

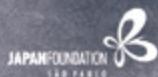

CINEMA
SAMURAI
DE


AKI
KURO
SAWA

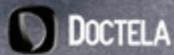


黒澤明の
侍の映画

apóio



produção



patrocínio





O CINEMA SAMURAI DE AKIRA KUROSAWA

Apresentação	3
Filmografia do diretor	6
Artigo	
Sete Samurais e Seis Mulheres	8
Resenhas críticas	
Rashomon	21
Ikiru - Viver	23
Os Sete Samurais	25
Trono Manchado de Sangue	27
A Fortaleza Escondida	29
Yojimbo	31
Dersu Uzala	33
Ran	35
Ficha Técnica	38

O CINEMA SAMURAI DE AKIRA KUROSAWA

APRESENTAÇÃO



Quando o poeta Rudyard Kipling escreveu em *A Balada do Leste e do Oeste* que “Leste é Leste, Oeste é Oeste e os dois jamais se encontraram”, apenas algumas décadas haviam se passado entre a publicação do texto (no ano de 1889) e a abertura do Japão para o Ocidente em 1853. Entre o final do século XIX até os dias de hoje, a cultura desse país localizado no extremo leste do continente asiático provocou admiração e continua a fascinar o Ocidente. Da influência das gravuras japonesas no impressionismo Europeu – um movimento largamente conhecido como “japonismo” – à popularidade mundial dos mangás e animes, a arte sempre pareceu um espaço privilegiado onde Leste e Oeste poderiam, idealmente, se encontrar. A ambição de trazer Oriente junto à Ocidente foi, ao mesmo tempo, acompanhada do desejo de traduzir, explicar e dissecar estéticas que eram aparentemente tão outras e tão singulares. No cinema, não foi diferente.

1950, ano da estreia de *Rashomon* no Festival de Cinema de Veneza, é geralmente tomado como a data da “descoberta” do cinema japonês pelo Ocidente – uma marcação que, por sua vez, ignora a circulação dos filmes desse país entre as comunidades de imigrantes ao redor do mundo, como no bairro da Liberdade em São Paulo, por exemplo. Por outro lado, o filme de Kurosawa de fato inaugurou uma década sem paralelos

para a cinematografia nipônica. A vitória do Leão de Ouro, seguida do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, por *Rashomon* foi acompanhada de outras importantes premiações de filmes conterrâneos (Kenji Mizoguchi foi laureado consecutivamente no Festival de Veneza entre 1952 e 1954, enquanto *Portal do Inferno*, de Teinosuke Kinugasa, levou o Grande Prêmio do Festival de Cannes de 1954).

Os louros conquistados pelos cineastas do Japão ajudaram a transformar o audiovisual em uma das principais indústrias do país, uma fonte de criatividade e uma forma de se posicionar culturalmente perante o mundo. Esses mesmos louros também produziram uma nova onda de fascínio e curiosidade pela cinematografia advinda da região: críticos e teóricos começam a se especializar, na tentativa de compreender e digerir o que fazia daqueles filmes tão únicos. O objetivo, naquele momento, era fazer sentido de signos que poderiam se aparentar como ininteligíveis ao espectador ocidental. Tentava-se entender o que faziam dos filmes japoneses tão japoneses e Kurosawa fora um dos pioneiros de tal “curiosidade”.

No entanto, a prudência nos adverte que o “outro lado do mundo” depende tanto da posição daquele que olha quanto daquele que é visto. Na mesma medida em que o diretor aproximou a cinefilia europeia do cinema de seu país, no Japão, Kurosawa sempre foi conhecido como um realizador de estilo Ocidental. Em suas estratégias de montagem e roteiro, o realizador não escondeu as influências de John Ford, D.W. Griffith, Frank

Capra e Sergei Eisenstein. Entre as muitas adaptações de sua carreira, obras de autores japoneses como Shugoro Yamamoto e Ryunosuke Akutagawa andam lado a lado às obras adaptadas de William Shakespeare e Fyodor Dostoyevsky. Pensar no cinema de Kurosawa como algo definido por sua alteridade seria ignorar que ele também olhou para a cultura Ocidental compartilhando o mesmo tipo de interesse e estranhamento.

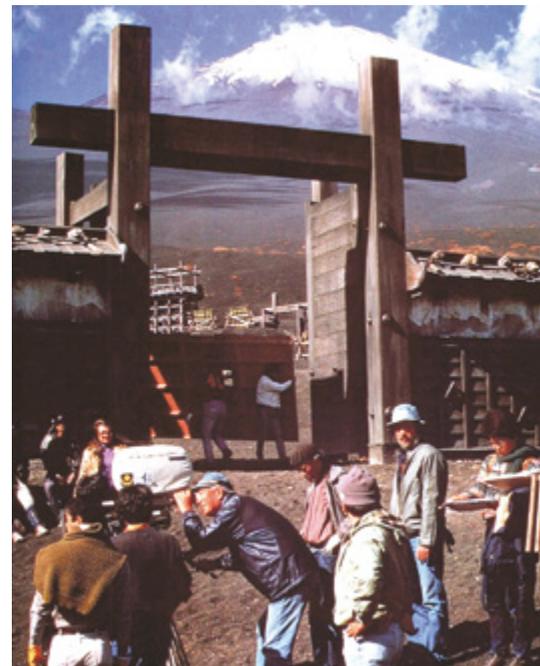
Desde o começo de sua carreira, o diretor sempre foi atravessado por influências estrangeiras. Seu primeiro contato com o cinema foi mediada por seu irmão mais velho, um *benshi* (uma profissão particular ao cinema silencioso do país, operava como uma espécie de narrador durante as projeções) especializado em filmes de fora do Japão. Igualmente, quando estudante, Kurosawa se matriculou em uma escola de pintura Ocidental.

Por esses e outros motivos que pensar nessa obra como um conjunto de filmes essencialmente japoneses pode esconder uma amálgama de referências bastante diversas, múltiplas em semântica e sintaxe. O cinema do Japão, especialmente o realizado por Kurosawa, é traçado a partir de tradições que escapam às fronteiras geográficas do próprio país. Na mesma intensidade em que podemos focar naquilo que divide, podemos refletir nas hibridizações e aproximações que o cinema pode provocar; filmes como espaços de encontros.

Igualmente, podemos encontrar reverberações indiscutíveis da obra de Kurosawa no cinema mundial, como a inspiração de *A Fortaleza Escondida* (1958) na saga *Star Wars* (1977), por exemplo. Enquanto seus filmes atualizaram os códigos do gênero do “samurai” no Japão – fortemente instigados pelos *westerns* norte-americanos – algumas de suas adaptações serviram como importantes marcos da renovação do gênero nos EUA: como *Por Um Punhado de Dólares* (1964), inspirado por *Yojimbo* (1961), e *Sete Homens e Um Destino* (1960), uma adaptação de *Os Sete Samurais* (1954).

Com seu virtuosismo e maestria, Akira Kurosawa (1910-1998) transformou o gênero dos “filmes de samurai” em uma forma de fazer cinema. O diretor era capaz de interromper as próprias filmagens por dias ou semanas até que estivesse satisfeito com a aparência dos céus e chegou a exigir a utilização de artefatos históricos autênticos no lugar dos objetos de cena de seus filmes. Foi partindo desse seu perfeccionismo aguçado que Kurosawa produziu algumas das obras mais significativas da cinematografia japonesa do século XX.

Não são temas, estilos ou cores que unem os filmes de Kurosawa. Afinal, ao longo de sua carreira, o diretor explorou uma amplitude vasta de tradições artísticas, literárias e pictóricas. Unidade e autoria em sua obra podem ser melhor sintetizadas em uma palavra: ambição. Seja pela ambição estética de capturar cenas épicas de batalhas e guerras, seja pela ambição humanista de investigar os desejos e contradições



de uma sociedade machucada e de seus indivíduos, o diretor trouxe ao cinema um olhar movido pela austeridade, compaixão e pelos anseios de superação.

Na obra de Kurosawa, “cinema samurai” é mais de que um gênero cinematográfico, é também um estilo de direção. Nesse sentido, a mostra reúne filmes que apresentam a enormidade ambiciosa de um artista e indivíduo que transformou o cinema de seu país e do mundo.

PEDRO TINEN – CURADOR

FILMOGRAFIA

A Saga do Judô (1943)
A Mais Bela (1944)
A Saga do Judô II (1945)
Os Homens que Pisaram na Cauda do Tigre (1945)
Juventude sem arrependimentos (1946)
Um Domingo Maravilhoso (1947)
O Anjo Embriagado (1948)
Duelo Silencioso (1949)
Cão Danado (1949)
O Escândalo (1950)
Rashomon (1950)
O Idiota (1951)
Ikiru – Viver (1952)
Os Sete Samurais (1954)

Anatomia do Medo (1955)
Trono Manchado de Sangue (1957)
Donzoko: Ralé (1957)
A Fortaleza Escondida (1958)
Homem Mau Dorme Bem (1960)
Yojimbo – O Guarda-Costas (1961)
Sanjuro (1962)
Céu e Inferno (1963)
O Barba Ruiva (1965)
Dodeskaden – O Caminho da Vida (1970)
Dersu Uzala (1975)
Kagemusha, a Sombra de um Samurai (1980)
Ran (1985)
Sonhos (1990)
Rapsódia em Agosto (1991)
Madadayo – Ainda Não (1993)







SETE SAMURAI E SEIS MULHERES

OS SETE SAMURAI, KUROSAWA AKIRA (1954)¹

D. P. Martinez²

Os *Sete Samurais* (*Sichinin no samurai*, 1954) pode ser incluído junto aos filmes mais analisados de todos os tempos, no mesmo nível que *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941), *Star Wars* (George Lucas, 1977), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), e, cada vez mais, *Matrix* (The Wachowskis, 1999), mas é a marca de um grande filme estar sempre aberto a mais escrutínio. Isso é verdade para o clássico de Kurosawa que foi, normalmente, analisado por meio de sua versão legendada dos anos 1950. Foi elogiado por sua perspectiva humanística³; por sua crítica às regras militaristas do Japão; por revitalizar o filme de samurai (*jidai-geki*) que havia sofrido censura tanto pelo governo japonês quando pelas Forças Ocupacionais Americanas (1945-52)⁴; e foi entendido como um apelo para a formação das Forças de Autodefesa do Japão; como uma glorificação de valores tradicionais samurais⁵; e como um hino à terra e à natureza por

1. Texto original: "Seven Samurai and Six Women: Kurosawa Akira's Seven Samurai (1954)". In: PHILLIPS, Alistair; STRINGER, Julian. (org.) *Japanese Cinema: Texts and Contexts*. Londres e Nova York: Routledge, 2008, p. 112-123. Tradução de Giancarlo Casellato Gozzi. Doutorado em Escola de Comunicações e Artes da USP, e mestre pela mesma instituição. E-mail de contato: giancarlo.gozzi@usp.br [N.T]

2. D.P. Martinez é Senior Lecturer em Antropologia com Referência ao Japão na Escola de Estudos dos Africanos e Orientais, Universidade de Londres. [N.T]

3. Donald Richie, 1996.

4. David Desser, 1992.

5. Stephen Prince, 1991; Darrel William Davis, 1996.

si mesmas.⁶ De fato, esta nova análise do papel das mulheres neste filme irá argumentar que o filme abrange todos estes temas e mais.

Em sua autobiografia, Kurosawa minimiza seu interesse ou habilidade de compreender as mulheres. Ele apresenta até seu casamento como algo accidental, arranjado por seus amigos em vez de resultado de seus próprios interesses românticos.⁷ Aqui ele parece ser um homem para homens; um diretor que, se teve algum interesse que fosse em gênero, estava apenas interessado na masculinidade, no que homens “de verdade” fazem em situações difíceis. Quando Kurosawa menciona com algum detalhe mulheres, a história que destaca é aquela da sua mãe e como ela salvou sua casa de pegar fogo ao carregar uma panela em chamas para fora.⁸ Ele relembra dela sentada em silêncio nas semanas subsequentes, as mãos queimadas com ataduras, com bastante dor. Isso, ele nota, fez dela uma “típica mulher da era Meiji”, e adiciona: “anos depois quando eu li o romance histórico *Nijon fudōki* [Mulheres Japonesas] de Yamamoto Shūgorō [...] reconheci minha mãe nestas impossivelmente heroicas criaturas”.⁹ Como Orbaugh (1996) aponta, a resiliente esposa silenciosa é uma figura chave para a representação moderna

6. Ver Yoshimoto (2000, p. 206) para um panorama das várias formas nas quais o filme foi analisado.

7. Galbraith (2001, p. 56) cuidadosamente destrincha essa história, revelando que Kurosawa já tinha se envolvido com sua futura noiva.

8. Akira Kurosawa, 1983, p. 21-2

9. Idem, p. 21

de mulheres japonesas; e a obra de Kurosawa é cheia de tais mulheres. Porém ele também estava interessado em mulheres que não fossem tão “impossivelmente heroicas”. Um olhar atento aos filmes revela que eles estão povoados por mulheres complexas e fascinantes que podem ocupar pouco tempo de tela mas cujas personalidades e motivações são essenciais para suas tramas.¹⁰

O cerne do argumento deste texto é que ao fazer das motivações de mulheres o centro de várias de suas tramas, Kurosawa constantemente as usou para colocar em ação os próprios eventos de suas histórias. Por um lado, é verdade que esta é uma visão retrógrada das mulheres japonesas: elas são do interior, do núcleo familiar, representando tudo que tem de melhor – e às vezes de pior – do Japão, mas elas são também as verdadeiras “chefes” da família – elas controlam, calma e sutilmente, tudo. Por outro lado, tendo em vista que os filmes de Kurosawa eram acessíveis a não-japoneses, pode ser argumentado que o paradoxo da marginalidade (em termos de tempo de tela) e centralidade (em termos de trama) das mulheres é uma situação comum e que pode ser encontrada

10. Não é possível desenvolver aqui todas as relações intertextuais entre as mulheres nos filmes de Kurosawa. Para mencionar apenas algumas, poderíamos comparar as mulheres discutidas aqui com a futuramente estuprada esposa em *Rashomon* (*Rashōmon*, 1950), a esposa sequestrada em *Yojimbo* (*Yōjinbō*, 1961), a aparentemente tonta esposa do samurai em *Sanjuro* (Tsubaki Sanjūrō, 1962), e especialmente a obstinada princesa que é forçada a se fingir de muda em *A Fortaleza Escondida* (*Kakushi toride no san akunin*, 1958).

em quase todo lugar. De fato, *Os Sete Samurais* pode ser comparado à *Ilíada*, no sentido que boa parte dos épicos centrados em homens tem todos seus eventos postos em ação pelo “sequestro” de uma mulher. No filme japonês, a ambígua resposta de uma mulher à sua “captura” deixa os espectadores com um mistério equivalente ao irresoluto problema que Helena de Tróia apresenta para audiências ocidentais: por que mulheres fazem o que fazem? Mulheres, como muitos homens afirmam, são um mistério. Contudo, é por meio dos *relacionamentos* de homens com mulheres, quer eles entendam suas motivações ou não, que muito é revelado. No caso de *Os Sete Samurais*, o papel das mulheres é referente a um legado pela derrota na Segunda Guerra Mundial, cujo autores revisionistas como Smith (1998) argumentam que nunca foi satisfatoriamente resolvido por japoneses modernos: quando seria certo para eles se armarem novamente? Em outras palavras, o que constitui como justa causa a partir da qual seria correto recorrer à força?

Kurosawa e sua geração

Kurosawa, nascido em 1910, era de descendência samurai. Ele também era um homem de seu tempo, educado tanto dentro das tradições japonesas quanto com conhecimento ocidental. Por meio de seu radical irmão mais velho, ele parece ter desviado para um tipo de socialismo que apareceria posteriormente em seus filmes como um humanismo generalizado. Ōshima (1992)

se refere a esse episódio da vida de Kurosawa como típico de sua geração de diretores, e, no pré-guerra, a indústria cinematográfica japonesa era um paraíso para pensadores de esquerda. A crescente censura do governo japonês sobre a indústria cinematográfica do país se torna interessante sob essa luz – equivalente, talvez, à era McCarthy nos EUA. De repente o mundo liberal, frequentemente de esquerda, certamente boêmio, do nascente novo cinema japonês estava sob ameaça e, por medo de serem presos, ou de não poderem fazer mais filmes, muitos cineastas agiam com cuidado. O próprio Kurosawa tinha orgulho de não ter feito um típico filme de guerra durante esse período; dirigindo somente *A Mais Bela* (*Ichiban utsukushiku*, 1944), sobre estoicas mulheres que trabalham em uma fábrica ótica.¹¹ Que as Forças Aliadas também tivessem praticado censura era menos uma surpresa para Kurosawa do que o fato mais prazeroso que, em contraste com os tempos de guerra, seus filmes fossem agora censurados por gente que entendia alguma coisa de cinema.¹²

Kurosawa conseguiu passar pela censura com *Rashomon* (1950), vencedor do primeiro prêmio no Festival de Cinema de Veneza de 1951. A representação no filme da impossibilidade

11. Galbraith (2001, p. 37) observa porém que Kurosawa escreveu muitos roteiros de “típicos” filmes de guerra durante esse período.

12. Permaneceu sendo uma ironia favorita de Kurosawa (1983) que seu filme *Os Homens que Pisaram na Cauda do Tigre* (*Tora no o wo fumu otokotachi*, 1945) foi banido pelos dois governos por diferentes motivos: o primeiro pela sua irreverência em relação as tradições samurais e o segundo pela sua reverência em relação aos valores samurais.

de determinar a verdade, ou de dar apenas um significado para qualquer evento particular, parece refletir sua própria experiência pessoal com os censores, assim como a experiência geral do pós-guerra no Japão, onde muito do que eles haviam sido ensinados antes a acreditar havia sido derrubado pelo novo governo pró-americano. Ao desafiar a natureza fixa da realidade, *Rashomon* deve figurar como um dos primeiros exemplos de arte pós-moderna do século XX. *Os Sete Samurais*, em contraste, parece ser uma clara tentativa pós-censura de vir a termos com tanto o bom quanto o ruim da herança samurai no Japão, sem a ambiguidade de *Rashomon*. Ou não seria?

A Trama

Em qualquer uma de suas versões, a trama de *Os Sete Samurais* é bem conhecida (montadas em durações muito menores nos EUA, na Europa e no Reino Unido; mais tarde restaurada para suas mais de três horas; foi adaptada, e usada como núcleo de muitos filmes desde 1954, quando foi exibida pela primeira vez em Veneza). Um vilarejo pobre está sob a mercê de bandidos, que periodicamente o atacam, deixando sua população com pouco com o que sobreviver. O que é salvo dos bandidos vai para o governo em impostos. Esses camponeses da era da guerra civil (entre os séculos XV e XVI) são representados como esmagados, espremidos por todos os lados pela máquina da guerra: os suprimentos necessários pelos senhores para seus

exércitos e sua exposição à violência da guerra conforme ela assola o território. O resultado da guerra é também perigoso: quem são os bandidos senão fazendeiros despossuídos e mercenários desempregados forçados a sobreviver roubando outros?

De um ponto de vista confuciano, os camponeses tem o direito de agirem por suas próprias mãos. Os líderes paternalistas falharam em seu dever, e uma leitura do filme seria seguir o argumento de Moeran (1989) de que dramas samurais sempre terminam defendendo a ideologia confuciana: caos deve ser lidado com, a ordem restabelecida e são os líderes da sociedade que devem fazer isso; ação individual é possível quando os líderes são corruptos, mas a ordem antiga deve ser restabelecida, e não uma nova estabelecida. Contudo, os camponeses não sabem lutar, então como podem eles resistirem aos bandidos? A ideia de contratar profissionais é aventada e o fato de que muitos *rōnins* (samurais sem mestre) esfomeados estão vagando pelas terras levanta a possibilidade de encontrar homens que lutariam em troca de abrigo e comida. Sete samurais são encontrados, dispostos a assumir a tarefa de treinar os camponeses para lutar contra um bando de 40 e, por fim, saírem vitoriosos.

O sofrimento de pessoas comuns em tempos de guerra é um tema que conecta *Os Sete Samurais* a outros filmes de Kurosawa¹³; e neste filme os samurais, frequentemente

13. Ver: James Goodwin, 1994

idealizados nos *jidai-geki*, são também mais realisticamente retratados. Não é só o governo que é representado como corrupto, mas achar um samurai disposto a lutar por uma boa causa sem pagamento é também problemático, não obstante o código do *bushidō* (guerreiro). Como Yoshimoto¹⁴ aponta, o próprio Kurosawa era consciente que o filme era realista mas não uma história “verdadeira”: em uma fábula mais precisa, o caso amoroso entre o jovem samurai Katsushiro (Kimura Kō) e a filha do camponês, Shino (Tsushima Keiko), teria como resultado o concubinato dela; e o perambulante líder samurai, Kanbei (Shimura Takashi), teria assumido o poder do vilarejo e se tornado seu soberano. Além disso, há uma imprecisão histórica no coração da fábula que é interessante. Durante a era da guerra civil, camponeses tinham permissão para usarem armas: seus chefes armados foram os ancestrais da elite samurai da era Tokugawa (1600-1867). Somente na era Tokugawa que eles foram, sob pena de morte, proibidos não só de carregarem armas, mas de recorrerem à violência para resolverem seus próprios problemas¹⁵. Portanto há um mistério no coração da história. Por que esses camponeses não lutaram contra seus opressores? Uma resposta é que seus espíritos haviam sido esmagados – eles veem somente a possibilidade de fracasso e têm medo que lutar irá piorar as coisas. Essa explicação pode servir como uma justificativa para dissidentes políticos e cidadãos ordinários do

14. 2000, p. 242-4

15. Ver: Eiko Ikegami, 1995

período pré-guerra: uma população oprimida podia apresentar pouca resistência à crescente militarização do Japão.

Contudo, há outra causa para sua inação, e ela nos apresenta uma visão mais complexa da paralisia dos camponeses (e dos japoneses): como veremos adiante, os camponeses são também culpados, culpados de conspirarem com os bandidos – por isso devem sofrer. O filme não permite a ninguém a posse premiada da inocência, ou pelo menos não por muito tempo, se Katsushiro e Shino começam como seus dois jovens inocentes. Por mais que o filme possa em momentos ser resplandecente e liricamente belo, esta é no fim uma história sombria que termina sustentada entre pessimismo e otimismo delicadamente equilibrados: os camponeses vão continuar, mas eles aprenderam alguma coisa? Os nobres guerreiros continuaram a vagar, talvez fazendo mais boas ações, mas terão eles algum dia um lar, ou descendentes para cuidarem deles, ou estarão eles condenados a vagar mesmo como fantasmas famintos no além? Para ler o filme desta forma, precisamos prestar muita atenção às mulheres da história.

As mães

Mulheres marcam e impulsionam a ação em todos os pontos em *Os Sete Samurais*, e se há um tropo dominante em relação a mulheres, é sua ligação com a natureza e maternidade como estabelecido em quase toda cena que envolve uma mulher. Por exemplo, o filme começa dessa forma: cavaleiros

trovejam por uma paisagem escura, param, olham para o vilarejo bucólico e discutem sobre se assaltam ou não o local. “Esperem, esperem, nós tomamos seu arroz neste último outono apenas”,¹⁶ declara um dos bandidos. “Voltemos quando esta cevada estiver amadurecida”, diz o outro. Depois que vão embora, um pássaro canta, e parte do arbusto sobre onde os bandidos estavam olhando se move, um apavorado homem aparece, um monte de gravetos nas suas costas por ter se escondido dos bandidos. Ele corre para longe enquanto a cantoria do pássaro calmamente continua, e a cena muda para o vilarejo onde o cantar do pássaro se mistura com os gritos e lágrimas de uma mulher: “Não há nem deuses nem *bodhisattvas!*”

Nós não vemos o rosto desta mulher lamentando enquanto, seu rosto inclinado, crianças agarrando em seu quimono, ela continua sua litania de desgraças: eles foram devastados pela seca, fome e impostos assim como com assaltos de bandidos. “Podíamos mesmo nos matar!” ela diz.

16. Quando eu uso aspas, eu traduzi do japonês, um processo que trabalhei com a ajuda de Yuka Kodama-Pomfret; em outras partes eu parafraseei diálogos mais longos do filme. Minhas re-traduições deste filme são, em sua maioria, nem mais nem menos precisas que aquelas de outros já que não há uma correlação única entre línguas, especialmente não entre inglês e japonês. Contudo, adicionei o japonês em pontos chave onde acho que a compreensão do significado é mais importante, e há um ponto, discutido aqui, onde minha re-tradução realmente importan em sua diferença com a versão legendada de 190 minutos restaurada pelo British Film Institute. Esse texto não foi feito para ser uma crítica desta tradução: tendo feito legendagem para televisão, sei muito bem das restrições temporais, assim como as ideias pré-estabelecidas sobre o que o público pode ler e precisa ler e saber, e o que seu produtor vai deixar você colocar. Além disso, nesta muito editada versão, as legendas de Sete Samurais tinham que dar sentido à muito truncada história. A grande diferença entre minha tradução aqui e aquela encontrada no filme é provavelmente causada por esses fatores.

Vários homens inicialmente a respondem concordando: o governo é corrupto e não ajuda; eles queriam estar mortos, etc. Ela finalmente se levanta, enraivecida por essa passividade masculina, gritando que o governo talvez prestasse atenção neles se todos se matassem, e consegue uma reação mais agressiva. Um intenso jovem, Rikichi (Tsuchiya Yoshio), rompe o sentimento geral: “Vamos matar todos” (*Mina o tsukkurosu* – literalmente, vamos executá-los todos).

Os mesmos pessimistas que falaram antes, falam de novo. É impossível, eles não sabem como lutar, eles todos morreriam se lutassem, por que não só implorar aos bandidos lhes deixarem com o bastante para sobreviver? Rikichi os silencia com: “Vocês se esqueceram o que nós fizemos pelo arroz que estamos comendo agora...?” (*Wasuretanoka oretachi no kutteru kome wa donna koto shite...*) Com isso as cabeças de todos os homens, que estavam cabisbaixas, se levantam e as pessoas desviam o olhar de vergonha. “Vamos falar com o ancião Gosaku”, alguém grita, e assim toda a comunidade vai.

A reunião no moinho do ancião é filmada de forma que inclua a nora de Gosaku: enquadrada atrás do ancião, ela segura sua criança, dando tapinhas nas suas costas enquanto os homens discutem contratar samurais para proteger o vilarejo. Essa é a mesma mulher que sairá cambaleando do moinho em chamadas mais para o final do filme, levando seu bebê para segurança apesar de ter sido atingida por uma lança de um bandido. Morrendo e sem falar nada, ela vai colocá-lo nas mãos do

pretensos samurai Kikuchiyo – permitindo ao ator Mifune Toshirō um de seus grandes momentos na tela enquanto lamenta: “Eu era como esse bebê! Isso aconteceu comigo!”

A cena, talvez inconscientemente, ecoa a história da calma mãe de Kurosawa carregando uma panela em chamas para segurança. Essa jovem mulher, uma personagem menor que aparece poucas vezes no filme e fala apenas uma ou duas linhas, personifica o que o diretor considerava como o melhor da feminilidade japonesa. Porém a mulher lamentando no começo do filme não deve ser esquecida: teriam os homens se impelido à ação se não incitados pelo seu clamor público? Dada a natureza da sociedade camponesa no Japão, onde todos sabem tudo de todos, a discussão pública das dores das pessoas tendia a ser relativamente calma. (Escrevo enquanto uma antropóloga que morou em vilarejo similar por mais de um ano.) Nos bastidores as pessoas podem se lamentar e gritar, mas fazer isso em público era um sinal de que os caminhos normais de lidar com um problema tinham todos dado em lugar nenhum. Sob essa ótica, os comentários dos homens sobre o solilóquio da mulher é similar àquele de um coro grego em vez de uma discussão com ela: sim, você está certa, os deuses falharam conosco; o governo falhou conosco; os inspetores fingiram que nada viram; os bandidos são um problema que não foi resolvido. A explosão pública da mulher serve ao mesmo tempo como um amplificador do que todos os camponeses estão privadamente dizendo; e como forma de abrir um novo caminho para discussão; literalmente:

o que fazemos agora? Sem essa exibição pública de murmúrios privados, os homens poderiam não ter feito nada. Em resumo, a cena é aquela de uma mulher repreendendo o seu homem. Seu lamento implica: por que você não faz o que homens deveriam fazer?

Essa é uma importante questão que o público não pode, à primeira vista, apreciar. Parece o exagero de uma mulher desesperada, mas conforme o filme continua se torna aparente que seu grito “não há nem deuses nem *bodhisattvas*” não é uma hipérbole; por uma razão ainda não compreendida, os camponeses se sentiram abandonados pelos deuses, uma perda que eles suportaram por algum tempo, mas que deve ser finalmente enfrentada. Se lutar com os bandidos é a única forma deles repararem o que fizeram, eles devem resistir – mas o que podem fazer? A resposta de Gosaku o ancião é não, eles precisam de ajuda de homens treinados. Mas que tipo de samurais eles conseguem?

A resposta disto vem por outra mãe, a única mulher que vemos em todas as cenas que se passam na cidade onde os quatro camponeses foram encontrar samurais. Na cidade, em contraste com o vilarejo, não há o cantar de pássaros, mas uma música um pouco estridente que acompanha os samurais desfilando enquanto passeiam, gigantescos em comparação com os magricelos camponeses, pela rua principal. São aterradores e arrogantes, não interessados em ajudar ninguém por nada.

É somente quando os camponeses estão prestes a desistir de sua procura e se rebaixaram a brigar entre si – dois homens querendo voltar para casa, Rikichi liderando o argumento para ficar – que algo finalmente acontece. A briga, tanto verbal quanto física, é interessante: Manzō (Fujiwara Kamatari) quer barganhar com os bandidos e Rikichi lhe pergunta abertamente: “O que devemos usar para barganhar? Devemos dar a eles a sua filha?” (*Omentoko no musume dasu tsumorika*).

Silenciados por isso, os quatro homens percebem uma multidão, não ajudando mas assistindo ao espetáculo de uma criança sequestrada ser salva por um samurai, e é aqui quando aparece outra mulher: a mãe da criança. Em silêncio, em cena por quase nove segundos inicialmente, ela se move como que levada pelo vento, desesperada e dividida entre correr para sua criança chorosa e levar uns bolinhos de arroz para o samurai usar como parte de seu disfarce – um monge budista, levando comida para a criança e o ladrão – mas o *close-up* de quando ela entrega o arroz diz muito. Pode-se assumir que, previamente, suas súplicas atraíram a multidão e o samurai, mas no momento ela está sem palavras. Quando o samurai mata o bandido, nós vemos apenas o seu quase belo colapso em câmera lenta, mas o *pathos* desse momento de morte é cortado pelo choro da mãe enquanto abraça sua criança. A nobreza dos homens não significa nada, aparentemente, contra a necessidade de proteger mulheres e crianças.

Os camponeses encontraram um bondoso e nobre *rōnin* disposto a assumir sua causa, assim como ele estava disposto a raspar sua cabeça e fingir ser um monge budista para salvar a criança. A cabeça tosada de Kanbei foi muito analisada, mas um outro ponto deve ser feito sobre a disposição em sacrificar o coque, o símbolo da masculinidade samurai: é significativo que os camponeses que sentem que os deuses os abandonaram acharam agora um defensor que se assemelha a um monge. Inclusive, dada a sua idade, a disposição em assumir a causa deles, e sua falta de interesse em recompensas materiais e em mulheres (em contraste com seu novo aprendiz Katsushiro e o selvagem Kikuchiyo), Kanbei parece mesmo estar no caminho do sacerdócio.

Uma última mãe deve ser considerada: a velha avó que aparece em planos ocasionais dos camponeses: ela é praticamente desdentada, e curvada pela idade. Porém, há um momento quando ela prende a câmera, balançando os corações dos samurais, talvez contra seu melhor julgamento. O momento aparece com a primeira captura de um bandido. Os samurais o trouxeram para ser interrogado, mas os camponeses formam uma turba, ladrando – literalmente – para matar um de seus opressores. Os samurais tentam salvá-lo, citando as “regras de combate”, mas são paralisados pela visão da velha senhora, cambaleando pelo peso da enxada que carrega. “Deixem-na vingar a morte de seu filho!” gritam, e os samurais, confrontados com a profundidade do desespero e do ódio que os camponeses

sentem pelos homens armados que tanto ameaçam a sua existência – um ódio que mesmo uma mulher, velha e titubeante, pode sentir – permitem que a multidão se feche em torno do cativo. Este é um sóbrio momento e, junto com um discurso anterior feito por Kikuchiyo sobre como os camponeses foram “transformados” em débeis astutos que pilham tanto o samurai solitário quanto o bandido, serve para ensinar uma lição aos samurais: violência gera violência e eles não são inocentes quando se trata do sofrimento dos camponeses. Sua glória tem seu preço, não só na solitária natureza de sua profissão, mas nas repercussões aos camponeses que proveem o arroz que é a sustentação da economia feudal. Essa realização foi sendo cuidadosamente coreografada: começando com o medo do que os samurais irão fazer com suas mulheres, os camponeses parecem com tanto medo de seus libertadores quanto de seus opressores. E é por meio da representação dessa preocupação com a sexualidade de tanto os samurais quanto das mulheres que Kurosawa revela o segredo no coração do vilarejo.

Filhas e amantes

A personagem de Shino, filha de Manzō, fornece à audiência um estudo em complexidade feminina. Ela é bonita o bastante para que a ameaça de Rikichi de “usar” Shino como barganha com os bandidos provoque profundo medo no coração de seu pai. Manzō volta para casa para contar ao ancião sobre

como vai a procura por samurais e em seguida corta o cabelo de sua filha. Ele quer disfarçá-la como um garoto para que ela não “corra atrás de samurais”, mas ela resiste e acaba com ele a espancando enquanto arranca seu cabelo. Há uma incrível, quase sexual, violência nesta cena em que Manzō repreende sua filha por ser atraente demais. Seu medo infecta outros camponeses que, apesar de reclamarem com Manzō por ser excessivamente afeiçoado a sua filha, decidem esconder todas as suas jovens filhas. Suas ações também provocam revolta em Shino, que passa a vagar pelos bosques do vilarejo disfarçada, eventualmente encontrando a jovem “criança” dos sete samurais, Katsushiro. No cenário de conto de fadas das grandes árvores do bosque, algumas marcadas com corda sagrada (*shimenawa*) como que para nos deixar claro que este é um lugar verdadeiramente especial, atemporal com suas flores primaveris, o casal tem o seu primeiro encontro. Ele a persegue, gritando que ela deveria estar no treinamento junto aos outros homens e, ao som de uma música de bolero, descobre que ela é uma garota. A sua “luta” do começo é ao mesmo tempo amedrontada e agressiva da parte de Shino: quase como se ela quisesse que o jovem rapaz a atacasse. Este tipo de agressividade passiva é uma característica de todos os seus encontros, com Shino plenamente consciente de que eles jamais poderiam se casar (“Eu queria que tivesse nascido filha de um samurai”, ela lamenta em um encontro) e de alguma forma entusiasmada em consumir a relação. Porém ambos os jovens se retraem, subitamente tímidos em momentos cruciais.

Se Shino é complexa – cheia de amor, com raiva de seu pai, atraída pelo próprio samurai que ela não deveria ir atrás, consciente de seu lugar na hierarquia social – a esposa sumida de Rikichi (Shimazaki Yukiko) é um mistério. Nós temos pistas dela em várias cenas: Kikuchiyo descobrindo um belo quimono na casa do camponês; a raiva de Rikichi ao lhe dizerem que deveria se casar; e vários pontos no diálogo que só ganham sentido em retrospecto. Essa belíssima mulher aparece somente quando três samurais e Rikichi se voluntariam para atacar os bandidos em sua cova na esperança de matar alguns de forma a aumentar suas chances contra eles.

Chegando após uma noite de viagem, os samurais decidem atear fogo ao alojamento onde repousam alcoolizados os bandidos e uma compilação de mulheres seminuas. Na medida em que a fumaça se espalha pelo alojamento, segue uma cena que Richie¹⁷ observa ser “absolutamente misteriosa (e completamente correta)”: uma mulher acorda, se senta, olha indiferente ao redor para o arranjo tumultuoso de sua companhia, e percebe o fogo. Ela se assusta por um momento e então relaxa, com um sorriso, fazendo nada para despertar as pessoas adormecidas. Tudo isso ao estridente som de uma flauta *noh*, afiado e em *staccato* – como que para indicar o estado despedaçado de sua mente. Mais tarde, depois que os bandidos finalmente acordam, fogem e alguns são mortos,

17 1996, p. 107

ela se arrasta para fora do prédio em chamas, sua linguagem corporal lânguida, quase que dizendo “que bela manhã”. Rikichi a vê e corre para ela; ela retrai em horror e volta para o edifício. “Ela é a minha esposa!”, o camponês diz para o samurai que o impede de correr para dentro do alojamento envolvido em chamas. Assim como a mãe de Kurosawa e a jovem mulher que, algumas cenas depois, morrerá salvando seu filho, a esposa de Rikichi não faz um só som.

Por que ela resiste a ser salva? Por um longo tempo eu pensei, talvez como muitos outros espectadores, que ela está envergonhada demais pela degradação de seu cativo para conseguir voltar para seu marido e sua vida prévia. Mas este não é o caso, como revela uma cuidadosa atenção ao diálogo japonês. A cena chave ocorre depois, quando Shino completou sua sedução sobre Katsushiro, e Manzō, furioso, novamente a espancou. Enquanto ela jaz soluçando, ele lamenta sobre o samurai que “a tomou” e se recusa a ser reconfortado: “Foi uma coisa de gente jovem, tenha compaixão”, diz o gentil e pragmático samurai Shichirōji (Katō Daisuke), mas Manzō a renega. Em resposta Rikichi grita com ele: “Não é uma coisa boa que os dois gostem um do outro? Não é como se ela tivesse sido *dada* aos bandidos!” (*Suki de isshon natta mono guzu guzu yū kota ne. Nobushi-zei ni kurete yattanoto wakega chigau zo*).

Isso silencia Manzō, sua expressão suaviza, mas é um momento revelador porque a legenda existente – “Pelo menos

ela foi tomada por um samurai, não um bandido!” – geralmente não é entendida pelo público falante de inglês.¹⁸ Shino não foi dada aos bandidos, mas a esposa de Rikichi foi. Ela foi a barganha que os camponeses tentaram fazer, uma barganha que deu errado porque ela não parou os bandidos de voltarem. É a razão pela qual a mulher no começo do filme está repreendendo os homens; é o porquê das mulheres do vilarejo terem organizado uma apresentação pública de indignação: seu medo de que elas possam ser dadas. É o porquê do vilarejo precisar de um monge tanto quanto de um guerreiro para os liderar. É o porquê dos camponeses serem superprotetores de suas mulheres, tendo falhado com a esposa de Rikichi em todos os aspectos. É o porquê, finalmente, da bela e jovem mulher, ensandecida e despedaçada, estar disposta a deixar seus “raptos” morrerem no fogo, mas está também disposta a correr de volta ao fogo: ela não quer voltar para o marido e os camponeses que tanto a usaram. Ela é tudo o que é belo e nobre sobre o Japão traído. Seu suicídio não é causado por vergonha, mas é vingança. Similarmente, a teimosa recusa do ancião Gosaku de abandonar seu moinho uma vez que os bandidos voltam para o assalto pode ser lido como autoimolação. Ele tinha que reparar pela decisão que sem dúvida fez ou aprovou: a traição de uma jovem mulher,

18. Essa cena foi cortada da versão europeia dos anos 1950, e o diálogo restaurado é tão veloz e furioso que eu tive que checar com falantes nativos de japonês para ter certeza que eu tinha entendido tudo. Devo agradecer a Matsunaga Hidetake e Yuka Kodama Pomfret por terem tirado um momento de suas agendas lotadas para olharem a essa cena crucial comigo.

a traição de tudo que os camponeses deveriam representar – a família, o lar, a casa, a terra em si mesma.

Em vez de resistir, os homens do vilarejo conspiraram e isso se torna uma forma de auto-traição que os faz impotentes face os bandidos; somente quando confrontados pelas suas mulheres é que eles ousam agir. Por meio da resistência delas, os homens aprendem a lutar pelo que realmente importa e sua resistência sublinha que é errado recorrer ao banditismo ao invés do trabalho, é errado sequestrar mulheres, tornar crianças órfãs, estuprar e pilhar – e isso se aplica aos samurais tanto quanto aos bandidos. De fato, essa lição se aplica a *todos* os homens lutadores profissionais (até mesmo, pareceria, ao corpo militar americano) – sua natureza antissocial um tema não só dos filmes de Kurosawa, mas de muitos *westerns*, filme de guerra e detetivescos feitos tantos por norte-americanos quanto por europeus.

O filme termina nesta nota, os três samurais remanescentes conscientes de que eles “perderam”: o que tem eles nesse vilarejo ou em qualquer outro lugar? Nenhuma família, nenhuma terra, nenhum mestre, somente sua honra provendo alguma forma de nobreza a quem eles são e ao que fazem. E o que é isso comparado ao que os camponeses têm? Shino rejeita Katsushiro; ela se tornou uma mulher forte, com nenhum desejo de ser a concubina de um guerreiro aprendiz que baixou sua cabeça de vergonha em vez de protegê-la dos golpes do pai.

Ela é vista pela última vez plantando arroz – o símbolo poderoso e moderno de todas as boas e grandes coisas japonesas¹⁹. As associações entre fertilidade, continuidade e o ciclo natural do Japão são tornadas claras por Shino dando voz a uma canção enquanto se curva para trabalhar. Enquanto isso Rikichi bate no tambor para ajudar as mulheres a manterem o ritmo: os ritmos antigos da vida foram restaurados.

Se há uma única mensagem nesse complexo filme, é essa: que somente por sua terra, pela sua família, que homens deveriam ser levados a pegar em armas. Todo o resto é mera corrupção. E quando o julgamento moral dos homens falha, eles fariam bem em ouvir suas mulheres. No fim, *Os Sete Samurais* não é um filme análogo a *Ilíada*, mas *As Troianas*²⁰, a peça que lamenta os horrores que a violência dos homens traz para as próprias pessoas que eles deveriam estar protegendo. Kurosawa pode não ter compreendido as mulheres, mas ele certamente as admirava e as respeitava. Muitos de seus filmes parecem frisar um mesmo aspecto: na guerra as únicas heroínas são as mães, filhas e amantes que precisam suportar o pior que os homens podem fazer.

D. P. MARTINEZ

19 Emiko Ohnuki-Tierney, 1993

20 Eurípides, 1986

Referências

- DAVIS, Darrell William. *Picturing Japaneseness: Monumental Style, National Identity, Japanese Film*. Nova York: Columbia University Press, 1996.
- DESSER, David. "Toward a Structural Analysis of the Postwar Samurai Film". In: NOLLETTI JR, Arthur; DESSER, David (eds). *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*. Bloomington: Indiana University Press, 1992, p. 145–64.
- EURÍPEDES. *The Trojan Women*. Warminster: Aris and Philips, 1986.
- GALBRAITH, Stuart. *The Emperor and the Wolf: The Lives and Films of Akira Kurosawa and Toshiro Mifune*. Londres: Faber and Faber, 2001.
- GOODWIN, James. *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1994.
- HOMER. *The Iliad*. London: Collins, 1986.
- IKEGAMI, Eiko. *The Taming of the Samurai: Honorific Individualism and the Making of Modern Japan*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.
- KUROSAWA, Akira. *Something Like an Autobiography*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1983.
- MOERAN, Brian. *Language and Popular Culture in Japan*. Manchester: Manchester University Press, 1989.
- OHNUKI-TIERNEY, Emiko. *Rice as Self: Japanese Identities Through Time*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- ORBAUGH, Sharalyn. "General Nogi's Wife: Representations of Women in Narratives of Japanese Modernization". In: SNYDER, Stephen; TANG, Xiaobing (eds). *In Pursuit of Contemporary East Asian Culture*. Boulder: Westview Press, 1996, p. 7–31.
- ŌSHIMA, Nagisa. *Cinema, Censorship and the State: The Writings of Nagisa Oshima, 1956–1978*. Cambridge: MIT Press, 1992.
- PRINCE, Stephen. *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- RICHIE, Donald. *The Films of Akira Kurosawa*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- SMITH, Patrick. *Japan: A Reinterpretation*. New York: Vintage Books, 1998.
- YOSHIMOTO, Mitsuhiro. *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*. Durham, NC: Duke University Press, 2000.



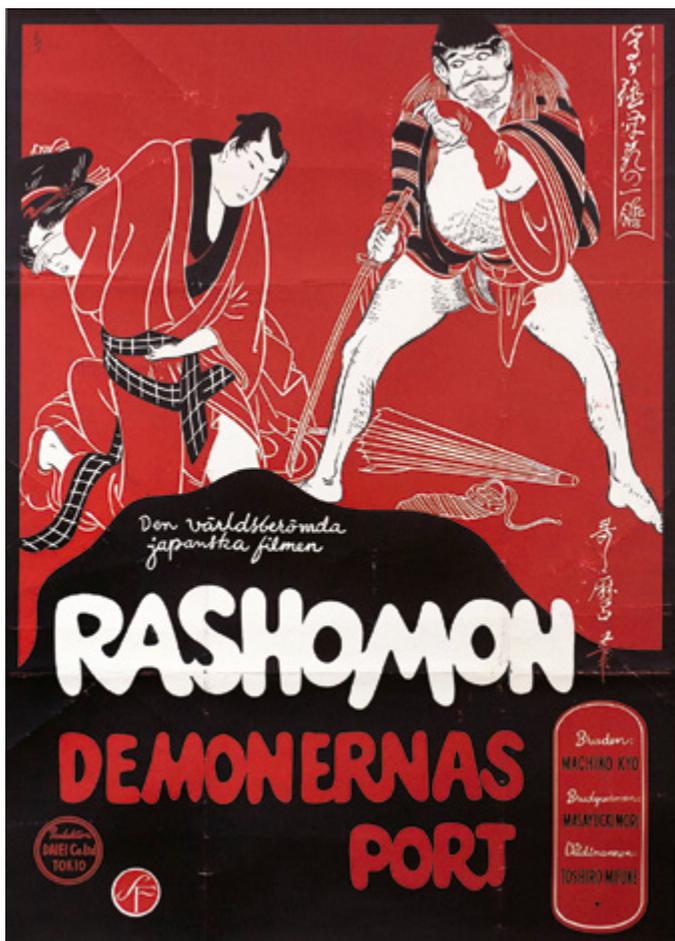
RASHOMON

Rashōmon 1950 90MIN

Debaixo do portão Rashōmon e sob tempestade, propícia para que não haja melhor denominador comum entre estranhos senão aquele que faz serem partilhadas histórias com alto valor de julgamento intrincado – de “palavra final” – uma narração incompreensível tomará seus mais díspares retoques. Somente para que o teste de fé dos indivíduos entre si seja posto num limite: dentro de *flashbacks*, será revelado ainda um outro tipo de retorno, repartindo toda a ideia concebível sobre os jogos de verdade na narratologia do cinema.

Entre o passado e o acontecimento de um assassinato e um estupro, quatro versões diferentes serão ensaiadas, não para refutar ou verificar os crimes, mas antes para fazer oscilarem os juízos dos personagens sobre si mesmos. De forma que não demoraremos a perceber que é o que está posto é menos o tribunal erigido sob o binômio da culpa e inocência do que uma última chance de honra pelo nome, feita na medida de uma oferta de relato sobre o saldo na história “final”, até o ponto em





que mais valoroso restará aquele que com maior dramaticidade se recontar.

Como se *ser*, em ato, legar uma imagem à vida pública, tivesse uma relação estrita com se *narrar*, Kurosawa faz da câmera simultaneamente uma testemunha e uma subjetiva, mas não do acontecimento e dos personagens: o que se é convidado a ver é a fragilidade atrelada à força farsesca das histórias que contamos; e aquilo de particular e indireto que nos solicitam a formular é a elasticidade do ato mesmo de estipular um juízo, de decidir-se. Todo o filme se dirige ao olho dos narradores envolvidos e encontra o oposto da estupefação descrente do lenhador que inicia todos os relatos. O bandido, a esposa, o marido, todos ora buscam um espaço acima do plano a “quem” argumentar em apelo à honra do que lhes resta, ora estarão quase colados a nossos olhos mesmos, e se as perguntas do tribunal são suprimidas junto ao “clássico” desejo por transparência diegética típico aos filmes da época, é porque *Rashomon* encontra subterfúgios dos mais simples para refinar essa dúvida de certo modo indissolúvel para o humano: quem é esse terceiro elemento situado entre uma crença que precisa se fazer geral e um indivíduo que não pode fazer senão algo particular, em si? O choro do bebê parece dizer: é o *impossível* a que um lenhador miserável se lança para fazer sobreviver mais um, sendo maior, para si, do que achava(m) que era o escopo de seus meios.

FELIPE LEAL

IKIRU - VIVER

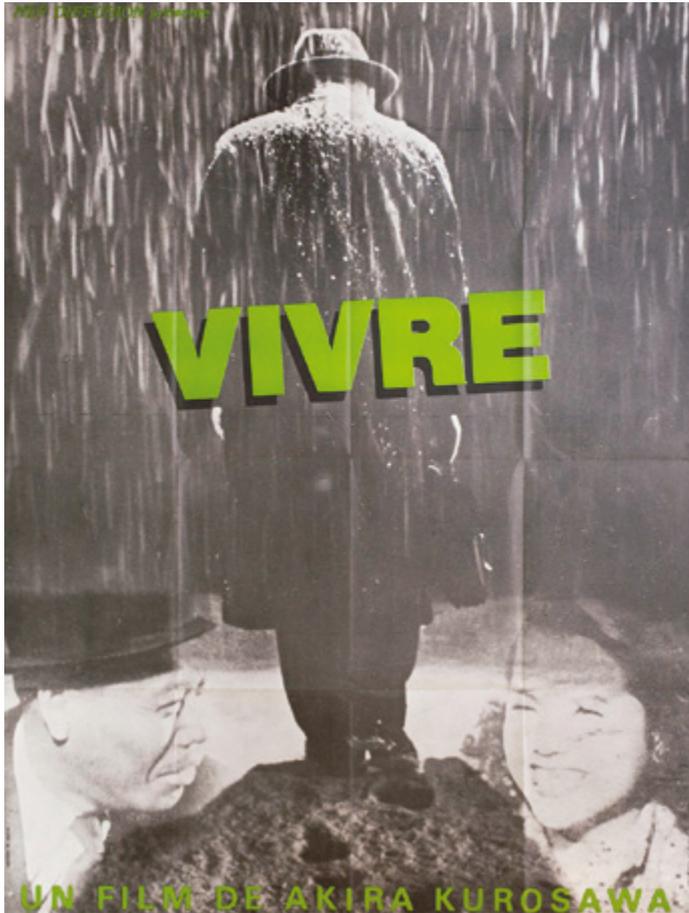
Ikiru 1952 143MIN

Já na primeira cena, “Ikiru” anuncia que Kanji Watanabe possui um câncer no estômago e irá morrer. Funcionário público, há trinta anos preso em uma estrutura burocrática, o protagonista é apresentado como alguém que “passa pela vida sem viver”. A descoberta do diagnóstico desperta-lhe uma súbita necessidade de aproveitar seus últimos meses de vida.

A premissa clássica que emoldura a obra se desenrola numa jornada de encontros com personagens arquetípicos. Uma jovem solitária, um grupo de dançarinas da noite, um rapaz que se auto-intitula “Mefistófeles”. Mas a baixada aos infernos, aqui, é também uma escalada à superfície, uma busca desesperada por respirar. É emergindo que Kanji Watanabe encontra coragem para realizar um gesto final de ruptura.

Realizado em 1952, ano que inicia o período do Japão pós-ocupação, “Ikiru” é atravessado pelo desejo de mudança. Os ecos das estruturas de poder de um país que poucos anos antes havia se alinhado a ideologia totalitarista do eixo, por





compartilhar “sua crença nas virtudes militares de auto-sacrifício, obediência absoluta a ordens, abnegação e estoicismo”¹, se fazem notar na obra com força crítica.

Para além das particularidades da sociedade japonesa à época, há uma potência na obra que segue ressoando nos dias de hoje.

O desespero de Kanji Watanabe ao constatar que a vida pode facilmente esvaír-se entre o tédio e o trabalhar cíclico pode ser sentido em cada um de nós. Mais de meio século depois, seguimos presos nas mesmas estruturas reificantes.

Todavia, é na afirmação da potência da vida sobre a morte que a obra de Kurosawa encontra sua força motriz, capaz de vencer as décadas. Em todo e qualquer momento, viver é uma tarefa urgente.

É olhando para o futuro que ele se encerra. Mas qual é o legado de uma vida? Talvez, seja algo tão simples e rítmico quanto a imagem de crianças brincando em um balanço. Os ciclos se encerram, basta garantir que o movimento continue.

TAINÁ MUHRINGER TOKITAKA

1. HOBBSAWN, Eric, “Era dos Extremos – O breve século XX, 1914 – 1991”, Cia das Letras, 1997.

OS SETE SAMURAIS

Shichinin no samurai 1954 210MIN

Os Sete Samurais é constantemente comparado com filmes *western*. Assim como no gênero americano, filmes japoneses *jidaigeki* (filmes de "época") lidam com momentos históricos centrais do Japão (em especial a era Edo, quando o Japão começa um processo de modernização que culmina no período Meiji); ambos têm como protagonistas homens armados, cuja violência engendra a trama; e nos dois casos, os protagonistas são párias sociais que, apesar de essenciais para a sociedade durante o filme, sabem que não há ali lugar para eles (o que explica a melancólica cena final deste filme).

Porém, em *Os Sete Samurais*, Akira Kurosawa, que não participou do cânone *jidaigeki*, propõe uma nova abordagem ao gênero. Trabalhando em um estúdio não conhecido por seus filmes históricos (a Toho), terá a liberdade artística (e financeira, considerando que o filme foi na época o mais caro já produzido no Japão, demorando um ano para ser finalizado) para realizar uma obra que, ao contrário dos demais filmes de luta de espada (*chanbara*), usa a própria ação para construir um





belo tratado sobre o indivíduo em sua relação com seu grupo social. O filme trata de uma aliança temporária entre um grupo de samurais sem mestres (*ronins*) com uma vila camponesa contra um grupo de bandidos. Se aos bandidos não é permitida nenhuma individualidade, e entre os camponeses poucos se destacam, conhecemos em detalhes os sete samurais do título. Seu caráter, suas falhas e qualidades, conhecemos em sua ação, principalmente, em suas ações nas batalhas.

Filmado com diversas câmeras em ângulos diferentes, o filme é de um movimento constante, tanto da própria câmera, quanto dentro do quadro. As lentes teleobjetivas permitem que o diretor faça amplos planos, mas também elabore *close-ups* de grande intensidade dramática. A brutal batalha final, no meio da chuva e da lama, é de um caos rigorosamente ordenado. E é na edição e na construção do ritmo que Kurosawa, um autodeclarado "Griffithiano", dá unidade a este épico de 3h27.



GIANCARLO CASELLATO GOZZI

TRONO MANCHADO DE SANGUE

Kumonosu-jō 1957 110MIN

Um forte vento inunda o pátio do Castelo das Teias de Aranha, chacoalhando estandartes e arrastando neblina sobre a terra. É com muito esforço que o mensageiro perfura a corrente de ar com suas palavras, arremessando sobre Tsuzuki o prenúncio de uma tragédia. Ele e seus conselheiros recebem a notícia com pesar, resistindo contra o vento que não cessa de varrer seus corpos e constatam que não podem sair dali. A solução provisória é adentrar a floresta que os rodeia, uma espécie de labirinto onde o inimigo fatalmente ficaria perdido e eles poderiam reagir com emboscadas.

Assim começa *Trono Manchado de Sangue*. Somos introduzidos a um universo em que os humanos estão em contato direto com a natureza. Revestem-se de armaduras brilhosas e rígidas como exoesqueletos, usam capacetes com chifres, antenas ou orelhas, atiram flechas como espinhos e portam lanças como ferrões. E vivem dentro de árvores: as pilastras, paredes e piso das mansões são de madeira, com poucos móveis (quase nenhum).



Os telhados se confundem com as pedras das montanhas que os cercam. Quando em casa, vestem roupas macias, com tecidos cujos padrões visuais remetem a graciosos desenhos de flores, penas de aves exuberantes ou asas de borboletas.

Contudo, diferente dos outros seres da floresta, os humanos são capazes de dominar o fogo, domesticar cavalos e matar uns aos outros por cobiça. Kurosawa tece, com este filme, uma fábula moral fortemente enraizada em narrativas ancestrais de sua terra, fundindo figuras míticas nipônicas e todo um imaginário do teatro No à estrutura do drama shakespeariano de Macbeth. Há uma ênfase na concretude das coisas, da matéria, do clima, dos animais e da vegetação em relação aos homens. Estes, por sua vez, comportam-se de forma extremamente



artificiosa: movem-se pelo espaço com a precisão de coreografias (a câmera dançando no ritmo dos atores) e expressam emoções contorcendo os músculos faciais, reproduzindo máscaras. Destaco a figura de Asaji, esposa de Washizu – a Lady Macbeth de Kurosawa. Em sua primeira aparição, assemelha-se a um arbusto inofensivo e imóvel, ou mesmo um arranjo decorativo de ikebana. Até que vemos sua face lisa, suas sobrancelhas altas, seus olhos muito vivos. E ela começa a se mover. Possui a elegância das boas maneiras (*Reigi sahō*) do *Nô*, suas ações respeitam a codificação gestual em princípios de *kata*. Mas suas palavras são peçonhentas. No decorrer do filme, entendemos que ela talvez não seja uma planta, mas sim um réptil, uma serpente, deslizando pelo chão, roçando seu vestido de cauda longa. Sua contenção de movimentos é calculada e perigosa, como uma víbora que se prepara para o bote.

A princípio, poderíamos supor que foi Asaji quem envenenou Washizu, levando-o à loucura e à perdição. Todavia, seguindo as convenções do *No*, Asaji e Washizu alternam-se nos papéis de *shite* e *waki* (protagonista e coadjuvante): quando ele está ativo, ela está estática e apenas verbaliza o lado sombrio de sua consciência, aquilo que Washizu teme em assumir; porém, quando Asaji decide agir, a música acompanha-a e Washizu torna-se passivo. Assim, eles operam um como extensão do outro, apoiando-se na realização de crueldades que, sozinhos, nenhum deles teria a covardia e habilidade necessárias para executar.

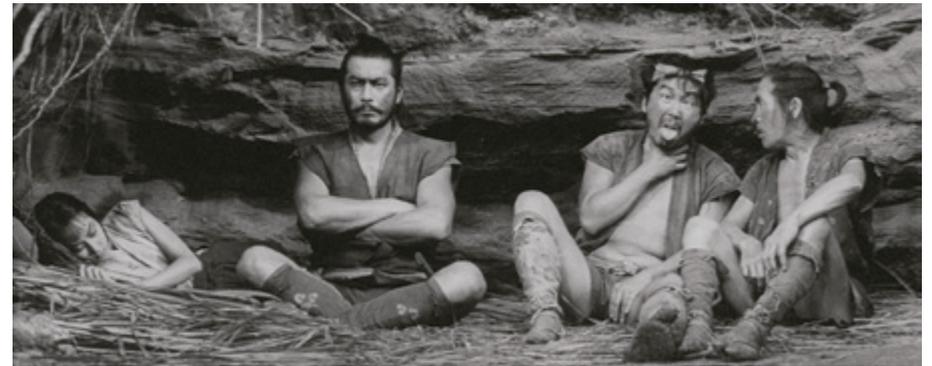
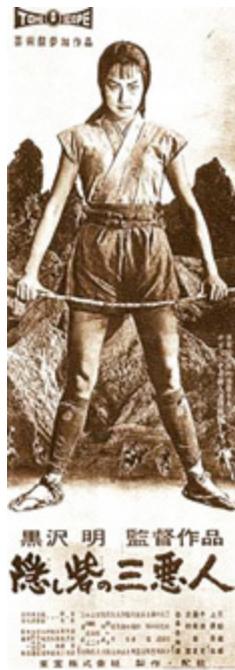
VITOR MEDEIROS

A FORTALEZA ESCONDIDA

Kakushi toride no san akunin 1958 140MIN

Não é preciso muito esforço para reconhecer em *A Fortaleza Escondida* o esqueleto da trama usada por George Lucas no primeiro filme da saga *Star Wars*, hoje mais conhecido como *Episódio IV - Uma nova esperança*. O filme de Kurosawa acompanha uma jovem princesa que precisa atravessar um território ocupado por um clã inimigo. Ao lado dela, um fiel general a protege. A jornada não é apenas aventureira, mas também burlesca. Os primeiros personagens que entram em cena são dois camponeses tão atrapalhados quanto os robôs C-3PO e R2-D2. Eles se metem em sucessivas emburalhadas, acompanham os apuros da nobre herdeira e nos oferecem o ponto de vista do qual a aventura é narrada.

A inspiração sempre foi reivindicada por Lucas, que era vidrado no cinema de Kurosawa desde os tempos de estudante. Todavia, o gigantismo de *Star Wars* colonizou a tal ponto nosso





imaginário que os valores matriciais de *A Fortaleza Escondida* acabaram ficando à sua sombra.

Se abstrairmos o filme de sua descendência, reencontramos o equilíbrio recorrente na obra de Kurosawa entre rigor formal e liberdade de experimentação. Esta disposição pode ser constatada no modo como o cineasta explora as possibilidades do *widescreen*, que ele utiliza aqui pela primeira vez. A horizontalidade característica do formato permite a Kurosawa expandir seu celebrado estilo, caracterizado pela harmonia tensa entre os elementos plásticos e os dramáticos, impedindo que uns se sobreponham aos outros. O espaço torna-se, assim, matéria e forma, é tanto território cheio de riscos que como símbolo de hierarquias e de relações de dominação. Sem contar como a espacialidade do *cinemascope* favorece as cenas de ação, como se pode ver numa soberba cena de duelo (que Lucas também sarrupiu, mas não creditou).

Mas não é só no aspecto visual que *A Fortaleza Escondida* ocupa um lugar peculiar na obra de Kurosawa. Após conquistar prestígio mundial com uma sucessão de filmes carregados de heroísmo e de tragicidade, a mudança de tom para o cômico e o farsesco deixam-no livre para oferecer mais do que se espera dele.

CÁSSIO STARLING CARLOS

YOJIMBO O GUARDA-COSTAS

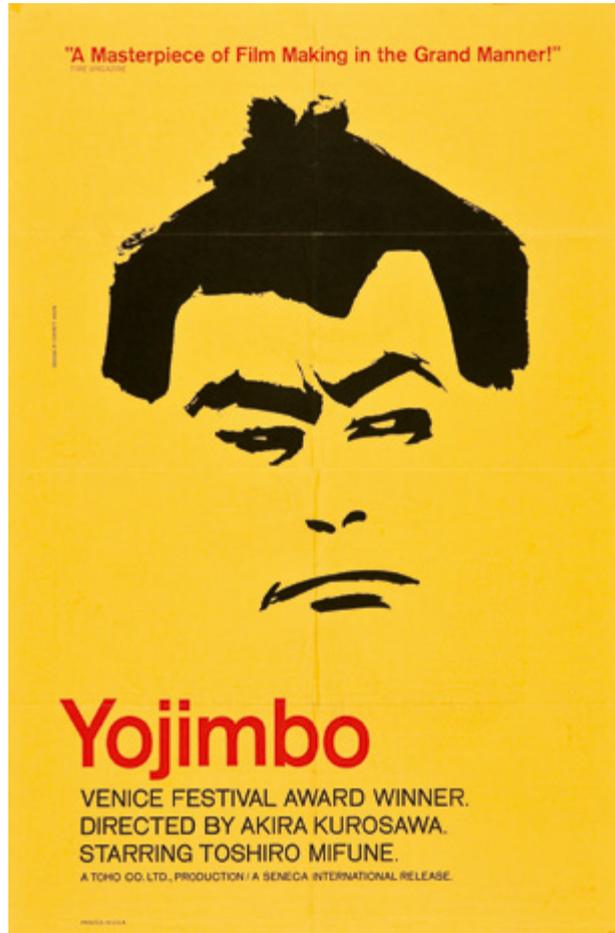
Yojinbo 1961 110MIN

“Todos gostam de um bom western. Como os humanos são fracos, gostam de ver gente boa e grandes heróis. Westerns têm sido feitos sem cessar e nesse processo desenvolveu-se uma espécie de código. Eu aprendi com esse código do western.” Ao reconhecer assim sua devoção pelo gênero aclamado como “o cinema americano por excelência”, Kurosawa revela um interesse que não se restringe ao estético e é, sobretudo, moral.

Se o grupo heroico de *Os Sete Samurais* pode ser tomado como exemplo dessa lição que o western oferece, o solitário guerreiro de *Yojimbo* – *O Guarda-Costas* não pertence mais ao mesmo universo de valores. Assim como o filme, feito em plena efervescência dos novos cinemas, tanto no Japão como no mundo.

No lugar do clássico maniqueísmo hollywoodiano, Kurosawa apresenta o confronto entre duas forças negativas, dois clãs de mercadores corruptos que reduziram a vida no





vilarejo a uma batalha sem fim. O samurai desempregado que chega ali conclui que o único caminho para a paz é atizar o fogo, de modo que os próprios oponentes se destruam. Não há mais nesta história um lado bom para o qual torcer, com o qual se identificar. Há apenas variações de valores negativos, como cobiça e traição. Nem o samurai cabe no molde do herói, pois ele é motivado por dinheiro, não por ideais de justiça. Seu caráter cínico o aproxima da estirpe de anti-heróis que toma o cinema de assalto naquele momento.

A desobediência às convenções do gênero é acompanhada pela suspensão de outras fronteiras no percurso de Kurosawa. Enquanto a construção de *Os Sete Samurais* ainda seguia o padrão clássico de linearidade e de nítida separação de bons e maus, *Yojimbo*, em contrapartida, avança em ziguezagues, muda o tempo todo de posição, mistura ação e sátira, é anárquico como seu protagonista.

Entre um filme e outro, Kurosawa deixou de ser visto como um criador aberto às influências ocidentais, com as quais revitalizou tradições de sua cultura. Agora, ele já servia de referência a realizadores de outras latitudes, que estavam em busca de algo que não fosse o mesmo.

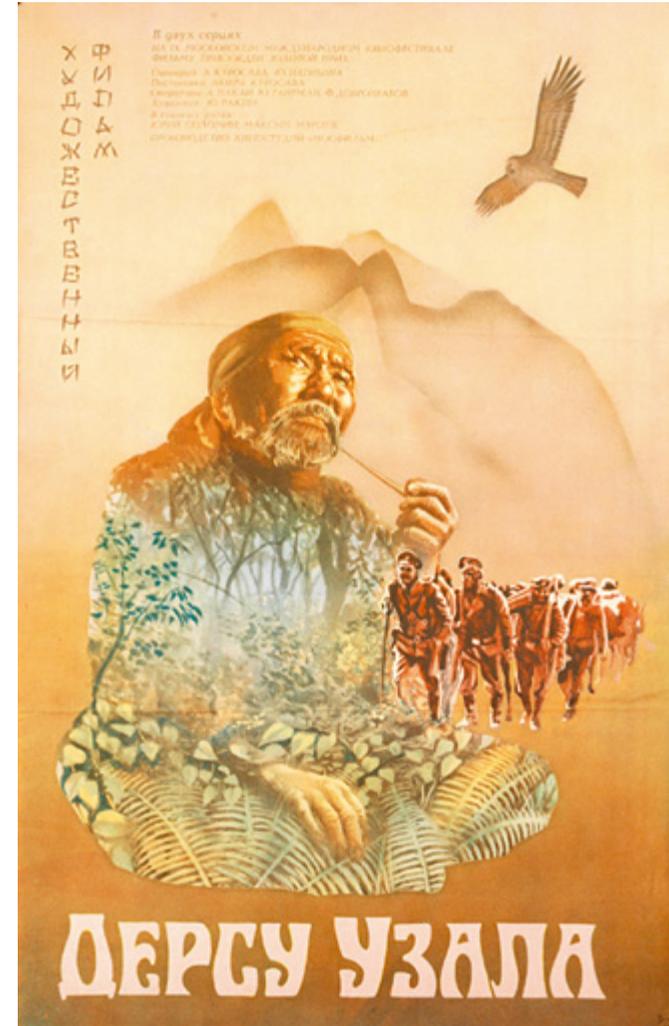
CÁSSIO STARLING CARLOS

DERSU UZALA

Dersu Uzala 1975 142MIN

Dersu Uzala é um filme que marca uma transição nos temas das obras de Akira Kurosawa. Não se trata de um filme épico sobre samurais ou guerras, mas de uma relação intimista entre dois personagens com visões de mundo diferentes um do outro e amizade. A obra narra a expedição topográfica do capitão russo Vladimir Arseniev às florestas da Sibéria e o encontro com caçador Dersu Uzala, um mongol da tribo Goldi, que possui uma relação harmônica e espiritual com a natureza. O que acontece em pouco tempo é uma admiração de todos pelos conhecimentos do caçador e sua maneira de viver tentando equilibrar suas ações na natureza para alcançar um mutualismo impossível.

Os soldados compreendem que o posicionamento do ermitão não é encontrado com tanta facilidade na sociedade que vivem, se preocupando com objetos importantes que podem ser deixados para futuros exploradores e caçadores que possam passar naquela região tão remota, mesmo que seja improvável. Pode parecer que Dersu seja movido por uma espiritualidade





(que Kurosawa começa trabalhar muito em seus filmes a partir dos anos 70), e que aos poucos se mostra extremamente racional. "Vocês são iguais crianças, vocês olham mas não veem. O Homem é muito pequeno diante da natureza". Uma das primeiras frases de Dersu para o grupo de soldados, e uma reflexão que transparece durante todo o filme. As dificuldades de filmar em terrenos tão inóspitos é percebida pela câmera tremida em sua movimentação pela floresta, o respeito de Dersu é o respeito de Kurosawa com as forças místicas da natureza atingindo o limite de um realismo fantástico. O filme é uma mensagem de paz e preservação e usufrui do misticismo que só o cinema consegue proporcionar para discutir o lado mais subjetivo do ser humano, com certeza um dos filmes mais encantadores de Akira Kurosawa.

CARLOS GABRIEL PEGORARO



RAN

Ran 1985 164MIN

A coprodução franco-japonesa acompanha a tragédia de Hidetora (Tatsuya Nakadai), que decide dividir suas terras entre seus três filhos e deixar o mais velho no comando do clã. Saburo (Daisuke Ryû), o mais novo, desconfia da intenção de seus irmãos de honrar o trono, por isso seu pai decide bani-lo do reino. A família entra em uma disputa sangrenta pelo poder, que acaba levando o velho Hidetora à loucura.

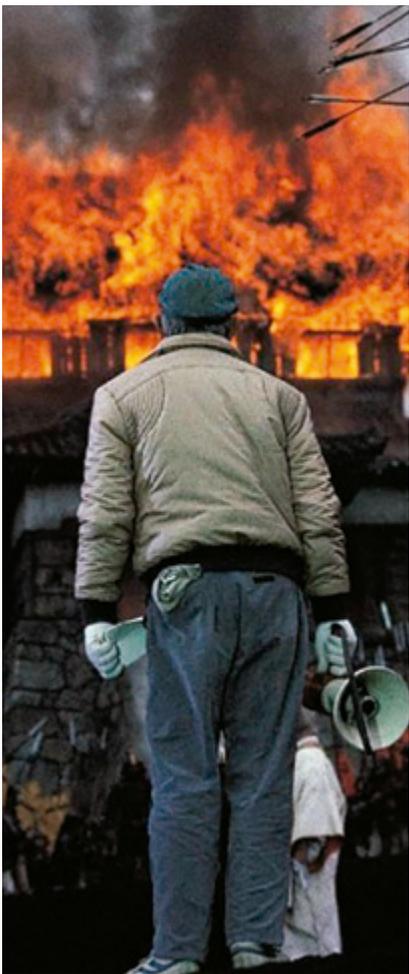
Os movimentos precisamente coreografados, tanto nos interiores dos castelos quanto nas cenas de batalha, contrastam com a desordem evocada no título (*Ran* poderia ser traduzido como "caos" ou "rebelião"): As tropas de cada irmão são identificadas pelas cores azul, vermelho e amarelo; a *mise-en-scène* muitas vezes se assemelha a um número de dança, com exércitos que lembram um corpo de baile, na movimentação de braços e cabeças. Tudo orquestrado sob a trilha sonora onipresente de Tôru Takemitsu.





Na fase final de sua carreira, Kurosawa reuniu elementos da cultura samurai, do *Nô* e da técnica de pintura *sumi-ê* no projeto de transpor a história de *Rei Lear* (William Shakespeare) para o Japão do século XVI. As referências teatrais são evidenciadas por uma fotografia que privilegia os enquadramentos abertos, remetendo à pintura de paisagens, nas cenas externas, e recorrendo a biombos e divisórias que recortam o espaço, como cortinas de um palco cênico. A movimentação em tempo dilatado, a maquiagem-máscara (principalmente do velho Hiderota, que aparece com o rosto cada vez mais esbranquiçado, à medida que enlouquece) e o jogo dos atores assumem a inspiração no Teatro *Nô*.

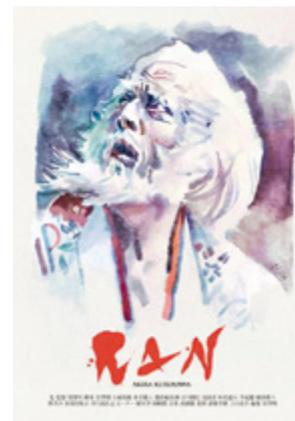
É possível encontrar diversas correspondências entre a adaptação de Kurosawa e a peça de Shakespeare, principalmente no recurso de deixar à figura do bobo da corte a reflexão filosófica, em meio às intrigas mundanas da família. No entanto, chama atenção a escolha por transformar as três herdeiras de Lear em filhos homens. A adequação aos costumes do patriarcado japonês da época em que Kurosawa localiza a narrativa poderia justificar a mudança. Bem como a citação, no início do filme, da lenda de Motonari Mori (um general que incentiva a cooperação entre os filhos homens através da metáfora das três flechas que, quando unidas, não podem ser quebradas ao meio). No entanto, o protagonismo feminino fica por conta de Kaede (Mieko Harada), esposa do filho mais velho. A personagem lembra Lady Macbeth, mas é inventada por Kurosawa para substituir o



vilão shakespeariano Edmundo, que seduz as filhas de Lear para conquistar o trono. Em *Ran*, é Kaede quem manipula os dois irmãos, na tentativa de vingar-se de Hidetora, que teria matado sua família e conquistado suas terras. São de Harada as cenas mais intensas da trama.

Não era a primeira vez que Kurosawa aplicava sua cosmovisão em uma leitura cinematográfica de Shakespeare. No entanto, o cineasta estava no auge de sua carreira quando confrontou a peça considerada síntese da obra do dramaturgo inglês, recuperando temas que sempre lhe foram caros (as disputas pelo poder; intrigas familiares; o pêndulo entre a metafísica do destino e àquilo que pertence ao humano). Assim, *Ran* se converte no testemunho do encontro entre dois autores que buscaram na tragédia de um ancião a maturidade das formas.

LUÍZA Z Aidan



O CINEMA SAMURAI DE AKIRA KUROSAWA

de 26 de Novembro a 1 de Dezembro de 2019

CAIXA Cultural Fortaleza

Av. Pessoa Anta, 287 – Praia de Iracema – Fortaleza/CE
informações: (85) 3453-2770

Realização: Doctela

Curadoria e organização do catálogo: Pedro Tinen

Coordenação Geral: Livia Perez

Produção Executiva: Giovanni Francischelli

Produção de Cópias: Zoe Di Cadore

Produção Local: Priscila Lima e Talita Leandro Sobrinho

Projeto Gráfico, Editoração, Vinheta e Webdesign: André Menezes

Tradução de Artigo: Giancarlo Casellato Gozzi

Resenhas para catálogo: Felipe Leal, Tainá Muhringer Tokitaka,
Giancarlo Casellato Gozzi, Vitor Medeiros, Cássio Starling
Carlos, Carlos Gabriel Pegoraro e Luíza Zaidan

Assessoria de Imprensa: Farol Comunicação

Registro Audiovisual: Doctela

Convidados: Monica Okamoto e Henrique Codato

Apoio: Fundação Japão

<http://www.doctela.com.br/o-cinema-samurai-de-akira-kurosawa>



