

O Bardo e o Imperador:

O olhar de Kurosawa sobre Shakespeare em “Trono Manchado de Sangue”

Por Eduardo Peret¹

Steven Spielberg certa vez disse que Akira Kurosawa (1910-1989) era o “Shakespeare cinematográfico”. Tal como o Bardo, que revolucionou o teatro, Kurosawa lançou um novo olhar sobre planos, iluminação e efeitos audiovisuais, criando um cinema de autoria. Não a toa ele ficou conhecido como “Imperador”, por seu perfeccionismo quase tirânico.

Ele assumidamente recebeu influência estrangeira, aprendendo estilo e técnica com Chaplin, Eisenstein, Ford e outros (e por isso foi criticado no Japão, numa época em que seu povo rejeitava elementos culturais ocidentais), mas incorporou aspectos e valores tradicionais da cultura japonesa em obras que, mais tarde, inspirariam cineastas consagrados, incluindo o próprio Spielberg, Coppola e Lucas.

Ao celebrarmos 100 anos do seu nascimento, este artigo pretende revisitar seu legado. A proposta é, após discutir as características gerais de sua obra, analisar sua visão, transposta para a tela, de uma tragédia imortal de Shakespeare. Um objetivo secundário é definir o conceito de ‘filme shakespeariano’. Por fim, a partir de um paralelo entre o texto do Bardo e a narrativa audiovisual do Imperador, discutindo aspectos transculturais, geográficos e históricos, procuramos entender a forma como o diretor trabalhou com a obra shakespeariana.

O filme é *Trono manchado de sangue* (*Kumonosu-jo*, 1957), inspirado em *Macbeth*, que tal como a obra teatral, se tornou um clássico. Pela análise de elementos do filme e de momentos análogos da peça, tentaremos demonstrar que, enquanto é um ‘filme shakespeariano’, *Trono manchado de sangue* também é uma obra completa em si mesma, com vida própria e força narrativa que denotam a marca do gênio de Kurosawa.

Shakespeare, cultura britânica e cinema

William Shakespeare (1564–1616) é o mais consagrado escritor e dramaturgo britânico, considerado o maior poeta da Língua Inglesa e maior autor teatral do mundo (Bevington, 2002, p. 1-2). Sua obra ainda é a mais transcrita, traduzida e levada a palcos e telas em toda a História (Craig, 2003, p.3). Reinventou a dramaturgia e criou textos imortais que, mesmo com limitações e circunscrições históricas e sócio-culturais, permanecem eternos, transcendendo o espaço e o tempo ao discutir questões que ainda permeiam a sociedade, entre as quais: lealdade, amor, honra, família, honestidade, ambição, traição, preconceito, loucura, fronteiras sócio-culturais e tradições. É possível estabelecer diálogos entre ele e vários pensadores da contemporaneidade, como Freud, Bergson, Lacan, Deleuze, Foucault e Derrida, entre outros.

¹ Luiz Eduardo Neves Peret é jornalista, mestre em Comunicação pela FCS/UERJ e pesquisador de cinema, artes cênicas, representações sociais, gênero, diversidade sexual e mídia.

O Bardo de Avon ganhou o favor da realeza no Renascimento, após a consolidação da Reforma Anglicana. Ele teve acesso a textos filosóficos que deslocavam Deus do centro do universo, colocavam o Homem no seu lugar e valorizavam o Racionalismo. Além disso, seu país vivia um momento histórico inédito: pela primeira vez, a sociedade britânica via duas mulheres sucedendo-se no trono: Mary e Elisabeth, filhas de Henrique VIII.

Em 1558, com a ascensão de Elisabeth I ao trono, a Inglaterra se tornou uma das principais potências mundiais. Nessa época, a companhia de Shakespeare era respeitada em Londres e, por sua iniciativa, foi fundado o *Globe Theatre*, primeiro espaço teatral idealizado pelos próprios artistas, que dependia tanto do patrocínio de aristocratas quanto dos ingressos do público. Shakespeare tinha que agradar à nobreza que apoiava o Absolutismo e os valores tradicionais, mas também à população empobrecida e com pouca cultura.

A solução era criar tramas fortes, impregnadas de nuances e subtextos, em que ação, romance, tragédia, aventura e humor se misturavam. Ao longo da sua obra, vemos os mais diversos temas, combinados e entremeados para atender a todos os gostos. Em especial, o Bardo sabia mesclar elementos subversivos, como o *crossdressing*, para entreter a platéia e introduzir, sutilmente, o questionamento da ordem social a partir da performance de atores em papéis femininos se 'travestindo duplamente' com roupas masculinas para obter vantagens.

Ao criar sua versão própria de momentos importantes da história, como a deformidade física usada como metáfora da 'perversidade' de Ricardo III, inimigo da Dinastia Tudor (a família de Elisabeth I), ele também ficava nas boas graças da corte. Por criticar, em suas obras, diferentes elementos culturais de outras nações – especialmente os Estados Italianos e a França – ele foi tido como um dos principais promotores dos valores culturais britânicos.

Seguindo a máxima shakespeariana de que “*isso que nós chamamos rosa, por qualquer outro nome, cheiraria tão doce*” (*Romeu e Julieta*, Ato II, cena 2), várias produções teatrais, cinematográficas e televisivas se autodenominam 'shakespearianas', seja pregando a fidelidade textual a seus textos, adaptando roteiros, buscando inspiração ou, pelo menos, renome (até pela via da mais superficial referência) na obra dele. Nesse caso, a questão da *autoria* merece destaque especial. O próprio Bardo adaptou textos de outros na concepção de seus trabalhos. Há críticos, biógrafos e historiadores que até duvidam que Shakespeare tenha sido o autor de todas as obras atribuídas a ele (Michell, 1999, *passim*). Há mistérios sobre sua vida que sempre existirão, mas seu estilo parece inconfundível.

A pergunta é: *o que torna um filme 'shakespeariano'*? Para que ele esteja nessa categoria, é preciso isolar aspectos audiovisuais e narrativos específicos, mesmo que (e especialmente quando) a linguagem e o texto originais não sejam usados. Na transposição para o cinema, o cuidado deve ser proporcional à importância e complexidade da obra literária. Texto e filme devem ser autônomos, cada um preservando linguagem própria. Com ou sem 'fidelidade', é difícil representar signos verbais visualmente com perfeição; no romance, tudo é mostrado por palavras; no cinema, por fatos, cores, imagens e expressões. No caso de Shakespeare, há duas traduções: técnica, do texto para a imagem; e cultural, da Inglaterra Elisabetana para a atualidade.

A mais sucinta lista de 'produções shakespearianas fiéis' seria longa demais. Citaremos filmes que revisitaram o Bardo sem se prender ao texto original: a história do filho que vinga a morte do pai (*Hamlet*) foi traduzida para o meio empresarial por Almereyda, em 2000. A ambição com resultados brutais (*Macbeth*) foi adaptada para o Japão feudal por Kurosawa (*Trono manchado de sangue*, 1957), como veremos adiante. A inveja fatal de Iago por *Othelo* foi transposta para a *high school* dos EUA em "O" (Tim Nelson, 2001). O tema dos amantes oriundos de famílias inimigas (*Romeu e Julieta*) ressurgiu numa rixa mafiosa ("*Romeu + Julieta*", Baz Luhrmann, 1996) e inspirou superficialmente a trilogia "*Underworld*" (2003/2006/2009), ficção sobre o feudo milenar entre vampiros e lobisomens.

O segredo das 'grandes adaptações para o cinema' pode ser o fato de o adaptador usar a obra como matéria-prima de realidade bruta, considerando-a sob sua própria forma de arte. Na transposição, pode haver cortes e acréscimos, um deslocamento ou alteração de ordem temporal. Nessa arte, Kurosawa é genial.

Kurosawa, cinema autoral e cinema internacional

Desde o seu surgimento no final do século XIX, o cinema passou por mudanças profundas, rapidamente ascendendo – em especial graças a Hollywood – ao patamar de produto industrial de distribuição mundial, o que o tornou uma das primeiras ferramentas da globalização. Ele acelerou trocas transculturais que resultaram em mudanças na forma de olhar o mundo por parte tanto das platéias quanto dos próprios autores, produtores e diretores (Ezra & Rowden, 2006, p.2).

A natureza cosmopolita do cinema hollywoodiano serviu bem ao seu desenvolvimento após a II Guerra Mundial, quando os EUA emergiram entre os vitoriosos – e, mais importante, como uma das poucas nações que saíram quase intactas do conflito, o que lhes permitiu fortalecer suas bases econômicas, políticas e ideológicas, tornando-se um dos pólos culturais da Guerra Fria. O cinema de alta qualidade e estilo próprio que era produzido em outros países – em particular na União Soviética (principal rival dos EUA), Itália e Alemanha (nações vencidas) sofreu profundos desgastes e, por algum tempo, teve que se render à troca transcultural com a 'Meca do Cinema' norte-americana.

No Japão, também vencido e sob 'proteção' dos EUA, a produção cinematográfica buscava os mercados internacionais para ter reconhecimento e garantir um fluxo estável de distribuição. O trabalho de Kurosawa foi muito importante para a visibilidade do seu país. Destaca-se o sucesso de *Rashomon* no Festival de Veneza de 1951, que abriria mais portas ao cinema japonês. Ele mantinha a marca de perfeccionismo, na medida em que preferia interferir pessoalmente em todas as fases da produção, além do fato de que a maior parte de suas obras partia de roteiros que ele mesmo escrevia e desenvolvia (Yoshimoto, 2000, p.60).

Novamente, cabe debater o conceito de 'autoria', agora face às transformações promovidas pelos avanços tecnológicos que permitem que o leitor/espectador se torne um crítico, um contribuinte e mesmo um co-autor. Barthes (2004, *passim*) salienta que o nascimento do leitor deve ocorrer à custa da morte do autor, na medida em que um texto é feito de "*escritas múltiplas, saídas de várias culturas em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se*

reúne – e esse lugar não é o autor, é o leitor”. Para ele, o leitor é o espaço em que se inscrevem todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não estaria na origem, mas no destino. No cinema, essa relação se complica mais, porque a produção cinematográfica é uma obra construída em equipe, com a participação de vários profissionais para chegar a um resultado que pode ser visto como uma sucessão de consensos, determinações, retrocessos e concessões.

O que Foucault (1992, *passim*) chama de “função-autor” não se constrói só atribuindo um texto a um indivíduo com poder criador, mas é uma característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de discursos no interior de uma sociedade. Ela indica que um discurso deve ser recebido de certa maneira e receber valor em determinada cultura. O que torna o indivíduo um autor é a caracterização, através de seu nome, dos textos a ele atribuídos.

Kurosawa é um exemplo de complexidade autoral. O cinema mudo tinha chegado ao Japão no início do século XX e influenciou o rapaz que acompanhava o pai às salas de exibição (Kurosawa, 1982, p.36). Ele bebeu em fontes estéticas estrangeiras (especialmente Hollywood e o cinema russo) e é considerado o ‘mais ocidental dos diretores japoneses’ (Yoshimoto, 2000, p.2). Também era leitor ávido de Dostoiévski, que dizia ser o autor que mais honestamente escrevia sobre a condição humana (Ritchie, 1992, p.59).

Por outro lado, sua insistência quase obsessiva em participar de todas as etapas do processo de produção desde o roteiro, bem como sua atitude perfeccionista com os detalhes – desde a velocidade de uma folha que cai silenciosamente num pátio, até o uso de flechas reais numa cena de combate – denota uma preocupação com forma, conteúdo, expressão e qualidade técnica e estética que, indubitavelmente, é marca de autoria.

Fã de diretores ocidentais e leitor de obras de estrangeiras, ele soube manter sua identidade. Como afirma Deleuze (1987, p.7), os personagens de Dostoiévski “*são perpetuamente vítimas da urgência e, ao mesmo tempo (...) eles sabem que há uma questão mais urgente, embora não saibam qual*”. Os personagens de Kurosawa também são assim: eles estão envolvidos em situações impossíveis, mas sempre há um problema mais urgente, que é preciso que eles descubram qual é.

Uma preocupação primária do diretor sempre foi ter como público-alvo o povo japonês. Ele mesmo afirmou que jamais faria um filme especialmente para audiências estrangeiras (*apud* Anderson & Ritchie, 1982, p. 376-377). Com isso em mente, ele soube traspor com excelência para a tela elementos da cultura japonesa, especialmente a estética *Noh* (tradicional expressão dramática corrente no Japão desde o século XIV), como veremos adiante.

MacBeth no Castelo da Teia de Aranha

Na Dinastia Tudor, além das guerras, a traição entre famílias nobres era comum – e, quando descoberta, os resultados eram fatais. A quantidade de execuções era enorme; o enforcamento de ladrões (cujos corpos apodreciam pendurados) e a decapitação de traidores (cujas cabeças eram fincadas em lanças na Tower Bridge em Londres) eram espetáculos públicos. A maioria dos soldados mortos permanecia anônima no campo de batalha.

Shakespeare escreveu suas obras nesse ambiente. Seu público estava acostumado com a violência cotidiana, tanto nas guerras, quanto nas intrigas palacianas e também no dia-a-dia: epidemias, assaltos etc. Não era de se estranhar que algumas das produções, como *Macbeth* (1606-07) deixassem no palco pilhas de cadáveres – algo que o público não só entendia, como vivenciava pessoalmente (Greenblatt, 2006, p. 172-173). O Bardo buscava inspiração em lendas e romances históricos, em que a violência aparecia em hipérbole dramática.

Macbeth é um nobre escocês que cavalga com seu general, Banquo. Os dois encontram três bruxas, que saúdam Macbeth como Lorde de Cawdor e Rei da Escócia – e Banquo como pai do futuro rei. Depois, o Lorde de Cawdor morre e Macbeth assume o posto. Sua esposa quer que ele mate o rei e assumo o trono. A segunda profecia também se realiza – levando Macbeth a temer que o próximo rei seja um filho de Banquo. Macbeth vive um inferno de crimes e culpa. Ele e a esposa estão condenados à loucura e à morte.

A violência também marca *Trono manchado de sangue* (*Kumonosu-jo*, 1957 – “Castelo Teia da Aranha”, referência ao nome do palácio), que se passa no período Sengoku, marcado por guerras civis, entre os séculos XV e XVII. Feito para a audiência japonesa, ele deveria criar empatia ressaltando aspectos relativos a um período histórico que, mesmo não tendo sido vivido pessoalmente pelo público, tivesse representatividade cultural.

Na trama, *Taketoki Washizu* (Toshiru Mifune) é um guerreiro cuja vida é transformada quando ele e seu comandado *Yoshiaki Miki* (Minoru Chiaki) encontram um espírito que prevê várias coisas – entre elas, a ascensão de Washizu ao lugar do senhor da guerra local. Quando as profecias começam a se realizar, incentivado pela fria e racional *Senhora Asaji Washizu* (Isuzu Yamada), Washizu resolve assassinar o governante e tomar o poder. O casal tem sucesso, mas o sentimento de culpa que assombra o guerreiro, junto com a suspeita de seus adversários, acaba por causar uma tragédia épica.

Kurosawa adaptou com maestria elementos lingüísticos e culturais do texto do Bardo, sempre se dirigindo a um público japonês. Por exemplo, na peça, as bruxas evocam a *tríade*, elemento constante na tradição pagã que remonta a trios de mulheres poderosas e exóticas de diferentes culturas, como as Fúrias, que ganharam caráter sinistro e maligno no Cristianismo. Shakespeare aumenta a estranheza dando-lhes uma aparência andrógina com o que parece ser uma barba. A malícia e ironia de suas palavras enigmáticas dão o tom à cena.

Já no filme, o diretor mostra uma personagem idosa, de aparência andrógina, que canta profecias enigmáticas. A cultura japonesa não tem um paralelo com as tríades da Europa; a ‘feiticeira’ é uma sacerdotisa ou vidente, que comunga com espíritos naturais e, portanto, não precisa ser maligna. A mera presença do espírito (que pode ou não ser um ‘*tengu*’, espectro que se acreditava emergir de locais de conflitos) traduz as preocupações com a guerra civil que estava acontecendo – e que ainda iria acontecer. Com a imagem, o diretor cria um efeito sobrenatural de incerteza em seu público – o mesmo efeito de Shakespeare em sua platéia.

Outro exemplo de boa adaptação é a cena seguinte, onde Macbeth e Banquo comentam sobre como o mundo ao seu redor parece ter desaparecido e suas referências se perderam. No filme, Washizu e Miki cavalgam em busca do Castelo Komonosu. Por três minutos os únicos sons são a

sinistra música de fundo e os cascos dos cavalos. Os dois cavalgam na direção da câmera, em meio à neblina, numa imagem repetida várias vezes. A repetição e a falta de referências evocam, sem palavras, a sensação de confusão dos personagens.

Também o diálogo entre Washizu e Asaji é um tributo visual à provocação de Lady Macbeth contra as dúvidas do marido. Na peça, ela o incentiva a conquistar seus objetivos e, quando ele tem dúvidas, questiona sua virilidade. No filme, enquanto Asaji, fria e racionalmente, convence Washizu sobre o melhor curso de ação, vê-se um cavalo indomável, esperneando ao fundo, sem conseguir fugir; ocorre uma analogia entre o animal viril aprisionado e a confusão interna (instinto x razão) no espírito do guerreiro.

Note-se ainda a oposição *escolha x destino*. Macbeth faz escolhas enquanto tenta realizar uma profecia e não outra. Na cultura japonesa, o destino é onipresente; talvez Washizu não tivesse escolha. Segundo Rubin (2009), até o século XIV, o *'tengu'* era um espírito malicioso, que confundia viajantes e sumia. O espírito chega a citar 'destino' nas profecias. Porém, mais tarde, o filho de Miki sugere que o espírito teria apenas sugerido um possível futuro e Washizu teria deliberadamente resolvido seguir sua sugestão. Pode ser que o espírito não fosse um *tengu* e sim um *yamamba* (vide a seguir).

Por fim, é importante salientar a presença do *Noh* (Pérez, 2007, p. 218-219). O *Noh* ("capacidade" ou "arte") é uma forma tradicional de teatro musical, que se consolidou no início do século XIV, ganhando força na proteção do xogunato até a Era Meiji, na segunda metade do século XIX. Ele representa valores fundamentais da sociedade japonesa: lealdade, sacrifício, disciplina, responsabilidade e seriedade. É caracterizado pelo cenário simples sobre um tablado de madeira (para ecoar passos), por só ter atores e pelo seu estilo lento, sério, de postura ereta, rígida, com movimentos sutis, bem como pelo uso de uma máscara típica pelo protagonista (*shite*). O coro (*jiutai*) tem uma função dramática decisiva, conduzindo a narrativa. Para Ritchie (1996, p. 202), Kurosawa teria escolhido usar as técnicas do *Noh* porque "no *Noh* estilo e história são uma coisa só".

Segundo Pérez (2007, p. 221), *Kumonosu-jo* pode ser uma adaptação do estilo *asura-mono*, relativo a batalhas. Há uma possível relação com uma obra *Noh* intitulada *Tsuchigumo*. Nela, *Minamoto no Yorimitsu* (um guerreiro histórico, cuja vida é lendária) e seu tenente *Watanabe no Tsuna* enfrentam um demônio aracnídeo disfarçado de monge. Também há paralelos entre a representação do espírito benigno *Yamamba* (que toma a forma de uma idosa numa montanha) e o espírito que Washizu e Miki encontram. Asaji pode ter uma analogia à máscara *Shakumi*, que representa a mulher que enlouquece pela separação de seu amado. O diretor usou a máscara *Heida* (que representa um poderoso guerreiro adulto, com expressão cerrada e bigode) para mostrar a Mifune como seria a expressão de Washizu.

Vemos que o diretor teve o cuidado de não apenas ambientar o conteúdo de sua obra, mas também determinar sua forma de expressão, usando artifícios e estratégias culturais tipicamente japonesas. Esse é o gênio de Kurosawa.

Considerações Finais

Macbeth é, em essência, uma peça relativamente simples e direta, pela ausência de subtramas comuns em outras obras do Bardo. O que a torna complexa é a profundidade da confusão dos sentimentos expressos pelo protagonista. Do mesmo modo, *Trono* é uma produção em preto-e-branco com artifícios simples – chuva, neblina, contrastes de preto, branco e cinza – para expressar emoções complexas. O filme é um clássico que não depende do conhecimento prévio da peça, da obra de Shakespeare ou qualquer coisa relativa a ela.

Kumonosu-jo é *Macbeth* – e não é *Macbeth*. A obra cinematográfica, por mais que seja inspirada no texto inglês, assume vida própria e se destaca na história do cinema. Como afirma Barthes, cabe à audiência trazer seu repertório cultural e referências individuais e coletivas, para melhor poder aproveitar a experiência inigualável oferecida por esse filme.

Aqueles que admiram o cinema japonês por si mesmo apreciarão *Kumonosu-jo* como uma obra completa, com méritos próprios, de uma riqueza narrativa que é única. Tanto áudio quanto visualmente, o filme revela nuances e expressa sentimentos de tal modo que marca presença na memória e no imaginário das platéias.

Já aqueles que buscam a referência shakespeariana de *Macbeth* também não se decepcionarão. Kurosawa soube aproveitar os principais elementos lingüísticos da obra do Bardo, colocando-os à vista para serem absorvidos na íntegra. Onde faltam as palavras bem escolhidas e os solilóquios imortais, estão a neblina, a chuva, as expressões nos rostos, um turbilhão de emoções sob uma fachada de reflexão silenciosa.

Seja no ‘trono manchado de sangue’, ou no ‘castelo de teia de aranha’, a obra inspira o espectador a procurar a tragédia do nobre aprisionado entre a ambição desmedida de sua esposa e sua própria honra, lealdade e culpa. Atiça a imaginação e provoca a buscar o texto de Shakespeare, seja no palco ou novamente na tela. O Imperador faz jus ao título e mantém a aclamação ao Bardo.

Referências Bibliográficas

- ANDERSON, Joseph & RITCHIE, Donald. *The Japanese Film: Art and Industry*. New Jersey: Princeton UP, 1982.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BEVINGTON, David. *Shakespeare*. Oxford: Blackwell, 2002.
- CRAIG, Leon. *Of philosophers and kings: Political philosophy in Shakespeare's "Macbeth" and "King Lear"*, Toronto: University of Toronto Press, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *O ato de criação* (palestra). Trad: José Marcos Macedo. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999.
- EZRA, Elizabeth & ROWDEN, T. *Transnational cinema*. New York: Routledge, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagem, 1992.
- GOODWIN, James. *Akira Kurosawa and intertextual cinema*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1994.

- GREENBLAT, Stephen. *Will in the world*. New York: Norton, 2006.
- KUMONOSU-JO/THRONE OF BLOOD. Direção e Produção: Akira Kurosawa. Intérpretes: Toshiru Mifune, Isuzu Yamada e outros. Roteiro: Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto, Ryûzô Kikushima, Hideo Oguni, William Shakespeare (*Macbeth*). Toho, 1957.
- KUROSAWA, Akira. *Akira Kurosawa: something like an autobiography*. New York: Random House, Inc., 1982.
- MICHELL, John. *Who wrote Shakespeare?* Londres: Thames & Hudson, 1999.
- PÉREZ, Raquel. Macbeth em el Castillo de Tela de Araña: Akira Kurosawa. *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*. Universidad de Sevilla, Ano V, n. 5, p. 221-226, 2007. Disponível em:
<<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2671150>>. Acesso em: 12 nov. 2009, 15:00.
- RICHIE, Donald. *The films of Akira Kurosawa*. Berkeley: UC Press, 1996.
- RUBIN, Norman. *Ghosts, Demons and Spirits in Japanese Lore*. Publicado em 26 jun. 2000.
Disponível em: <<http://www.asianart.com/articles/rubin/>>. Acesso: 12 nov. 2009, 18:00.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Trad. Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- YOSHIMOTO, Mitsuhiro. *Kurosawa: Film studies and Japanese cinema*. New York: Duke University Press, 2000.