

## **RAN, UM REI LEAR JAPONÊS**

### *RAN, A JAPANESE KING LEAR*

**Antonio João Teixeira**

Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG - Campus Central, Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas, Ponta Grossa, PR, Brasil; (42) 224-7157; e-mail: ajteixeira@click21.com.br

*Recebido para publicação em 22/03/2004*

*Aceito para publicação em 20/05/2004*

#### **RESUMO**

Este artigo apresenta a hipótese de que o filme *Ran*, de Akira Kurosawa, afirma-se como obra genuinamente japonesa ao reler o original inglês, lançando mão de aspectos característicos da cultura japonesa, tais como o teatro Nô e a pintura *sumi-e*, evocada na fotografia com teleobjetiva. Além disso, o filme está solidamente apoiado na história japonesa, num episódio calcado em *King Lear*, o que levou o autor a trabalhar o texto shakespeariano. O final niilista, que não vê saída para o caos, afirma características ligadas à cultura japonesa.

Palavras chave: teatro shakespeariano, cinema, cultura japonesa

#### **ABSTRACT**

This article presents the hypothesis that Akira Kurosawa's film *Ran* affirms itself as a genuinely Japanese work and challenges the original English text by using elements which are characteristic of the Japanese culture, such as the Noh Theater and the *sumi-e* painting, the latter being evoked in the long lens photography. The film is solidly rooted in Japanese history and is adapted from *King Lear*, a fact that led the author of the film to use the Shakespearean text. However, the nihilistic ending, which sees no way out for the chaos (*ran* is the Japanese word for *chaos*), affirms characteristics that are connected to the Japanese culture.

Key words: Shakespearean drama, film, Japanese culture

Este trabalho tem por objetivo fazer uma leitura do filme *Ran* de Akira Kurosawa em relação à cultura em que ele foi produzido, mas levando em conta também, por ser uma adaptação de um texto canônico da li-

teratura inglesa –*Rei Lear* de William Shakespeare –, a obra que lhe serviu de inspiração e a cultura que a gerou. Para tanto faço, primeiramente, uma leitura que vê o texto dramático shakespeariano como uma afir-

mação da identidade nacional inglesa, e a seguir a investigação de como uma obra tão intimamente relacionada com a formação da identidade nacional britânica pôde ser adaptada para um texto fílmico fortemente ligado à cultura nipônica.

No texto dramático *Rei Lear* de Shakespeare, grande ênfase é dada ao local Dover. Ele é mencionado onze vezes. Quando Gloucester é torturado perguntam-lhe “Por que para Dover?” três vezes; e há uma cena crucial em que Edgar faz uma fantástica descrição dos Penhascos de Dover, onde tudo parece fora de proporção – o local, é claro, é apenas imaginado nesta cena. E é nas cercanias de Dover que desembarca o exército invasor francês, liderado por Cordélia. Na época em que *Rei Lear* foi escrito, início do século XVII, a Inglaterra e a França eram inimigas havia duzentos anos e a possibilidade de uma invasão do território inglês pela França era um constante pesadelo. Dover torna-se, assim, um espaço metafórico relacionado à questão de identidade. E é ali que os franceses são derrotados e a ordem é restabelecida.

O local é mais vividamente evocado na cena de Dover Cliff, no quarto ato, em que Edgar faz o cego Gloucester pensar que está à beira do penhasco, de onde poderá saltar para a morte. A fala de Edgar sugere que algo assustador está à espreita em algum lugar. Edgar fala do “despenhadeiro horrível” (4.6.5), de que “até dá medo e vertigem olhar tão fundo” (4.6.17). As coisas parecem fora de proporção – “Os corvos e as gralhas que planam lá embaixo parecem do tamanho de besouros” (4.6.17-19). A colheita de algas marinhas é “tarefa assustadora” (4.6.20-21). Um homem não parece maior que sua cabeça; os pescadores que andam na praia parecem ratos.

Dover é o local onde os invasores franceses desembarcarão. Se eles ganharem a batalha, eles podem querer dominar o reino; se perderem, o poder estará na mão de personagens malévolos. Essas são as duas terríveis alternativas, a perspectiva de pesadelo que Edgar pode estar metaforicamente antevendo no fictício penhasco de Dover. O fantástico espaço que ele cria em sua imaginação pode ser relacionado à aterrorizante paisagem de pesadelo no final da peça, com todas aquelas mortes e ações violentas. Assim, a cena do Penhasco de Dover evocaria esses temidos acontecimentos.

Com o exército francês derrotado, a ordem vai ser restaurada e a terra dividida volta a ser uma só sob o reinado de Edgar. A imprecisão de lugares e limites na velha ordem de coisas e a subsequente guerra civil e derrota dos franceses – que resultam numa restauração da ordem – apresentam uma relação com a situação real da Inglaterra no início do reinado de James I. A consciência nacional inglesa vinha se fortificando devido às guerras com a França, que se prolongavam havia duzentos anos, e devido à Reforma, com a publicação da Bíblia em inglês e conseqüente florescimento da literatura nacional. James I era, além de rei da Inglaterra, rei da Escócia e uniu os dois países, havendo então o nascimento de uma comunidade britânica. Podemos aí, desse modo, relacionar o espaço interno da peça – espaço em que os personagens vagam de um lado para outro para finalmente chegar em Dover, local onde a ordem é restaurada –, com o espaço externo da Inglaterra jacobina, agora unida à Escócia por um governante comum.

O mundo violento de Lear representaria aqueles atos de violência que geralmente ocorrem no início de formações nacionais. Eles acontecem no caminho para Dover, que se torna, portanto, o local emblemático do nascimento de uma consciência britânica, de um estado que começa a ser reconstruído, fortificado pela vitória sobre os invasores franceses e pela disposição de Edgar de governar. A restauração final da ordem é o “milagre” (4.6.69) a que Edgar se refere ao ver seu pai “mergulhar no vazio e voltar à vida”. Os dois penhascos de Dover – o imaginário e o que é o local dos últimos acontecimentos da peça – encontram-se nessa espécie de espaço abstrato, o *locus* de uma emergente consciência nacional.

*Ran*, adaptação de *Rei Lear* por Akira Kurosawa, é também inspirado em acontecimentos da história japonesa. Robert Hapgood identifica um acontecimento histórico que pode ser relacionado aos personagens de *Ran*: Na época conhecida como Sengoku Jidai (Era do País em Guerra: 1392-1568) havia um senhor feudal chamado Motonari Mori, que tinha três filhos e que se tornou conhecido pela parábola das três flechas que podem ser quebradas separadamente, mas não quando estão amarradas juntas, uma parábola mencionada no filme (235-236). Há também uma referência no filme à luta entre os clãs Genji e Heike no

Japão do século XII. Historicamente, existiu também uma certa Masako Hojo, mencionada por Hapgood, que poderia ter inspirado o personagem Kaede em *Ran*. Após a morte de seu marido, Masako Hojo tomou o cargo de shogun de seu filho mais velho e o deu a seu filho mais novo (236). Todos esses fatos históricos evidenciam as fortes conexões de *Ran* com a história japonesa.

Há também no filme muitos elementos vindos diretamente do teatro Nô: estilo de interpretação, maquiagem inspirada em máscaras Nô e o vestuário suntuoso (Thompson 6); a raposa-em-forma-humana (Parker 420); o *nohkan*, a flauta Nô (Diniz 777); a figura andrógina do Bobo, interpretado por um travesti japonês (Parker 89) – devemos lembrar que guerreiros samurais costumavam relacionar-se sexualmente com seus pagens (Goodwin 207); o uso da cor – cores convencionais representam os personagens. Amarelo é usado para Taro, vermelho para Jiro e azul (que representa a pureza no teatro Nô) para Saburo (Parker 87).

Tanto o Nô quanto o bushido, código de honra samurai, se originam do Zen Budismo e estão ambos presentes em *Ran* (Parker 89). O Budismo desenvolve o conceito dos celestiais *bodhisattvas*, mortais que foram virtuosos em vidas passadas e poderiam, portanto, tornar-se Budas e atingir *onirvana*, mas preferiram ficar na terra por compaixão pela humanidade sofredora (Swann 38). Em *Ran*, um personagem incorpora esse conceito do *bodhisattva*: Lady Sué. Ela viu sua família ser massacrada e seu irmão Tsurumaru ser cegado por Hidetora, mas não sente ódio por ele.

*Ran* está, portanto, solidamente fundado na história e cultura japonesas. No entanto, o filme mantém uma relação íntima com o texto shakespeariano – Kurosawa via semelhanças entre o período de guerra civil no Japão e o período de guerra civil na Inglaterra e os temas e eventos tirados de Shakespeare poderiam, dessa forma, cobrir o período do conflito japonês (Thompson 5). Mas *Ran* difere da peça de Shakespeare de várias maneiras. Em termos de trama, Hidetora tem três filhos e não três filhas e decide abdicar do poder em favor do filho mais velho; a subtrama

de Gloucester é omitida, embora alguns de seus elementos estejam presentes. O filme também apresenta um passado de carnificina para Hidetora: sua queda é consequência desses atos de maldade, dos quais ele toma consciência vagarosa e dolorosamente. Enquanto Lear é “um homem contra quem pecaram muito mais do que pequei” (3.2.63-64), Hidetora representa a implacabilidade da dominação violenta absoluta. Mas a maior diferença refere-se ao final que Kurosawa escolheu para *Ran*. Não há restauração ou mesmo perspectiva de restauração da ordem; há somente destruição. O filme não mostra apenas miséria humana, mas caos absoluto, sendo que “caos” é uma das possíveis traduções do título do filme.

Em termos estilísticos, há um recurso utilizado por Kurosawa, o uso de lentes teleobjetivas, que combinado com um determinado tipo de composição das figuras dentro do quadro, irá dar suporte à minha hipótese de que *Ran* é um filme muito mais intimamente ligado à cultura japonesa do que à cultura que deu origem a *Rei Lear*. A teleobjetiva, devido à sua propriedade de fazer objetos distantes parecerem estar próximos da câmera, distorce a perspectiva, causando achatamento do espaço, de tal modo que a imagem parece ter apenas duas dimensões. Desse modo, a imagem se assemelha a pinturas medievais monocromáticas japonesas, os *sumi-e*, nas quais “space is not clearly differentiated (...) and mountains, cliffs, and other pictorial elements often appear to be suspended or not properly integrated with the rest of the landscape” (Varley 114)<sup>1</sup>. A perspectiva central não mais opera. Temos, ao contrário, perspectivas paralelas e invertidas, características da arte asiática.

A teleobjetiva é extensivamente usada nos filmes mais antigos de Kurosawa, mas mesmo em *Ran*, onde seu uso é mais restrito, é empregada funcionalmente. Um momento significativo do uso da teleobjetiva ocorre quando Hidetora descobre que sua presença no castelo do filho Jiro é indesejada. Irritado, Hidetora ordena que abram os portões para que ele possa ir embora. As duas metades do portão parecem deslizar para os lados, devido ao uso da teleobjetiva. A abertura formada enquadra Hidetora e Jiro. O acha-

<sup>1</sup> O espaço não é claramente diferenciado (...) e montanhas, penhascos e outros elementos pictóricos freqüentemente parecem estar suspensos ou não integrados adequadamente ao resto da paisagem (Minha tradução).

tamento do espaço faz com que as figuras pareçam estar no mesmo plano, Jiro numa posição superior com relação ao pai. Quando os portões se fecham, as duas enormes lâminas escuras se interpõem entre pai e filho – o uso da teleobjetiva enfatiza a ríspida separação entre eles. Em outra seqüência, Hidetora se encontra, juntamente com Kyoami, o bobo, nas ruínas de um castelo, entre uma parede desmoronada e um muro alto. Graças ao uso da teleobjetiva, os dois personagens parecem achatados contra o chão. Hidetora corre, tentando escapar das terríveis memórias que o local lhe traz à mente. Tenta fugir por uma escada que, devido à teleobjetiva, parece perpendicular ao solo. Kyoami corre atrás dele e ambos param nos degraus, sentam e apóiam as cabeças nas paredes, um de cada lado da escada que eles foram incapazes de subir. O mesmo recurso é utilizado funcionalmente em outras seqüências do filme.

O uso da teleobjetiva e as convenções do teatro Nô dão conta de outro aspecto estilístico relevante – a composição. *Ran* mostra uma grande preocupação com disposições elaboradas dos elementos dentro dos planos. Os grupos são freqüentemente arranjados de forma simétrica, como na cena da “divisão do reino”. O “palco” é o Monte Fuji e os participantes da cerimônia se dispõem em círculo, o que metaforicamente sugere a crença de Hidetora na propriedade de sua decisão e na união de seus filhos. O círculo se quebra com a rebelião de Saburo. Em toda a cena, cheia de procedimentos ritualísticos, predominam a formalidade e a simetria.

Essa preocupação com o ritualístico, com o solene, dá ao filme um tom distanciado, quase frio, que contrasta com a turbulência trágica do texto teatral shakespeariano. É que o desencantamento e a insatisfação de Kurosawa fazem com que ele desconfie de soluções políticas, o que fica evidente no pessimismo dos seus últimos filmes, em contraste com o engajamento social dos filmes dos anos cinquenta e sessenta. Nesses, Kurosawa mostrava uma crença no tipo de indivíduo autônomo, crítico, que surgiria da destruição da guerra e o estilo fílmico se caracterizava por cortes rápidos e a uso de câmeras múltiplas, o que acrescentava dinamismo às seqüências. Nos últimos filmes, entretanto, Kurosawa volta a um tempo mais lento, a longas tomadas com câmera fixa (Prince 283).

Em *Ran* predomina esse tempo lento. A montagem fragmentada é muito rara, mas uma seqüência, filmada com várias câmeras, destaca-se. Há no filme constantes referências ao inferno e na seqüência do ataque ao terceiro castelo a idéia de inferno é condensada em poucas imagens. Há uma implacável exibição de planos de olhos atravessados por flechas, de um homem segurando o próprio braço decepado e rindo loucamente, de sangue abundante, de pilhas de corpos. A atmosfera sinistra e sombria é realçada pela ausência de som diegético pela torturada música de Toru Tokemitsu. O espaço é fragmentado, não há um personagem com quem o espectador possa se identificar e ele então contempla fascinado aquela mistura de fogo, sangue, flechas e loucura. O caos reina.

Assim a teleobjetiva, a composição cuidadosa e a abordagem com múltiplas câmeras não se apresentam como um mero truque técnico para vender *Ran* como filme de arte. Esses recursos vão, isso sim, metaforizar o espaço, relacionando-o à tradição japonesa da pintura *sumi-e*, à composição típica do teatro Nô e ao estilo de Kurosawa. *Ran* cria esse espaço ao mesmo tempo em que se apropria de alguns elementos de *Rei Lear* de Shakespeare.

Um aspecto que também poderia estar relacionado a uma leitura de *Ran* como expressão da cultura japonesa é a surpreendente inserção de planos de nuvens, aparentemente sem nenhuma relação com a história que está sendo contada de modo clássico, linear. São cinco planos: nuvens brancas e imóveis, nuvens em movimento e que parecem inchar, nuvens escuras acompanhadas de som de trovão, nuvens misturadas com a fumaça da batalha, nuvens se movendo rapidamente ao som de música sinfônica.

Nota-se aqui uma certa progressão, em que novos elementos são acrescentados cada vez que um novo plano de nuvens é mostrado. E cada plano está relacionado ao desenvolvimento do filme: segurança de Hidetora quanto à sua decisão de abdicar do poder, desafio de Saburo e de Tango, banimento de Saburo e Tango, ataque ao terceiro castelo, tomada de consciência de Hidetora. Ele, que a princípio parecia seguro de sua capacidade de controlar os acontecimentos, percebe, agora, algumas realidades para as quais era cego e também toma consciência de alguma força superior que não pode ser controlada, o que pode

ser relacionado a outros aspectos do filme, como a caracterização de Sué como um bodhisattva, uma criatura superior e condescendente, e o teatro Nô que, como vimos, deriva do Zen Budismo. A leitura das metáforas acima pode, portanto, reforçar o ponto de vista de que *Ran* é um filme fortemente ligado a suas raízes nacionais.

É claro que há no filme elementos do cinema ocidental, principalmente cinema americano, como parte de seu intertexto. A associação de Kurosawa com a cultura ocidental foi sempre muito marcada. Seus filmes mais antigos – *Os Sete Samurais* e *Yojimbo, o Guarda-Costas* – são muito populares no ocidente (Goodwin 52). Ele adaptou *O Idiota* de Dostoiévski (1951), *Ralé* de Górkki (1957) e *Macbeth* de Shakespeare. *Dersu Uzala* (1975) foi produzido pela Mosfilm e *Kagemusha, a Sombra do Samurai* (1980) foi uma produção conjunta entre a Toho e a 20<sup>th</sup> Century-Fox. *Ran* foi produzido para a Gaumont (Goodwin 271).

Apesar desses fatores, que não poderiam passar despercebidos por serem parte importante da obra de Kurosawa, os elementos analisados anteriormente parecem autorizar a afirmação já feita de que *Ran* é uma obra enraizada na cultura japonesa. E seu distanciamento de *Rei Lear* fica patente na cena final: o pergaminho com a figura de Buda cai no abismo e se perde para sempre. Não pode haver imagem mais tocante de desamparo do que a figura do cego Tsurumaru, ao pôr-do-sol, perto da borda do precipício, sem nenhum ser humano à sua volta, sem sua música e sem o conforto espiritual de seu deus. Parece-me que essa cena, em sua corajosa negação da possibilidade de restauração da ordem, ironicamente comenta a peça que lhe serviu como uma de suas fontes; o que torna *Ran* um filme questionador, porque ele não está preo-

cupado com a centralidade do texto dramático. O filme deve muito a *Rei Lear*, sem dúvida, mas apesar dos acenos que faz em direção à cultura ocidental e do jogo de influências, empréstimos e homenagens, ele emerge como *Ran*, arte cinematográfica japonesa antes de tudo, não apenas o *Rei Lear* de Kurosawa.

#### REFERÊNCIAS

- 1 DINIZ, Thais Flores Nogueira. “*King Lear*’s Filmic Adaptation: A Chaos?” *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* (CRCL), 2E6, 23.3(1996):775-780.
- 2 GOODWIN, James. *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1994.
- 3 HAPGOOD, Robert. “Kurosawa’s Shakespeare Films: *Throne of Blood*, *The Bad Sleep Well*, and *Ran*”. In: Davies, Anthony, e Stanley Wells (eds.). *Shakespeare and the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 234-49.
- 4 MOWAT, Barbara A., and Paul Werstine (eds.). *The Tragedy of King Lear by William Shakespeare*. The New Folger Library Shakespeare. New York: Washington Square Press, 1993.
- 5 PARKER, R. B. “The Use of Mise-en-Scène in Three Films of *King Lear*.” *Shakespeare Quarterly* (SQ), Washington D. C., 42.1 (1991 Primavera):75-90.
- 6 PRINCE, Stephen. *The Warrior’s Camera: the Cinema of Akira Kurosawa*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- 7 SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- 8 SWANN, Peter C. *A Concise History of Japanese Art*. Tokyo, New York and San Francisco: Kodansha International Ltd., 1979.
- 9 THOMPSON, Ann. “Kurosawa’s *Ran*: Reception and Interpretation.” *East-West Film Journal*, (1989):1-13.
- 10 VARLEY, H. Paul. *Japanese Culture*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1973.