O CINEMA DE KUROSAWA: A ARTE TOTAL

Alexandre Lúcio Sobrinho

RESUMO: Este trabalho procura apresentar argumentos favoráveis para se considerar os filmes de Akira Kurosawa como obras de arte. A antítese é dada pelos argumentos da Escola de Frankfurt, contrários à indústria do cinema, e, em última instância, às possibilidades artísticas do Cinema. Na síntese, procuramos esboçar, por meio do exemplo de Kurosawa, a idéia de que o Cinema tem a possibilidade de realizar o que Wagner chamou de “arte total”

ABSTRACT: This work intends to present some reasons to considering Akira Kurosawa's movies as works-of-art. The antithesis is given by arguments from Adorno, Horkheimer and other philosophers of the so called Frankfurt School, who wrote first against moviemaking industry, and later against its artistic possibilities. The synthesis aims to clarifying, by using Kurosawa as an example, the possibility of moviemaking to fullfill the conception of what Richard Wagner called “a total art”

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e Cinema; Escola de Frankfurt; Akira Kurosawa; Cinema Japonês; Arte Total; Richard Wagner.

KEYWORDS: Literature and Cinema; Frankfurt Philosophers; Akira Kurosawa; Japanese Cinema; Total Art; Richard Wagner.

1. Introdução

No início do século XX foi difundido pela Escola de Frankfurt o que hoje conhecemos como pensamento apocalíptico. Foi com desconfiança que os pensadores dessa

escola assistiram ao surgimento das novas técnicas de reprodução, tais como o Cinema, o Rádio e a Televisão. Nomes como Walter Benjamin, Max Horkheimer e Theodor W. Adorno compunham essa linha filosófica e, dentre eles, Benjamin foi o único a demonstrar certa esperança na evolução do Cinema como Arte. Contudo, cabe esclarecer que ele morreu em 1940 e seus colegas escreveram suas apreciações em 1947, ou seja, noutra época do Cinema. A visão de Benjamin, entretanto, tinha um caráter visionário e não envelheceu de todo com o passar dos anos. Por isso, baseado em seu texto, este trabalho pretende apresentar o Cinema de Akira Kurosawa como êxito das novas técnicas de reprodução da Arte.

Akira Kurosawa recebeu vários prêmios internacionais de cinema. Foi o primeiro a divulgar o cinema japonês para o Ocidente, e chegou a servir de paradigma para o cinema norte-americano. Contudo, não são esses os valores que pretendemos exaltar no presente trabalho, mas, como o título sugere, definir o cinema de Kurosawa como uma “arte total”; ao menos, destacar os valores que a elevam ao valor de arte.

Acreditamos ser justa essa consideração do cinema de Kurosawa, pois, se observarmos todas as críticas lançadas pelos apocalípticos e seus discípulos contra o Cinema, perceberemos que Kurosawa sai ileso a todas elas. A fim de justificar nosso ponto de vista, tomaremos em princípio o texto de Benjamin e, mais adiante, a crítica de Adorno e de um autor mais recente, como Edgar Morin.

Ao ousar classificar o cinema de Kurosawa como uma *arte total*, fazemos uma pequena referência ao conhecido texto de Wagner sobre a ópera, em que o autor exalta essa forma de arte pelo seu “poder de sintetizar técnicas” próprias de diversas manifestações artísticas, tais como a literatura, o teatro, a pintura, a música, a dança, e o que hoje conhecemos como fotografia. No decorrer do trabalho, apontaremos, na obra do cineasta, essa mesma característica, ao mesmo tempo abrangente e sintética, presente na ópera.

Ao comentar o cinema de Kurosawa (sua filmografia possui trinta e dois títulos) pensamos no conjunto da obra. Todavia, neste trabalho destacaremos quatro filmes: *Ran* (adaptação de *O Rei Lear*, de Shakespeare) *Trono Manchado de Sangue* (adaptação de *Macbeth*, de Shakespeare) e *O Idiota* (adaptação do livro homônimo, de Dostoiévski).

Os apocalípticos serão nosso referencial teórico. Como foi dito nos primeiros parágrafos dessa introdução, Benjamin, nos últimos capítulos de *A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução*, deixa transparecer que o Cinema revelará seu valor como Arte; daí tomarmos o seu texto como fundamental para nossa defesa de Kurosawa. Sob outro ponto de vista, em *A Indústria Cultural: o Iluminismo como Mistificação das Massas*, Horkheimer e Adorno acusam o Cinema de ser um mero produto industrial. Embora esses dois textos sejam suficientes para nosso trabalho, recorreremos a um capítulo de *Cultura de Massas no Século XX: o Espírito do Tempo*, de Edgar Morin, com o intuito de buscar uma crítica mais recente; mais próxima aliás.

Nosso objetivo será destacar os elementos do cinema de Kurosawa que se mostram contrários ao aspecto do Cinema como *produção industrial* (temas e enredos simples, maniqueísmo acentuado e *happy end*). Além disso, pretendemos comprovar a sua técnica sintética das grandes artes, o uso das técnicas dos teatros *Nô* e *Kabuki*, a plasticidade

das cores recorrentes nos filmes e a fusão de elementos tradicionais da cultura japonesa à linguagem ocidentalizada.

É possível que, diante do exposto, e com muita propriedade, surja a seguinte questão: “Não será infrutífero discutir a premissa ‘Cinema será/poderá ser arte?’ do ponto de vista da Escola de Frankfurt, uma vez que o cinema já se consolidou como arte? Não seria talvez mais interessante discutir, por exemplo, o que os contemporâneos de Kurosawa diziam acerca de suas obras?”

De fato, a sugestão de um trabalho que discuta a recepção da obra de Kurosawa em sua própria época é notadamente mais frutífera do que demonstrar o óbvio, ou seja, que as obras do cineasta japonês negam, por si mesmas, as afirmações rigorosas e categóricas da Escola de Frankfurt contra o Cinema. No entanto, ao ser concebida, a discussão que se apresenta neste trabalho nos pareceu ser a mais adequada para constituir uma reflexão acerca do tema “Literatura e Mercado”; e, hoje, aparece-nos como apenas o começo de uma série de discussões possíveis sobre a obra de Akira Kurosawa.

2. *Os Apocalípticos e o Cinema*

Iniciaremos esse capítulo com uma breve apresentação da Escola de Frankfurt e de seus representantes, bem como das principais idéias por eles difundidas. Cabe ressaltar que este capítulo assume ainda um outro caráter, pois, pensando num leitor que não conhece a obra dos apocalípticos, mostra-se necessária essa introdução, até certo ponto, didática.

A fundação da chamada Escola de Frankfurt se deu no ano de 1924, mas há quem considere sua inauguração desde o Instituto de Pesquisa Social, criado um ano antes. Foram seus representantes: Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Walter Benjamin, Erich Fromm e Jürgen Habermas. Horkheimer assume a direção do Instituto em 1931 sucedendo ao historiador austríaco Carl Grünberg. O órgão oficial da nova gestão passou a ser a *Revista para a Pesquisa Social*, com uma mudança importante: a hegemonia não era mais da Economia, e sim da Filosofia.

Os principais filósofos da Escola de Frankfurt são Horkheimer, Adorno, Marcuse e Benjamin, todos filhos de burgueses e de origem judia. Como viviam num período de entre-guerras, a origem semita obrigou-os a se exilarem, e os seus trabalhos, portanto, foram publicados na França e nos Estados Unidos – e, na Alemanha, apenas antes e depois do exílio.

Um dos trabalhos mais importantes desses filósofos é *A Teoria Crítica*; entretanto, selecionamos para a nossa monografia outros textos, que serão comentados adiante. Decidimos obedecer a uma ordem bastante particular para apresentá-los: o mais natural seria seguir a ordem cronológica em que foram publicados, contudo, iniciaremos pelos textos mais agressivos ao Cinema, para, em seguida, contrapô-los a um texto no qual encontramos argumentos favoráveis às novas técnicas de reprodução da arte.

Os representantes da ala mais radical da Escola de Frankfurt foram Adorno e Horkheimer, que, em 1947, escreveram o texto *A Indústria Cultural: o Iluminismo como Mistificação de Massas*. Esses pensadores ficaram conhecidos como *apocalípticos*

devido à grande descrença que depositaram nas novas manifestações artísticas e nas novas técnicas de reprodução da arte, o Cinema inclusive. Segundo eles, que recusavam também a noção de *progresso*, o momento era de um “caos cultural”

Adorno e Horkheimer desprezavam a arte que era produzida meramente para o consumo das massas; daí o uso do termo “indústria cultural” pois, assim como uma metalúrgica fabrica seus automóveis em série visando ao lucro, a cultura também estava sendo produzida seguindo o mesmo modelo.

Antes do cinema, as artes exigiam rituais. Sendo uma arte linear, por exemplo, um livro exige do leitor disciplina e rigor para a sua leitura; requer que seu apreciador demore-se em cada página, lendo uma a uma até que possa chegar ao fim e ter a visão geral da obra. Na pintura, que é uma arte espacial, a tela já apresenta a obra toda, exigindo que o espectador a observe com cuidado e atenção, a fim de identificar cada detalhe daquele significado. Numa peça de teatro, o cenário é necessariamente composto de ícones que o espectador deverá interpretar em cada cena. Em nenhum dos exemplos citados o indivíduo se porta de maneira passiva. Porém, segundo Horkheimer e Adorno (*op. cit.*, p. 163) o cinema “veta a atividade mental do espectador, exigindo dele apenas a rapidez de percepção” ou seja, pela própria técnica de reprodução o espectador de um filme é passivo, não pensa, não reflete, e “com essa passividade do público, o mal que a cultura industrial oferece não é percebido pelos espectadores de seus produtos” (*idem*, p. 170). Não é difícil notar que o temor do filósofo recai sobre o poder alienante do Cinema.

A publicidade da indústria cultural é outro setor atacado pelos apocalípticos. A propaganda promete determinado filme como uma novidade e excelente opção, mas, quando o espectador vai às salas de reprodução, assiste a uma montagem muito semelhante a algo que já foi visto. Existe a democratização da escolha; entretanto, o resultado dessa escolha não garante o inédito. Com isso, Horkheimer e Adorno concluem que “o público deve se contentar com o que lhe é oferecido” (*idem*, p. 177), o que equivale a dizer que, entre tantas possibilidades oferecidas, o espectador tem a “liberdade do sempre igual”

Não nos prestamos a examinar em sua integridade o texto de Adorno e Horkheimer; todavia, com as idéias que expusemos, é fácil notar que eles desprezavam o Cinema e todos os produtos culturais produzidos e vendidos em massa, deixando transparecer uma reflexão aristocrática e hierárquica da arte.

Mas, depois de apresentar o lado mais negativo da escola de Frankfurt, é mister comentar sobre aquele que foi o pioneiro a vislumbrar as transformações dos modos de percepção da experiência social.

A expressão “arte cinematográfica” jamais existiria na Escola de Frankfurt, se Walter Benjamin não tivesse escrito, em 1934, o ensaio *A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução*, um texto oblíquo, fragmentado, em tom de ensaio, com muitas digressões e variações. O tema desse ensaio era a modificação das técnicas de reprodução da arte, e parte de seu comentário se volta ao Cinema e ao Rádio. Para o autor, existe um caráter artesanal e ritualista para a composição de uma obra artística, de modo que, com o advento das novas técnicas de reprodução, esse valor quase místico se perderia, e com ele a “aura” da obra de arte. Mas Benjamin, ao contrário de Adorno

e Horkheimer, defendia o papel do Cinema como difusor da cultura. Desmistificava a crença de que as massas procuram diversão, enquanto a arte exige concentração, pois “ao contemplarmos uma pintura, mergulhamos dentro dela”, mas, “no caso da diversão, é a obra de arte que penetra nas massas” (*op. cit.*, p. 26). E essa opinião contraria a terrível frase de Horkheimer e Adorno (*op. cit.*, p. 180): “Divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra”

Nos momentos finais de seu texto, Benjamin defende o Cinema recorrendo a uma descrição da evolução artística desde Homero, período em que a arte já revelava sua vertente para a diversão, até concluir que, mais uma vez, atravessava-se uma modificação importante na maneira de percepção da arte, pela qual “o público das salas obscuras é bem um examinador, porém um examinador que se distrai” (p. 27).

Fora da Escola de Frankfurt, um pouco mais distante no espaço e no tempo, encontraremos Edgar Morin, autor de *Cultura de Massas no Século XX: o Espírito do Tempo*, publicado em 1977 no Rio de Janeiro. Sua obra revela como principais aspectos as oposições entre arte e vida; receita-padrão e individualidade; invenção/padronização; ficção na realidade/realidade na ficção; produção/consumo; conformismo e criação; festa e espetáculo; espectador ativo e espectador passivo etc. Assim como Adorno, Horkheimer, e Benjamin, Morin se preocupa com a descontinuidade entre vida e arte: bens de consumo são digeridos o tempo todo, e junto com eles está a arte; ouvimos uma peça de Bach enquanto lavamos o carro; ou seja, a arte perdeu o seu caráter elevado, seu ambiente de culto. Além disso, como nos *reality show*, a vida passa a ser ficção, enquanto na vida real o indivíduo pretende ser como um artista de TV ou de cinema: veste-se como uma atriz, compra os mesmos produtos que determinado artista compra e usa a fala de determinado personagem de filme.

Sobre o cinema, ele acusa a indústria cultural de seguir uma padronização de seus produtos. Para Morin, o cinema é elaborado segundo esquematização da intriga, redução do número de personagens, redução dos caracteres a uma psicologia clara, e eliminação do que poderia ser dificilmente inteligível para a maioria dos espectadores, isto é, para o “*spectador* médio ideal” (*op. cit.*, p. 54).

Adorno e Horkheimer já haviam apontado e criticado o fenômeno que eles chamavam de “a liberdade do sempre igual” Morin, entretanto, reconhece algumas exceções que o Cinema produzira e via ainda a sua possibilidade artística, ainda que houvesse a preocupação em vender-se o filme para o consumo das massas.

Morin não trata com desprezo o aspecto de diversão da cultura, mas ele mostra a distinção entre o que antigamente era festivo e o que hoje se tornou espetáculo. Antigamente, mesmo nas festas havia certa atividade, e as pessoas interagiam entre si, mas com a indústria cultural e sua gama de opções o indivíduo *assiste* a tudo, recorrendo ao menor esforço intelectual. Aqui, mais uma vez, ouvimos ao fundo as vozes de Adorno e Horkheimer, que tomavam o espectador de cinema por uma personagem passiva.

Parte do texto de Morin desenvolve-se na crítica das adaptações literárias para o cinema; com ela, pretendemos introduzir nosso comentário sobre os filmes de Kurosawa, desmentindo as características que o autor apresenta como “receitas-padrão” utilizadas pela indústria cultural na elaboração das produções cinematográficas, mas que acreditamos não estarem presentes na obra do diretor japonês.

Na página cinquenta e quatro da obra citada, Morin afirma que os romances que foram adaptados para o cinema seguem um padrão de “esquematização da intriga, redução do número de personagens, redução dos caracteres a uma psicologia clara, e eliminação do que poderia ser dificilmente inteligível para a maioria dos espectadores” Kurosawa foi um desses cineastas que adaptaram obras literárias, tanto da literatura ocidental quanto da japonesa, muitas das quais lhe renderam premiações, e, numa lista das melhores adaptações cinematográficas de peças de Shakespeare, o diretor marca presença ao lado de Orson Welles, com *Trono Manchado de Sangue* (adaptação de *Macbeth*) e *Ran* (adaptação de *Rei Lear*).

Tendo em vista os filmes que acabamos de citar, podemos afirmar que neles não há “esquematização da intriga” Em *Ran*, por exemplo, ocorre o inverso, ou seja, ela até certo ponto se torna mais complexa do que na peça original. E, quanto aos personagens, Kurosawa chega mesmo a nos confundir, mantendo todos os personagens da peça de Shakespeare, invertendo-lhes, porém, o sexo, modificando-lhes os nomes, e colocando-os em situações diferentes. Isto é: não era do interesse do diretor japonês simplificar a obra ou torná-la mais inteligível, mas manter, na apropriação, a sua integridade de sentido e de valor.

Morin afirmava também que “a tendência à simplificação muitas vezes está em pé de igualdade com a tendência ao maniqueísmo” (p. 55). Kurosawa, por sua vez, mantinha o equilíbrio essencial da obra que adaptava. A Lady Macbeth de *Trono Manchado de Sangue* é considerada por muitos como a mais terrível de todas as interpretações dessa personagem, mas isso não quer dizer que se trate de uma personagem estereotipada; assim também acontece com Washizu, o Macbeth japonês, uma mistura inseparável de ingenuidade e perversidade, como na peça de Shakespeare.

Na mesma página, Morin argumenta que a indústria da cultura, ao adaptar para o cinema uma obra literária, procura “aclimatá-la” ao que considera como expectativa média das massas, tornando a obra mais facilmente “consumível” Para tanto ele recorre ao exemplo do *happy end* presente em muitos filmes, e sobre isso é bom evocar Aristóteles.

Em sua *Arte Poética*, Aristóteles já considerava o “final feliz” como uma das características específicas do gênero cômico, que, nós sabemos, desde a Antigüidade vem sendo considerado um gênero inferior à tragédia. Assim, toda complicação cênica que pudesse levar à tragédia, e à conseqüente catarse provocada pelo sofrimento do herói, é atenuada pela devolução do mundo à ordem que seja mais “conveniente” para o homem. Na comédia, tal como a estamos entendendo, a Natureza não vence o Homem, mas adapta-se à sua vontade, o que elimina a catarse trágica, entendida como necessária e benéfica, por Aristóteles, e vista, pelo pensamento burguês que rege a indústria cultural, como algo que incomoda desnecessariamente o público pagante. De modo muito coloquial, poderíamos dizer que o público não quer pagar para ver desgraças, tragédias e sofrimentos, o que significa, em termos avançados no pensamento de Aristóteles, que não quer, ou não é incentivado a ver, por trás da tragédia, a necessidade da resignação, da paciência e da coragem diante do Destino.

Com isso, lembramos, apenas vagamente, de muitos autores que criticam a *feminização* do gosto artístico após o Iluminismo; como Nietzsche, em *A Origem da Tragédia*,

ao criticar as afetações “românticas” do fingido pãstor arcádico em relação à autenticidade masculina e seminal do pastor na antiga poesia grega. O Iluminismo parece conseguir realmente fazer triunfar, na arte e no pensamento da classe média, a idéia de que a Natureza está sob o domínio do Homem; de que, nas palavras do Dr. Pangloss, no *Cândido* de Voltaire, “tudo acabará bem, pois vivemos no melhor dos mundos possíveis”; e o pensamento burguês, a despeito de toda tragédia bélica e mundial que se prepara desde o final do século XIX e se estende até o final do século XX, incentivado pela cultura da dissimulação, consegue manter-se no nível da comédia humana. Por meio da indústria cultural, o público médio encontra meios para *sonhar*, para *escapar*, para *fugir*, para *não pensar*, para *fintar* a dor, e tê-la, apesar de tudo, ainda que apenas como pressentimento. E a “ordem estabelecida”, seja ela qual for e onde for, congratula-se desse esquecimento dos males, dessa embriaguez pela qual o público “deixa passar” as piores barbaridades que o cercam.

Essas observações são bastante amargas em relação à humanidade, mas devemos crer que, depois da catástrofe nazista, os pensadores da Escola de Frankfurt não tinham outra opção a não ser considerar os perigos da massificação e da alienação.

Seja como for, a adaptação das obras literárias para o cinema costuma contemplar dois objetivos sociais: primeiro, a “nobre missão” de veicular, para um público de antemão considerado inculto, certas obras consideradas indispensáveis para a formação cultural do homem; segundo, o cuidado de não ferir a delicada roupagem da civilização que se quer mantida. Nesse contexto é que se pode entender que o final de *As Vinhas da Ira*, no cinema, não mantenha a força do original literário de Steinbeck, e seja um filme tão decepcionante, a despeito de todas as suas qualidades.

No cinema de Kurosawa não há qualquer intenção de satisfazer as exigências típicas do público médio, tal como as expusemos. E tal prova de coragem, que também foi dada por muitos outros cineastas, é um dos aspectos que formam a arte do cinema, e da Arte em geral, fechada em si mesma, coerente consigo mesma, auto-suficiente, um “lugar” onde o leitor entra por conta própria, correndo seu próprio risco.

Seguindo os aspectos levantados por Morin, relativos à adaptação cinematográfica de obras literárias, encontramos esta frase (o grifo é nosso): “Mais radical que a *atualização*, a *modernização* opera a transferência pura e simples da ação do passado para o tempo presente” (p. 55). Isso não ocorre na obra de Kurosawa: em *Ran*, por exemplo, a adaptação transporta os cavaleiros renascentistas de Shakespeare ao Japão do século XVI, momento em que atuavam samurais, de modo que o diretor não só manteve o momento histórico, mas o aculturou à realidade japonesa, talvez não com o intuito de agradar ao público japonês, mas com a intenção de apresentar a peça de Shakespeare sob uma estética oriental. Não há, portanto, uma vulgarização deletéria da obra de arte do dramaturgo inglês.

Adiantamo-nos no confronto entre o cinema de Kurosawa e algumas das reflexões de Morin. Deixaremos para mais adiante a tarefa de verificar mais decididamente até que ponto nossa defesa aos filmes do diretor japonês são válidas, ao confrontarmos as idéias dos apocalípticos e de seus “discípulos”. Antes, porém, precisamos apresentar a vida e a obra do cineasta que nos dispomos a estudar, a fim de desmentir as afirmações de Adorno e Horkheimer, apoiados em trechos da obra de Benjamin, que, mesmo quando parece desfavorável, nos servirá de argumentação.

3. Akira Kurosawa: O Sapo Diante do Espelho

Num conto japonês, conhecido como *Gamano abura*, um sapo, aprisionado numa caixa revestida por espelhos, descobre que a horrível figura diante dele é a sua própria imagem refletida, e então começa a suar até morrer.

Akira Kurosawa é comparável ao personagem da lenda: tinha o horror de perceber que tudo o que via grotescamente ao seu redor eram reflexos de si próprio.

Não por coincidência, admirava profundamente artistas como Vincent Van Gogh, Dostoiévski e Gorki.

Como Van Gogh, Kurosawa tinha um irmão que o ajudava e influenciava. Ao ler o seu *Relato Autobiográfico*, descobriremos que seu irmão era um narrador de cinema mudo, que perdera o emprego com o advento do cinema falado e suicidara-se aos 27 anos – evento doloroso que marcou indelevelmente o futuro diretor.

Antes de se tornar diretor, Kurosawa foi pintor, ilustrador de revistas, publicitário e auxiliar de direção. Suas habilidades anteriores somaram-se a outras tantas que ele executava sozinho enquanto dirigia seus filmes: além de escrever os roteiros, Kurosawa desenhava os *story boards*, ajudava na fotografia, no posicionamento da câmera, e fazia, junto ao montador, o corte final do filme. Contam ainda, que ele “estudava o ator, fazendo com que ele transcendesse seu próprio Eu”

Em vida foi merecedor de várias premiações: Leão de Ouro no Festival de Veneza e o Oscar de melhor filme estrangeiro com *Rashomon*, uma adaptação do conto *Dentro do Bosque*, de Ryunosuke Akutagawa. Prêmio no Festival de Berlim com *Viver*. Oscar de melhor filme estrangeiro com *Dersu Uzala*. Palma de Ouro no Festival de Cannes com *Kagemusha (A Sombra de um Samurai)* e Oscar Especial pelo Conjunto da Obra.

Suas adaptações de obras literárias universais foram: *Trono Manchado de Sangue* (*Macbeth*, de William Shakespeare), *Ran (Rei Lear)*, de William Shakespeare), *O Idiota* (*O Idiota*, de Fiódor Dostoiévski) e *Ralé* (*Ralé*, de Máximo Gorki). Devido à dificuldade de acesso ao livro de Gorki, dispensaremos de nosso trabalho a adaptação cinematográfica, e prosseguiremos, fazendo um pequeno resumo de cada um dos outros títulos aos quais esse trabalho se refere.

Em *Trono Manchado de Sangue*, Kurosawa transporta a história de *Macbeth* para o contexto do Japão no século XVI: depois de uma grande vitória militar, Washizu (*Macbeth*) e Miki (*Banquo*) perdem-se numa floresta onde encontram um ser misterioso – uma bruxa, talvez – que prevê a ascensão rápida de Washizu ao poder, e a posterior e durável glória de Miki, cujo filho prevalecerá no trono. Ao saírem da floresta, Washizu e Miki são imediatamente recompensados pelo imperador, devido à sua bravura no combate. Posteriormente, instigado por Asaji (*Lady Macbeth*), Washizu assassina o soberano e ocupa o seu lugar. Miki será a segunda vítima, pois Washizu teme que as previsões se cumpram para ele também. Quando o fantasma do ex-companheiro começa a perturbá-lo, ele decide visitar novamente o ser misterioso da floresta, e descobre que será invencível enquanto a floresta não se mover. A profecia absurda se concretiza quando o filho de Miki ataca o castelo camuflando os guerreiros com as árvores da floresta. Entrementes, Asaji morre enlouquecida pelo remorso de suas intrigas e assassinatos, os guerreiros de Washizu o abandonam, e ele é assassinado – aqui se

opera um pequeno desvio na peça de Shakespeare, pois, ao contrário do original, Washizu não é morto pelas mãos de um homem “que não tenha nascido de mulher”, mas crivado pelas flechas do seu próprio exército.

Ran (que poderíamos traduzir por *Caos*) mistura o *Rei Lear* de Shakespeare e a história dos três irmãos Mōri, que remonta ao Japão feudal. Alguns críticos de cinema acreditam que Kurosawa descreve, na solidão do protagonista, a sua própria solidão: o senhor Hidetora (Lear), velho chefe do clã Ichimonjin, em vez de nomear um sucessor, decide dividir sua fortuna e suas terras entre os três filhos, sem suspeitar que isso irá desencadear uma verdadeira guerra pelo poder, entre os irmãos. As intrigas são um pouco mais complexas do que na peça de Shakespeare, e o elemento cômico, que outrora encontraríamos em *Rei Lear*, aqui desaparece completamente. Hidetora construiu seu império por meio da violência, do assassinato, ateando fogo em aldeias, e cometendo atrocidades semelhantes. A jovem Kaede (Edmundo), cujo pai morreu pelas mãos de Hidetora, irá instigar a discórdia entre os membros da família. A loucura do Lear japonês é assustadora, pois, em suas alucinações provocadas pela ruína de sua família, e pelo seu próprio sentido de ruína, ele reconhece todo o mal que havia cometido. No filme, o bobo possui um humor cheio de verdades trágicas, e, ao contrário da peça, acompanha o seu senhor até a morte. Por fim, a cena final destaca Tsurumaru (Edgar) – que no filme é cego, e não louco – à beira de um abismo, segurando uma *sansara* budista, tendo ao fundo um pôr-do-sol vermelho e a imagem de Buda caindo no abismo, num ato que simboliza o caos absoluto.

O Idiota, de Kurosawa, abre com uma nota explicativa, na qual o diretor diz que “Dostoiévski desejou retratar um verdadeiro homem bom. Ironicamente ele escolheu um jovem idiota para ser o herói. Neste mundo, no entanto, ser um homem bom é ser um idiota” A adaptação é bastante fiel ao romance do escritor russo, mas o filme é sensivelmente mais sombrio e deprimente, como acontece em *Ran*, no qual os episódios cômicos do original são excluídos para enfatizar aqueles mais dolorosos: o Príncipe Michkin é transformado em Kameda, um ex-soldado da Segunda Guerra Mundial que escapou de ser fuzilado e passa a sofrer de uma estranha “doença” ocasionada pelo trauma: a bondade, ou a compaixão. Uma vez retornado à sua terra natal, Kameda dedica-se à salvação da pecadora Taeko (Nastácia Filíppovna) que é amada pelo bruto e obsessivo Akama (Rogojin). Ao final, desvairado pelo ciúme, Akama assassina Taeko e, num desenlace diferente do livro, ele e Kameda morrem enlouquecidos.

4. Arte Total

Como referido no capítulo anterior, Kurosawa não só escrevia o roteiro: ele participava de quase todas as etapas de preparação dos filmes. Quando rodava *Trono Manchado de Sangue*, por exemplo, interrompeu as filmagens, pois o cenário tinha sido construído com pregos, e as lentes das câmeras poderiam revelá-los. Daí se percebe o perfeccionismo do diretor, e sua múltipla atuação durante a produção de seus filmes.

Uma das características do cinema, dentre as criticadas por Benjamin, era a sua semelhança com a linha de produção. Segundo ele, as cenas são feitas em várias etapas

distintas, em *sets* diferentes, de modo que o ator não pode ter uma visão do todo. Entretanto, ao nosso ver, cabe ao diretor imaginar o resultado final e lutar para atingi-lo segundo sua intenção. Claro que, quando Benjamin fez essa observação, ele comparava o ator de cinema ao de teatro, sendo que o primeiro, devido à linearidade do enredo, poderia mais facilmente incorporar o personagem. Contudo, Kurosawa fazia um estudo profundo dos seus atores, não se sentia satisfeito enquanto eles não desempenhassem os seus papéis como a obra exigia. Morin concorda conosco, pois, quando aponta as exceções dos filmes bem sucedidos artisticamente, ele diz que “as condições ideais da criação devem ser aquelas em que o criador possa assumir, ao mesmo tempo, as diversas funções industrialmente separadas (a idéia, o cenário, a realização e a montagem)” (p. 31).

Em defesa do cinema de Kurosawa como Arte, temos contrariado tudo quanto foi dito contra a indústria cultural, mas não nos esquecemos de que os filmes de Kurosawa são produtos desse meio. Morin diz que indústria cultural tende “ao público universal” Mas o cinema de Kurosawa não pode ser inserido nessa realidade, já que, para isso, ele deveria aceitar as regras de padronização (oferecer amor, ação, humor, erotismo etc.). O cinema de Kurosawa interessa, porém, a um determinado público ao qual se destina, acabando por atingir outro público que aparentemente não espera.

Apesar de Kurosawa repercutir mundialmente, ele não fez seus filmes pensando no público ocidental: manteve os caracteres típicos da cultura japonesa. Desenvolveu temas religiosos orientais, em determinadas ocasiões, e inseriu nas adaptações elementos da história do Japão. Muitas vezes, quase paradoxalmente, foi criticado por ocidentalizar-se; entretanto, nunca deixou a tradição de seu país em segundo plano, o que também valoriza a sua obra como uma colaboração para a divulgação da cultura nacional.

Benjamin percebeu que o Cinema poderia divulgar a cultura para as grandes massas. Sobre isso, não sabemos até que ponto são válidas as exhibições das peças de Shakespeare para o grande público, ou do romance de Dostoiévski, da música de Chopin, das telas de Van Gogh. Mas sabemos que, em seus filmes, Akira Kurosawa manuseou essas peças com um respeito igualmente respeitável, e certamente contribuiu para a divulgação da “grande arte”, talvez do único modo possível para isso, ou seja, por meio de uma arte igualmente grande.

Outro aspecto que adiamos em abordar, pois se trata de uma afirmação polêmica, é o *hic et nunc* no cinema de Kurosawa. Para Benjamin (*op. cit.*, p. 16) a aura da obra de arte depende de seu *hic et nunc*, pois “ela não é possível com a reprodução”. Entendemos o que ele quis dizer; mas, se a “aura” de Macbeth é inseparável do ator, no momento da encenação, os filmes de Kurosawa, mesmo reproduzidos em domicílios, também trazem consigo a alma do cineasta. Mesmo um leigo em cinema consegue distinguir, dentre tantas opções de filmes, aqueles produzidos pelo diretor japonês. Exemplo disso é o filme *Depois da Chuva*, que, apesar de ser elaborado a partir de um roteiro deixado por Kurosawa, não atinge o êxito artístico das obras que foram dirigidas por ele.

Benjamin escreveu sua afirmação num momento em que as técnicas de reprodução estavam em seu período inicial. Hoje podemos distinguir melhor o que é “lixo cultural” e o que é arte cultivada, mesmo quando tratamos do Cinema, que carrega em si o estigma de ser um produto industrial. Se fizermos uma seleção dos diretores que fazem

um cinema de alto nível, a que se possa chamar de artístico, perceberemos que Kurosawa se destaca entre eles. Não queremos dizer que sua genialidade ultrapassa a dos outros, mas que ele possui, mais do que uma identidade, uma autenticidade – termo usado também por Benjamin, para designar a unicidade de uma obra de arte.

Procuramos até aqui defender o cinema de Kurosawa como uma obra artística, e para isso nos servimos das teorias dos apocalípticos e de um texto de Edgar Morin. Entretanto, o aspecto central deste artigo deveria ser a “arte total” que se apreende na obra do cineasta, e é com esse assunto que pretendemos seguir, a partir de agora.

Na elaboração de seus filmes, Kurosawa servia-se magistralmente da Literatura, da Pintura, da Música, da Dança, do Teatro, da Arquitetura e, obviamente, da Fotografia. A Literatura no cinema de Kurosawa não deve ser entendida como mero recurso para a elaboração de um filme, pois o valor do diretor está em como ele se servirá dela para a realização de seu trabalho, por exemplo: ao adaptar *O Idiota* de Dostoiévski, ele foi fidedigno à obra, mas enfatizou aqueles momentos em que o enredo servia para transmitir sua mensagem pessoal, de descrença num mundo que arruína as pessoas puras.

Em *Trono Manchado de Sangue*, o diretor não só utiliza os escritos de Shakespeare, mas insere neles elementos da mitologia grega. As três bruxas são substituídas por um ser sobrenatural, uma mistura de feiticeira, demônio e oráculo, que prevê o futuro de Washizu e Miki enquanto desfia uma linha que passa de um carretel menor para um maior, observando-a vagarosamente diante de seus olhos. Se na mitologia um deus tece o destino, em *Trono Manchado de Sangue* a mesma linha é manipulada, ao passar de um carretel para o outro. Nesta adaptação de *Macbeth*, a voz de Kurosawa se faz presente numa canção da feiticeira, da qual extraímos o verso: *Você não suporta ouvir a verdade que seu coração diz*.

Dentre todas as adaptações, *Ran* é aquela em que o diretor operou maiores desvios, pois, apesar de reconhecermos o *Rei Lear* de Shakespeare, a transformação é muito grande, e são inseridos muitos elementos novos que complicam a trama. Embora o filme retrate o caos, o tempo de se viver sob a queda dos antigos paradigmas, Kurosawa demonstra sua fé, ao mencionar a filosofia budista, representada por dois personagens: Tsurumaru e Sue, que aceitam todas as adversidades da vida como uma ordem divina, dedicando momentos às orações, ou melhor, aos *mantras* e ao estudo do *sansara*, perdoadando os seus opressores e as atitudes maléficas dos Homens.

Nos filmes de Kurosawa, a arte da pintura é apropriada e utilizada de diversas maneiras. Em filmes como *O Idiota* e *Trono Manchado de Sangue*, percebemos, nos biombos, elementos da técnica *sumi-e*, que tradicionalmente são pinturas monocromáticas, e da técnica *ukiyo-e*, “pinturas do mundo flutuante” que têm como tema samurais, gigantes e paisagens, e, como característica, o uso de pó de conchas trituradas para realçar os desenhos pintados – o que nos filmes em preto e branco é possível perceber pelo brilho captado pelas câmeras.

Nos filmes coloridos, Kurosawa evidentemente dispõe de maiores recursos visuais: nas cenas de batalhas de *Ran*, por exemplo, diversos figurantes montados a cavalo, ou mesmo desmontados, ostentam bandeiras e estandartes coloridos, cujas cores representam os exércitos que ali estão: o vermelho é de Tarô (Goneril); o amarelo é de

Jirô (Regane); e o azul é de Saburô (Cordélia). Assim, quando as batalhas ocorrem, a tela é tingida por mares de cores que se chocam em uma dança majestosa.

Entretanto, a exploração das outras artes, no cinema de Kurosawa, parece atingir o seu ponto máximo num filme que não entrou em nossa seleção: *Sonhos*. Em um dos oito contos desse belíssimo filme, por exemplo, o cenário é repleto de telas de Vincent Van Gogh. A princípio, um estudante de pintura contempla em silêncio uma sucessão de quadros: *Auto-retrato*, *Estrada com Ciprestes e Estrelas*, *Os Girassóis*, *Campo de Trigo com Corvos*, *Cadeira com Cachimbo*, *A Ponte Langlois em Arles* e *O Quarto do Artista*. O personagem-estudante detém-se, por um instante, diante de *A Ponte de Langlois em Arles*, quando então a imagem se aproxima, e o personagem invade a tela. Simultaneamente, as lavadeiras do quadro começam a se movimentar, e ao fundo ouvimos a *Gota de Chuva*, de Chopin. Após percorrer várias telas do pintor holandês, o estudante de pintura (provavelmente um *alter-ego* do diretor japonês) encontra o próprio Van Gogh, num cenário bastante semelhante ao quadro *Paisagem Noturna com Lua Crescente*, e recebe dele algumas breves lições de arte. A homenagem prestada por Kurosawa a Van Gogh pode ser entendida como metalinguagem, pois as danças de cores de *Ran* e o colorido de *Sonhos* mostram influências da sua pintura. Por sua vez, e pelo menos segundo a tradição, Chopin compôs *Gota de Chuva* ao som intermitente das gotas que caíam de um telhado; então é possível dizer que, ao escolher essa peça, Kurosawa esteja reverenciando a natureza como fonte inspiradora da arte; uma lição que, no filme, o estudante *alter-ego* aprende com Van Gogh.

Em *Ran*, a utilização da música merece destaque em uma das cenas de batalhas: quando o castelo de Hidetora (Lear) é atingido por uma flecha, o som natural é substituído por uma música que acompanhará todo o desenlace dessa cena, na qual o séquito do soberano é aniquilado, até que o tiro fatal recebido por Tarô (Goneril) faz retornar o som natural.

A música nos filmes de Kurosawa é integrada ao enredo e completa a sua expressão. Por sua vez, música e dança são partes integrantes do teatro japonês. Muitos estudiosos já perceberam algumas semelhanças entre os temas do teatro *Nô* e *Kabuki* e o teatro shakespeariano. Assim, Kurosawa utilizou-se de uma arte que se propiciava ao uso nas tragédias *Rei Lear* (*Ran*) e *Macbeth* (*Trono Manchado de Sangue*). Em *Ran* os gestos e as atitudes de Hidetora são acompanhados por sons de tambores (*taiko*); os movimentos bruscos e violentos cessam de maneira abrupta; e o personagem mantém-se estático por alguns segundos, tempo suficiente para que notemos a dança *Kabuki*.

Akira Kurosawa usou da fusão de motivos de *Nô* tradicionais, suprimindo-os com formas modernas, e produzindo um enredo dramático. As partes iniciais do filme exemplificam essa tendência ao *Kabuki* e ao *Nô*, como nas cenas de ação. As tímidas e atemorizantes expressões faciais levantam a gama emocional dos personagens. As transformações faciais de Hidetora são análogas às máscaras do teatro japonês, alteradas por diversas vezes no decorrer do enredo, de acordo com os acontecimentos. O estado emocional dos personagens é percebido, não por sorrisos ou por palavras, mas pela tonalidade de seus rostos, que passam, de um tom corado, a um branco quase fantasmagórico, nos momentos mais trágicos. Também o modo de cantar as canções, de um lado para outro, e a maneira do diálogo escasso, elevam o lirismo de cada

comentário dos personagens, o que é evidente nas interações centrais entre o Bobo e Hidetora: as suas conversações se assemelham àquelas presentes no teatro *Nô*, bem como os seus trajes. As canções e danças do Bobo, que escarnecem do rei, evocam, por sua vez, os dramas de dança no estilo *Kabuki*.

Em *Trono Manchado de Sangue* e *O Idiota*, como na maioria dos filmes de Kurosawa, também o modo como os atores japoneses encenam insinua a influência do teatro *Kabuki*. Se, no cinema mudo, o ator exagerava seus gestos e congelava determinadas expressões para que o público acompanhasse sua interpretação, o mesmo acontece no teatro japonês, onde a pausa, a suspensão do movimento, serve a um tempo de interação com a platéia.

Muitas vezes Kurosawa recorria ao ambiente natural para as suas filmagens, inclusive filmando diante do castelo Himeji, símbolo do império japonês. Entretanto, as cenas internas exigiam alto rigor de elaboração, pois a arquitetura oriental obedece a uma construção muito típica: é montada em madeira, sem a utilização de pregos, e tem geralmente um aspecto grandioso. Em *Ran*, cada filho recebeu um castelo. Imaginamos, portanto, a dificuldade em se construírem três prédios e vários *sets*, todos minuciosamente restaurados do passado...

Quanto à fotografia, Kurosawa maneja a câmera com extrema precisão, buscando captar os ângulos mais expressivos de cada episódio; como, por exemplo, nas sucessivas cenas em que o mensageiro do imperador vem trazer as notícias da batalha, logo no início de *Trono Manchado de Sangue*: o posicionamento da câmera ao rés do chão, onde o mensageiro, sujo de lama, gesticula em desespero, acentua fortemente a tensão do episódio, e é apenas um dos muitos exemplos de uso magistral da câmera, pelo diretor.

Em vista dos aspectos que levantamos, surge a pergunta: o cinema de Kurosawa não poderá ser considerado uma espécie de “arte total” tal como Richard Wagner batizou a síntese harmônica das diversas artes?

5. Considerações Finais

Se a resposta for afirmativa, certamente virá com a ressalva, muito apropriada, de que a exclusividade sobre essa “arte total” não pertence a Akira Kurosawa, mas estende-se a todos os cineastas que manejam artisticamente os diversos recursos disponíveis para a composição da obra cinematográfica – recursos que possibilitam, de fato, a elaboração da síntese artística preconizada por Wagner.

No entanto, poucos cineastas apresentarão, como Kurosawa, uma filmografia tão coesa nesse propósito, e esta é a razão do título deste trabalho, e do próprio trabalho, em si. Como poucos, Kurosawa foi um pintor, arquiteto, dramaturgo e um exímio *reescritor*, sintetizando todas essas qualidades artísticas em filmes que se tornaram obras-primas não só do cinema, mas da Arte em geral. Pois, sacrificando-se, elevando-se acima das facilidades transitórias da produção massificada, ultrapassou o passageiro, e eternizou.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W; HORKEHEIMER, Max. “A Indústria Cultural: o Iluminismo como Mistificação de Massas” In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro, Saga, 1969?, pp. 157-202.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo, Martin Claret, 2003 [1ª edição: século XV].
- BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução” In: *Textos Escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald. 2ª ed. São Paulo, Abril Cultural, 1983.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo, Editora 34, 2002.
- MORIN, Edgar. “A Integração Cultural” In: *Cultura de Massas no Século XX*. 4ª ed. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1977, pp. 11-85.
- NIETZSCHE, Friedrich. “A Presença dos Sátiros na Tragédia Grega” In: HORTA, Guida. *Os Gregos e seu Idioma*. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1970, pp. 132-134.
- SHAKESPEARE, William. “Macbeth”; “Rei Lear” In: *Obra Completa*, vol. I. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1969.

Filmografia Comentada

- O Idiota (Hakuchi)*. Japão, 1951. 166 min., P&B.
- Trono Manchado de Sangue (Kumonosu-jo)*. Japão/França, 1957. 105 min., P&B.
- Ran (Ran)*. Japão, 1985. 162 min., em cores.
- Sonhos (Yume/Dreams)*. Japão/EUA, 1990. 120 min., em cores.