki*] (LITTLETON, 2010, p. 41).

Levando estes aportes em conta para apreender qual é o símbolo da tradição cultural japonesa que se faz presente em “*Raios de sol através da chuva*”, a pesquisa enveredou-se por este percurso para alumiá-los os aspectos que distinguem o *shintō* daquilo que casualmente se compreende como religião, embora uma mitologia fundadora se apresente de acordo com as referências discutidas. Tendo isto em mente, cabe agora dialogar novamente com o campo de Estudos Japoneses do Brasil a fim de delimitar um conceito mais apropriado para referir-se aos xintoísmos. Tem-se a devida noção da dificuldade ao fazê-lo em virtude das diferenças linguísticas entre o português e o japonês. Mas, para tanto, é imprescindível dialogar com um autor muito expressivo quando a preocupação é identificar categorias pertinentes que podem adequar-se às circunstâncias específicas da cultura japonesa:

Nas culturas tradicionais do Oriente não existe o conceito de Religião. Na língua japonesa de hoje, por exemplo, esta é designada pela palavra *Shukyo*, mas esta não passa de um empréstimo à língua clássica chinesa feitos pelos eruditos do século XIX para traduzir o conceito ocidental de Religião. O que conhecemos hoje por Religião era chamado de Lei, Doutrina ou Caminho. (...) Na realidade, o conceito de Caminho é bem mais amplo do que o de Religião. Distinções como Religião, Filosofia, Arte e Ciência são próprias da civilização do Ocidente. O caminho, no Oriente (*Marga* em sânscrito, *Tao* em chinês, *Michi* ou *Do* em japonês), engloba componentes religiosos, filosóficos, artísticos e até científicos. Em português, podemos usar o termo Curso como sinônimo de Caminho. O curso é, entre outras coisas, um processo de aprendizagem e de transformação da pessoa. Está relacionado com o dis-curso que enunciamos e com o per-curso, a caminhada que efetuamos ao longo de um itinerário. O caminho oriental é tudo isso (GONÇALVES, 2004, p. 20).

A concordar com os aportes de um dos principais especialistas em cultura japonesa do Brasil – além de reverendo budista – Ricardo Mário Gonçalves (2004), creio ser mais adequado, particularmente, reconhecer que os xintoísmos extrapolam o que entendemos no Ocidente como Religião. Destarte, sugere-se defini-los como cursos de revitalização do sentimento de ancestralidade. Compreende-se dessa forma porque, para os japoneses, o *Michi* (道) – Caminho/Curso – é intuitivo, independe de explicações, definições ou códigos ético-morais previamente estabelecidos. *Michi* é, portanto, sentido de forma profunda. A partir deste entendimento, os xintoísmos poder ser observados como processos de sacralização que revivescem crenças antigas³⁶ as quais, por sua vez, significam a vida em sociedade. Refere-se a “cursos de revitalização” posto que os xintoísmos revigoram incessantemente – por meio de suas cerimônias ritualísticas – sentimentos de pertencimento coletivo que vinculam os japoneses a tudo aquilo que diz respeito à um passado ancestral; seja ele real ou imaginado.

Os rituais que os estruturam – como os de purificações, possessões e exorcismos – definem a experiência sensível e espiritual daqueles que acreditam nos cultos às entidades ancestrais (*Amaterasu*, *Susano*, *Izanagi* e *Izanami*). O culto aos mortos, que também lhes fazem parte, conecta os vivos aos antepassados (espíritos de imperadores, sábios, guerreiros e de familiares). Os seres sobrenaturais (como *yōkai* – 妖怪, *kappa* – 河童 e *oni* – 鬼, por exemplo) são seres fantásticos associados a experiências inexplicáveis. Tais seres normalmente são dotados de feições animais e seus contatos com os seres humanos podem indicar a chegada de bençãos ou eventuais desgraças.

Mais próximo da análise deste segmento de *Yume*, parece-nos que Kurosawa está dialogando com uma corrente específica do xintoísmo; a que diz respeito às manifestações dos *Kami*³⁷ (神) locais. Precisamente, podemos nos referir à esta corrente como *Inari Kami* (稻荷神) dada a relação com a divindade *Inari*; símbolo de prosperidade e zeladora das boas colheitas de arroz.

Sobre as representações das raposas, segundo os contos e as lendas, elas são inteligentes e detém poderes mágicos entre os quais o de criar fogo, de aparecer nos sonhos dos homens como amantes e esposas, e o poder de criar ilusões. Além disso, as *kitsunes* são também mensageiras dos *kami*. Podem possuir os corpos das pessoas e, em virtude disto há rituais voltados especialmente para exorcizá-las. Luiz (2021) explica que as *ogamisama* (mulheres

³⁶ A hipótese é que essas crenças são tão antigas que antecedem o Japão *Yamato* (250-710).

³⁷ Do ponto de vista do pesquisador Iochihiko Kaneoya (2013) os *kamis* são “espíritos que falam”. O Ocidente traduz por “divindades” devido à dificuldade de encontrar definição mais acertada.

cegas que se tornaram xamãs) passam por rituais de passagem – *kamitsuke* (神憑け) – nos quais são possuídas por um *kami*. O autor ainda acrescenta que:

As *ogamisama* exercem rituais que envolvem a invocação de uma pessoa falecida ou um ancestral budista (*hotoke oroshi* ou *kuchiyose*) e rituais durante o Ano Novo (*haru gito*) que pedem para as divindades locais (*ujigami*) proteção, além disso, realizam consultas como oráculos, realizam exorcismos e fazem bençãos a famílias (LUIZ, 2021, p.5).

Em razão disto é que podemos tomar este episódio como um símbolo da corrente *shintō* (神道) chamada *Inari Kami* (稲荷神). Considerando os xintoísmos como cursos de revitalização do sentimento da ancestralidade japonesa que conectam as pessoas aos seres da espiritualidade por meio de práticas partilhadas e legitimadas socialmente. Esta definição pode abrir espaço para circunscrever os xintoísmos como manifestações étnicas. Apesar desta pesquisa optar por outra definição, se reconhece que a influência da etnicidade é válida justamente porque o xintoísmo é o próprio Japão. Kurosawa, assim, empreendeu a representação de um dos símbolos deste tipo de xintoísmo na produção.

Antes de identificar esta representação do *shintō* (神道) relacionado aos *kami* (神), a pesquisa tendera a interpretar os sonhos por uma outra via chamada de *Kōkka Shintō* (国家神道) – xintoísmo de Estado – considerada uma forma de expressão deste fenômeno enquanto religião (LUIZ, 2021). A expressão “xintoísmo de estado” corresponde ao sentimento nacionalista fomentado no povo japonês, mas criado paulatinamente e articulado pelo governo ao longo dos séculos XIX e XX.

Carletti e Dias (2020) apontam que este processo incluiu os esforços do estado japonês para constituir uma moralidade em comum acionando uma série de concepções xintoístas – como a ideia do imperador descendente direto de *Amaterasu* e os japoneses concebidos como seres únicos, “(...) os filhos dos deuses” (LITTLETON, 2010, p. 48) – com o objetivo de promover a integração nacional desde o início do período *Meiji*, em 1868, até o fim da segunda guerra mundial quando a constituição de 1947 estabeleceu a separação entre religião e estado.

A pesquisadora americana Helen Hardacre, uma das grandes referências nesta temática, diz que o xintoísmo adquirira uma complexidade no século XX dada a existência de aspectos significativos que demarcaram o desenvolvimento do xintoísmo no Japão Imperial nos anos finais do XIX até 1945. Tal complexidade deve-se à:

(...) its mediation of state-authorized ideological projects, its expanded intellectual, political, and social influence, its permeation of the educational system, and the imbrication of shrine management with local government and business overwhelm the simple descriptive device of “state management of shrines”. In order to isolate one aspect of Shinto’s changed character in the twentieth century, I use the term State

Shinto to identify Shinto mediation of state-sponsored ideological campaigns (HARDACRE, 2017, p. 404).³⁸

O conceito de xintoísmo estatal proposto pela autora bem atende ao modo pelo qual o Japão imperial disseminara suas zonas de influência no decurso do século passado e, para tanto, utilizara os *jinja* (santuários) como forma de institucionalizar o modo de ser japonês. Quando o Japão saiu vitorioso da guerra contra a Rússia, em 1904, vários territórios passaram a integrar seu império, como o sul da ilha de *Sakhalin* e a Península de *Liaotung* (HENSHALL, 2017); somam-se a isto as ilhas do Mar do sul da Alemanha que passaram a pertencer aos japoneses após sua aliança bem-sucedida com a Grã-Bretanha em decorrência da vitória da tríplice entente na Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

Sendo assim, o Império do Japão já na primeira metade do século XX detinha uma população de aproximadamente vinte e dois milhões de pessoas nestes territórios, isto corresponde à 40% de seu território interno (*naichi*) – as terras adquiridas somavam cerca de três quartos da área de suas terras originais (HARDACRE, 2017).

Nestas circunstâncias – pouco favorecedoras para os povos colonizados – adquirir essas novas terras forçou o Japão a pensar em formas de lidar com suas populações. Embora nem todos os habitantes aceitassem ser incorporados por inimigos estrangeiros, os japoneses começaram a se perguntar se as pessoas colonizadas deveriam ser tratadas realmente como nipônicos e, se assim o fosse, o desafio seguinte seria integrá-las à sociedade japonesa. Essa questão exigia atitudes mais detidas porque passava pela importância conferida à identidade nacional.

Como resultado das discussões sobre as funções do xintoísmo na assimilação dos povos recentemente conquistados decidiu-se pela construção de santuários (*jinja*) para, inicialmente, incorporá-los por meio da substituição, por exemplo, de divindades nativas taiuanesas pelos *kami* dos japoneses conforme narra Hardacre (2017). Isto significara – no limite – um projeto de destruição da memória coletiva visando promover o *establishment* dos conquistadores. Por isso o conceito de “xintoísmo estatal” é muito bem empregado e ampliou-se para outras esferas:

The empire added another dimension. Japanese emigrants built settler shrines throughout the empire and in other places where they settled, such as Hawaii, Brazil, ad areas under Japanese control that were not technically colonies, such as Manchuria. Colonial administrators built huge shrines as symbols of Japanese rule and as places where colonial subjects could learn act, feel, and think as Japanese –

³⁸ (...) mediação de projetos ideológicos autorizados pelo estado, sua expansão intelectual política, e influência social, sua inserção no sistema educacional e a imbricação da administração do santuário como o governo e as empresas locais superam o simples dispositivo descritivo de “administração estatal dos santuários”. A fim de isolar um aspecto da mudança de caráter do xintoísmo no século XX, eu uso o termo *xintoísmo estatal* para identificar a mediação xintoísta nas campanhas ideológicas patrocinadas pelo estado (tradução minha).

*that is, to assimilate. As in the promotion of shrine ceremonies in the inner territories, dissenters found their “Japanese-ness” questioned, and faced a variety of sanctions (HARDACRE, 2017, p. 404).*³⁹

Apesar das explicações sobre o *shintō* (神道) ou, melhor, xintoísmo (s) ocuparem uma parte considerável desta primeira análise espera-se que o leitor tenha compreendido – mesmo que parcialmente dada a amplitude do tema – os motivos que conduziram a pesquisa a não tomar “*Raios de Sol Através da Chuva*” como parte do “xintoísmo estatal” (HARDACRE, 2017). Por outro lado, acredita-se que a escolha por considerar este segmento de *Yume* (1990) como um símbolo do *Inari Kami* (稻荷神), uma das correntes xintoístas, tenha sido bem justificada.

Tal opção, como se sabe, passou pela necessidade de conceituar o que se entende por xintoísmos, no plural, procurando distingui-los da definição generalizada de religião. Em razão disto é que pensamos em termos de “cursos de revitalização do sentimento de ancestralidade” procurando apresentar uma compreensão que incorpore uma diversidade de manifestações tendo a consciência que há muito a se avançar nos estudos sobre os xintoísmos no Brasil quer seja dentro da cultura japonesa, da história das religiões ou da sociologia. O que importa, aqui, é a representação simbólica da tradição cultural presente no filme *Yume* (1990) tomado como material de pesquisa.

Retornando para o conteúdo da representação simbólica presente no sonho, sabe-se que conforme as raposas envelhecem suas habilidades sobrenaturais também são aperfeiçoadas o que se verifica na quantidade de caudas que podem apresentar. Talvez seja porque as *kitsunes* poderem aparecer quando sonhamos que Kurosawa as tenha representado. Trabalhar com essas figuras significa saber exprimir paradoxos, dúvidas e inquietações além de expressar formas de reflexão sobre a existência porque Kurosawa narra mitos e, ao fazê-lo, os reinterpreta. Todas essas possibilidades cabem dentro de sonhos.

A forma de representação das raposas não mostra apenas que elas são importantes para o xintoísmo, mas também que o mito do casamento destes seres ainda é representado em cerimônias de templos xintoístas no Japão contemporâneo. Os contos míticos representados por

³⁹ O império acrescentou uma outra dimensão. Emigrantes japoneses construíram santuários de colonos em todo o império e em outros lugares onde se estabeleceram, como Havaí, Brasil, e áreas sob controle japonês que não eram tecnicamente colônias, como a Manchúria. Os administradores coloniais construíram santuários enormes como símbolos do domínio japonês e como lugares onde os súditos coloniais podiam aprender a agir, sentir e pensar como japoneses - isto é, assimilar. Como na promoção de cerimônias de santuário nos territórios internos, os dissidentes viram sua "condição de japonês" questionada e enfrentaram uma variedade de sanções (tradução minha).

Kurosawa são um espelho da realidade social japonesa. Sendo assim, o casamento das *kitsunes* intencionara celebrar a sorte e a proteção dos *kami* durante os períodos de colheita.

O ato de espiar, cujo desfecho é trágico (o suicídio como expiação), não pode escapar de outra observação. Kawai⁴⁰ (1996), preocupado em desenvolver um sistema teórico-metodológico para analisar os contos de fadas japoneses, nota a descrição de espiadelas em histórias antigas. Os contos apresentam inúmeras versões que podem ser encontradas por todo o Japão, a maioria deles presente na “Compilação dos Contos de Fadas Japoneses” do folclorista *Keigo Seki* (1899-1990).

*In fairy tales peeping is a favorite way of getting in touch with the truth in another dimension. “Double Faces,” a North American fairy tale, has many similarities with “The Woman Who Eats Nothing.” In “Double Faces” also, a man peeps at a woman eating the ears of human beings. Not only in fairy tales, but also in modern times, peeping has the same connotation of seeing the truth. In many cases today, one’s way of life suddenly changes as one peeps at the truth in other dimensions (KAWAI, 1996, p. 29).*⁴¹

No conto, “*The Whoman Who Eats Nothing*” (A Mulher que não come nada), por exemplo, um homem vive sozinho e não quer se casar com mulher alguma. Pressionado pelos amigos ele admite que abriria uma exceção caso a pretendente não comesse nada. Em pouco tempo, surge uma mulher pedindo abrigo e que atende ao critério desejado. Como trabalha de bom grado e não se alimenta, o homem permite sua permanência na casa. Chega o dia em que, feliz por achar uma boa esposa (não se sabe ao certo quando se casaram e nem como), ele decide espiar o lado secreto da hóspede; há no topo de sua cabeça uma boca descomunal que a tudo devora, inclusive, seres humanos. A linda mulher que não come nada revela-se um demônio que come tudo. Apesar desta história comunicar sobre o cuidado que se deve ter ao colocar desejos em palavras, há um ponto que mais nos interessa: se o homem não tivesse espiado o segredo da mulher com certeza ele não teria se salvo.

Assim como nos contos folclóricos japoneses, nos quais o ato de espiar (*peeping*) significa ver a verdade, isto pode se aplicar à ação do garoto em “Raios de Sol Através da Chuva”. A outra dimensão (*other dimensions*) diz respeito ao bosque mágico; local em que acontece a cerimônia. A verdade, se é que Kurosawa a definira neste sonho, pode ser compreendida como o próprio ritual de casamento das *kitsunes*. Tal verdade é real dentro da

⁴⁰ Hayao Kawai (1928-2007) fora o primeiro psicanalista japonês de orientação junguiana. Dedicou-se a estudar as relações dos contos de fadas com as estruturas da psique humana.

⁴¹ Nos contos de fadas, espiar é a maneira favorita de entrar em contato com a verdade em outra dimensão. “Double Faces”, um conto de fadas norte-americano, tem muitas semelhanças com “A mulher que não come nada”. Em “Double Faces” também, um homem espia uma mulher comendo orelhas de seres humanos. Não só nos contos de fadas, mas também nos tempos modernos, espiar tem a mesma conotação de ver a verdade. Em muitos casos, hoje, o modo de vida de uma pessoa muda repentinamente à medida que espia a verdade em outras dimensões (tradução minha).

narrativa do sonho. Neste segmento o cineasta parece querer nos dizer que essa realidade consiste em camadas.

Há, neste raciocínio, uma realidade variável em que os limites do real e do imaginário estão tenuamente delimitados. Deste modo, o bosque aparece como a dimensão que separa a casa do garoto – em que ele mesmo se encontra com sua mãe – do ritual das raposas. E, mesmo assim, deve-se problematizar este limite porque, conforme narrado, uma das raposas encontra a mãe para lhe entregar a lâmina. O sonho é um conto de fadas dado que, se nos conta sobre as estruturas da realidade (lugares proibidos e penas pelas transgressões), também trata de (...) *manifestations of something existing in deep layers in the psyche* (KAWAI, 1996, p. 2).

“Raios de Sol Através da Chuva”, neste sentido, apresenta um padrão comum de aspectos que são encontrados nos contos de fadas nipônicos e foram categorizados por Kawai (1996). O psicanalista japonês elaborou uma esquematização para observar as variações do conto “A casa do rouxinol”, contudo, pode-se partir dela para caracterizar os elementos presentes no sonho de Kurosawa. Neste sentido, têm-se: transgressor (a criança), proibidor (mãe), lugar proibido (bosque), dentro do lugar proibido (procissão de casamento das *kitsunes*) e como resultado (a raposa exige a vida da criança como forma de expiação). Todos estes aspectos são perpassados por um ponto central – a espiadela como forma de contatar a verdade. Ainda que não tenha sido objetivo de Kurosawa mostrar sinais de correlação entre o sonho e as histórias folclóricas do Japão, pode-se tomar certos símbolos (raposas, figura da mãe e bosque) da tradição cultural como representações de valores coletivos. Entre tantas representações, o diretor japonês faz uso de um símbolo relevante que será analisado a seguir.

Fotograma 5 – Guiado pelo desejo da alma



Fonte: *Sonhos* (1990)

O “castigo” imposto à criança em virtude do delito cometido tem relação com o corpo e isto demanda uma interpretação mais detalhada. Observando com mais cuidado notaremos a presença de outro símbolo da tradição cultural quando uma das *kitsunes* lhe entrega o punhal exigindo sua vida como forma de expiação. A cena traz consigo a ideia simbólica do ritual japonês de estripação, chamado *haraquiri*⁴²; tal ritual consiste em uma técnica específica de esventramento que pode ser executada com a *wakizashi* – espada curta com aproximadamente nove polegadas e meia. Foi uma prática muito comum dos samurais durante o Japão Feudal (1185-1603), e posteriormente fora incorporada ao alto escalão de oficiais do exército imperial japonês na Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Assim, em “*Raios de Sol através da Chuva*” é apresentada a ideia de remissão por meio do sacrifício do corpo; e para tanto, Kurosawa faz a representação deste símbolo da tradição cultural do Japão: o *haraquiri*.

Existe uma passagem no “Relato Autobiográfico” em que Kurosawa apresenta uma suposição sobre este ritual de esventramento. A mãe do diretor, filha de mercadores, pouco compreendia os refinamentos da etiqueta samurai e, em razão disto, frequentemente era repreendida – pelo pai de Akira – quando servia o peixe para o lado errado. O pai enfurecia-se porque servir o alimento do lado oposto indicava que a pessoa deveria estripar-se. Supunha-se, portanto, haver uma maneira específica de apresentar o prato de comida que antecedia o processo de suicídio; o que poderia significar não mostrar a barriga cortada de um animal para quem irá comê-lo.

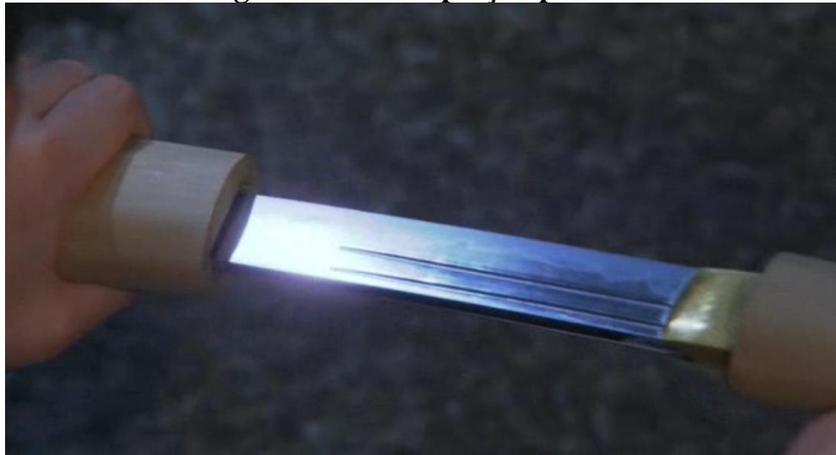
Ainda não estou certo sobre como a bandeja de comida deve ser apresentada a uma pessoa prestes a cometer *haraquiri*; nunca filmei um ritual desses em meus filmes. Mas quando se é servido de peixe numa bandeja, normalmente a cabeça do animal aponta para a esquerda e a barriga em sua direção, para facilitar o alcance. Se se vai cometer o *haraquiri*, concluo que o peixe deva ser servido com a cabeça apontada para a direita. A barriga, portanto, fica longe de quem vai comê-la, porque seria uma grande insensibilidade mostrar o ventre cortado de um animal para alguém que está prestes a rasgar o próprio abdômen. Esta é a minha suposição, nada mais que uma suposição (KUROSAWA, 1990, p. 69).

O cineasta relata ainda que era difícil imaginar sua mãe fazendo coisas que nenhum japonês poderia imaginar fazer como, conforme descrito, servir o peixe com o bandulho virado para o lado oposto de quem está prestes a alimentar-se. Mesmo que ela estivesse enganada apenas quanto a direção da cabeça – esquerda ou direita –, isto era o bastante para irritar o pai. Neste ponto, alcança-se uma observação interessante, dentro da etapa da análise externa, porque leva-se em consideração o âmbito social (evento familiar) que gira em torno da obra fílmica. Na metodologia de análise fílmica, acontecimentos de cunho particular (no sentido daquilo que

⁴² *Haraquiri* é nome pelo qual o ritual de suicídio é mais conhecido no ocidente, contudo *seppuku* é o termo escrito utilizado pelos japoneses.

diz respeito ao que ocorreu na vida do diretor japonês) não devem ser ignorados porque eles podem ser a base provável da forma pela qual os símbolos da tradição cultural foram representados. Por mais que o “Relato Autobiográfico” de Kurosawa não alcance toda a sua produção artística, ele ainda é um documento muito válido para a compreensão do ser humano por trás do artista.

Fotograma 6 – A expiação pelo delito



Fonte: *Sonhos* (1990)

Akira Kurosawa, tanto neste segmento do filme como em outros, trabalha com uma ideia mais geral de sonho porque ele deixa os episódios abertos para vários tipos de interpretações. É válido aferir, assim, que o cineasta japonês fala de sonhos particulares através de conceitos gerais. Neste aspecto, podemos postular que entender o sonho desse modo possibilita aproximá-lo de uma definição universal apresentada por Artemidoro (2009). Na visão do autor:

“(...) é um movimento ou uma modelagem polimorfa da alma que significa o bem ou o mal que virá com os acontecimentos futuros. Dito isso, a alma prevê tudo o que, por um lado, tiver seu desfecho depois de um intervalo de tempo grande ou pequeno (...), nesse intervalo, instruídos pela reflexão, seremos capazes de perceber o futuro (ARTEMIDORO, 2009, p. 23).

Uma mensagem que perpassa todos os segmentos de *Yume* (1990) e que Kurosawa partilha, é a de que o sonho merece ser levado em consideração; ele implica uma forma de conhecimento que tem a ver com nós mesmos. Todos os sonhos fazem parte de nossa cadeia de atos mentais e carregam sentidos, significados. Eles não são delírios de mentes conturbadas. Trata-se do contrário: os sonhos são atividades ativas que produzem reações nos indivíduos. Ora, ao sonhar diversos reflexos físicos são gerados; as pessoas se debatem, gritam, sufocam, suam, urinam e até mesmo ejaculam na cama. Tem-se uma infinidade de reações involuntárias produzidas por nossos processos psíquicos internos.

Se os sonhos não portassem uma realidade imanente com certeza nossos corpos não reagiriam às distintas situações vivenciadas nos sonhos, seja um mergulho que pode gerar uma sensação de asfixia ou uma queda de grande altura, ocasionando algum outro mal-estar. Existe um léxico próprio aos sonhos que dá espaço à subjetivação de sentimentos e desejos os quais, a depender do conteúdo, seriam impossíveis de serem realizados no plano real, contudo são passíveis de realização na dimensão do sonho.

É importante destacar, entretanto, que todas as análises apresentadas nesta pesquisa não objetivam deslindar os sonhos de acordo a uma ou outra perspectiva psicanalítica. Sabe-se que os sonhos, de forma geral, são produtos atrelados aos sujeitos. Mas, este trabalho trata os sonhos do filme como representações e isto significa abordá-los na acepção cinematográfica. Sendo assim, o sentido particular que o autor possa ter atribuído a um segmento específico pode ser abordado de forma breve mas desde que esteja no interior da narrativa da produção. Com efeito, os conteúdos dos sonhos nos interessam caso nos ajudem a saber como Akira Kurosawa refletiu sobre a experiência japonesa e, por conseguinte, para analisar os símbolos da tradição cultural japonesa representados ao longo da obra.

6.2 A horta dos pessegueiros

Seguindo a primeira fase da metodologia de análise fílmica, a decomposição – descrição – passaremos a narrativa do segundo segmento de *Yume* (1990). O Kurosawa onírico⁴³ se apresenta novamente como uma criança mas agora um pouco mais crescida. Ele entra em uma residência – aparentemente a sua própria casa – portando uma bandeja e abre o *shoji*⁴⁴, adentrando o que parece ser o *zashiki*⁴⁵ da construção. Lá ele se depara com um grupo de garotas que estão próximas a plataformas carmesins sob as quais repousam várias bonecos.

⁴³ Kurosawa enquanto um dos protagonistas no interior das narrativas dos sonhos.

⁴⁴ O *shoji* comumente é um painel correção feito de madeira leve. Em sua composição, encontram-se uma série de molduras quadradas que são vedadas por folhas de papel japonês (*washi*). Tais painéis fazem a divisão dos aposentos, vedam as janelas e uma parte das varandas. Tanizaki (2007) diz que, na arquitetura japonesa, o *shoji* proporciona aconchego e suavidade aos compartimentos da casa. No filme, contudo o painel de Kurosawa não apresenta os acabamentos de papel.

⁴⁵ Sala de visita/estar.

Fotograma 7 - Começa o sonho



Fonte: *Sonhos* (1990)

Este segmento em específico está retratando o *Hinamatsuri*, “Festival do Dia das Meninas” que ocorre no início do mês de março no Japão. Se é possível nos anteciparmos um pouco para a etapa da análise externa, podemos tomar as meninas presentes no recorte acima como as irmãs de Kurosawa. O cineasta expõe, em seu relato autobiográfico, que era o mais novo de cinco irmãos; quatro eram meninas. Todas mais velhas do que ele. A primeira saíra há muitos anos de casa para se casar, de modo que Akira crescera tanto na companhia do irmão (Heigo, conforme já discutido anteriormente) como junto das três irmãs.

Todas as minhas irmãs guardam, no final de seus nomes, o sufixo designativo de “geração ou “espécie”, que se pronuncia “yo”. Começando pela mais velha que já deixara a casa, elas são Shigeyo, Haruyo, Taneyo e Momoyo. Mas como sempre me dirigi a elas de acordo com as idades, para mim estas irmãs eram *oki-ne-chan* (“a mais velha”), *naka-ne-chan* (“a do meio”) e *chi-ne-chan* (“a mais nova”). Conforme já mencionei antes, meu irmão nada queria comigo – por isso sempre brincava com as minhas irmãs (KUROSAWA, 1990, p. 45-46).

Levando este momento do filme em conta, cabe pressupor que as meninas presentes neste segmento são as representações de suas próprias irmãs. Mas há um porém: dissemos que, na família de Kurosawa, havia quatro irmãs. Mas neste sonho temos cinco garotas. Isto nos faz pensar que a menina remanescente seja a amiga de uma das personagens.

Mas a irmã com a qual Akira conviveu diretamente e que, segundo ele mesmo, era muito bonita além de “gentil e bondosa” fora a *Chi-ne-chan* (Momoyo). Ele nunca se esqueceu das brincadeiras que faziam juntos durante o *Hinamatsuri* no dia três de março. Foi nesta ocasião que ele teve contato com a coleção de bonecos da família, todos distribuídos nas prateleiras. Os dois sentavam-se diante das figuras e Momoyo lhe servia *saquê* dentro de um dos copinhos das bonecas.

Por herança, minha família possuía conjunto de bonecos de festival que representavam o Imperador e a Imperatriz, que incluía também três damas e cinco

músicos da Corte, um Urashima Taro (uma espécie de Rip Van Winkle submarino que, ao pegar carona em uma tartaruga, volta para casa um homem velho) e ainda uma outra dama da Corte com um cachorro pequinês preso a uma coleira. Havia dois pares de biombo de ouro, duas lanternas e cinco pequenas bandejas também laqueadas em ouro, repletas de miniaturas de pratos e todos os utensílios para refeições cerimoniais. Tínhamos até um braseiro de prata – tão pequeno que cabia na palma de minha mão (KUROSAWA, 1990, p. 46).

Kurosawa (1990, p. 47) ainda relata que, quando imersos na sombra, os bonecos pareciam adquirir vida... tratava-se de uma beleza de arrepiar porque só faltava que os personagens falassem. Todavia, como se atingida por uma sina maléfica *Chi-ne-chan* adoece e vem a falecer aos dezesseis anos de idade. Curiosamente, ela recebera – de acordo a tradição budista – o nome póstumo: *To Rin Tei Ko Shin Nyo* que, nas palavras de Kurosawa (1990, p. 48) traduz-se por “Mulher da Sinceridade do Raio de Sol que brilha sobre o Pomar de Pessegueiros”. Sabendo disto nos é claro que tanto a lembrança da irmã que lhe era muito querida, quanto a memória que guardara dos bonecos foram episódios tão significantes para o diretor japonês que se revelaram na dimensão onírica e, posteriormente, na representação cinematográfica.

Retornando para a decomposição, o Akira onírico traz seis bolas de arroz em sua bandeja para servir ao grupo. Mas, como são presentes cinco garotas ele se surpreende já que parece estar faltando uma.

Fotograma 8 – Falta uma personagem



Fonte: *Sonhos* (1990)

Uma das garotas diz que não há mais ninguém e ainda faz troça frente à indignação do pequeno onírico. O menino retira-se do *zashiki* e ainda próximo à porta corredeira, visualiza a sexta menina do lado de fora da casa de acordo com o fotograma 9. Ela é uma figura misteriosa a olhar para o interior da residência e está vestida de rosa.

Fotograma 9 – Surge a sexta criança



Fonte: *Sonhos* (1990)

Imediatamente, nosso pequeno Kurosawa sai correndo ao encontro da nova garota. Uma das irmãs adverte-lhe que não é permitido sair, mas ele não a escuta. Orientado pelo tilintar de um sino, ele a persegue através de um bosque de bambus e, se prestarmos atenção, notaremos que o solo está repleto de flores rosas, como se elas estivessem sedimentando o caminho em direção ao mistério. Os pessegueiros, aqui, começam a revelar sua intenção por meio deste chão de pétalas: o de conduzir o menino ao pomar.

Fotograma 10 - A trilha dos pessegueiros



Fonte: *Sonhos* (1990)

A garota vestida de rosa sobe um morro e nosso protagonista continua a segui-la, até que ele se encontra com homens e mulheres vestidos com roupas tradicionais. Eles estão distribuídos em quatro degraus ao longo da colina e, no topo, parece estar a figura mais proeminente. Nos parece que todos pertencem à corte, dadas as características dos trajes, posição das mãos, a polidez e principalmente a hierarquização do conjunto de cima para baixo;

nobres e seus conselheiros, sacerdotisas ou damas da corte, músicos e – no último nível – dançarinos e intérpretes. Com efeito, nós espectadores estamos diante de uma “espécie” de comitiva imperial.

Fotograma 11 - As personificações dos pessegueiros



Fonte: *Sonhos* (1990)

A figura central, o boneco de chapéu dourado (Imperador), diz ao protagonista onírico que eles não irão mais à casa de sua família porque ela fora a responsável pelo corte dos pessegueiros do pomar. O líder afere que o *Hinomatsuri*, Dia da Boneca, celebra também as flores de pêssigo. Eles são a personificação do pomar de pêssigos; os espíritos das árvores e a vida das flores. Sendo assim, estão indignados pois – com os pessegueiros destruídos – estão impedidos de fazer a celebração. Os pés de pêssigo choram muito devido a este sofrimento. A partir das explicações dos bonecos podemos deduzir que ser destituído da vida é uma dor imensa.

A criança desata a chorar porque gostava muito do pomar: “Os pêssigos podem ser comprados. Mas não se pode comprar um pomar inteiro.” Uma das bonecas (a Imperatriz) que se situa ao lado da figura principal, diz que o garoto realmente gostava das árvores e até tentou impedir os cortes. O sofrimento dos pessegueiros condicionou o choro do protagonista. Apesar de não ter podado o pomar com suas próprias mãos, seu arrependimento era verdadeiramente genuíno. Observando com o devido cuidado, nós podemos considerar que a destruição dos pessegueiros pela família de Kurosawa configurara um intenso sentimento de perda. Ainda que todos demonstrem este sentimento, a criança parece ser a mais abalada. Ele entende que perdera algo muito valioso.

Fotograma 12 - Sentimento sincero



Fonte: *Sonhos* (1990)

Mesmo que a criança tenha inicialmente sido repreendida, os bonecos comovem-se devido a sua sinceridade verdadeira. Inesperadamente, decidem conceder-lhe a oportunidade de assistir ao reflorescimento da horta mediante uma dança ritualística.

Este segundo episódio evidencia uma dimensão que estrutura boa parte da tradição cultural japonesa: a ritualização. No filme, este aspecto é representado na dança que complementa o caráter dramatizado da narrativa. Mas isto só acontece porque a vida no Japão é um ritual. E, como geralmente as ações são fundamentadas em crenças abre-se pouco espaço para comportamentos inesperados ainda que os mesmos possam ocorrer. Neste sentido, o contato com as bonecas – conforme exposto neste segmento – passa por uma seleção rigorosa de procedimentos sequenciais: a reunião com as irmãs na sala, o contato com a garota de rosa, o caminho das pétalas, a transposição do bosque para chegar ao pomar e assim por diante.

Para fecharmos a decomposição, os pessegueiros reaparecem à medida que a dança se processa. Neste cenário, pétalas rosas caem dos céus e todo o pomar volta a florescer. A sexta criança surge ao fundo da última árvore; um pessegueiro que não fora cortado. Tem-se assim, porventura, um sinal de renascimento. Apesar da expectativa de uma conclusão feliz apresentada pelo diretor japonês... a garota, os bonecos e o pomar desaparecem. E assim, de forma triste, o Kurosawa onírico se encontra no meio do morro com todo o pomar decepado. Tudo que ele viu sumira feito um passe de mágica. As coisas aparecem e, inexplicavelmente, somem... tal qual um sonho onde absolutamente nada nos pertence. O “como” este sonho é representado talvez seja o sentido que o cineasta atribui à tradição cultural.

Fotograma 13 - Reaparece a garota de rosa



Fonte: *Sonhos* (1990)

Pudemos observar que este segmento é único e porta um sentido próprio já que ele é diferente dos outros sonhos analisados. Agora, para contemplar a análise interna deste sonho cabe apresentar alguns aportes antropológicos. No momento em que os bonecos dançam, os pessegueiros – ainda que temporariamente – são reanimados para se reencontrarem com o Kurosawa onírico. Compreende-se a dança dos bonecos que possibilita o reaparecimento das árvores, como rito mágico. Assim o é porque – na perspectiva de Mauss (2017) – este tipo de rito não faz parte de um culto organizado, ele tende ao que é privado, secreto e misterioso.

A dança empreendida pelas bonecas é criadora, faz renascer o que estivera morto. Cabe, portanto, considerá-la mágica porque suscita comportamentos que – de imediato – não são naturais, tais como dançar harmonicamente para conectar o físico e o não-físico, fortalecendo a crença de que, na vida, começo e fim estão interligados. Tendo isto em vista, é oportuno definir magia como:

Prática baseada na crença de ser possível influenciar o curso dos acontecimentos e produzir efeitos não naturais, valendo-se da intervenção de seres fantásticos e da manipulação de algum princípio oculto supostamente presente na natureza, seja por meio de fórmulas rituais ou de ações simbólicas (MALINOWSKI, 1979, p. 292).

Marcel Mauss, antropólogo francês, dedicara-se ao estudo das formas de organização social de diversos grupos étnicos. Ele investigara, a exemplo, os hábitos socioculturais de povos da Melanésia, de sociedades esquimós e até de nativos norte-americanos. Apesar de não ter investigado, especificamente, as condições nas quais se produzem os ritos japoneses, vale retornar à sua “teoria geral da magia” para nos auxiliar na análise deste sonho. Sendo assim, a dança ritualística representada na horta dos pessegueiros porta características próprias que nos permitem distingui-la das festas ou dos sacramentos religiosos. Neste sentido, a dança ritualizada é – essencialmente – uma cerimônia mágica, pois:

(...) não costuma ocorrer no templo ou no altar doméstico, mas geralmente nos bosques, longe das habitações, na noite ou na sombra, ou nos recônditos da casa, isto é, num lugar isolado. Enquanto o rito religioso busca em geral a luz do dia e o público, o rito mágico os evita (...). Mesmo quando é obrigado a agir diante do público, o mágico busca evadir-se (...). Assim, em plena sociedade o mágico se isola, com mais forte razão quando se retira no fundo dos bosques. Mesmo em relação aos colegas, ele mantém quase sempre uma atitude reserva. O isolamento, como o segredo, é um sinal quase perfeito da natureza íntima do rito mágico. Este é sempre obra de um indivíduo ou de indivíduos que agem de modo privado; o ato e o ator são cercados de mistério (MAUSS, 2017, p. 60).

A partir dessas considerações, podemos notar como estes preceitos antropológicos contribuem para analisar a dança ritualizada dos bonecos que é representada pelo cineasta japonês. Percebe-se, ademais, que este conceito de magia é sustentado por três elementos consubstanciais, sendo eles: agentes, atos e representações segundo Mauss (2017). Tais aspectos, na perspectiva desta pesquisa, fazem-se presentes no filme através dos bonecos (agentes), da dança cerimonial (ato) e da personificação dos pessegueiros (representações). E de fato, a dança – tomada aqui como mágica – não é pública. Para acessá-la fora preciso seguir a garota de rosa, perpassar o bosque de bambus para, aí sim, acessar o pomar no qual o mistério se descortina. Ora, se não existisse a crença de que os pessegueiros portam vida, não haveria motivo para que – por meio de ações simbólicas – os espíritos das árvores se manifestassem.

Por falar em espírito, Sá (2016) aponta que para Richie (1984) a garota vestida de quimono rosa é o espírito do pessegueiro que ainda está de pé como podemos observar no fotograma 13. Assim, na leitura de Sá (2016), este espírito reaparece para mostrar o tamanho do sofrimento das árvores à Kurosawa. Contudo, particularmente, prefiro interpretar que a criança de rosa é na verdade Momoyo, sua estimada *Chi-ne-chan*. O espírito de sua irmã, nesta interpretação, manifesta-se na criança vestida de rosa. Com efeito, o corte das árvores significa a morte de Momoyo e o reflorescer das mesmas realiza, no sonho, um desejo íntimo: o de rever a menina de beleza transparente (KUROSAWA, 1990).

Além disso, é importante ter conhecimento de que o *Hinamatsuri* tem ligação direta com pessegueiros. Ele é geralmente associado às cerejeiras japonesas (*sakura*). Portanto, este episódio não é apenas uma homenagem ou um tributo à um familiar falecido. Este sonho é a própria Momoyo, e Momo é pêssego. Cabe aferir que, tal como os pessegueiros desaparecem para o garoto onírico, *Chi-ne-chan* se foi... o que resta à Kurosawa é um sentimento de profunda tristeza: “Mesmo agora, quando escrevo sobre ela, meus olhos ardem e tenho que assoar o nariz” (KUROSAWA, 1990, p. 47).

De qualquer modo, vejo que este segmento vai de encontro à uma questão enfrentada por muitos antropólogos quando os mesmos se deparam com práticas culturais realmente

significativas para toda uma sociedade. Sendo *Yume* (1990) – nesta pesquisa – “equivalente” a um campo etnográfico tal impasse também existe. Esse problema é o de acreditar em fenômenos que extrapolam os limites da observação e que, curiosamente, são capazes de influenciar os comportamentos das pessoas. Afinal de contas, espíritos não podem ser minuciosamente registrados pelo pesquisador. Não é ele quem os vê. São os grupos e as comunidades estudadas que os cultuam, lhes dão oferendas e, até mesmo, podem incorporá-los. Mas, independentemente do que crê ou não o cientista social, cabe-lhe considerar os fatos culturais como verdadeiros porque eles fazem sentido para toda uma realidade social. O desafio que se impõe a todos os estudiosos das culturas, sejam elas quais forem, é o de acreditar mesmo não acreditando.

Lembrando do relato de Kurosawa de que a coleção de bonecos da família adquiria uma beleza assustadora na sombra (KUROSAWA, 1990, p.47), lembramos do literato Tanizaki (2007) já que ele identifica beleza no jogo que existe entre claro-escuro, além dos aposentos de uma casa japonesa contemplarem a penumbra. Mas, o conjunto das bonecas também nos lembra o *Kuruma Ningyo* (boneco de carrinho); um teatro de animação japonês que manipula bonecos para as encenações:

O Japão tem uma tradição de teatro de animação que apresenta uma variedade de técnicas manipulatórias advindas de vários séculos e que passou por diferentes fases de formação. Apesar de não ser possível determinar com precisão a época exata do seu aparecimento, alguns registros da história nipônica relatam que a animação, surgida como variações de rituais religiosos que continham certos elementos teatrais, mesmo que primariamente elaborados e recorrentes, é citada como presente desde o começo da civilização japonesa através de pequenos bonecos que eram manipulados manualmente por sacerdotisas, por monges ou por devotos em cerimoniais, celebrações ou festivais. A despeito dessas práticas serem feitas (...) com propósitos puramente religiosos, estudiosos modernos as consideram como o marco inicial adequado para o teatro de animação japonês (SOUZA, 2005, p. 47).

Monzaemon Chikamatsu (1653-1724), notório dramaturgo japonês, aprimorou o desenvolvimento das performances da animação teatral. Por meio de um olhar analítico, ele via a forma humana (corpo) no manipulador e a forma substituta como o objeto a ser manipulado. Ocorria entre essas duas figuras, por meio de efeitos físicos, um processo de possessão em que o espírito do objeto se introduzia no corpo do manipulador assim como era possível, na visão de Chikamatsu, o espírito do manipulador entrar no corpo do objeto. Desse modo, ocorria uma recíproca capaz de conduzir as forças de ambos para os sentidos da audiência (SOUZA, 2005).

Em *Yume* (1990), semelhantemente, temos a revelação de uma “interação dialética” entre as coisas. Assim, os bonecos são os “os espíritos das árvores e das folhas” e a menina de quimono rosa é tanto o espírito solitário do último pessegueiro como, na nossa interpretação, o espírito de *Chi-ne-chan*. Todas essas entidades não podem ser compreendidas de forma isolada.

Elas se fundem para conceber algo maior. Garota, bonecos e natureza estão interligados: inexistente um centro de referência, sujeitos e objetos compõem uma unidade e a noção de alteridade se perde. Sabendo disto, Kurosawa neste segmento da película reproduzira o conceito de que a arte não decorre do todo para as partes, mas das partes para o todo (KATO, 2012). Essas categorias, ainda que sejam muito abstratas, são importantíssimas na criação artística do Japão porque, no fundo, são princípios básicos da cultura japonesa.

Retornando à sombra, no *Kuruma Ningyo* ela é uma coisa viva, íntima e indissociável do corpo do manipulador. Souza (2005), provavelmente um dos poucos especialistas neste tema, constata que:

(...) nas formas mais antigas da gramática japonesa, a palavra sombra também significava duplo que carrega um sentido gramatical e cultural largamente propagado de equivalência, de ser uma pessoa ou uma coisa muito semelhante à outra, como se fosse uma réplica dessa outra (SOUZA, 2005, p. 55).

Não à toa, a penumbra fora a primeira imagem derivada dos homens primitivos quando lhes era disponível apenas a iluminação natural. Podemos pensar então, tendo estas considerações em vista, que a sombra denotava uma beleza à coleção de bonecos pois ela faz a mediação entre sujeito e ambiente. Esses últimos são vivenciados conjuntamente seja no filme, no teatro de animação ou no próprio Japão. Há, portanto, uma lógica de interação que determina as formas pelas quais os japoneses se relacionam com o espaço, com a natureza e com seus pares. O sentido que se atribui à sombra, ao pomar de pessegueiros e aos bonecos é o de promover contatos para transmitir algo; uma regra, uma mensagem ou um ensinamento.

Tudo isto pode não ser apreendido se internalizarmos o postulado de que o sujeito, das civilizações ocidentais, é o centro do universo. Na acepção japonesa, tão bem representada neste segmento da produção cinematográfica, o eu individual (se assim podemos dizer) pode ser entendido na interação com o outro, mas para que isto ocorra deve-se – em primeiro lugar – anular a consciência de si para além da abstração metafísica e isto significa: viver. De todo, as particularidades são orientadas por um sentido de cooperação que se realiza socialmente.

Concluídas as etapas da análise fílmica deste episódio, cabe expor os símbolos da tradição cultural que se fazem presentes. Na “horta dos pessegueiros”, mais uma vez, os símbolos analisados extrapolam o período *Showa* (1926-1989) justamente porque eles são, de forma geral, indissociáveis do próprio Japão. Tendo consciência disto, o *Hinamatsuri* – tomado aqui como “Festival do Dia das Meninas” – é um símbolo cultural de destaque porque personifica a natureza através de uma figura feminina (a menina de rosa) que denota sensibilidade, beleza e transitoriedade. Os bonecos são o substrato da natureza; símbolo que

carrega consigo a ideia de renascimento, reflorescimento; um movimento cíclico onde começo e fim são um só.

Destarte, as árvores de pêssego são, na verdade, a representação das cerejeiras japonesas cujas flores são de um tom róseo muito característico. Enxergo-as, neste raciocínio, como um símbolo da tradição cultural japonesa dado que elas trazem, por excelência, a inevitabilidade da morte. O pomar dos pessegueiros nos faz recordar que estamos morrendo, tal como as flores das cerejeiras. Morre-se um pouco todos os dias e, por isso mesmo, é preciso reconhecer a vida na respiração, na dança, na sombra, nas folhas, nos ancestrais, em cada tigela de arroz... na existência que se concebe amiúde. Na tradição cultural japonesa, a morte não é temida porque ela não é o fim. Trata-se, este sonho, de um espiritualismo irreligioso em que a horta dos pessegueiros é apresentada como uma alegoria do sentimento sincero. Pelo caminho percorrido nesta análise, têm-se as entidades espirituais e as cerejeiras como símbolos e, ao mesmo tempo, alicerces da tradição cultural em questão.

6.3 A nevasca: o caso *Yuki-Onna*

Obedecendo às etapas pertinentes da metodologia de análise fílmica cabe, neste momento, realizar a descrição (decomposição fílmica) do terceiro segmento de *Yume* (1990): “*A Nevasca*”. É relevante saber que Kurosawa desenvolve uma estrutura narrativa ao redor de uma personagem muito relevante dentro do universo simbólico japonês.

Neste terceiro sonho há um grupo de quatro alpinistas que, infortunadamente, estão perdidos em meio a uma tempestade de neve. O que agrava o presente quadro é que a intempérie já dura três dias. Um dos personagens – provavelmente a própria representação de Kurosawa – anuncia que o anoitecer trará consigo uma nova tormenta gelada e pede para que todos se apressem. Lutando contra as próprias forças e temendo o pior os homens esforçam-se para voltar ao acampamento. A nevasca é tão intensa que acaba ocultando a trilha para o bivaque, e impedindo progressivamente o deslocamento da equipe. A indumentária volumosa parece ser insuficiente para repelir o frio extremo. Acrescidas a isto as parafernálias que trazem às costas passam a sensação de uma angústia acumulada e impossível de ser declinada.

Fotograma 14 - Grupo de alpinistas



Fonte: *Sonhos* (1990)

O foco da câmera cinematográfica no rosto do alpinista – o retrato de Kurosawa – que lidera o restante dos homens não é uma escolha aleatória; o sentido do destaque na feição do protagonista nos transmite a impressão de que o mesmo se encontra desorientado, além do sentimento permanente de aflição que se mantém quase até o término deste segmento. Conforme o recorte abaixo, nota-se também que o semblante do sujeito está enegrecido devido à baixíssima temperatura que inviabiliza a circulação dos vasos sanguíneos e isto é uma das únicas coisas, além do tom amarelado dos casacos de inverno, que se destacam da brancura que predomina na paisagem como um todo.

A vida está, aos poucos, abandonando os corpos dos alpinistas. Cada passo dado parece doer. As pernas são encobertas pela neve e faz com que todos não caminhem, mas se arrastem a um fim inevitável. O tempo, aliás, não é um fator importante dado que esta seção da produção cinematográfica apresenta uma perspectiva cíclica na qual começo e fim estão interligados. Sendo assim, é quase impossível que o espectador identifique se a história está ocorrendo em algum período específico do dia. O único ponto de orientação é o momento em que um deles assevera a chegada da noite.

Fotograma 15 - Há sentidos nas feições



Fonte: *Sonhos* (1990)

Tendo em vista que a etapa da transposição, no interior da análise fílmica, postula que o analista também leve em consideração os objetos filmados, cores, movimentos, luz, sons e ruídos, acredita-se que este segmento seja oportuno para observar tais elementos. Personagens e ambientação estão representadas de forma tão atrelada que é difícil distingui-los, ainda mais nos momentos em que as nevasca encobre a tudo e a todos.

Fotograma 16 - A nevasca é famélica



Fonte: *Sonhos* (1990)

Uma após uma, as cenas são demarcadas por um tom branco-azulado como se vê no fotograma 16. A cor alva, por mais branda que possa parecer não foi escolhida para apresentar a sensação de tranquilidade ou paz eminente. O sentido que convencionalmente atribui-se à cor é invertido: o branco traz a morte. À medida que o sonho se prolonga o azul vai desaparecendo e a tonalidade alva prevalece. Parece que isto quer dizer que a ruína se abaterá sobre todos inevitavelmente. Os diálogos entre os alpinistas são frequentemente diluídos pelos sons do vento ostensivo. Mas Kurosawa, por outro lado, conseguira explorar a passividade que o domínio da cor alva denota trazendo a languidez dos homens moribundos. Quanto mais o branco avança e preenche o cenário mais os homens entregam-se à morte.

Fotograma 17 – Conformando-se à libitina



Fonte: *Sonhos* (1990)

Sabendo que o tom branco traz consigo a ideia de sujeição à morte, o recorte deste fotograma condiciona propor interpretações a partir do viés da análise interna. Com a intensidade da tempestade de neve os alpinistas, com exceção temporária de Kurosawa, começam a perecer. O líder da equipe passa a sacudi-los para os manter despertos até que cheguem ao acampamento. A morosidade é uma característica que define este segmento desde sua introdução. Tal lentidão é uma opção importante pois vai aquiescendo a exaustão dos personagens até que cheguem à finitude. A queda dos alpinistas, um após o outro entregando-se à neve, também contribui para transmitir essa sensação desagradável.

As reações de desconforto que podem ser desencadeadas por este sonho são reflexos da forma pela qual o cineasta japonês retrata a morte: vagarosa e agonizante. E isto não é diferente do que ocorre na vida em sociedade. No atual estágio civilizatório em que a humanidade se encontra, os indivíduos criam recursos variados que os afastam da necessidade de encarar a própria finitude; o que significa não compreender que todos morrerão. É provável que ver a morte como uma ameaça – e até mesmo criando repulsa a ela – decorra do fato de estigmatizarmos o fim da vida. Isolar a morte das relações comunitárias implica em não a tratar como uma questão predominantemente social.

Na verdade não é a morte, mas o conhecimento da morte que cria problemas para os seres humanos. Não devemos nos enganar: a mosca presa entre os dedos de uma pessoa luta tão convulsivamente quanto um ser humano entre as garras de um assassino, como se soubesse do perigo que corre. Mas os movimentos defensivos da mosca quando em perigo mortal são um dom não aprendido de sua espécie. Uma mãe macaca pode carregar sua cria morta durante certo tempo antes de largá-la em algum lugar e perdê-la. Nada sabe da morte, da de sua cria ou de sua própria. Os seres humanos sabem, e assim a morte se torna um problema para eles (ELIAS, 2001, p. 11).

Neste quesito Norbert Elias, sociólogo alemão que compôs a teoria dos processos civilizadores, nos auxilia a descortinar o constrangimento social que cobre a esfera da morte. É preciso falar mais abertamente sobre o término da existência e isto pode ajudar a humanidade a deixar de apresentar a morte como um mistério (ELIAS, 2001, p. 77).

Por conta da representação da morte através do declínio dos alpinistas moribundos, este segmento do filme abriu espaço para discutir um pouco acerca da sociogênese da morte posto que a etapa de análise interna viabiliza isto. Sociologizar um componente estrutural da vida, retratado na produção cinematográfica, importa para que se deslinde as dimensões dos processos e se compreenda as dinâmicas que lhes concernem. Com este esforço investigativo, pode-se chegar cada vez mais perto de diversas representações simbólicas de uma cosmologia em particular, neste caso a japonesa. Isto significa que, uma vez mais, os sonhos de Akira Kurosawa podem ser compreendidos mediante a ótica das ciências sociais. A convergência entre os estudos japoneses e os preceitos teóricos das ciências sociais revela-se importante para identificar e analisar os símbolos da tradição cultural presentes em *Yume* (1990).

Pois bem, com todos os alpinistas à beira do óbito é a vez do protagonista entregar-se à tempestade congelante. É neste ponto que reside a discussão principal dentro da análise deste sonho. Ele começa a fechar os olhos mas, entretantes, a brancura letal cede espaço a *Yuki-Onna* quase confundida com a própria tempestade de neve. Como se estivesse sob “feitiço”, o protagonista começa a ter a própria vida tomada por esta nova personagem que, por sua vez, utiliza-se de uma espécie de manto para dar a impressão de que está lhe aquecendo.

Fotograma 18 – Surge a Mulher da Neve



Fonte: *Sonhos* (1990)

Yuki-Onna (雪女), Mulher-Neve, é um ser fantástico que consta em relatos de aparições no Japão *Edo*, no decurso dos séculos XVII à XIX conforme explicado na introdução de *Kwaidan*⁴⁶ pelo monge zen-budista Francisco Handa. Segundo ele, os japoneses do período *Edo* (1603-1868) acreditavam que essa mulher residia nos bosques elevados; considerada também um ente protetor da natureza que podia surgir em momentos inesperados e interagir com os humanos.

Para compreender de forma mais ampla a relevância de *Yuki-Onna* é preciso saber a importância das mulheres na cultura japonesa. No Japão shintō (神道) *Omotari-no-Mikoto* nasce e renasce todos os dias com o raiar e o pôr do sol, sendo o deus que representa a providência divina da temperatura no corpo humano e do fogo no mundo. *Kunitokotati-no-Mikoto* representa a providência divina dos olhos e umidade no corpo humano, e da água no mundo. *Izanami-no-Mikoto* (Mulher que convida) é o protótipo da mulher e representa a função de viveiro. *Izanagui-no-Mikoto* (Homem que convida) é o protótipo de homem e desempenha a função de semente (GOMES, 2021).⁴⁷

Como observado, é nítida a importância do feminino na cosmovisão japonesa dada a sua existência nas explicações sobre a origem do mundo. Disposto a encontrar um método apropriado para interpretar os contos de fadas japoneses, Kawai (1996) observa que é comum nas lendas de criação a presença do “mundo da Grande Mãe”, e as imagens que dela decorrem são fundamentais para os mitos de várias partes do mundo. Como exemplo das transformações desta figura, tem-se a “(...) Vênus de Willenforf e Maria, a Mãe Virgem no cristianismo, são apenas duas variações dessa imagem; a primeira enfatiza o aspecto físico da grande Mãe, enquanto a última encarna o lado espiritual (KAWAI, 1996, p. 14-15, tradução minha).⁴⁸

Às mulheres, neste sentido, conferia-se uma aura divina e os japoneses as associavam a certos fenômenos da vida cotidiana – como a plantação de arroz e a colheita. Por outro lado, nos contos de assombração, as mulheres eram tomadas como signos da ilusão e do desvirtuamento. Destarte, a mulher desempenhara uma simbologia importantíssima no Japão pois fora a “Grande Mãe” (KAWAI, 1996) que exercera papéis consubstanciais nos mitos e nas

⁴⁶ *Kwaidan* (Assombrações) é um registro dos contos populares japoneses realizado pelo escritor grego-americano Lafcadio Hearn (1850-1904).

⁴⁷ Sobre a constituição social da mulher em diferentes momentos da história japonesa, consultar: GOMES, Vitor Arraes. História e presente em coexistência: o sistema tradicional de família e a submissão aparente da mulher japonesa. *Aurora, Marília*, v.14, p. 49-62, 2021.

⁴⁸ Do original: [...] *Venus of Willenforf and Mary, the Virgin Mother in Christianity, are but two of the many variations of this image; the former emphasizes the physical aspect of the Great Mother, whereas the latter incarnates the spiritual.*

religiões do povo japonês. Nas situações em que a Mulher/Grande Mãe era correlacionada a bons presságios, ela encarnava o lado espiritual.

The Great Mother can be seen as positive or negative according to the way it appears (...): the positive mother nourishing children, the negative or terrible one devouring them. In Japan, Kannon, who accepts every-thing, is the positive Great Mother, and Yama-uba, who appears in fairy tales as an all-devouring mountain witch, is the negative image. Izanami, a great Goddess in Japanese mythology, gave birth to the land of Japan, but afterward she became the deity of the land of death; her image is that of the Great Mother who has two sides, positive and negative (KAWAI, 1996, p. 15).⁴⁹

Conforme essas considerações podemos tomar *Yuki-Onna* como uma mãe-negativa porque ela não contribui para conceber a vida mas sim para tirá-la. Em momentos antigos da história humana, as pessoas tinham consciência da importância das mães para dar à luz, entretanto não conheciam qual era a função do homem neste processo. Assim, tinha-se uma unidade mãe-vida – “mundo da Grande Mãe” – no centro das relações sociais. O aspecto negativo é frequente nos contos de fadas japoneses e, sobretudo neste segmento de *Yume* (1990) pelo seguinte motivo: diferente do Ocidente que valoriza a relação pai-filho, os japoneses preconizam, neste tipo de narrativa, a força e a diversidade da energia espiritual feminina. A predominância do lado sombrio da figura feminina no Japão talvez ocorra para contrariar a gratidão que se deve prestar a mãe. Sobre este fato Kawai (1996, p.55) escreve que há uma “(...) tendência geral no Japão de se atribuir um valor alto demais à maternidade.”

Fotograma 19 - *Yuki-Onna* é sombria



Fonte: *Sonhos* (1990)

⁴⁹ A Grande Mãe pode ser vista como positiva ou negativa de acordo com a forma como aparece (...): a mãe positiva alimentando os filhos, a negativa ou terrível devorando-os. No Japão, Kannon, que aceita tudo, é a Grande Mãe positiva, e Yama-uba, que aparece nos contos de fadas como uma bruxa devoradora da montanha, é a imagem negativa. Izanami, uma grande Deusa da mitologia japonesa, deu à luz a terra do Japão, mas depois ela se tornou a divindade da terra da morte; sua imagem é a da Grande Mãe que contém dois lados, positivo e negativo (tradução minha).

É curioso observarmos que o aparecimento de *Yuki-Onna* ocorrera inesperadamente mas não de forma aleatória ao longo do segmento. Houve um momento especial para a aparição. A Mulher-Neve soubera esperar pela queda dos alpinistas. Ela aguardara durante toda a difícil caminhada pela neve até que surgisse uma oportunidade para furtar-lhes a vida. Tal postura faz parte de uma energia matriarcal que resiste e expecta independente do tempo de duração da tragédia. Neste ponto, há um contraste nítido com a conduta patriarcal que é impaciente e a todo momento – indiscriminadamente – tenta lutar e vencer (Kawai, 1996, p. 178, tradução minha).⁵⁰

Neste contexto, *Yuki-Onna* firma-se como uma figura emblemática porque ela é absolutamente o contrário do que se espera de uma representação feminina no mundo cristão. Mas, na perspectiva japonesa este ser fantástico atende aos valores que foram atribuídos à uma figura feminina negativa dentro da centralidade “Grande Mãe”: o desvirtuamento, o feitiço, a capacidade de devorar vidas e até mesmo de, em meio ao caos, mudar o curso do destino. Além disso, essa figura é perigosa porque achega-se a nós pelo signo do conforto disfarçando-se de bela mulher. O recurso ao mimetismo está posto como é caso do uso da neve para fundir-se ao ambiente.

Fotograma 20 – Dissipa a tempestade



Fonte: *Sonhos* (1990)

O líder do grupo acaba despertando do sono e com isso, *Yuki-Onna* – frustrada por não ter conseguido congelar os alpinistas – desaparece em meio aos ventos de neve. O homem acorda os companheiros e o desvanecer da tormenta gelada revela o acampamento. Apesar do contato com uma aparição que desejava impedir a sobrevivência da equipe, os homens conseguem retornar em segurança e o sonho é concluído de forma satisfatória para os alpinistas. Mas uma outra interpretação oportuna seja a de que foram os homens que invadiram um espaço

⁵⁰ Do original: [...] *Impatient patriarchal consciousness tries to fight and overcome, but matriarchal consciousness waits without struggle. It endures and waits however long the tragedy continues.*

guardado por um ser sobrenatural ligada à natureza. Como se invadir um lugar proibido resultasse em algum tipo de punição. Este aspecto parece ser comum aos contos de fadas, inclusive à oralidade japonesa como nos mostrou Kawai (1996). E este traço também se faz presente, conforme vimos, no segmento “*Raios de Sol Através da Chuva*”.

Fotograma 21 – O final é positivo para os alpinistas



Fonte: *Sonhos* (1990)

Para nos debruçarmos neste momento na etapa da análise externa, é válido dialogar um pouco mais com Hearn (2006), tendo em vista outras circunstâncias sociais e culturais que gravitam sobre a obra fílmica. Como mencionado brevemente no início da análise deste segmento, Kurosawa em *Yume* (1990), não fora o precursor na representação de *Yuki-Onna* (雪女) – a Mulher-Neve. Quem registrara os contos de assombração do Japão, tal qual os japoneses do final do século XIX contavam foi Lafcadio Hearn (1850-1904), greco-americano naturalizado japonês após seu casamento com *Setsu Koizume*, filha de um samurai da província de *Shimane*. Contrário aos valores de sua sociedade originária – como a corrida pelo ouro e o desejo insaciável por riqueza – Hearn chegara ao Japão em 1889 para ensinar língua inglesa em escolas de cursos médios. Depois de conquistar a simpatia da família de sua esposa, adotaram-no como filho e passaram a chamá-lo de Yakumo Koizume. Não tardou para que ele se identificasse profundamente com o passado daquele país; o provincianismo, as construções antigas de madeira, as ruas estreitas, os becos, os comportamentos das pessoas... tudo lhe despertava fascínio, segundo Handa (2006).

Os contos de assombração – com todo o mundo simbólico que evocavam – cativaram-no talvez porque fossem pistas para compreender ainda mais o Japão. Seus estudos podem tê-lo aproximado mais ainda de dimensões mais amplas da existência humana que acreditara serem importantes tanto para os japoneses como para si próprio. É em *Kwaidan*, portanto, que

a oralidade japonesa está registrada e lá se encontra a lenda de *Yuki-Onna*. Tentaremos esboçá-la da forma mais breve possível.

De acordo com este conto, em uma aldeia da província de Musashi viviam dois lenhadores – *Mosaku* (um homem idoso) e *Minokichi* (um jovem ajudante de dezoito anos). Todos os dias ambos se dirigiam à floresta para cortar lenha. Após um dia inteiro de trabalho uma nevasca se aproxima quando decidem voltar para casa. Precisavam pegar uma barca para atravessar o rio e retornar ao vilarejo. Contudo, percebem que perderam a última viagem e que o transporte havia sido deixado na margem oposta. Sem opções, os lenhadores decidem passar a noite na simples cabana do barqueiro.

Mosaku adormecera apesar da terrível tempestade mas *Minokichi* se entregara ao sono muito tempo depois escutando o vento estremecer a frágil cabana. O rapaz despertara durante a noite e assustado se depara com uma mulher trajada de branco que estava soprando na direção de *Mosaku*, congelando-o com um ar que brilhava feito neve branca. A misteriosa mulher inclinou-se rapidamente para *Minokichi* que, por sua vez, não sabia se gritava ou admirava a beleza daquela criatura muito pálida e de longos cabelos negros. Ela o encarou por um instante e disse:

“Eu pretendia tratá-lo à maneira daquele outro homem. Mas devo sentir piedade de você, só por ser tão jovem... Você é um garoto bonito, *Minokichi*. Não vou machucá-lo. Mas, se você contar a alguém, mesmo que seja à sua própria mãe, sobre o que viu esta noite, eu saberei, e voltarei para matá-lo... Lembre-se do que eu disse! (HEARN, 2006, p. 77)

Apesar de muito chocado pela morte do velho amigo, *Minokichi* se recuperou da experiência terrível daquela noite e logo voltara a trabalhar indo todos os dias obter seu feixe de lenha na mata. Certa ocasião em que retornava da floresta o rapaz encontrara pelo caminho uma linda jovem alta, magra e de uma beleza ímpar que lhe disse chamar-se *O-Yuki*. Não tardou para que se apaixonasse pela jovem mulher e o sentimento foi recíproco. A aparência da moça era algo que impressionava os aldeões do povoado já que todas as mulheres dali apresentavam sinais de velhice prematuramente, mas com *O-Yuki* era diferente. Seu charme, delicadeza e graciosidade permaneciam os mesmos embora tenha dado à luz dez crianças decorrentes do casamento com *Minokichi*.

O tempo passou e certa noite *Minokichi* contara à esposa sobre o ocorrido na cabana do barqueiro há muito tempo. Disse-lhe que mesmo estando apavorado pela morte de *Mosaku*, não conseguira despertar do fascínio pela mulher branca em virtude de suas belas feições serem muito semelhantes às de *O-Yuki*. Admitira que aquela figura não era um ser humano. Não

soubera se tinha sonhado ou se vira realmente a temível Mulher das Neves das histórias de fantasmas. *O-Yuki* curvara-se para *Minokichi* e, revelando-se, esbraveja:

“Era eu, eu, eu! Yuki era eu. Eu disse-lhe que voltaria para matá-lo se você dissesse uma palavra sequer sobre o acontecido!... Mas, por essas criança que estão dormindo, eu não vou matá-lo! Cuide bem delas, não lhes deixe faltar nada, pois caso elas tenham motivo para se queixar de você, eu o tratarei como merece!...” (HEARN, 2006, p. 80)

Quando mostra sua verdadeira identidade, *O-Yuki*, agora *Yuki-Onna*, mistura-se à névoa branca acima dos telhados e por fim desaparece. Diferente do segmento “A Nevasca”, no conto de Hearn (2006) *Yuki-Onna* não tentara matar a todos. Ela ameaça apenas o homem com quem se casou e gerou filhos. O que liga a narrativa literária com a representação cinematográfica em *Yume* (1990) é o desaparecimento das mulheres não-humanas. Este aspecto atende a mais um padrão dos contos de fadas japoneses quando o assunto é a união de “esposas não-humanas” com homens comuns. Sendo assim, nestes contos é frequente que homem e mulher se casem sob a condição de que a mulher esconda sua natureza genuína e, conforme passa o tempo, eles se separam quando a identidade feminina é exposta independente dos filhos que foram concebidos (KAWAI, 1996).

In a group of stories classified as “Non-Human Wives”, non-human beings appear, transform themselves into women and then marry. Considering the paucity of marriages in Japanese stories, this seems peculiar. However, in many cases those marriages suffer catastrophes, so the stories go quite differently from Western stories go quite differently from Western stories which end with happy marriages. Various non-human wives appear in Japanese fairy tales, such as snakes, fish, birds, foxes, and cats. Toshio Ozawa, a Japanese scholar, points out that fairy tales of the non-human wife are peculiar to Japan and the countries near it (KAWAI, 1996, p. 105).⁵¹

Curiosamente, este traço é bem diferente do que acontece no ocidente onde as princesas, por exemplo, podem se relacionar com animais ou monstros mas, nalgum momento, a maldição é quebrada por feitiço e o sapo se torna um príncipe encantado. O casal apaixonado finalmente se une e, sem mais nenhum impedimento da bruxa ou do horror causado por alguma aberração, vivem felizes para sempre. Não há isso nos contos japoneses. A conclusão tende a caminhar para a desunião quando a verdade vem à tona.

Agora, pensando no símbolo da tradição cultural que se faz presente neste segmento poderíamos dizer que ele está relacionado tanto a dimensão negativa como a dimensão positiva

⁵¹ Em um grupo de histórias classificado como “Esposas não-humanas” seres não-humanos aparecem, transformam-se em mulheres e se casam. Considerando o pequeno número de casamentos nas histórias japonesas, esse é um fato peculiar. No entanto, em muitos casos essas uniões terminam em catástrofe, de forma que as histórias adquirem uma direção que difere das histórias ocidentais concluídas com um casamento feliz. Várias esposas não-humanas aparecem nos contos de fadas japoneses, tais como cobras, peixes, pássaros, raposas e gatas. Toshio Ozawa, um estudioso japonês, observa que os contos da esposa não-humana são específicos do Japão e dos países em seu entorno (tradução minha).

da figura feminina dentro do mundo da “Grande-Mãe”. Isto é reforçado pelo fato de que, apesar de os japoneses atribuírem grande importância à mãe e, também ao que ela representa, concomitantemente eles conferem sentidos negativos à mulher como a beleza que causa ilusões e a vaidade que é representada pelo cabelo comprido; um sinal de apego ao mundo. Pensando nestes registros são compreensíveis os motivos pelos quais o Japão concebera *Yuki-Onna* como uma entidade ameaçadora, uma existência indefinida que se disfarça para tapear os homens. E o lado positivo atribuído à figura feminina não se realiza em qualquer lugar. A mulher é o símbolo da natureza. Ela pode ser a própria natureza, como é o caso de *Yuki-Onna* que não apenas funde-se à neve porque ela é, fundamentalmente, a própria tempestade de neve.

Por essas razões, problematizadas ao longo da análise deste segmento, se reconhece a dificuldade de tomar *Yuki-Onna* como um símbolo da tradição cultural do Japão *Showa* (1926-1989) justamente porque ela extrapola este período histórico. Mas uma coisa que é cara ao Japão, independente do recorte sócio-histórico que se faça, é essa ideia do mundo da “Grande-Mãe” (KAWAI, 1996), e no fundo isto significa: mundo da mãe natureza que tudo cria mas também a tudo devora. Mundo cíclico onde começo e fim são uma coisa só, e isto está captado em *Yume* (1990) por Kurosawa. Assim, se *Yuki-Onna* é levada em conta como uma representação, isto ocorre porque ela evoca a natureza que é um símbolo central da tradição cultural do Japão. Isto posto, o segmento “A nevasca” é a alegoria da perseverança.

6.4 *Oni*, o ogro chorão

Em um primeiro momento, este sonho parece ter algum tipo de paralelo com “*Fuji em vermelho*” por conta da representação de um mundo pós-apocalíptico. Através de um diálogo inteligente a tradição esbarra nos problemas modernos das ameaças nucleares. Para tanto, Kurosawa faz uso de um símbolo em particular que parece operar como uma advertência para toda a humanidade. Mas, antes de nos determos na exploração deste segmento é oportuno nos dedicarmos à decomposição – descrição –, primeira etapa da análise fílmica.

Nesta passagem, temos o Kurosawa onírico caminhando por uma terra nublada e deserta. Tal cenário é demarcado, de início, pela ausência de animais ou vegetação conforme o fotograma 22:

Fotograma 22 – Kurosawa em campo estéril



Fonte: *Sonhos* (1990)

O protagonista continua a se deslocar pela colina repleta de areia escura quando surge uma neblina que ocupa o espaço. Como um pressentimento, ele nota que algo ou alguém lhe observa. Da neblina aparece um vulto e, pouco a pouco, uma criatura gebosa de cariz apavorante se apresenta: vestes em farrapos, olhar melancólico e um chifre no topo da cabeça.

Fotograma 23 - A entidade decadente



Fonte: *Sonhos* (1990)

Tal criatura, dentro da tradição cultural japonesa, é na verdade um *Oni*. Kawai (1996) o definiu como um ser multifacetado que se alimenta de carne humana, mas difere do diabo na cultura ocidental.⁵² É importante esta diferenciação que o autor japonês assinala pois é muito comum, ao menos no Brasil, que a dublagem das séries animadas japonesas traduza *Oni* como “demônio”. Assim, a audiência pode pressupor que o termo “*Oni*” tenha certa equivalência com as figuras do demônio no Ocidente já que esta categoria comporta uma diversidade de

⁵² Do original: “*Although an Oni may eat humans, it is a multi-faceted being, quite unlike the devil in Western culture*” (KAWAI, 1996, p. 46).

entidades. Contudo, esta pesquisa acredita que o substantivo masculino – ogro – seja mais apropriado para referir-se à criatura em questão. Esta escolha justifica-se porque os ogros têm a peculiaridade de devorar seres humanos. Neste sentido, a definição de *oni's* como seres multifacetados expressa bem a forma como são representados neste segmento dado que cada criatura porta uma quantidade diferente de chifres, e se encontram nesta condição devido a uma variedade de razões, segundo as discussões presentes no sonho.

Kurosawa dá início a uma conversa com a criatura que lhe relata ser um humano antes de se encontrar naquela condição. Além disso, conta-lhe que estão em um campo de flores que fora bombardeado por bombas nucleares. Ao caminharem juntos pelo terreno escuro aparecem dentes-de-leão gigantes que cresceram absurdamente por conta da exposição à radiação. Nestas circunstâncias, tudo está sumamente destruído. Há mutações por todos os lados decorrentes da disseminação da radioatividade. O *oni* lamenta o desaparecimento da natureza que todos costumavam desfrutar: “(...) Perdemos os pássaros, os animais, os peixes. Vi uma lebre com duas caras... um pássaro com um olho só... e um peixe cabeludo”.

Fotograma 24 – Jardim radioativo



Fonte: *Sonhos* (1990)

Chega um momento no qual o *Oni* mostra uma rosa mutante para o protagonista. Na mesma, o caule cresce das flores e um estranho botão emerge acima das pétalas. Percorrendo o campo desolado o ogro diz que tal como as flores a existência humana também está aleijada. Ele conta ao protagonista que trabalhara como fazendeiro quando era um homem. Para ele, é doloroso aceitar sua situação atual mesmo reconhecendo que derramara galões de leite ao rio a fim de manter os preços altos, e enterrara batatas e repolhos com um trator. Ali perto, há mais seres que eram poderosos e pretensiosos em vida e, por conta de seus equívocos, devem permanecer na tortura.

Fotograma 25 – O brejo: fonte de sofrimento



Fonte: *Sonhos* (1990)

De acordo com os relatos do *Oni* ao protagonista, todos o ogros possuem chifres. E esses apetrechos doem mais do que o câncer. Existe uma hierarquia neste lugar, segundo a qual os seres que apresentam mais chifres devoram os que dispõem de menos. Mesmo que queiram, nenhum deles pode morrer. O *oni* de um corno que acompanha o protagonista servirá de alimento em breve e é justamente por isto que está fugindo dos demais.

Neste lugar, uns devoram os outros nas margens de um charco atulhado pelas ossadas daqueles que foram destrinchados. Os chifres destes seres são fonte perpétua de tormenta, fazendo-lhes urrar de dor e de agonia. Lamentam pelos erros que cometeram em vida, e cumprem o castigo da imortalidade ao serem sentenciados a sofrer indeterminadamente. Por este sonho ser baseado no budismo nos parece que os prantos dos ogros que, por sua vez, estão “nem vivos e nem mortos” não puderam se elevar devido as maldades cometidas em vida.

Fotograma 26 - O *Oni* faminto



Fonte: *Sonhos* (1990)

No desfecho deste segmento, o *Oni* com o qual Kurosawa contracena, urra de dor por conta do chifre que cresce no topo de sua cabeça e começa a encarar o protagonista com um olhar faminto. A criatura manda-lhe ir embora como se estivesse perdendo o pouco autocontrole que lhe restava e, na sequência, pergunta-lhe com uma voz alterada: “Quer virar um demônio também?” Diante do avanço do *oni* transtornado, Kurosawa, agora estarecido, desce correndo a colina para fugir o mais rápido que pôde. A sequência destas imagens finais vai se escurecendo progressivamente à medida que o cineasta se precipita à descida arenosa do monte, até que tudo se apaga e outro segmento se inicia.

Fotograma 27 - Fuga



Fonte: *Sonhos* (1990)

Feita a decomposição – descrição – transitaremos para a reconstrução, segundo momento da análise fílmica que permite ao pesquisador interpretar os elementos decompostos (descritos) que compõem esta parte da produção cinematográfica, isto também auxilia a observar como as partes da narrativa são articuladas para constituir a estória.

Neste segundo momento de análise, é interessante realizar a transposição deste segmento. Assim, têm-se uma mudança de tonalidade em três momentos que estão interligados: a narrativa se inicia de forma escura sendo a única cor clara a que provém da neblina. A opção por este tom está posta tanto no céu – no qual não se percebe ali o azul que lhe é característico – quanto no solo que está sobrecarregado por uma terra cremada. Logo após, as cores que se destacam são o amarelo dos dentes-de-leão gigantes e o rosa presente na flor mutante que o ogro apresenta ao protagonista. Por fim, a narrativa retorna à atmosfera escurecida acrescida pelo vermelho-sangue do brejo em que os *oni's* se encontram, abrindo espaço para a última atuação da criatura que se torna um antagonista.

Parece que Kurosawa escolhera esta mudança de matiz em três passagens relacionadas para evidenciar que a morte provocada pela explosão radioativa levava consigo tudo o que

importava e, o que sobrara, não dispunha mais de vida. Se pensarmos um pouco mais neste sonho, não apenas os objetos filmados estão apartados da vitalidade mas também os seres animados; os ogros propriamente. O único ali que apresenta alguma partícula de vida é o Kurosawa onírico dado que, conforme exposto, ele está moribundo. O protagonista parece ter sobrevivido à explosão atômica tanto que, apesar das vestes rasgadas, ele carrega consigo uma bolsa com suprimentos; se notarmos a captura das cenas finais visualizar-se-á uma garrafa de água no interior de sua mochila. Este objeto, no curso desta interpretação, pode significar que a representação do cineasta ainda não está morta.

Fotograma 28 – Cores, sons e objetos



Fonte: *Sonhos* (1990)

No que toca ao sonoro, com exceção da abertura na qual uma música instrumental aparece, os ruídos de um vento estridente percorrem este segmento mas não nos impede de escutar os diálogos. A música instrumental, por sua vez, auxilia na transmissão do sentimento de desolação. O vento apenas cede lugar aos urros dos ogros agoniados quando o *oni* principal mostra o cenário do brejo ao Kurosawa onírico. Nesta ótica, a corrente de vento é importante porque ela não transmite a sensação de frescor tal qual uma brisa suave, mas sim de distância e indiferença.

Assim, percebemos que nada ali está ao controle de ninguém; os ogros estão longe, as flores crescem de forma impremeditada, a dor do *Oni* surge independente de sua vontade e até mesmo a cidade escangalhada – com seus prédios tombados e arranha-céus retorcidos – está afastada conforme o fotograma 28. E o fluxo do vento corta isto tudo, nos parece que ele atravessa até mesmo o corpo dos personagens.

Fotograma 29 - Destruição Atômica



Fonte: *Sonhos* (1990)

Este segmento da produção cinematográfica apresenta uma característica que é compartilhada com as outras passagens já analisadas: não há uma profusão de objetos. Nota-se que provavelmente a ausência de “poluição” de imagens ocorra para destacar as representações consideradas relevantes para o cineasta. Tudo que Kurosawa insere nos mais diferentes segmentos do filme têm uma importância no diálogo com os interlocutores. É com os japoneses que o cineasta pretendeu dialogar. Mas, ao tratar de elementos temporais representando símbolos expressivos da tradição cultural nipônica, o artista acabara transitando por questões atemporais pois que efeitos de explosões radioativas ou o descaso com a natureza são problemas que afligem a humanidade como um todo.

Tendo consciência de que esta passagem do filme é única em si mesma, cabe apresentar a análise interna deste segmento. O procedimento que marca este momento em específico, é a conversa do *Oni* de um chifre com o Kurosawa onírico. O que se destaca, além dos objetos enormes como os dentes-de-leão, é o comportamento quase descontrolável do ogro principal. Ele urra arbitrariamente, sua fala é arrastada e seu nervosismo determina a forma irônica como ri. Na realidade interna da produção, a risada não é impulsiva mas sim lastimosa.

Com efeito, o tema da risada do *Oni* é bastante típico dos contos de fantasia do Japão (KAWAI, 1996). Há histórias que demonstram como a presença dessas criaturas redefine a direção do conto e isto passa pela risada. Assim, a narrativa de nome: “*A Risada do Oni*”, conta que certa vez uma garota bonita, enquanto dirigia-se a seu casamento, fora capturada por um ogro. Muito preocupada, a mãe dessa menina pôs-se a procurá-la. No percurso, a mãe protege-se da chuva dentro de um templo e lá conhece uma monja. Esta última lhe informa que a menina está trancafiada dentro da casa do *Oni*.

Tendo escutado as orientações da monja, a mãe da garota persiste na viagem de resgate e logo descobre a casa da criatura. Lá, encontra a filha que fica alegre ao reencontrá-la. Porém, preocupada com o retorno do *Oni* a garota esconde a mãe. O ogro regressa e desconfia de algo, mas a garota disfarça a situação e lhe induz a beber *saquê*⁵³. Enganado, o ser multifacetado adormece e as mulheres aproveitam para escapar. Neste momento, surge a monja que lhes diz para fugirem de barco. Todavia, assim que a fuga parece estar sendo bem concluída, o *Oni* desperta e, enfurecido, começa a tragar toda a água do rio de maneira a fazer o barco retroceder.

Desesperadas, mãe e filha não sabem mais o que fazer. Nesta altura aparece a monja aferindo: (...) Todas vocês, vão depressa e se mostrem para o *Oni* (KAWAI, 1996, p. 48, tradução minha).⁵⁴ Reagindo à chance de serem devoradas, ambas levantam suas vestes e acabam expondo suas partes ao ogro. Observando aquilo, ele logo ri e isso permitiu que toda a água fosse jogada para fora. Com o rio cheio novamente, as mulheres aproveitam e escapam do mundo daquele ser. Devido à importância da monja, é oportuno considerá-la também como “A grande Mãe” (KAWAI, 1996) em virtude da sua capacidade de interferência nos fenômenos, ainda que folclóricos, e neste caso sua atuação fora positiva.

O fato de as mulheres exporem suas genitálias e causarem a risada do *Oni*, pode ser usado para acrescentar elementos e, assim, continuar a compor a análise interna deste segmento. A risada, se tomada como uma prerrogativa daqueles que estão prestes a vencer – talvez também como signo de vitória –, podemos observar que tanto “O ogro chorão” de Kurosawa em *Yume* (1990), quanto “A risada do *Oni*” relatada por Kawai (1996) apresentam essa premissa em comum: a risada como um aspecto compartilhado seja no sonho do diretor japonês, seja nos contos populares. Ainda que as diferenças possam ser notadas pois que o *Oni* onírico de Kurosawa gargalha da própria desgraça, e a criatura do conto ri da situação de exposição da mãe e da filha, nos dois revelam-se um “portal de escape”. Neste quesito, as mulheres utilizam-se do barco, e Kurosawa debanda logo após a risada sinistra do ogro.

Estes dois tipos de risada: a de deboche em relação aos outros e a que diz respeito sobre a própria desgraça, porventura estejam representadas para dizer aos seres humanos que o ato de debochar das pessoas resulta, primeiramente, de um sentimento negativo que é subjetivo. Neste prisma, as pessoas são as responsáveis pelas suas felicidades assim como por suas próprias infelicidades. Isto é muito bem ilustrado na figura do ogro onírico de Kurosawa. O *Oni* do

⁵³ Bebida alcoólica japonesa produzida à base da fermentação do arroz.

⁵⁴ Do original: [...] *Both of you, hurry up and show yourselves to the Oni.*

sonho poderia ter prestado a caridade budista alimentando os famintos ao invés de enterrar as verduras com o trator. Mas, não o fez... preferiu atender às demandas do mercado de alimentos.

Como resultado de suas más escolhas, passara a viver sob tormento no lago de sangue dos *Oni's* para dali tirar algum aprendizado e evoluir. Essa dimensão moral de *Yume* (1990) não é particular de “O ogro chorão”, também se faz presente em “Raios de Sol Através da Chuva” e “A Nevasca” como pudemos notar. O curioso sobre essa moralidade – transitando entre as boas atitudes e as consequências advindas das más – é que ela abre espaço para um ensinamento prático que pode ajudar na evolução da vida ética dos seres humanos. No entanto, tais considerações resultam das interpretações do pesquisador. Pode ser que Kurosawa quisera transmitir outras mensagens com as representações deste sonho em questão. De qualquer modo, são apenas algumas reflexões.

Permanecendo na etapa da reconstrução – interpretação – é o momento de realizar a análise externa que compreende a produção cinematográfica como resultado de um conjunto de relações, considerando as circunstâncias sociais e culturais que podem ter exercido influência na composição da obra fílmica. Nesta perspectiva, nos parece que a horrível lembrança do terremoto *Kantô*, de 1923, tenha influenciado a representação do lago dos *oni's* neste sonho em específico. Visando uma maior objetividade, trata-se do rio *Sumidagawa* (隅田川) representado neste segmento da produção.

Terminado o abalo sísmico, Heigo – o irmão mais velho – forçara Akira a olhar as ruínas do baixo subúrbio de *Tokyo*. À medida que caminhavam, vários corpos surgiam em meio aos escombros daquela área. Os dois puderam ver como todas as mortes possíveis ao ser humano materializavam-se nos mais diversos cadáveres. Quando se aproximaram à margem do rio *Sumidagawa* o pior aconteceu: havia incontáveis corpos atravancados às margens daquela extensão vermelha.

Tinha o mesmo tom marrom-claro do resto da paisagem, um vermelho misturado ao branco, como o olho de um peixe podre. Os corpos flutuantes estavam inchados a ponto de rasgar-se, e todos tinham o ânus aberto, como a boca dos peixes grandes. Mesmo os bebês ainda amarrados às costas de suas mães pareciam assim. E todos eles moviam-se suavemente, em uníssono, sobre as ondas do rio (KUROSAWA, 1990, p. 91)

Quando atravessaram a ponte do rio se defrontaram com pilhas de cadáveres que formavam pequenas montanhas, e na parte superior de uma delas encontrava-se um corpo carbonizado sentado tal qual um monge *zen* em meditação. Espantados com este cenário mas também tomados por uma forma estranha de abatimento, os garotos permaneceram observando o defunto por um longo tempo. De acordo com o relato, aquele corpo era idêntico a uma estátua budista (KUROSAWA, 1990). O diretor japonês reconheceu que era impossível esquecer o

que vira mesmo que fechasse os olhos. Nesta circunstância, uma passagem do seu “Relato Autobiográfico” (1990, p. 91) chama novamente a atenção: “(...) Lembro-me de pensar que o lago de sangue que os budistas dizem existir no Inferno não poderia ser pior que aquilo.”

Fotograma 30 - O *Sumidagawa* (隅田川) de 1923



Fonte: gettyimages.pt⁵⁵

O fotograma 30 está mais relacionado com a vida do cineasta japonês. O Grande Terremoto *Kantô* (1923) o impactara profundamente. O registro imagético da destruição da *Tokyo* antiga contrasta muito com o cenário contemporâneo. O fotograma 31 revela uma reconstrução absoluta e a inexistência dos traços de outrora; as casas de madeira desapareceram cedendo lugar a edifícios de concreto em oposição aos prédios de tijolos da segunda década do século passado.

O clima de calma contemplativa transfigurou-se na impaciência inerente às grandes metrópoles. A ponte estreita e de simples construção fora substituída por outra ampla e sólida. Não há mais o “tom marrom-claro” descrito pelo diretor japonês. Pode-se imaginar, as cores mais serenas que traziam consigo os signos do conforto e da simplicidade foram trocadas pelo cinza das estruturas gigantes típicas de uma cidade densamente povoada. Isto denota, além de solidez e estabilidade, perda, isolamento e, inclusive, solidão.

Mas, como se sabe, não é intenção explorar os significados das cores. Faz-se esta interpretação a partir dos registros imagéticos antigos em oposição aos recentes para interpretar que o Japão de Kurosawa parece não existir mais. Ainda que o próprio rio não tenha mudado de lugar, os sentidos que se atribuem aos símbolos foram ressignificados já que não são os mesmos de cem anos atrás. As sensações que as construções, as cores e os movimentos

⁵⁵ Disponível em: < <https://www.gettyimages.pt/fotos/grande-sismo-de-kant%C5%8D-de-1923> >. Acesso em: 21 abr. 2022.

evocavam à época foram transformadas em virtude dos fenômenos sociais do Japão no percurso do século XX.

Fotograma 31 - O *Sumidagawa* (隅田川) de 2019



Fonte: Página do site guidable.co⁵⁶

Essa discussão é empreendida para imaginarmos que, muito provavelmente, a representação do brejo dos *oni's* que permanecem em desgraça eterna teve origem no passeio nauseante que Kurosawa, ainda criança, fez à *Tokyo* destruída pelo terremoto. Mas, principalmente, o lamaçal dos ogros fora a representação onírica do rio *Sumidagawa* (隅田川). Tal como na realidade descrita pelo diretor com todos os cadáveres e podridão à volta, o rio do sonho também é “(...) tingido de vermelho, e não um rio vermelho de sangue” (KUROSAWA, 1990, p. 91). Decerto, encarar atônito um corpo carbonizado que falecera em posição meditativa choca a qualquer um, mormente uma criança como Kurosawa que – à época – contava por volta treze anos de idade.

O fato dele ter pensado no “lago de sangue que os budistas dizem existir do Inferno”, acrescido de um cadáver sentado como um monge *zen*, não nos deixa dúvidas de que o budismo, de forma geral, tivera influência na composição deste segmento de *Yume* (1990). A ideia do “lago de sangue” deriva propriamente de um conto budista.⁵⁷ Ademais, é válido informar ao leitor de que não é objetivo desta dissertação explorar qual a corrente do budismo na qual o “rio de sangue” se faz presente. Um esforço destes exigiria um tempo maior, além disto não acrescentaria dados verdadeiramente substantivos para a análise dos símbolos da tradição cultural japonesa que nos importam.

⁵⁶ Disponível em: < https://guidable.co/things_to_do/travel/must-know-things-about-the-sumida-river-in-japan/ >. Acesso em: 21 abr. 2022.

⁵⁷ Para os interessados (as) em saber mais sobre o conceito budista de “Lago de sangue” consultar o conto “O fio da aranha” do escritor japonês Ryūnosuke Akutagawa (1892-1927).

Desse modo, acredita-se que a risada do *Oni* acrescida do *Sumidagawa* (隅田川) sejam os símbolos da tradição cultural japonesa que Kurosawa representara em *Yume* (1990), mas também não são propriamente representações do Japão *Showa* (1926-1989). Tais símbolos são importantes porque fazem conexão com significados que talvez não estejam plenamente instituídos na sociedade japonesa contemporânea. Esses significados são os ensinamentos práticos, as regras morais e as normas de vida. Todos voltados para uma evolução completa do ser humano. Por mais que esses aspectos estejam atrelados a tempos que já se foram, gosto de pensar que eles ainda estão no Japão de certo modo. Eventualmente, as experiências retratadas no filme existam de forma mais sutil na vida social dos japoneses.

7. JAPÃO: SÍMBOLOS TEMPORAIS

Compreendemos como símbolos temporais as representações da tradição cultural japonesa que ganham maior expressão em um tempo histórico específico: o Japão *Showa* (1926-1989). Neste contexto, parte-se da premissa de que o reinado de *Hirohito*, ainda que repleto de contrariedades, ressignificou vários símbolos ao ponto de eles impactarem comportamentos e modos de interação com a sociedade. Em uma perspectiva de maior alcance, cabe pontuar que tamanha foi a força atrativa desses símbolos que eles contribuíram para definir os eventos pelos quais o Japão passou durante grande parte do século XX. Sendo assim, temos a ambição, o arrependimento, o imperador, o passado, o poder, o samurai, a sombra, o *Yamato Damashii*, a explosão nuclear, a radioatividade, o suicídio, a ancestralidade, o conceito de *Musubi* (結ぶ) e a sabedoria como representações simbólicas importantíssimas deste período da história em questão.

7.1 O túnel: tormentos da guerra

Na análise deste sonho podemos estabelecer um conjunto de relações com o período *Showa* (1926-1989), assim como dialogar um pouco com o Japão *Taisho* (1912-1926). Podemos antecipar o leitor informando-lhe que as circunstâncias perigosas e problemáticas do segundo período referido, sedimentaram o terreno para a participação japonesa na última grande guerra mundial. De qualquer modo, o que nos cabe neste momento é a apresentação da decomposição – descrição – para depois transitarmos para as etapas seguintes da análise fílmica. Feito isso, os símbolos da tradição cultural poderão ser discutidos com o devido cuidado; articulando as ciências sociais aos estudos sobre cultura do Japão.

O segmento se apresenta com um homem fardado carregando sua mochila e indo em direção a um túnel. Nos parece que, mais um vez, trata-se do Kurosawa onírico. Contudo, a condição de suas vestes sugere que não está indo em direção à batalha pois sua gandola está desabotoada, seu casaco desalinhado e sua boina não mais contém a estrela amarela ao centro; um sinal característico dos capacetes de infantaria do exército japonês. A considerar estes aspectos, ele é um veterano de guerra e está regressando para casa, conforme o fotograma 32:

Fotograma 32 - Retornando para casa



Fonte: *Sonhos* (1990)

Na sequência fílmica, um cão enfurecido surge do fundo do túnel, aparentemente carrega consigo explosivos ou algum outro equipamento de guerra. O animal rosna furiosamente para o veterano. Parece querer comunicar alguma coisa, ou indicar para que continue o trajeto. Sem entender e um pouco assustado, o protagonista continua em direção ao túnel.

Fotograma 33 – Cão como presságio



Fonte: *Sonhos* (1990)

Ao passar pelo túnel e chegar do outro lado, o veterano parece suspeitar que algo está vindo em sua direção pelas costas. Aos poucos, ele escuta passos e ao virar-se identifica uma figura disforme em meio à sombra. Tal aparição vai se tornando mais definida até que um soldado se revela. Ao contrário do protagonista, este personagem parece ter saído da linha de

frente porque carrega uma arma e seu uniforme está todo marcado pela batalha; há muita sujeira e sangue está espalhado por toda a farda. O veterano, que à esta altura descobrimos ser comandante, identifica o soldado chamado *Noguchi*.

Noguchi está com os olhos fundos, a face e as mãos azuladas porque não está mais vivo. Morrerá na guerra, mas ele mesmo ainda não acredita nisso. Seus próprios progenitores também não querem acreditar que ele morrerá já que aguardam seu retorno. O impacto da morte fora tamanho que o soldado não pudera distinguir o sonho da realidade e terminara vagando pela terra à procura da casa de seus pais. *Noguchi* é, especificamente, uma entidade vagante que ainda não encontrou descanso pois ainda está apegado à vida que tivera.

O comandante lhe explica que levava um tiro em combate e desmaiara. E, quando fora socorrê-lo, o soldado despertara por um tempo e disse ter ido para casa comer os bolos que sua mãe lhe fizera. Todavia, sonhara isto enquanto estava inconsciente e falecera logo em seguida.

Fotograma 34 – A tristeza de *Noguchi*



Fonte: *Sonhos* (1990)

O comandante procura conscientizar o espírito de *Noguchi*, esclarecendo sobre sua morte: “*Lamento muito, mas você morreu*”. O interessante é que Kurosawa opta por enfatizar esta passagem de modo a repetir esta afirmativa por três vezes seguidas. Realmente, para que o espírito do soldado pudesse compreender sua situação e encontrar a paz por meio do desapego de sua casa, e da superação tanto do sofrimento de seus pais como de seu próprio.

É provável que, entre todos os segmentos aos quais nos propomos a analisar, este talvez tenha sido o mais difícil de ser representado devido a lembrança traumática da Segunda Guerra (1939-1945), além de que outros sentimentos – como os de saudade, tristeza e ressentimento – são expressos e não são exclusivamente do protagonista. “*O Túnel*” é um sonho demasiado

triste porque traz à tona emoções que são coletivas. Tal qual as outras nações que participaram deste conflito, o Japão também tem seus “fantasmas da guerra”. Há dores que não podem ser enterradas.

Na sequência cinematográfica, *Noguchi* vai embora através do túnel por onde surgiu. Antes de sair de cena, o soldado bate continência para o veterano. Aos poucos, ele vai se virando para ir embora melancolicamente. Não está claro se seu espírito tomou consciência da necessidade de encontrar a paz. Mas, pelo menos, a mensagem foi passada para tranquilizá-lo. Após desaparecer na escuridão, novos passos são escutados à distância. Desta vez, parece a marcha de uma tropa. À medida que o som se aproxima, novos rostos azuis emergem e a cena abre espaço para uma companhia de combatentes. Todos muito semelhantes ao soldado abatido, mas com semblantes mais severos.

Fotograma 35 - O 3º pelotão se apresenta



Fonte: *Sonhos* (1990)

Uma vez mais, estes soldados também são espíritos transeuntes. O comandante fica chocado com a aparição de todo o pelotão e responsabiliza-se pelas suas mortes. O grupo estivera sob suas ordens. Fora ele quem ordenara a missão que aniquilara todos os combatentes do terceiro pelotão. Após o desastre, o veterano os informa que sofrera tanto no acampamento que pensou em se matar. “*Não posso negar minha negligência. Minha falta de ética*”. E mais adiante, declara: “*Preferiria morrer junto com vocês.*”

O protagonista deste sonho reconhece que o sofrimento e a tortura dos seus guerreiros são bem maiores das aflições que o atingiram no acampamento. Ele lamenta a destruição do

terceiro pelotão, mas às vezes lamentar não é o suficiente. Todos esses soldados são chamados de heróis pelo seu país mas foram mortos como cães, conforme afere o comandante.

O único ato que lhe resta, é solicitar que os seus – outrora – subordinados partam e descansem em paz. E assim ele o faz. Respira profundamente, abotoa seu casaco e ordena que o pelotão dê meia volta e marche. Os homens retornam para escuridão do túnel até desaparecerem. A marcha é acompanhada pela melodia do que parece ser um trompete ou um clarim. O Kurosawa onírico cai ao chão de joelhos. De cabeça baixa, ele está abatido. O cão do início deste segmento reaparece do túnel, e enfurecido, volta a rosnar para o veterano. Os dois se encaram e o episódio termina, conforme fotograma 36. O papel do cão, aqui, parece ser o de lembrança. O animal recorda o personagem de que ele deveria ter morrido com seus homens.

Fotograma 36 – Conclusão do segmento



Fonte: *Sonhos* (1990)

Na transposição, etapa da análise fílmica que prevê a descrição das cores, dos movimentos e da luz, podemos nos deter no seguinte detalhe: a ausência da claridade e a presença constante da sombra. A sombra é um elemento importante que se fez presente no túnel, na feição dos mortos, nas paredes e até mesmo no figurino dos atores. O que nos interessa, neste momento da análise, é que a representação da sombra neste segmento faz parte da importância que os japoneses atribuem à ausência parcial da luz. Talvez esse aspecto pertença ao Japão de tempos passados.

Junichiro Tanizaki (1886-1965), fora um escritor que vivenciara a introdução da energia elétrica no Japão e lamenta a forma como o país abraçara as tecnologias provenientes do ocidente, em detrimento das formas de vida mais antigas. Já na primeira metade do século passado, os banheiros começaram a ser azulejados, os becos urbanos antes mergulhados na

sombra passaram a ser iluminados pelos postes de luz, e a beleza que residia na sutilidade profunda dos aposentos, também começara a desaparecer em virtude do brilho feérico das cores.

Por que esse propensão a buscar a beleza nas sombras é tão forte apenas entre os orientais? Houve um tempo em que a eletricidade, o gás ou o petróleo eram desconhecidos também no Ocidente, mas até onde sei essa parte do mundo nunca tendeu a apreciar o escuro. Desde tempos imemoriais, os fantasmas japoneses não têm pés, enquanto os ocidentais, segundo ouço dizer, tem pés mas não são transparentes. Conforme se observa por esse exemplo trivial, um negrume cinzento está sempre presente em nossa imaginação, enquanto na dos orientais até fantasmas são claros, transparentes como vidro. O mesmo acontece com utensílios de uso cotidiano: a cor que apreciamos é composta por camadas de sombras, enquanto os ocidentais dão preferência a cores compostas por camadas de luz solar. Nós amamos objetos de prata ou bronze oxigenados, eles os consideram anti-higiênicos e os lustram até vê-los cintilar. Pintam em cores claras o interior dos aposentos – paredes e teto – para evitar o surgimento das áreas sombrias. Nós compomos nossos jardins com árvores e vegetação densa, e eles estendem um tapete de relva em terreno plano. (...) Creio que nós, os orientais, buscamos satisfação no ambiente que nos cerca, ou seja, tendemos a nos resignar com a situação em que nos encontramos. Não nos queixamos do escuro, mas resignamo-nos com ele como algo inevitável. E se a claridade é deficiente, imergimos na sombra e descobrimos a beleza que lhe é inerente (TANIZAKI, 2007, p. 47-48).

A adoção das tecnologias estrangeiras gerou, na perspectiva do literato nipônico, muitas desvantagens e inconveniências para os japoneses; isto ocorrera porque a absorção dos progressos das civilizações ocidentais fez com que o Japão se desviasse do próprio desenvolvimento que vinha trilhando há alguns milênios (TANIZAKI, 2007, p. 19). Assim, os trens, aviões e rádios que foram tomados de empréstimo não foram imediatamente adequados ao modo de vida japonês. Não se trata de descartar a influência estrangeira, dada a consciência de que ela fora importante para o desenvolvimento material do país. Esta adequação, almejada pelo autor, deveria passar pelas preferências, climas, culinária e senso de estética do povo japonês. A preocupação, em suma, parece girar em torno da necessidade de harmonização. Encontrar, na recepção ao Ocidente, algo que fosse vantajoso para o Japão. Tendo isto em vista, é uma pena que Tanizaki não tenha vivido o suficiente para ver o que o futuro traria após os anos sessenta.

É impressionante como a preferência pelo profundo e pelo sombrio, como dito brevemente nos parágrafos anteriores, se faz presente – inclusive – na culinária japonesa que é um (...) concerto executado pela vela a bruxulear no escuro e pelos vasilhames de laca (TANIZAKI, 2007, p. 29). Para esclarecer a importância da penumbra na tradição cultural do Japão, talvez seja pertinente registrar que, de acordo com o escritor em questão o *missoshiro*⁵⁸,

⁵⁸ Caldo feito a partir da fermentação de soja e sal, algumas vezes adicionando-se arroz, cevada e outros ingredientes.

por exemplo, de tom amarronzado, é mais apetitoso quando servido em uma botija preta; seu colorido profundo harmoniza-se com uma luz vacilante.

Para Tanizaki (2007), as sombras presentes na espessura do *shoyu*⁵⁹ e seu brilho característico encontram ressonância nas trevas dos recipientes mais escuros. O *tofu*⁶⁰ e o *sashimi*⁶¹ de peixe branco, perdem absolutamente o contraste quando apresentados em pratos claros ou em lugares muito iluminados, porque revelam sua elegância na coexistência com a tigela escura. O *gohan*⁶², quando recém cozido e servido bem quente, solta aquele vapor cheiroso e aconchegante; e se a cozinha é parcialmente iluminada é possível ver como os grãos úmidos cintilam em comunhão.

Particularmente na condição de pesquisador, eu gostaria de acrescentar o *mochi*⁶³. Quando, logo de manhã, o lançamos à frigideira mantida em fogo baixo, aquela massa convidativa vai aos poucos se entregando ao calor até que chegue ao ponto da maciez... quando podemos desmanchá-lo com as pontas dos dedos. Deposita-se o molho de soja no fundo do *Owan*⁶⁴, acrescenta-se uma ou duas colheres de açúcar e mistura-se a combinação. Quando colocados juntos, a alvura neutra da pequena massa mescla-se à penumbra do *shoyu* adocicado. Irresistivelmente, mergulhar-se-á em êxtase gastronômico feito à base da simplicidade e da harmonização.

Nos parece que Kurosawa conseguiu representar a beleza da penumbra em “*O Túnel*”. Hoje, não se encontra mais a beleza da sombra que fora extinta pelos grandes letreiros e pelos centros urbanos das cidades japonesas. Pode ser que o mistério das sombras ainda exista em antigos templos, cidades rurais ou famílias mais tradicionais. De qualquer modo, tanto Junichiro como Kurosawa, conseguiram contemplar o enigma da sombra e, quiçá, isto signifique enxergar que a beleza está na gradação entre claro-escuro. E tal beleza não existe nas próprias matérias, mas sim entre elas (TANIZAKI, 2007, p. 46-47).

Quando a luz bruxuleante de um pequeno aposento abrisse espaço para a penumbra Tanizaki e seus antepassados viam beleza ali, ainda que outros vissem apenas escuridão. Talvez, tenha sido assim que os antigos japoneses não se abatiam – se comparados com as pessoas desta

⁵⁹ Molho obtido da mistura de soja, trigo e sal marinho. Além de substituir o sal, reforça a coloração e o aroma dos pratos.

⁶⁰ Alimento produzido a partir da soja. Tem uma textura firme parecida com a do queijo. De sabor delicado e cor branca cremosa, apresenta-se sob a forma de um “bloco” branco.

⁶¹ Peixe cru fresco servido em fatias.

⁶² Arroz japonês cujos grãos podem ser arredondados. Normalmente é cozido sem nenhum tempero.

⁶³ *Mochi* é uma “massinha” de arroz japonês feita de *mochigome*, um arroz glutinoso de grãos curtos. É naturalmente branco, pegajoso e elástico. O *mochi* tem uma textura única que o diferencia de outros alimentos.

⁶⁴ “Tigela” utilizada para as refeições. Poder ser feita de plástico, porcelana, alumínio ou louça.

segunda década do século XXI – pela solidão ou não se incomodavam com o silêncio. A quietude era meditativa e o silêncio uma oportunidade para o autoconhecimento. Porém, aprofundar nestes quesitos não é o objetivo desta investigação. Nosso interesse passou pela etapa da transposição dentro da metodologia de análise fílmica, para problematizar a sombra como um elemento muito relevante da tradição cultural japonesa que fora representada neste segmento.

Agora, na análise externa que toma a produção cinematográfica como resultado de um conjunto de relações, podemos discutir brevemente a participação do Japão na Segunda Guerra Mundial (1939-1945) já que “O Túnel” representa exatamente isto. Fora dito, no início deste segmento, que o período *Taisho* (1912-1926) sedimentou o terreno para o *Showa* (1926-1989). Proponho uma breve reflexão sobre isto para compreendermos como esses períodos estão atrelados à forma pela qual Akira Kurosawa retrata os símbolos da tradição cultural.

Quando morre o imperador *Meiji*, seu filho Yoshihito (1879-1926) sobe ao trono imperial e inaugura a era da “Grande Integridade”. Este novo momento marcava a autonomia do Japão como potência mundial e asseverava sabedoria e justiça (HENSHALL, 2017). Contudo, o imperador *Taisho* sofria de meningite e sua saúde não apresentava sinais de melhora. Apesar de ser considerado apto para liderar, sua vitalidade foi-se esvaindo de tal modo que, em pouco tempo, estava incapaz de se comunicar ou caminhar. A situação não parava de se agravar até que chegou ao ponto de em 1921, seu filho Hirohito (1901-1989) assumir como regente.

É importante que o leitor saiba que, à época, ocorria a lógica da política partidária na qual representantes de grupos organizados discutiam e esforçavam-se na defesa de suas propostas. Os setores mais proeminentes eram os que pertenciam ao autoritarismo oligárquico, ao exército – que estava ansioso por crescimento –, e aqueles que advogavam o constitucionalismo democrático. Os oligarcas se opunham ao partidarismo pois o viam como uma ameaça a seus interesses, os militares almejavam o fim das restrições impostas pelo governo aos seus gastos e, os democratas – muito influenciados por intelectuais de universidades prestigiadas – lutavam por um debate que pudesse fundamentar proposições, como a de reter o imperador como órgão do Estado mesmo sabendo que isto divergia radicalmente do caráter absoluto de sua autoridade; arbítrio este conferido pelo governo *Meiji* (1868-1912) conforme afere Henshall (2017).

E, curiosamente, tal como a beleza está no jogo dos contrastes – lembrando da interpretação acerca da penumbra – a política também pendia para lados opostos. Assim, o Japão avançava mas, concomitantemente, havia um esforço para repelir transformações

basilares. Isto é dito pois em 1925 fora aprovada uma lei⁶⁵ que criminalizava pleitear alterações intensivas nos alicerces da política nacional. Não obstante, neste mesmo ano o direito de votar fora ampliado para todos os homens de vinte e cinco anos ou mais. Repetidamente, era como um embate dos contrários, ou caso se prefira: um “jogo de luz e sombras”.

Tendo este cenário em vista, pode-se concordar novamente com Henshall (2017) quando ele diz haver um “padrão da política no Período Taisho”. Isto significa que, apesar dos progressos em direção à democracia e ao liberalismo ocorrerem, eles eram constantemente malogrados pelo autoritarismo e repressão da oposição.

Não tardou para que os militares percebessem que os esforços para democratizar a política e, porventura, o país, apresentavam fragilidade dada a demora das negociações e, por vezes, a impossibilidade de firmar consensos. Lembrando que grande parte das discussões não atendiam diretamente às suas próprias prerrogativas. A democracia, de qualquer modo, era-lhes desconfortável. Sendo assim, o desejo por um expansionismo vertiginoso e sustentado nas forças armadas começou a despertar. Não perdendo a oportunidade, as tropas japonesas apossaram-se de territórios em *Shantung* (China), e estenderam o avanço para as ilhas Marshall, Carolinas e Marianas, no Pacífico.

Outros acontecimentos também contribuíram para alimentar o sentimento de insatisfação do Japão e, por que não dizer, inclusive, de ressentimento. Além dos problemas políticos internos que não apresentavam sinais satisfatórios, as potências ocidentais não viam os japoneses como iguais. Por mais que fizessem as coisas iguais às nações brancas, elas permaneciam indiferentes ao Japão. Existia uma indiferença que se fazia bastante visível nos encontros, conferências e tratados internacionais. Em pouco tempo, o desdém passou a dividir espaço com o racismo que começara a se evidenciar na política também.

Nestas ocasiões, pode-se tomar como exemplo a Conferência de Washington (1921-1922) que – após a primeira guerra (1914-1918) – buscara a criação de uma nova ordem mundial através de alianças multilaterais. Em uma de suas resoluções, o Japão fora obrigado a limitar sua esquadra à uma quantidade inferior da deliberada aos navios de guerra americanos e ingleses. Conseqüentemente, esta decisão desagradou aos nipônicos que desejavam tratamento equivalente aos recebidos pela América do Norte e Inglaterra (HENSHALL, 2017).

Outro constrangimento deu-se durante a Liga das Nações em 1920, na qual os japoneses – além de fundadores – eram parte integrante do conselho e apresentaram uma solicitação visando tratamento racial análogo ao que existia entre os países ocidentais. Tal proposta fora

⁶⁵ Chamava-se Lei de Preservação da Paz (HENSHALL, 2017, p. 153).

reprovada e causara ainda mais indignação. Porventura, o ato normativo mais absurdo para o Japão tenha sido a Lei de Imigração aprovada em 1924 que proibira a entrada de imigrantes japoneses em todo o território dos Estados Unidos da América. Na prática, tratava-se do culminar de um conjunto de leis de exclusão social que tinham a raça como fundamento. Os imigrantes japoneses entravam em terras americanas desde a segunda metade do século XIX. Portanto, tal decisão gerou revolta não apenas nas famílias nipo-americanas que ali já estavam constituídas mas também no povo japonês pois que “(...) enfraqueceu consideravelmente os argumentos dos que advogavam a cooperação com os estados Unidos, no quadro da nova ordem mundial criada pelos Tratados de Washington (HENSHALL, 2017, p. 155)

Semelhante à humilhação que abatera os alemães no chamado “período entre guerras” (1918-1939) em virtude das exigências impostas pelos vencedores da primeira guerra, os japoneses também não foram voluntariamente beneficiados pelas outras nações imperialistas mesmo que tomando para si o título de império. Sentiam-se profundamente insultados pelas deliberações de seus aliados que pareciam querer desdenhá-los. Na verdade, isto não ocorria à toa já que havia um motivo para alarde.

Na perspectiva de Henshall (2017), as potências ocidentais – sobretudo a América do Norte – passaram a tratar o Japão com desconfiança depois que este, em meados de 1915, exigira que a China reconhecesse que os territórios invadidos pertenciam agora a eles e, além disso, almejavam conseguir mais vantagens na Manchúria e até mesmo na Mongólia. Coagidos, os chineses submeteram-se às exigências e, gradualmente, ficaram completamente dominados pelos dirigentes japoneses. As autoridades japonesas, como já se deve ter suspeitado, não eram modelos positivos no trato com as diferenças “raciais”. Conforme vimos na análise do segmento “*Fuji em Vermelho*”, no qual discutimos o relato de Kurosawa sobre o assassinato dos coreanos pelas milícias locais durante o terremoto de *Tokyo* em 1923, esta indiferença⁶⁶ é bem ilustrada. Os japoneses sabiam muito bem exigir seus direitos perante a comunidade internacional, mas eram péssimos em respeitar os direitos de seus vizinhos. Existia discriminação, desprezo e injustiça quando eles mesmos os sofriam. É de fato curioso observar como os japoneses do *Taisho* (1912-1926) pensavam, assim como descobrir os motivos que determinaram o trato com o outro. Mas este não é o objetivo desta investigação.

O que nos cabe, à esta altura da análise deste episódio de *Yume* (1990) é partir do período *Taisho* (1921-1926) para perceber que os conflitos políticos internos, a presença cada vez mais constante dos militares e o sentimento de menosprezo que os japoneses alimentaram acabaram

⁶⁶ Cabe também falar de racismo e xenofobia para fazer referência às maneiras pelas quais os japoneses tratavam seus vizinhos asiáticos.

culminando na participação do Japão na Segunda Guerra Mundial (1939-1945). No interior deste contexto, emerge Hirohito – imperador *Showa* (Paz Ilustre) – que assumira as direções do país em 1926 após o falecimento de Yoshihito. Era admirador da monarquia inglesa talvez por conta das inúmeras viagens que fizera ao exterior, e havia conquistado simpatia por ter sido regente de seu pai conforme afere Henshall (2017).

Um fato importante e que, quiçá, tenha determinado os combates que o Japão protagonizara durante grande parte do século XX, era a provável identificação que o imperador tinha com os militares. Não à toa, Hirohito recebera grande influência de tutores militares⁶⁷ durante a infância. Portanto, é presumível a internalização de prerrogativas nacionalistas em sua personalidade como a articulação da ciência ocidental aos projetos japoneses de colonialismo no oceano pacífico. Detidamente, sua afeição ao militarismo podia ser observada em suas aparições públicas junto ao exército nas quais apresentava-se impecavelmente fardado, sabre à cintura e montado num belo corcel.

De postura reservada e muito distante do povo, não podemos esquecer que esse homem era alçado à condição de deus, lembrando das discussões anteriores sobre a divinização da família imperial, mas efetivamente (...) era um elitista que quase nada sabia das vidas dos seus súditos (HENSHALL, 2017, p. 156). Apesar da reverência e grande respeito prestados pelos seus admiradores, inclusive pelas colônias japonesas no Brasil nas décadas de trinta e quarenta, o reinado *Showa* caracterizou-se por muitas crises e dramas nos níveis interno e externo.

Uma dessas crises que, com certeza, precisa ser mencionada é o término da política partidária – relembrando que os militares se afirmam no país e no estrangeiro nos fins da década de vinte – que possibilitou às forças armadas imporem suas vontades desencadeando frequentes assassinatos de opositores. Tanto é que, logo nos primeiros anos do novo reinado, quatro primeiros-ministros foram assassinatos por alas ultranacionalistas das forças armadas. Esses porta-vozes do império comumente propunham relações reconciliadoras com as potências estrangeiras e a não intervenção dos militares na política externa.⁶⁸

Além da autonomia irrestrita que os militares obtiveram, vigorava – no inícios dos anos trinta – a má distribuição da riqueza que, conseqüentemente, prejudicou as zonas rurais (das quais muitos membros das forças armadas provinham). Neste cenário em que prevalecia a

⁶⁷ Seus tutores foram o general *Nogi* (1849-1912), almirante *Togo* (1848-1934) e o nacionalista *Shigetake* (1855-1924).

⁶⁸ Para pormenores sobre as mortes dos ministros relacionadas ao incidente de junho de 1928, à crise da Conferência Naval de Londres de 1930, aos problemas da intervenção na Manchúria em 1931 e às ações extremistas de oficiais da marinha; consultar Henshall (2017, p. 158-159).

insatisfação generalizada, a economia é redirecionada para os esforços de guerra e, assim, as ideologias expansionistas ocupam os espaços.

Sem demora, a doutrinação do povo tem início com o fomento do orgulho e espírito nacionais, obediência irrestrita à autoridade, reverência total ao imperador, manipulação da visão de mundo, legitimação continuada da autoridade formal, senso de hierarquia – na qual o Japão deveria liderar a Ásia para libertar-se do jugo ocidental – aplicado ao que se entendia por “raça”, romantização da memória samurai, predomínio das emoções atreladas à ancestralidade e emergência da concepção de pureza do povo japonês, segundo aponta Henshall (2017). Obviamente, podem ser levantadas mais particularidades mas as escolhidas aqui, porventura, sejam as mais expressivas.

Todos esses aspectos estavam amalgamados por um juízo fatalista que era inconsciente aos próprios japoneses. Dizemos isso pois o Japão preferia a autodestruição à não concretização da sua missão. E esta incumbência era-lhes indiscutível porque os japoneses acreditavam possuir uma centelha divina (HENSHALL, 2017). E, para as divindades, nada é impossível. O Japão *Showa* fortalecera uma ideia de predestinação⁶⁹ que determinou as ações de toda uma população, e as consequências dessas ações podem ser, até hoje, desmedidas.

Muitos curiosos, inclusive os estudiosos da história militar, veem com muita indignação a falta de atitude do imperador *Showa* defronte às agressão feitas a China. Em qual grau Hirohito aprovou ou não os feitos de suas forças armadas e, inclusive, pode ser responsabilizado pela guerra, é motivo de muita discussão e investigação historiográfica. Talvez, os historiadores nunca cheguem a um consenso sobre isto. Fato é que a ausência de posicionamento assim como seu silêncio levaram o povo a acreditar que era conivente (HENSHALL, 2017).

Contudo, o que poucos sabem é que Hirohito interveio diretamente em uma rara ocasião; no chamado Incidente de 26/02/1936. Incitados pelo sentimento ultranacionalista, nesta data em questão, mais de mil militares comandados por oficiais reacionários invadiram repartições de algumas instituições do governo. Usando de extrema violência, eles feriram e assassinaram funcionários, agentes políticos e conselheiros do próprio imperador. Este movimento almejava impor uma chefia que estivesse em sintonia com seus ideais nacionalistas, e faziam isto porque – segundo os mesmos – eram leais à sua majestade. Por outro lado, não detinham apoio dos grandes generais e, tampouco, conquistaram a simpatia do imperador *Showa*. Hirohito, segundo

⁶⁹ Nesta concepção, aliás muito difundida pela religião *Tenrikyo* (Ensinamento da Razão Celeste), há um fundamento anterior que legitima os comportamentos dos indivíduos no planeta. Segundo esta ótica, existências passadas, a exemplo, podem deslindar o “destino” das pessoas. Isto explicaria o motivo pelo qual alguns podem se identificar profundamente com etnias e tradições que não pertencem à sua “cultura originária”.

Henshall (2017), insultou-se com a atitude e, principalmente, pela morte de seus conselheiros. Não aceitou que seu nome tivesse qualquer relação com aquele absurdo. Assim sendo, ordenou o julgamento de todos os envolvidos que, de servos fiéis, passaram a ser traidores. O julgamento resultou em encarceramentos e execuções após uma tribuna ter sido realizada em sigilo, negando que os rebeldes conquistassem público para as suas declarações.

Esta passagem, até onde pude pesquisar, registra verdadeiramente uma exceção no que toca à participação direta do imperador nos acontecimentos que estavam além do palácio imperial. A última vez, e neste caso fora uma intervenção mais indireta, ele pediu ao povo – através de uma transmissão por rádio e falando um japonês de corte incompreensível à gente comum – para “suportar o insuportável” assim que o Japão reconheceu que a guerra estava perdida de fato, após os bombardeamentos atômicos de Hiroshima e Nagasaki.

Com efeito, o episódio de 26/02/1936 apresenta uma importância porque destoa um pouco da visão essencialista sobre a cultura japonesa. Isto é, agora, não se pode falar que Hirohito nunca mexera um dedo para controlar os militares. Ele o fez apenas nesta ocasião. E, se tivesse intercedido no curso das campanhas militares, por exemplo, no ataque à base naval norte-americana a sete de dezembro de 1941, o curso da história seria outro. Aprendemos também com Henshall (2017), que o ataque à Pearl Harbor pretendia proporcionar ao Japão uma vantagem na mesa de negociação.

Os responsáveis pela destruição das frotas americanas pensavam que Roosevelt, frente à aniquilação de sua marinha de guerra, aceitaria os termos do Japão que já estava a sofrer com a suspensão do fornecimento de petróleo depois de suas incursões ao território chinês. Mas isto não ocorreu. A ofensiva abalou muito a moral dos norte-americanos, mas também despertou seu desejo de lutar. Portanto, se a história tivesse tomado outro rumo, esta dissertação não estaria discutindo essas questões para delimitar qual o símbolo da tradição cultural que se evidencia neste episódio de *Yume* (1990).

Kurosawa está representando estes fenômenos em “O Túnel”. Quando nos detemos na agonia do soldado *Noguchi*, percebemos que aquele mal-estar estampado em seu rosto não expressa apenas a sua dor. É a dor de toda uma geração de jovens que, guiados por um sistema ideológico, abandonaram tudo e todos que amavam. A morte destes homens – muitos deles meninos – fora resultado de um conjunto de circunstâncias provenientes de um sentimento de orgulho exacerbado sustentado pelas ambições do estado militarista. Isto pode se tornar mais compreensível quando nos informamos acerca das atitudes dos soldados japoneses no campo de batalha.

Benedict (2014), antropóloga americana, estudara os padrões de conduta dos japoneses através de registros imagéticos, jornais e produções cinematográficas. Em suas pesquisas, ela pode observar um sistema ético-moral que é absolutamente coerente para os indivíduos que pertencem a ele. Levando isto em conta, os valores produzidos pela ideologia militarista – já comentados neste subitem – encontram-se no interior deste complexo. Com efeito, ao topar com os relatos sobre as batalhas, a pesquisadora notara que um membro do exército imperial japonês:

(...) devia matar-se com a sua derradeira granada de mão, ou atacar desarmado o inimigo, numa avançada suicida em massa. Não deveria, porém render-se. Mesmo se fosse aprisionado ferido e inconsciente, nunca mais poderia andar de cabeça erguida no Japão, estava desonrado, morto para a sua antiga vida (BENEDICT, 2014, p. 39).

Isto não significa, no entanto, que os soldados não tinham medo da morte ou não pensavam sobre as consequências de seus sacrifícios. Os estados das feições dos soldados mortos do 3º pelotão, representados por Kurosawa, evidenciam uma dor permanente. Ao contrário do que pregavam seus superiores, não estavam felizes por terem morrido. Os soldados japoneses, ademais, não eram conhecidos por sua amabilidade mas sim por sua brutalidade e crueldade em batalha. Os australianos puderam observar isto nos combates em meio à floresta e pântanos úmidos nos quais os japoneses camuflavam-se na mata, atacavam na escuridão e decapitavam prisioneiros.

Os americanos, por sua vez, sentiram isto na pele quando os enfrentaram nas ilhas Salomão, Guadalcanal, Midway, Iwo Jima e até mesmo no sangrento confronto em Okinawa quando os soldados imperiais – para aniquilar tantos invasores quanto podiam – escondiam-se em meio às famílias camponesas e, munidos de explosivos, estouravam a todos indiscriminadamente. Não importavam os meios. Àquela altura, o importante era impedir que os inimigos chegassem à ilha principal. Cada palmo de terra deveria ser defendido com afínco desmedido, nem que para isso se efetivasse o *ichioku gyokusai*⁷⁰. Ao contrário do que a propaganda disseminara, os okinawanos espantaram-se com os socorros prestados pelos invasores. Os inimigos do Japão, surpreendentemente, tratavam melhor os aldeões do que os próprios soldados do império. O uso das famílias okinawanas como escudo, acrescido da maneira como foram negligenciadas pelas forças de defesa, gera fonte de profundo descontentamento da ilha em relação ao restante do Japão. Tristemente, o embate em Okinawa provocara incontáveis suicídios em massa de civis desesperados, crentes de que jogar-se do alto

⁷⁰ Tal expressão pode ser compreendida como “autodestruição dos cem milhões” (Henshall, 2017, p. 176); um desejo de morte coletiva. Caso os americanos chegassem à terra sagrada do Japão, era preferível a morte de toda a população japonesa do que viver dominada pelo inimigo, considerado até então, um monstro inumano.

de despenhadeiros era melhor do que – conforme foram impelidos a acreditar – ser torturados por bestas sanguinárias (HENSHALL, 2017).

Conforme prosseguimos na análise de “*O Túnel*”, os soldados japoneses da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) eram, decerto, mais dispostos a sacrificar suas vidas do que os samurais da era feudal japonesa. Diferente da atitude dos *bushis* antigos, os combatentes do Japão Imperial não conspiravam com seus adversários mesmo que planejassem artimanhas com seus pares longe das vistas do imperador. Talvez o melhor seja admitir que ainda não encontramos registros sobre se as apostasias samurais ressoam, de algum modo, nos conflitos da última guerra na qual o Japão se envolveu.

De forma geral, nos parece que todos os soldados acreditavam que matar-se era um serviço sincero ao imperador-deus, uma espécie de “(...) purificação final” (HENSHALL, 2017, p.176). Entretanto, havia os que não desejavam se sacrificar mesmo que a angústia os acompanhasse pelo resto de suas vidas. Os servos do império capturados pelos aliados relatam coisas que contrastam fortemente com o que o mundo pressupunha dos japoneses, enxergando-os como lunáticos dispostos a tudo. Ainda que os prisioneiros não tenham recebido instrução sobre o que informar em caso de captura, suas narrativas convergem para o homem-deus pelo qual lutaram. Mais uma vez, a antropóloga culturalista, contribui:

Mas aqueles que condenavam a presente guerra e os futuros planos japoneses de conquista imputavam com regularidade suas opiniões pacíficas como sendo as do próprio imperador. Para todos ele era tudo. Os fastos da guerra referiam-se a ele como “sua pacífica majestade”, frisando que “sempre fora liberal e contrário à guerra”. “Ele havia sido enganado por Tojo”. “Durante o incidente da Manchúria, ele demonstrou ser contrário aos militares”. “A guerra teve início sem o conhecimento ou a permissão do imperador. O imperador não gosta de guerra e não teria permitido que o seu povo nela fosse arrastado. Ele não sabe o quanto seus soldados são maltratados.” Tais declarações não se assemelhavam às de prisioneiros de guerra alemães que, conquanto alegassem ter sido Hitler traído por seus generais, ou por seu alto comando, atribuíam-lhe no entanto o papel de máximo instigador da guerra e seus preparativos. O prisioneira de guerra japonês explicitamente separava a Família Imperial do militarismo e das agressivas políticas de guerra (BENEDICT, 2014, p. 34).

Acreditamos que o fato da não responsabilização de Hirohito é uma parte importante, apesar de pouco debatida, da história moderna do Japão. Um elemento sócio-histórico que compõe a experiência japonesa retratada neste segmento da produção cinematográfica. Devido a toda discussão perpassada até aqui, por fim, é oportuno recortar os símbolos que se fazem presentes. Em primeiro lugar acredito que a penumbra, tão bem deslindada por Tanizaki (2007) é um símbolo da tradição japonesa de forma mais abrangente. Lembrando que, no Japão *Showa* (1926-1989), as luzes feéricas já estavam presentes na vida urbana. Mas no filme, a sombra aparece não para destacar a beleza que existe no jogo entre claro-escuro, e sim para tocar na dor da perda retratada nos soldados imperiais abatidos na Segunda Guerra Mundial (1939-

1945). Como se – na visão do cineasta japonês – toda a ideologia nefasta e os suicídios premeditados, no fundo, não valessem a pena. Os sofrimentos são necessários porque nos ensinam alguma coisa, e alguns podem até ser evitados. Uma guerra poderia ser evitada. Mas, não foi. Neste quesito, a dor da perda é uma representação da tradição cultural do período *Showa* em decorrência da participação japonesa na última guerra mundial.

E, o último símbolo da tradição cultural do Japão *Showa* (1926-1989) – indiretamente representado em “O Túnel” – é o próprio imperador Hirohito. Por trás das cortinas, sua figura – e tudo que a ela fora associada – promovera os rumos tomados pelo Japão não apenas na guerra, mas também no decurso de, praticamente, todo o século XX. Façamos uma experiência com os antigos que ainda vivem nas colônias nipo-brasileiras e, muito provavelmente, notaremos que ainda sentem profundo respeito pelo imperador da era “Paz Ilustre”.

O apego à uma ancestralidade imemorial, conforme discutimos anteriormente, está estreitamente vinculada à uma espiritualidade coletiva que se concretiza na pessoa do imperador; um verdadeiro deus vivo. A esse espírito imortal (*Yamato Damashii*) os japoneses estão conectados. Sendo assim, o imperador é um grande pai que cuida de seu povo. Um ser genuinamente bom que, na perspectiva de alguns, pedira que ele mesmo fosse punido para poupar seu povo dos males da guerra.

Mas na ótica das ciências sociais, em convergência teórica com os estudos sobre cultura japonesa, pode-se dizer que: se o *Shintō* é tão antigo quanto o próprio Japão, o imperador *Showa* (1901-1989) – decerto – é um dos principais símbolos da tradição cultural deste país ainda que tenha sido, na prática, um verdadeiro elitista (HENSHALL, 2017).

De todo modo, “O túnel” traz uma “mescla” de referenciais simbólicos e nos propõe uma travessia. Dela saem os mortos do mesmo lado em que entra Kurosawa. O túnel, propriamente, não figura como passagem mas como um lugar intermediário; o “lugar entre” dos mortos. O diretor japonês traz a alegoria da empatia: a do comandante pelos seus comandados abatidos. O que se destaca neste segmento, portanto, é a empatia pela dor.

7.2 Entre fogo e chamas: *Fuji* em vermelho

De acordo com a etapa da decomposição fílmica (descrição), neste episódio seis reatores atômicos explodem e causam a erupção do Monte *Fuji*. A cena apresenta uma multidão de pessoas tentando fugir, mas não é possível ir para longe do perigo porque o Japão é um país pequeno. À frente da primeira cena os japoneses se aglomeram nas proximidades do vulcão.

Fotograma 37 - Desespero coletivo



Fonte: *Sonhos* (1990)

Kurosawa está representado neste sonho; ele é o sujeito de casaco bege claro que conversa com a mulher (carregando as crianças) e com o homem de terno. São eles que lhe contam o que está ocorrendo. Mesmo que não haja lugar para irem a fim de evitar serem pegos pela erupção, decidem tentar escapar de modo que todos se locomovem para uma parte mais afastada.

Fotograma 38 - Sem chances de fuga



Fonte: *Sonhos* (1990)

O desastre iminente parece não escolher sexo, idade ou classe social. Todo o Japão pode ser consumido pela explosão do Monte *Fuji* que, por mais incólume e poético, não escapou das

consequências da tecnologia nuclear. Desesperadas, as pessoas procuram salvar seus pertences pessoais enquanto outras carregam somente as roupas do corpo. Notando a ausência de lugares seguros para refugiarem-se todos abandonam malas, mochilas, bicicletas e automóveis pelo caminho. Sem itens para carregar, a única coisa que Kurosawa tem em mãos é um simples chapéu de abas curtas. O protagonista acaba acompanhando a mulher com as crianças e o homem de meia-idade.

Fotograma 39 – Catástrofe evidente



Fonte: *Sonhos* (1990)

Transpondo os registros imagéticos, observa-se que a cor laranja vai ocupando toda a extensão do vulcão sugerindo a ideia de que o fogo e, conseqüentemente as lavas, estão prestes a romper o topo da montanha atingindo o amontoado de pessoas logo abaixo. O cenário vermelho/alaranjado mescla-se a cores mais escuras apresentando a ideia de calor e asfixia, provocados pela liberação de gases e cinzas vulcânicas. O *Fuji* está em vermelho porque ele explodirá! A percepção predominante é a de que o fogo está se aproximando cada vez mais; amedrontadas as pessoas correm para várias direções. Os gritos não abavam o som estrondoso que provém do interior do vulcão ou dos tremores de terra. A opção de Kurosawa pelas cores quentes em um cenário apocalíptico acentua o sentimento de desespero, calor e agonia. Além disso, o aspecto desalumiado apresenta um sentimento de profundidade – representado pelo vulcão em chamas ao fundo – e de uma morte certa. Os tons mais claros de roupas e objetos são substituídos pela coloração da toxidade imediata. Isto é tão intenso que os carros, as pessoas e até mesmo o solo parecem uma coisa só como no fotograma 39.

Fotograma 40 - Surge a radiação



Fonte: *Sonhos* (1990)

Logo depois, começam a surgir gases que cobrem os pertences abandonados pelas pessoas obrigadas, pelo desastre, a refugiarem-se no litoral. Contudo, sem perspectiva de sobrevivência jogam-se dos precipícios ao mar. O homem de terno informa a Kurosawa que tais gases são radioativos – como o plutônio, estrôncio e césio – e podem causar leucemia, afetar a reprodução e provocar mutações respectivamente. Diz ainda que a radioatividade era invisível, mas os cientistas a coloriram em virtude dos perigos que representam. No limite a distinção através das cores apenas lhes permite saber qual dos tipos radioativos os matará, é o “cartão de visita da morte”. Como esperar a morte não é viver, o personagem mais velho admite que ele fora um dos responsáveis⁷¹ por esta tolice humana (acidente nuclear) e, desapontado, também se precipita às profundezas do mar.

Fotograma 41 – “As crianças ainda nem viveram”



Fonte: *Sonhos* (1990)

⁷¹ É provável que o homem de terno tenha sido um dos responsáveis pela explosão das usinas; talvez um cientista.

A mulher revolta-se com a situação exclamando que os velhos podem morrer, mas as crianças devem viver porque suas vidas mal começaram. Por mais injusta que seja a situação em específico, a condição de ser criança ou adulto não serve como critério para poupar vidas. A radiação não é misericordiosa; ela não mata por faixa etária. A mãe dos meninos ainda vocifera que tinham lhe assegurado sobre o fato de as usinas nucleares serem seguras. Segundo ela e, como pôde ser visto, as autoridades mentiram. A ação humana desencadeara uma reação que, por conseguinte, ocasionara a erupção do *Fuji*. Os japoneses não sabiam se escolheriam morrer pelo fogo do vulcão ou pelos elementos radioativos.

Fotograma 42 - Desfecho



Fonte: *Sonhos* (1990)

No último quadro a fumaça vermelha – plutônio – chega ao último local onde se encontram os sobreviventes. Tanto o protagonista como a mulher com as crianças não sabem para onde correr, afinal não há para onde ir. Exasperado, Kurosawa faz uso do próprio casaco para tentar afastar a radioatividade. À medida que ele continua lutando contra o inevitável a cena escurece progressivamente e o sonho termina. Mais uma vez, o diretor japonês deixa o segmento aberto para interpretarmos. Afinal, não se tem a certeza de que os últimos personagens foram mortos imediatamente ou se eles conseguiram se salvar. Por mais que a conclusão pareça óbvia dadas as circunstâncias o cineasta preferiu deixá-la, novamente, em aberto.

No que tange à análise interna deste segmento, podemos inferir que ele – como todos os outros –, porta uma verdade interna. Neste viés, o que é contado faz sentido apenas no interior desta narrativa em específico. Não há, portanto, relação direta com qualquer um dos outros sonhos presentes no filme. Tanto a escolha por um dos maiores símbolos do Japão (Monte *Fuji*) como a opção de representar um problema estrutural enfrentado pelo país no século XX (a

radiação), são procedimentos de um produtor de cinema que além de marcar este segmento (Monte *Fuji* em Vermelho) em questão também constitui um estilo artístico particular.

Em relação à análise externa, talvez o sonho que nos propomos a analisar neste momento tenha uma relação direta com as circunstâncias sociais vividas por Kurosawa. Faz-se referência, assim, ao chamado Grande Terremoto *Kantô* que ocorrera em setembro de 1923. Este acontecimento abalou o cineasta ainda quando menino. Basicamente, não foi apenas o abalo sísmico que sacudiu a ilha de *Honshu* – destruindo inclusive as prefeituras de *Chiba*, *Kanagawa*, *Shizuoka* e *Tokyo* –, mas também o fogo que se alastrou por conta dos ventos de um tufão. Como grande parte das casas era de madeira e os cidadãos daquele tempo preparavam o alimento em fogueiras, o fogo consumiu tudo o que estava pelo caminho matando cerca de cento e quarenta mil pessoas.

Houve um momento em que o incêndio que incinerou casas e pessoas começou a cessar, as velas se esgotaram e tudo mergulhara na mais profunda escuridão. Muitos moradores de toda a região atingida pelo terremoto deram ouvidos às declarações xenofóbicas de demagogos e formaram milícias civis. Rumores foram sustentados e, assim, coreanos e okinawanos passaram a ser responsabilizados pelos supostos furtos, incêndios premeditados e envenenamento de água potável. Ademais, os japoneses estabeleceram vigílias noturnas para obstaculizar a circulação de estrangeiros, procurando linchar quem julgassem ser delinquente ou saqueador. Conseqüentemente, destituídos de qualquer razão em meio a toda disseminação de medo e terror, as milícias civis misturadas a policiais radicais passaram a perseguir e assassinar coreanos. Entre as vítimas dessa crueldade premeditada estavam indivíduos que eram considerados inimigos de estado, como a anarquista *Ito Noe* e japoneses socialistas.

O massacre dos coreanos residentes em Tóquio, ocorrido durante o Grande Terremoto *Kantô*, foi causado por demagogos que exploravam o medo da escuridão. Com meus próprios olhos, vi grupos de adultos com os rostos retorcidos, correndo em turba e gritando “Por aqui” “Não, por lá!”, atrás de um homem tão barbudo que, segundo acreditavam, não poderia ser japonês. (...) Só porque meu pai tinha uma barba espessa, foi seguido por um grupo carregando pedaços de pau. (...) Naquele momento, (...) gritou, irado: “Idiotas!” E as pessoas que o rodeavam foram dispersando silenciosamente (KUROSAWA, 1990, p. 89).

É provável que a ocorrência dos desastres durante o terremoto *Kantô* – e vividos por Akira Kurosawa – tenham influenciado o sonho Monte *Fuji* em vermelho. É preciso que o leitor se atente a este argumento: os fatos gerados pelo terremoto de 1923, possivelmente, impactaram o sonho, mas isto não quer dizer que o definiram. Assim, não é possível afirmar que o terremoto do Japão da segunda metade do século passado tenha sido a causa da sexta representação – de acordo a ordem em que aparecem os segmentos no filme.

Trazendo esta discussão para o campo da reconstrução (etapa da análise fílmica que apresenta a interpretação), cabe dialogar novamente com Artemidoro (2009) para enxergar “Monte *Fuji* em Vermelho” como um sonho cósmico porque tem ligação com eventos de caráter natural.

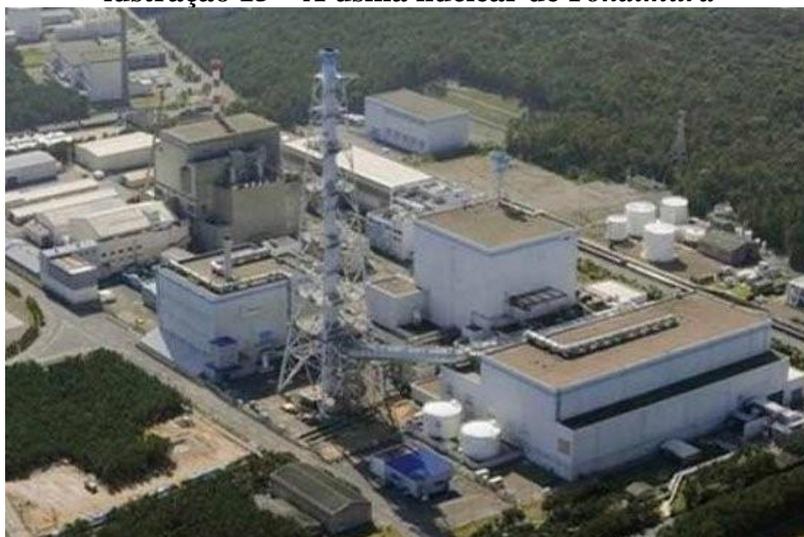
O desaparecimento temporário do Sol, da Lua e dos outros Astros, ou seu eclipse total, os abalos desordenados da terra e do mar preveem fenômenos cósmicos, e esses sonhos são apropriadamente chamados de cósmicos (ARTEMIDORO, 2009, p. 24).

Nesta ótica, os “abalos desordenados” correspondem a tremores da superfície da terra que são produzidos pelo choque de placas rochosas situadas abaixo do solo; no sonho isto é representado pelo terremoto que ocasiona a fuga das pessoas do espaço em que se encontra o *Fuji*. Este segmento, de certo modo, também é um sonho que significa certas coisas por meio de outras (também chamado alegórico); mesmo não sendo idêntico ao terremoto de 1923, ele utilizou uma outra referência – o vulcão mais famoso do Japão – para comunicar sobre os perigos da tecnologia nuclear. A consequência da manipulação desmedida dos reatores nucleares foi a perda do controle das reações químicas e, no limite, a explosão do Monte *Fuji*. Desse modo, o sonho representado porta um duplo caráter: ele é cósmico-alegórico.

Podemos observar nesta narrativa que a dimensão do símbolo (terremoto *Kantô* de 1923) da vida real fora representada através da explosão do vulcão no sonho. Mais do que isso, temos a representação do sentimento social de medo porque o povo japonês, apesar de preparado para superar desastres naturais, ainda os temem. Com efeito, símbolos de tradições culturais representados nos sonhos são portadores de significados distintos porque sonhamos com as coisas que nos preocupam; quer se trate de nossos próprios problemas não sonharemos com eles caso não sejam a fonte de nossas preocupações.

Na ótica de Artemidoro (2009, p. 21), cabe ainda enxergar “Monte *Fuji* em Vermelho” como um sonho onírico porque, há a probabilidade, de ter anunciado o futuro. Sabe-se que os afetos (neste caso em específico o temor) acompanham a trajetória dos sonhos e podem aparecer em realidades presentes. Neste aspecto, pode ser que o sonho de Akira Kurosawa, retratado no filme em 1990, antecipara o acidente nuclear de *Tokaimura*, a 140 km de Tóquio, em setembro de 1999. Esta cidade fora a sede da indústria nuclear japonesa, nela ocorrera reprocessamento de doses exageradas de urânio em um reator no qual a mistura atingiu um nível crítico. Devido à ausência de supervisão e segurança inadequada, houve vazamento dos compostos tornando *Tokaimura* um palco desastroso de exposição radioativa.

Ilustração 15 – A usina nuclear de Tokaimura



Fonte: Página do site [seed.pr.gov.br](http://www.seed.pr.gov.br)⁷²

Tal sonho cósmico-alegórico – primeiro, em virtude da relação com fenômenos naturais e, segundo, por transmitir significados a partir de representações variadas –, carrega um valor premonitório nesta interpretação e, portanto, aponta para uma realidade onírica: efeitos catastróficos causados pela manipulação da natureza e pelo descaso humano à vida. Se as pessoas tivessem se atentado para as mensagens apresentadas pelo filme, talvez os acidentes posteriores de *Mihama*, em 2004, e até mesmo o de *Fukushima*, em 2011, pudessem ter sido evitados. É válido acrescentar que o problema central gira em torno da nossa postura negligente quando o assunto é sonhos. Tampouco, as pessoas os consideram formas de conhecimento.

Contudo, não é intenção relacionar todas as catástrofes nucleares que ocorreram no Japão pós-1990 com o sonho de Akira Kurosawa. O terremoto *Kantô* (1923), assim como *Tokaimura* (1999), nos servem de referências sociais e históricas para clarear a interpretação de “Monte *Fuji* em Vermelho” além de fornecer contextos nos quais faça sentido a articulação dos preceitos teóricos utilizados nesta análise. Neste ponto, obedecendo às etapas da metodologia de análise fílmica fez-se a análise externa do filme *Yume* (1990), considerando a produção como resultado de um conjunto de circunstâncias socioculturais. Sendo assim, as representações deste segmento do filme foram baseadas no que Kurosawa viveu quando criança na segunda década do século passado, assim como, conforme Artemidoro (2009) podem ter antecipado o que aconteceu em 1999. Trata-se de uma proposta de interpretação que resulta da discussão sobre os sonhos da narrativa fílmica para analisar os símbolos da tradição cultural japonesa.

⁷² Disponível em: < <http://www.quimica.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=1447&evento=4> >. Acesso em: 12 abr. 2021.

7.3 A sabedoria anciã na aldeia dos moinhos

Sabemos que a metodologia adotada nesta pesquisa compreende etapas que não podem ser negligenciadas. Isto posto, vamos nos dedicar primeiramente à decomposição que nos exige descrever a narrativa deste último segmento de *Yume* (1990). Particularmente, considero ser este sonho uma das mais belas representações de Kurosawa no que toca à estética presente tanto nos cenários, nos figurinos e até mesmo no próprio conteúdo. Pode ser que, para o espectador, “A aldeia dos moinhos de água” seja parecida com “Raios de sol através da chuva” em virtude da diversidade de cores e da ausência de um excesso de objetos. Mas, como cada episódio tem sentido próprio, este último também tem um léxico particular porque contém outros símbolos da tradição cultural estudada.

Neste sonho, nosso Kurosawa onírico aparece de mochila às costas e chapéu de abas curtas. A construção preliminar da cena sugere que ele provém da cidade e, passeando, adentra uma aldeia de características tradicionais; um vilarejo em que os moinhos de água estão envoltos pela mata silvestre.

Fotograma 43 – Chegando na aldeia dos moinhos



Fonte: *Sonhos* (1990)

Ele continua a caminhar para o interior do vilarejo, mas se detém por um momento ao notar que crianças estão recolhendo flores às margens do córrego. Elas lhe cumprimentam rapidamente e estão totalmente concentradas na atividade, conforme o fotograma 44.

Fotograma 44 – As crianças do vilarejo



Fonte: *Sonhos* (1990)

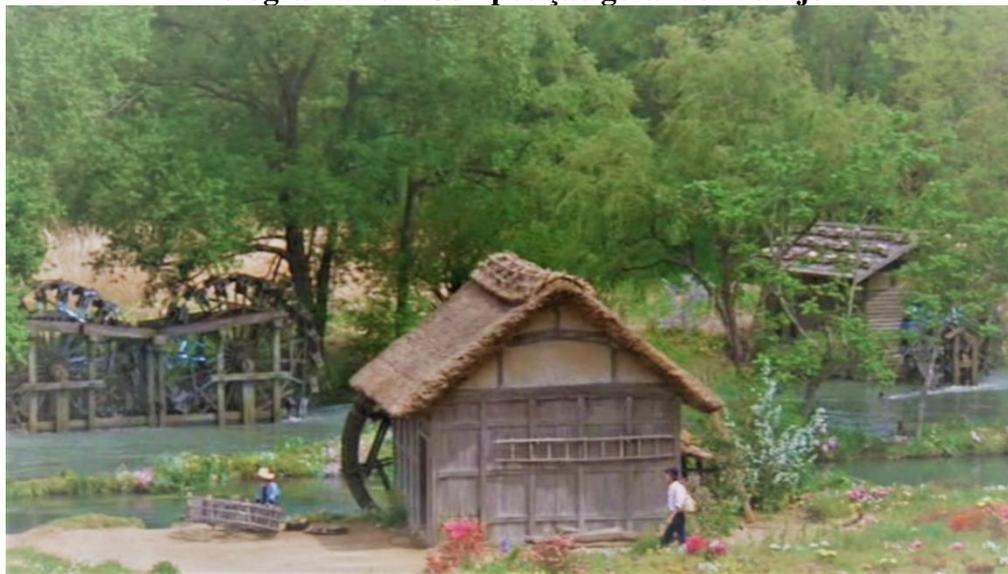
O grupo de meninos e meninas cruza uma simples ponte de madeira e, do lado oposto, executam uma ação que parece estranha ao Akira do sonho: todos depositam as flores recolhidas em cima de uma rocha. Admirado, mesmo que não tenha compreendido o que vira, o protagonista avança em direção à uma cabana.

Fotograma 45 - Flor e Pedra



Fonte: *Sonhos* (1990)

A imagem poética que Kurosawa compõe desde o início desse episódio se dá na articulação das flores, do córrego e das árvores com o vilarejo. Tamanha é a interação que cabanas e meio ambiente são uma coisa só. Além disso, os moinhos não destoam do cenário que se apresenta. Eles parecem ser uma extensão da água corrente. Esse recurso artístico fora muito bem trabalhado porque faz parte da composição geral do quadro cinematográfico, como podemos observar no fotograma 46.

Fotograma 46 – Composição geral do vilarejo

Fonte: *Sonhos* (1990)

Quando transpõe a primeira cabana, nosso protagonista se depara com outro personagem: um ancião centenário.

Fotograma 47 – Longevo ancião

Fonte: *Sonhos* (1990)

Aproveitando a oportunidade, o personagem principal pergunta o que leva as crianças a depositar flores na rocha. O ancião conta que há muito tempo um viajante enfermo morreu próximo à ponte. Compadecidos, os moradores decidiram enterrá-lo naquele lugar colocando aquela pedra sobre o túmulo junto com as flores. Com o tempo, os moradores se acostumaram a depositar flores no alto da rocha, ainda que nem todos saibam o que gerou esse hábito. No decurso do diálogo o aldeão explica ao cineasta onírico que a aldeia se mantém na base da

simplicidade porque contempla o que realmente é bom. Assim, eles utilizam velas e óleo de linhaça no lugar da luz elétrica. Segundo o habitante local, esse tipo de iluminação não é necessário justamente porque a noite não precisa ser clara como o dia. Não lhe agradaria as noites claras pois isto impediria ver as estrelas. Os terrenos da comunidade não são cultivados com tratores, mas sim com vacas e cavalos cujos excrementos são aproveitados para as necessidades da comunidade. Como não cortam as árvores, os aldeões aguardam a queda natural dos galhos e das folhas para utilizá-los como lenha.

Fotograma 48 – Comunicação com o passado



Fonte: *Sonhos* (1990)

As pessoas do vilarejo não se acostumam à comodidade pois tentam “viver como o homem de antigamente”. Isso, segundo o personagem mais velho, é a maneira natural da vida. A vida é, em suma, simples e boa. Entrementes, escuta-se ao longe uma melodia alegre. O Akira onírico pergunta se os habitantes estão celebrando algo. O ancião explica que se trata do funeral de uma mulher que viveu por noventa e nove anos. Sendo assim, o idoso pede licença para participar da procissão fúnebre e o protagonista o acompanha.

Fotograma 49 – O cortejo é uma celebração

Fonte: *Sonhos* (1990)

Quando se aproxima do cortejo, Kurosawa observa que as pessoas participam alegremente do funeral tocando instrumentos, dançando e lançando flores para abrir o caminho enquanto o caixão vai sendo deslocado. Neste quadro, mais uma vez, a dança configura a dramatização da narrativa. No sonho, o sentido da cerimônia fúnebre é a homenagem aos antepassados. Isso é reflexo de outro tipo de relação com o fim das coisas, em que morrer não é motivo de tristeza mas de alegria. Os aldeões não celebram a morte propriamente. Estão agradecidos pela longa vida que a conterrânea da aldeia tivera. A comemoração é, conforme exposto neste segmento, a representação do sentimento de gratidão.

Aos poucos, o cineasta onírico vai se distanciando do cortejo quando os últimos dançarinos passam à sua frente. Ele observa por alguns segundos alguns dos moinhos e se aproxima do local onde as crianças estavam no início do sonho; pega algumas das flores que ali estão e as coloca sobre o túmulo do viajante. Após isso, ele retorna para a ponte de madeira e vai embora. O último quadro se fixa sobre as algas da água corrente e o segmento é finalizado.

Fotograma 50 – Finalização do sonho



Fonte: *Sonhos* (1990)

Passando agora para a etapa de análise interna com a intenção de interpretar o conteúdo da narrativa, cabe procurar identificar os símbolos retratados e analisá-los tendo em vista a convergência teórica já trabalhada. No diálogo estabelecido com o ancião, percebemos que os questionamentos do viajante expressam as inquietudes do homem urbano. Observa-se que o protagonista se surpreende com o fato de a vida poder independe dos valores e conquistas científicas. Não se trata, aqui, de uma relação conflituosa entre campo e cidade. Mas sim, da exposição de outro tipo de cosmologia. Essa forma de enxergar o mundo, conforme retratada pelo cineasta japonês, resulta da valorização dos pequenos detalhes, do sentimento de gratidão e pelo reconhecimento da natureza.

Nesse quesito, as palavras do próprio ancião elucidam essas questões:

As pessoas se esquecem que são parte da natureza. Especialmente os cientistas. Podem ser inteligentes, mas... a maioria não compreende o coração da natureza. Só inventam coisas que no final tornam as pessoas infelizes. E ainda se sentem orgulhosos de suas invenções (SONHOS, 1990).

Este recorte traz à tona dois elementos muito relevantes: natureza e coração. Para deslindarmos estes conceitos é preciso abordá-los separadamente.

Primeiro, vamos procurar compreender o sentido que se atribui à natureza. Embora tenhamos discorrido sobre ela em outros segmentos, tais como “A horta dos pessegueiros”, “A Nevasca” e até mesmo em “Raios de sol através da Chuva”, neste último segmento a natureza é experienciada de uma forma mais profunda. Isto implica aferir que este componente é um desdobramento da relação entre imperador e súditos. No Japão, tal interação não é contratual, mas sim um vínculo afetivo e natural como a que existe entre pai e filho (HENSHALL,2017).

Assim, o descendente direto de *Amaterasu* e seu povo compartilham a mesma origem, lembrando das nossas discussões anteriores e dos fundamentos teóricos que convergem nesta ponderação como Hardacre (2017), Henshall (2017) e Littleton (2010).

De acordo a essas ponderações, portanto, o Japão seria harmônico porque seguiria o caminho da natureza. A ela o homem se une como se fossem um só. Contudo, os japoneses não chegaram a este pensamento por acaso. Foi durante os anos trinta do século passado, que radicais nacionalistas – como *Kita Ikki* (1883-1937) – contribuíram para a formulação de ideologias por detrás da noção japonesa de imperialismo anti-imperialista (HENSHALL, 2017). Essas se objetificam nos Princípios Fundamentais da Nação (*Kokutai no Hongi*); um documento reconhecido pelo Ministério da Educação em 1937 para justificar o expansionismo.⁷³ Para tanto, o conteúdo do texto apelava a emoções passadistas através de um senso inconsistente de autoridade ancestral. E como não podia faltar, trazia a ascendência divina da linhagem imperial a qual todos serviam porque era um desejo natural e sincero.

Conforme estudamos na discussão inicial acerca de alguns símbolos mais gerais da cultura japonesa, parece que o Japão resgatara alguns temas do *Kojiki* (Registro dos Assuntos Antigos) de 712 d.C., e os aplicara no *Kokutai no Hongi* produzindo uma ideia de identidade étnica que diferenciava os japoneses de todos os outros. Transformando esses assuntos em princípios eternos e imutáveis, o Japão utilizou a educação para difundir-los entre a população de forma obrigatória. Considerando este cenário, cabe deduzir que o Japão, desde fins do XIX até a metade do século XX, conseguira tanto promover uma leitura moderna de textos antigos como reproduzir, ainda que com intenções políticas, legitimações inventadas no século VIII.

De qualquer modo, tudo isto foi dito para explicitar as circunstâncias nas quais o conceito de natureza começara a ser teorizado.⁷⁴ Com efeito, os japoneses partiam do termo *musubi* (結び) para apreender a “harmonia natural”, nas palavras do professor Kenneth. Deprendemos isto como harmonia inerente à natureza. A acepção deste ideograma é complexa pois concentra significados variados: ligação, harmonia e união. Contudo, também tem ligação com a ideia de vitalidade e força vital voltada à vida nova (Henshall, 2017).

Entretanto, sabendo que os sentidos das partículas ideogramáticas são confluentes, talvez o *kanji* 合 (*ai*) que concentra ideia de “encontrar”, “misturar”, “fazer junto”, “unificar” e inclusive “harmonizar” seja mais pertinente para compreender a relação íntima que os japoneses

⁷³ Para aprofundar neste tema observando, inclusive, os contextos e as consequências de outro documento muito importante chamado *Kyoiku Chokugo* (Rescrito Imperial sobre a Educação) de 1890, consultar: *Xintoísmo de Estado: Entre o imperialismo e a imigração japonesa para o Brasil*, de Leonardo Luiz.

⁷⁴ *Watsuji Tetsuro* (1889-1960), foi provavelmente o filósofo que cristalizou a ideia de uma conexão harmônica entre a natureza e o Japão, segundo aponta Henshall (2017, p. 163).

acreditam ter com a natureza. Talvez, a conotação de vitalidade pode se verificar na partícula 氣 (ki) que nos traz a ideia de “energia”. Ademais, 氣 (ki) provém de 氣持ち (kimochi) que pode ser interpretado como “sentimento”. No sentido aplicado à natureza, porventura possamos pensar mais como um estado emocional que, apesar de reflexivo, não pode ser controlado porque está dentro das pessoas. Os significados representados em 氣持ち (Kimochi), então, são mais sentidos do que racionalizados.

Sendo assim, o ancião do vilarejo acredita que não existe mais harmonia entre os seres humanos e a natureza dada a ausência de equilíbrio entre ambos. E isso não deixa de ser lamentável, porque o homem centenário tem plena consciência de que manter a conexão com a natureza significa encontrar um ponto no qual 合 (Ai) e 氣 (ki) se complementam equilibradamente para que a energia vital encontrada na natureza se realize. O que Kurosawa possa querer dizer por meio do personagem em questão, é que todos somos depositários e, ao mesmo tempo, agentes que manifestam a vitalidade da natureza. Nesse raciocínio, 合氣 (Aiki) são os *kanjis* que podem ser justapostos para tentar aclarar o conceito de natureza discutido a partir de *musubi* (結び).

Todas as partículas ideogramáticas aqui articuladas trazem um aspecto bastante característico da tradição cultural japonesa: a capacidade de cultivar a vida a partir de dentro e não de fora. Os japoneses parecem ter aprendido que permanecer em harmonia com a natureza (結び – *musubi*) significa não ser dependente de riqueza, poder ou reputação. Isto pode soar muito clichê para os ocidentais, mas têm valor subjacente na vida cultural do Japão. Com efeito, o conceito de natureza pressupõe a atitude de sentir interiormente a presença de alguma coisa extremamente valiosa acima do tempo e da posição social.

Suzuki (2010) estudioso profundamente versado nas particularidades da cultura japonesa, sobretudo o zen-budismo, complementa a esta discussão:

A pesar de la forma de vida occidental y de los lujos y comodidades modernas que nos invaden, persiste todavía en nosotros un erradicable anhelo (...) Incluso en la vida intelectual se evita la excesiva profusión de ideas, la brillantez o solemnidad en la ordenación de los pensamientos y en la elaboración de los sistemas filosóficos; por el contrario, quedar plenamente satisfecho con la contemplación mística de la naturaleza y sentirse a gusto con el mundo es para nosotros, al menos para algunos de nosotros, mucho más inspirador (SUZUKI, 2010, p. 25-26).

O ancião da aldeia, decerto, representa a assimilação dessas premissas. Isso se constata no modo simples de viver a vida. A relação harmoniosa que os aldeões têm com a natureza decorre do rompimento radical com as artificialidades humanas representadas pela luz elétrica, pelos tratores ou pelos combustíveis fósseis. Portanto, a inspiração a qual Suzuki (2010) faz

referência transpõe a superfície da vida; ela está além das invenções artificiais. Neste sentido, a contemplação mística da vida se realiza na apreciação da natureza pelo ancião centenário conforme retratado por Kurosawa em *Yume* (1990).

Por último, cabe captar um pouco do sentido que se atribui à coraçoão a partir da frase do morador do vilarejo em questão. Há que observar, antes de tudo, que a sociedade japonesa é semelhante à chinesa no sentido da corporificação da perspectiva coletivista em contraste a individualista. Na China, a exemplo, devia-se obrigação pessoal ao imperador desde que ela não entrasse em conflito com a lealdade familiar (GOODE, 1970, p. 188). A realização do eu (centro concretizador dos anseios reais ou imaginados), em ambos os casos, se dava nas situações relacionais e não isoladamente. Assim, para os chineses, a formulação de conceitos importantes partia da visão de que os indivíduos estão situados contextualmente (LAI, 2009).

Considerando que o Japão muito recebeu da China, aparentemente, o que os japoneses entendem por coraçoão e, aqui, nos referimos a ele como *kokoro* (心) tem certa “ligação” com *xiushen* (cultivo de si). Embora este termo abranja diferentes conceitos, optou-se por lhe fazer referência no sentido confuciano e isto significa tomá-lo como a realização ético-moral dos indivíduos dentro de suas redes de relações, segundo Lai (2009, p. 70). Ainda que não seja intenção desta pesquisa explorar as várias perspectivas deste pensamento chinês, o que nos importa propriamente é o confucionismo que entende a transformação da pessoa por meio do aprimoramento da virtude (*de*).

Levando em conta as questões discutidas por este pensamento confuciano, cabe tomar tanto o Kurosawa onírico quanto o aldeão centenário como sujeitos de suas experiências. Tais experiências são compreendidas holisticamente dentro de um pano de fundo. No filme, o cenário apresentado fora a aldeia dos moinhos de água. Neste quadro, as deliberações do ancião são reações às questões colocadas pelo viajante tendo como base a preocupação com a harmonia natural.

As inquietações do protagonista, neste raciocínio, fazem parte de uma experiência que até então estava limitada à superfície das coisas. Isto denota, de certo modo, uma ausência de virtude. O homem idoso através do *xiushen* (cultivo de si) desenvolveu uma consciência interna que o impede de prejudicar a natureza. Essa consciência carrega um (...) amplo conhecimento e compreensão das situações da vida, uma profundidade da experiência que inclui o aprendizado com as experiências dos outros (LAI, 2009, p. 72).

Ainda que este prisma seja abordado aqui de maneira vaga, não é injusto deduzir que o pensamento confuciano exerceu alguma influência na configuração do conceito japonês de

coração (*kokoro* – 心). No segmento do filme em específico, temos outra passagem na qual o ancião se pronuncia que bem elucidada essa concepção:

Ar sujo, água suja... sujando os corações dos homens (SONHOS, 1990).

Nesta reflexão, a preocupação não é dizer o que é certo ou errado. A preocupação, tão bem ilustrada pelo homem centenário, consiste em saber cultivar a virtude (*de*) e como transmiti-la às pessoas de forma a lhes possibilitar mudança. E mudar é sair da comodidade para se transformar em uma pessoa virtuosa. “Sujar o coração dos homens” equivale, então, a impedir o desenvolvimento moral do ser humano. Conforme vimos, isso é captado pelo protagonista do filme tanto que o mesmo já estava diferente após a conversa com o segundo personagem porque aprendera a importância do cultivo de si (*xiushen*) para ter *de* (virtude). O homem virtuoso é aquele que está em equilíbrio com si mesmo e, conseqüentemente, vive em harmonia com tudo que está à sua volta.

Semelhante a outras abstrações, observa-se que a moral – chamada virtude – é mais sentida do que teorizada. O que sabemos, tendo em vista as explicações de Lai (2009), é que o desenvolvimento moral significa a evolução das relações, habilidades e virtudes para a transformação, ou melhor, a autotransformação da pessoa. Se nota, aliás, que os japoneses são depositários dessa tradição moral confuciana por mais que a tenham adaptado à sua realidade como discutimos em subseções anteriores. Sendo assim, na ótica japonesa, as virtudes morais genuinamente verdadeiras são produzidas pelo coração – *kokoro* (心).

De acordo com as discussões empreendidas a expressão “coração da natureza” além de trazer conceitos também evoca significados diversos. Presumivelmente, essa fala do ancião evidencia o sentimento (心) que fundamenta a harmonia natural (結び). Nesta análise isso corresponde à sinceridade verdadeira da natureza. Há na relação entre homem e natureza uma energia que vem de dentro para fora capaz de promover grandes transformações.

Agora, acredita-se que essas categorias não são apenas conceitos mas também símbolos da tradição cultural pois são abstrações da experiência japonesa. Neste âmbito, é pertinente tomá-los como símbolos conceituais e isto acontece por dois motivos. Primeiro, aqui, símbolos são entendidos como representações das demandas coletivas dos agentes culturais; elementos idiossincráticos que retratam a cosmologia de um determinado povo em certos períodos da sua história. Segundo, são conceitos porque são formulações de ideias que podem ser instrumentalizadas para observar uma dada realidade social tendo em vista suas disposições, motivações e ambivalências.

Isto posto, temos o conceito de *musubi* (結ひ) como símbolo do Japão *Showa* (1926-1989) e *ki* (合), *ai* (氣) e *kokoro* (心) como representações mais gerais. Objetivamente, a análise de “A aldeia dos moinhos de água” nos mostrou que a sabedoria antiga se verifica na natureza, na energia vital, na harmonia e no coração. Esses símbolos da tradição cultural japonesa podem ser mais apreensíveis se pensados também como conceitos correlativos.

8 RESULTADOS

Como o leitor já notou esta pesquisa situa-se não em um, mas – predominantemente – em dois campos do conhecimento. Essas áreas, constantemente correlacionadas ao longo da investigação, são as Ciências Sociais e os Estudos Japoneses do Brasil. Detidamente, no que toca à primeira, trabalhamos com a Sociologia e a Antropologia. Neste quesito, os símbolos da tradição cultural do Japão foram analisados pelo viés, assim chamado, socioantropológico. Em relação ao segundo campo, sabemos que ele pode ser chamado de japonologia, e especificamente reúne os estudos que se debruçam sobre o Japão.

Ainda que tenhamos dialogado brevemente com a literatura nipônica refletindo acerca da sombra para acrescentar mais elementos sociais à análise interna dos segmentos de *Yume* (1990), a “subárea nipológica” que se fez mais preponderante, sem dúvida, foi a história japonesa. Essa ciência, além de fornecer os alicerces para a sustentação dos argumentos, fora absolutamente essencial para alumiar – ao longo do texto – os fenômenos, alguns protagonistas e antagonistas inerentes à essas abstrações da experiência humana chamadas aqui, em virtude do culturalismo, de símbolos. Assim o são porque estão dentro de um mecanismo complexo de motivações e disposições; a cultura. Tal sistema, ainda que possa ser muito criticado por conceituações posteriores, não é estático. Se assim o fosse, conforme exploramos na apresentação dos nossos preceitos teórico-conceituais, os agentes das culturas comportar-se-iam fora de suas cosmologias independentemente de lugares específicos e tempos determinados. Mas isto, como bem sabem os etnólogos, não ocorre.

A cultura japonesa, tal como qualquer outra invenção humana, é um todo rico em detalhes e, em razão disto, estará sujeita à esforços contínuos de ressignificação o que implica – para o cientista social – na problematização dos contrastes, das dualidades e das contradições que a estruturam. Com efeito, o que aprendemos é que em se tratando de cultura não existe uma essência irreduzível. Se há os que insistem em desvendar o “espírito” de um povo, pode-se aferir que se trata – em termos antropológicos – de um substrato da realidade social; uma forma de significar a vida em sociedade. E isto é o que importa para o cientista social porque os grupos sociais portam traços culturais.

Reiteradas tais premissas, a convergência que existe entre a abordagem socioantropológica e a japonologia é tanto teórica como metodológica. Tais campos se comunicam porque tem-se, antes de tudo, uma mediação paradigmática. Na sociologia do conhecimento, os paradigmas são conjuntos de modelos científicos dados histórica e

socialmente; eles fazem sentido para determinadas áreas do conhecimento (KUHN, 2001). Neste aspecto, nossa pesquisa não escapa disto.

Nas ciências humanas, os paradigmas – além de aceitos – são questionados pelas comunidades de pesquisadores seja da sociologia ou da antropologia como é o nosso caso. Assim, todo campo se torna paradigmático pois é instituído por convencimentos, treinamentos e convenções. Conseqüentemente, ciências humanas e antropologia estão neste registro: no universo de verificação das hipóteses para que – se comprovadas ou refutadas – sejam de utilidade pública (ECO, 2008).

Essa convergência, nos termos dessa pesquisa, se realiza na interdisciplinaridade (ou caso se prefira na multidisciplinaridade). Ela é, preliminarmente, conceitual posto que partiu da sociologia para definir tradição, da antropologia para compreender a cultura e, dos Estudos Japoneses para delimitar e clarear as discussões a partir de determinados períodos da história japonesa. Não incluo o idioma nesta confluência porque não sou linguista, tampouco filólogo. As partículas ideogramáticas foram relevantes na tentativa de nos aproximar, o mais possível, da reflexão de Akira Kurosawa sobre a experiência vivida no Japão, e isto passou conforme visto, pelos sentidos atribuídos às representações simbólicas.

Em segundo lugar, esta relação “paradigmática” é, também, metodológica em razão de ter empregado a metodologia de análise fílmica como ferramenta auxiliar da antropologia visual. Neste âmbito, o filme *Yume* (1990) atua em duas frentes: como material de pesquisa e como campo etnográfico – semelhante de certo modo – à importância que têm o bairro, a tribo ou outra comunidade estudada pelo antropólogo. Isto, aliás, nos permite lembrar Geertz (1989) quando ele compara a cultura à um texto que nós tentamos ler. Esse texto pertence a alguém. A partir desses termos, compreendemos o filme como uma representação da realidade a ser observada, ou melhor, lida.

Vejo, à esta altura, que estes canais de encontro além de serem importantíssimos para delimitar objetos, nos auxiliam nas respostas às questões de pesquisa. Ao contrário do que se possa imaginar não são as resoluções que conformam o cientista social; mas sim todo o percurso que se enfrenta para chegar a ela que lhe instiga. A pesquisa é uma viagem estimulada pela curiosidade permanente. Isto significa, para mim, a realização de todo antropólogo, sociólogo ou historiador.

Tal viagem – necessariamente – passa pelos livros, autores e categorias de análise. Na dissertação que apresentamos, esforcei-me em amalgamar vieses científicos específicos para alcançar uma coerência e oferecer, a todos, um texto instigante sobre cultura japonesa. Se, porventura, tivesse optado por uma disciplina em especial, não tenho certeza se teria condições

epistemológicas para lidar com todos os símbolos da tradição cultural representados pelo cineasta japonês. Em suma, espero que essa pesquisa tenha demonstrado nossa presença no interior deste paradigma interdisciplinar.

Conforme o leitor tenha notado, procurei lidar com o objeto sociologicamente mediante a problematização das sociabilidades retratas na produção cinematográfica, antropologicamente através da dessencialização da cultura e historicamente no uso do passado para contextualizar os personagens e os fatos postos em evidência. Todavia, isto seria impossível sem os aportes dos Estudos Japoneses com suas formas de apreender a cosmovisão do Japão manifesta nas instituições, na política, na espiritualidade e, sobretudo, nos atos determinados culturalmente. Decerto, creio que outras pesquisas podem escolher o caminho da pluralidade que se dá na convergência entre as áreas.

O Japão revitaliza, a todo momento, a transição entre o temporário e o definitivo. Neste raciocínio, pode ser que – algum dia – este texto não seja mais útil dada a infinidade de tantas produções acadêmicas. Mas, já que Akira Kurosawa conquistara a imortalidade com seus filmes, pode ser que este estudo das representações simbólicas japonesas acrescente aos debates dos cientistas sociais e dos japonólogos contemporâneos porque, apesar de *Yume* (1990) ter mais de trinta anos, ele ainda nos fala de questões sensíveis que afligem a todos independente da cultura a qual pertençam. O Japão, aqui, serve de dois modos: como pano de fundo para abordar discussões de maior alcance, e como referência de realidade a partir da qual as coisas emergem. Ainda que distante fisicamente, ele está perto simbolicamente seja nas produções de cinema, na pintura ou na literatura. Por fim, se as circunstâncias forem favoráveis, que os bons estudos deste presente tempo sejam lembrados.

Devido a diversidade de símbolos representados por Kurosawa ao longo da produção cinematográfica, apresenta-se – na Tabela 1 – uma simples esquematização em que procuramos organizar tanto os símbolos da tradição cultural *Showa* (1926-1989) como as abstrações da experiência que se apresentaram como conceitos. São presentes também representações que dizem respeito ao Japão como um todo, incluindo vários períodos da história não delimitados pela pesquisa. Portanto, ainda que os símbolos gerais e conceituais não tenham sido balizados, se acredita que os mesmos ajudaram significativamente na compreensão de como Kurosawa expressou a tradição cultural japonesa.

Tabela 1 - Representações simbólicas da tradição cultural

Segmentos <i>Yume</i> (1990)	Símbolos da Tradição Cultural Japonesa		
	<i>Showa</i> (1926-1989)	Gerais	Conceituais
1. Raios de Sol	- <i>Inari Kami</i> (稲荷神); - Ritual <i>seppuku</i> .	- Raposas (<i>kitsunes</i>); - <i>Shintō</i> (神道).	- Reparação; - Transgressão.
2. O pomar dos pessegueiros	- Natureza; - Bonecos da corte imperial.	- Cerejeiras japonesas; - <i>Chi-ne-chan</i> (irmã <i>Momoyo</i>); - Dança ritualizada; - Espíritos do pomar; - <i>Hinamatsuri</i> ; - Previsibilidade.	- Finitude; - Morte; - Perda; - Transitoriedade.
3. A Nevasca	- Natureza; - Espírito.	- Figura feminina (mulher); - Neve; - <i>Yuki-Onna</i> (雪女); - “Mulher-Neve”.	- Apego; - Desvirtuamento; - “Grande-Mãe”; - “Mãe-positiva”; - “Mãe-negativa”; - Medo.
4. O ogro chorão	- Bomba Atômica; - Descaso; - Indiferença; - Radioatividade.	- Budismo; - Lago de Sangue; - Ogro (criatura maléfica); - Rio <i>Sumidagawa</i> (隅田川); - Terremoto <i>Kantō</i> (1923).	- Arrependimento; - Dor; - Reparação; - Punição.
5. O Túnel	- Ambição; - Arrependimento; - Imperador <i>Hirohito</i> ; - Passado; - Poder; - Samurai; - Sombra; - <i>Yamato Damashii</i> .	- Fatalismo; - Hierarquia; - Honra; - Imortalidade; - Morte; - Reverência; - Tristeza.	- Ancestralidade; - Autoritarismo; - Desapego; - Idealização; - Legitimação; - Nacionalismo; - Pureza; - Raça.
6. <i>Fuji</i> em vermelho	- Explosão Nuclear; - Gases venenosos; - Radioatividade; - Suicídio.	- <i>Fukushima</i> (2011); - <i>Mihama</i> (2004); - <i>Tokaimura</i> (1999); - Usina nuclear.	- Arrependimento; - Culpa; - Desarmonia; - Desequilíbrio; - Medo.
7. A aldeia dos moinhos	- Atemporalidade; - Ancestralidade; - <i>Musubi</i> (結び); - Sabedoria.	- Simplicidade; - Sinceridade; - Profundidade.	- <i>ai</i> (合; harmonia); - Desapego; - <i>Ki</i> (気; energia vital); - <i>Kokoro</i> (心).

Fonte: autoria própria

9 CONCLUSÃO

Tendo perpetrado todo o caminho de análise de algumas representações da tradição cultural nipônica, acreditamos ter obtido as devidas condições para responder à questão de pesquisa. Nesse caso, de que forma Akira Kurosawa refletiu sobre a experiência japonesa?

O diretor japonês conceitualizou seus próprios sonhos para discorrer – premeditadamente – sobre questões atemporais por meio da representação da cultura, da história e da realidade social do Japão. Neste prisma, conceitualizar os sonhos significou a complexificação dos símbolos já que os mesmos concentram os traumas, os conflitos e as ambivalências vivenciadas pelos japoneses. Assim, a intemporalidade foi um recurso cinematográfico. Kurosawa soube utilizá-la como um tipo de “fórmula” e, por causa disso, estabeleceu vínculos com o mundo.

Outrossim, cabe interpretar que o cineasta desenvolveu em *Yume* (1990), um léxico peculiar para discutir problemas que não são exclusivos do Japão. Aprendemos – a partir dessa linguagem artística – que a guerra, a natureza, a radioatividade e os desastres atômicos não estão distantes. No passado, fundamentalmente, podemos buscar sinais para solucionar os impasses da humanidade deste presente tempo a despeito das culturas às quais acreditamos integrar.

O que mais se destaca é o discurso de Kurosawa. Ele é, fundamentalmente, uma narrativa que reinterpreta a tradição através dos sonhos. E, sonhos, por sua vez, são aberturas para interpretações. Neste sentido é que a tradição do Japão na perspectiva de Kurosawa pode ser um sonho, em outras palavras, uma invenção. O que o filme apresenta, sendo assim, é uma reinterpretação da tradição cultural. Por este ângulo é que a tradição do Japão é enxergada como uma questão cultural porque tanto a tradição como a cultura são dimensões que se encontram numa relação mútua.

Sabendo disso, o artista japonês retratou a tradição cultural de seu país por intermédio de uma variedade de símbolos sem que, para tanto, recorresse a uma profusão irrefletida de recortes imagéticos. Portanto, cada personagem, objeto e diálogo foram minuciosamente pensados; tem-se – por isso – um motivo que inspirou os episódios da narrativa em separado. Mas, concomitantemente, notamos que os segmentos são contíguos porque deliberam acerca de símbolos comuns. Nesse caso, a pesquisa não se limitou à visão particular do diretor no que

toca as suas manifestações oníricas, mas eminentemente o que aquelas representações simbólicas evocavam a partir do filme.

O recorte de pesquisa se deu, propriamente, no período *Showa* (1926-1989) pois acreditávamos ser essa a fase da história japonesa na qual encontraríamos as maiores contradições de sua sociogênese. Contudo, à medida que avançávamos na análise do filme percebemos que as ambiguidades do Japão estão presentes em diferentes circunstâncias do seu passado, ainda que o reinado de *Hirohito* seja a referência mais recente. À vista disso, os símbolos da tradição cultural foram diversos porque todos se apresentaram como reflexos da realidade social estudada. *Kuro-chan*, se a intimidade nos permite assim chamá-lo, além de cineasta fora um intelectual sofisticado. Articuladamente, soube representar a simbologia da tradição e da cultura japonesa porquanto as experienciara e, precipuamente, as sentira com todo o seu coração (心).

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARTEMIDORO. **Sobre a Interpretação dos Sonhos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar Teodoro da. **Antropologia e imagem**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- BENEDICT, Ruth. **O crisântemo e a espada**: padrões da cultura japonesa. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CARLETTI, A.; DIAS, M. L. B. R. **A influência do xintoísmo no processo de formação nacional japonês**. Revista de Estudos Internacionais (REI), v. 11 (2), p. 3-19, 2020.
- CAVALEIRO, Kaline; DIAS, Acir. “YUME”: Narrativas míticas de Kurosawa. SEMINÁRIO NACIONAL EM ESTUDOS DA LINGUAGEM, v. 5 n. 1, 2010.
- CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**: Antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- DOMINGO, Rafael. **El código civil japonês**: un código a la europea. Disponível em: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:BFID-2003-21-A6DCE584&dsID=PDF>. Acesso em: 27 ago. 2019.
- ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- FRANCE, Claudine de. **Do filme etnográfico à antropologia filmica**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- FREUD, Sigmund. O tabu relativo aos governantes. In: **Totem e Tabu**. Rio de Janeiro: Imago Editora, p. 56-66, 1974.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.
- GEERTZ, Clifford. **Estar lá: a antropologia e o cenário da escrita/ Estar aqui: de quem é a vida, afinal?** Obras e Vidas: o antropólogo como autor. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- GIDDENS, Anthony. **Mundo em descontrole**: O que a globalização está fazendo de nós. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GOODE, William J. **A família**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1970.

GOMES, Vitor Arraes. **Nos passos do Bon-Odori**: representações sócio-históricas japonesas, cultura Nikkey e sociedade nipo-brasileira. Aurora, Marília, v. 13, n. 1, p. 77-98, 2020.

GOMES, Vitor Arraes. **História e presente em coexistência**: o sistema tradicional de família e a submissão aparente da mulher japonesa. Aurora, Marília, v.14, p. 49-62, 2021.

GONÇALVES, Ricardo Mário. **‘Do’**: a essência da cultura japonesa. São Paulo: Centro de Chado Urasenke do Brasil, 2004.

HARDACRE, H. **Shinto**: a history. Nova Iorque: Oxford University Press, 2017.

HEARN, Lafcadio. **Kwaidan** – Assombrações (seguido de Estudos de insetos). São Paulo: Editora Claridade, 2006.

HENSHALL, Kenneth. História do Japão. Lisboa: Edições 70, 2017.

HOBBSAWM, Eric. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **Imagem-violência**: etnografia de um cinema provocador. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

HIRATA, Yoshinobu. **O destino do “espírito japonês”**. Estudos Japoneses, n. 18, p. 23-35, 1998.

IGARASHI, Yoshikuni. **Corpos da memória**: narrativas do pós-guerra na cultura japonesa (1945-1970). São Paulo: Annablume, 2011.

KANEOYA, Iochihiko. **Xintoísmo**: Mitologia e influência na formação da cultura e do caráter do povo japonês. Nipocultura.com.br, [2013?]. Disponível em: <http://www.nipocultura.com.br/wp-content/uploads/2013/08/xinto%C3%ADsmo7.pdf>. Acesso em: 16 set. 2022.

KATO, Shuichi. **O Tempo e o Espaço na Cultura Japonesa**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KAWAI, Hayao. **The Japanese psyche**: major motifs in the fairy tales of Japan. Woodstock: Spring Publications, 1996.

KESKE, Humberto Ivan. **Tecidos intertextuais**: Das teorizações sobre a narrativa cinematográfica. Sessões do Imaginário, vol. 9, n.11, 2004.

KIRK, Russell. **A Política da Prudência**. Coleção Abertura Cultural. São Paulo: É Realizações, 2014.

KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

KUROSAWA, Akira. **Relato Autobiográfico**. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

LAI, Karen L. **Introdução à filosofia chinesa**. São Paulo: Madras, 2009.

LEACH, E. Ritual. **International Encyclopedia of the Social Sciences**. Nova York: Free Press/ Macmillan, p. 520-526, 1968.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A outra face da Lua**: escritos sobre o Japão. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LITTLETON, C. Scott. **Conhecendo o xintoísmo**: origens, crenças, práticas, festivais, espíritos, lugares sagrados. Petropolis, RJ: Vozes, 2010.

LOUDON, J.B. **Private stress and public ritual**. J Psychosom Res, v.10, n.1, p.101-108, 1966.

LUIZ, L. H.. **Os diferentes xintoísmos no Japão pós Restauração Meiji**. Oficina do Historiador, Porto Alegre, v. 14, n.1, p. 1-14, 2021.

LUIZ, L. H.. **Xintoísmo de Estado**: Entre o imperialismo e a imigração japonesa para o Brasil. AEDOS: REVISTA DO CORPO DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA UFRGS, v. 10, p. 199-218, 2018.

MACHADO, C. (2014). **(Des) Orientando-se com Akira Kurosawa**. Revista Espacios Transnacionales [En línea] n. 2. Enero-Junio 2014, Reletran. Disponível em: <http://www.espaciostransnacionales.org/segundo-número/esfera-publica/kurosawa>. Acesso em: 09 mar. 2019.

MALINOWSKI, B. A Magia e o Kula. *In*: **Os Argonautas do Pacífico Ocidental**. (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Abril, 1979.

MARTINS, Hermínio. **Bioteχνologia Tanatocrática**: A plague upon humanity-The Secret Genocide of Axis Japan's Germ Warfare operation. Londres: Souvenir Press, 2004.

MATHIAS, Ronaldo. **Antropologia visual**. São Paulo: Nova Alexandria, 2016.

MAURICE, Pinguet. **A morte voluntária no Japão**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

MENDOZA, Helder Quiroga. **Cinema e Poesia: Uma relação intersemiótica em Akira Kurosawa**. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

NITOBÉ, Inazo. **Bushido**: alma de samurai. São Paulo: Tahyu, 2005.

OCADA, Fábio Kazuo. **A cultura e o Habitus Japonês**: ingredientes da experiência. ABEP- Associação Brasileira de Estudos Populacionais. Disponível em: <http://www.abep.org.br/publicacoes/index.php/anais/article/view/1117>. Acesso em: 10 jun. 2020.

ODA, Ernani. **Interpretações da “cultura japonesa” e seus reflexos no Brasil**. RBCS, Vol. 26 nº 75, 2011.

OKAMOTO, Julia Yuri. **As “Mulheres de Conforto” da Guerra do Pacífico**. RIC Relações Internacionais, v. 1, n. 1, 2013.

OLIVEIRA, Janete. **O corpo como memória: os filhos de Hiroshima**. 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba, 2017. Disponível em: portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-1593-1.pdf. Acesso em: 20 jan. 2018.

ORTIZ, Renato. **O próximo e o distante: Japão e modernidade – mundo**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. **Antropologia e imagem, vol. 1: narrativas diversas**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes: conceitos e metodologia (as)**. Congresso SOPCOM, 2009.

PESSUTO, Kelen. **O cinema como objeto de pesquisa antropológica: um olhar para o cinema de Bahman Ghobadi**. Natal, 2014. Disponível em: http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1402016560_ARQUIVO_KelenPessuto29RBA.pdf. Acesso em: 21 set. 2018.

PIERA, Elisenda Ardévol. **La mirada antropológica o la antropología de la mirada**. Tese de doutorado apresentada na Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona: 1994.

PINTO, Natália Adriana Couy; SILVA, Walesson Gomes da. **O ilustrado mundo de Akira Kurosawa: Técnica e sensibilidade a favor da arte**. Revista Interdisciplinar Sulear, ano 1, n. 2, p. 9-18, set. 2018. Disponível em: <https://revista.uemg.br/index.php/sulear/article/view/3334>. Acesso em: 12 fev. 2020.

PIRES, Ludmila da Silva. **A psique japonesa: grandes temas dos contos de fadas japoneses**. Revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica, v.34, p. 49-51, 2016.

POMMER, Mauro Eduardo. **A defasagem entre história e narrativa fílmica**. Revista Sessões do Imaginário, n. 9, p. 5-10, 2003.

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

RODRIGUES, José Fioroni. **Panorama geral do cinema japonês e sua época de ouro**. Revista USP, São Paulo, 1995.

SÁ, José Felipe Rodrigues de. **“SONHOS” de Akira Kurosawa: Uma Leitura Junguiana**. Verlag/Novas Edições Acadêmicas, 2016.

SASAKI, Elisa Massae. **Valores culturais e sociais nipônicos**. Encontro sobre língua, Literatura e Cultura Japonesa, 4., 2011, Rio de Janeiro. Associação dos Professores de Língua Japonesa do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011. p. 1-19.

SAKURAI, Célia. **Os japoneses**. São Paulo: Contexto, 2008.

SARMENTO, Rosemari. **A narrativa na literatura e no cinema**. Revista Verbo de Minas, Juiz de Fora, v. 8, n. 15, 2009.

SATO, Cristiane A. **Japop** – o poder da cultura pop japonesa. São Paulo: NSP- Hakkosha, 2007.

SEYFERTH, G. **Assimilação dos imigrantes no Brasil**: inconstâncias de um conceito problemático. Travessia: revista do migrante. Janeiro-Abril/2000, p. 45-50.

SILVA, Georges da; HOMENKO, Rita. **BUDISMO**: Psicologia do autoconhecimento. São Paulo: Editora Pensamento, 1998.

SOBRINHO, Alexandre Lúcio. **O cinema de Kurosawa**: a arte total. Estudos Japoneses, São Paulo, n. 24, p. 7-20, 2004.

SOBRINHO, Alexandre Lúcio. **Teia de aranha**: um relato sentimental sobre o cinema de Akira Kurosawa e outras artes. Dossiê Linguagem, Literatura e Cinema, p. 57-72, 2005.

SOUSA, Marcel Farias de. **O caminho marcial no cinema japonês**: estudos sobre a representação do Budô em Sanshiro Sugata e Kuro Obi. Revista Movimento, Porto Alegre, p. 327-345, 2013.

SOUZA, Marco. **O Kuruma Ningyo e o corpo no teatro de animação japonês**. São Paulo: Annablume, 2005.

SOWELL, T. **Etnias da América**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

SUZUKI, Daisetz T. **El zen y la cultura japonesa**. Barcelona: Paidós Orientalia, 2010.

TANIZAKI, Junichiro. **Em louvor da sombra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TARGINO, José Carlos. **Ozu, Mizoguchi, Kurosawa**: o cinema japonês nos anos cinquenta. Ci. & Tróp., Recife, 1995.

TSUNETOMO, Yamamoto. **Hagakure**: sobre o bushido – o caminho do samurai. São Paulo: Hunter Books, 2014.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual**: Estrutura e Anti-Estrutura. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

VAINER, C. **Estado e imigrações no Brasil**: anotações para uma história das políticas migratórias. Travessia: revista do migrante. Janeiro-Abril/2000, p. 15-32.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Papyrus, 2012.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza; ALENCAR, Jorge Couto de. **Chanbara**: História e honra no cinema de samurai japonês. Pós: Belo Horizonte, p.157-174, 2016.

WEISS, Raquel. **As Formas Elementares da Vida Religiosa**: por que ler hoje? NER: Núcleo de Estudos Da Religião. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/ner/index.php/estante/visoes-aposicoes/39-as-formas-elementares-da-vida-religiosa-por-que-ler-ainda-hoje>. Acesso em: 07 nov. 2019.

WEAKLAND, John. “**Feature Films as Cultural Documents**”. In: HOCKINGS, Paul (Org) Principles of Visual Anthropology. New York: Mouton, 1995.

WOORTMANN, Ellen F. **Japoneses no Brasil/Brasileiros no Japão**: Tradição e Modernidade. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 38, n. 2, p. 7-36, 1995.

YAMAKAGE, Motohisa. **A essência do xintoísmo**: a tradição espiritual do Japão. São Paulo: Editora Pensamento, 2010.

YAMASHIRO, José. **História da cultura japonesa**. São Paulo: Ibrasa, 1986a.

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

Filmografia

Sonhos. (Título original: Akira Kurosawa's Dreams). Direção de Akira Kurosawa. Produção de Hisao Kurosawa e Mike Y. Inoue. Roteiro de Akira Kurosawa. Intérpretes: Akira Terao, Mitsuko Baishô, Toshie Negishi, Mieko Harada, Masayuki Yui, Shû Nakajima e Sakae Kimura. Gotemba, Shizuoka; Kurosawa Film Studio, Tóquio; Memambetsu-cho, Abashiri, Hokkaido; Midori-ku, Yokohama, Kanagawa; Toho-Studios, Tóquio (locação). Warner Bros. Entertainment Inc. (DVD). 1990 (produção). 1 filme (119 minutos), DVD, colorido.