

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
CAMPUS DE CIÊNCIAS SÓCIO-ECONÔMICAS E HUMANAS
MESTRADO INTERDISCIPLINAR
EM EDUCAÇÃO, LINGUAGEM E TECNOLOGIAS

**TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E INTERCULTURAL DE MACBETH, DE
SHAKESPEARE, PARA KUMONOSU-JÔ, DE KUROSAWA**

Gustavo Rezende de Souza

Anápolis-GO
2016

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
CAMPUS DE CIÊNCIAS SÓCIO-ECONÔMICAS E HUMANAS

MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM EDUCAÇÃO, LINGUAGEM E TECNOLOGIAS

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO:
PROCESSOS EDUCATIVOS, LINGUAGEM E TECNOLOGIAS

**TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E INTERCULTURAL DE MACBETH, DE
SHAKESPEARE, PARA KUMONOSU-JÔ DE KUROSAWA**

Gustavo Rezende de Souza

Anápolis-GO 2016

GUSTAVO REZENDE DE SOUZA

**TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E INTERCULTURAL DE MACBETH, DE
SHAKESPEARE, PARA KUMONOSU-JÔ, DE KUROSAWA**

Dissertação apresentada ao Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias da Universidade Estadual de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação, Linguagens e Tecnologias.
Área de concentração: Processos Educativos, Linguagem e Tecnologias.
Linha de pesquisa: Linguagem e Práticas Sociais.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Eugênia Curado

Anápolis-GO

2016

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E INTERCULTURAL DE MACBETH, DE SHAKESPEARE, PARA KUMONOSU-JÔ, DE KUROSAWA

Esta dissertação foi considerada aprovada no exame para a obtenção do título de Mestre em Educação, Linguagem e Tecnologias pelo Programa de Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias da Universidade Estadual de Goiás – UEG, em 28 de junho de 2016.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Maria Eugênia Curado (Universidade Estadual de Goiás - UEG)
Orientadora / Presidente

Prof. Dr. Sostenes Cezar de Lima (Universidade Estadual de Goiás - UEG)
Membro interno

Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha (Universidade Federal de Goiás - UFG)
Membro externo

Anápolis-GO, 28 de junho de 2016.

Dedico este trabalho a meus amados pais, Anézio e Sebastiana, ao sábio mestre Kenjiro e à querida amiga Paula.

Agradecimentos

À Universidade Estadual de Goiás, ao Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias (MIELT) e a todos os professores e colegas mestrandos que colaboraram para meu crescimento acadêmico.

Aos professores doutores Sostenes Cezar de Lima e Márcio Pizarro Noronha, por suas importantes contribuições em meu processo de formação no mestrado e por gentilmente aceitarem participar da banca de qualificação deste trabalho.

À professora doutora Maria Eugênia Curado, por sua orientação e auxílio.

À CAPES, pelo fomento oferecido a esta pesquisa.

À minha família e amigos, pela compreensão e apoio.

**Obrigado por me oferecerem suas
abençoadas sombras sob o raiar do sol
primaveril**
Poeta sem teto do Japão pós-guerra

RESUMO

Analisar o procedimento tradutório entre as obras *Macbeth*, texto dramático de William Shakespeare, para o filme japonês *Kumonosu-jô*, do diretor Akira Kurosawa. Para tanto me valerei de uma abordagem interdisciplinar, cujos principais aportes teóricos são a Sociologia Histórica (IKEGAMI, 1995; 2005) e leituras contemporâneas do Marxismo teórico (NAJITA, 2005), ambos teóricos japoneses; a semiótica e tradução intersemiótica americana, da linha peirceana (PEIRCE, 2005; PLAZA, 2003; SANTAELLA, 1997; 2002); e os pressupostos teóricos da análise do discurso crítica, de origem inglesa (FAIRCLOUGH, 2001). São analisadas cenas do filme *Kumonosu-jô*, sob a mesma perspectiva interdisciplinar, objetivando elucidar as relações intersemióticas e discursivas entre a película japonesa e o texto para teatro *Macbeth*. São tecidas considerações comparativas entre este procedimento tradutório intersemiótico, a cultura japonesa da honra e o processo de modernização japonês, com base na teoria crítica marxista e da sociologia histórica.

Palavras-chave: Sociologia histórica; tradução intersemiótica; análise do discurso; *Macbeth*; *Kumonosu-jô*.

ABSTRACT

This research aims at analyzing the procedures used in translating *Macbeth*, drama written by William Shakespeare, into the Japanese movie *Kumonosu-jô*, by director Akira Kurosawa. To reach this goal an interdisciplinary approach was adopted with theoretical guidelines from: Historical Sociology (IKEGAMI, 1995; 2005) and contemporary Marxist studies (NAJITA, 2005), both by Japanese scholars; American semiotics and intersemiotics translation in its peircean approach (PEIRCE, 2005; PLAZA, 2003; SANTAELLA, 1997; 2002); critical discourse analysis in its Anglo Saxon approach (FAIRCLOUGH, 2001). To reach this aim, scenes from the movie *Kumonosu-jô* are analyzed under the same interdisciplinary perspective, to elucidate the intersemiotic and discourse relations between the Japanese movie and the drama text *Macbeth*. From this analysis, comparative considerations are pinpointed regarding the intersemiotic translation procedure, the Japanese culture of honor and the modernizing process of Japan, based on Marxist critical theory and Historical Sociology.

Keywords: Historical sociology; intersemiotic translation; discourse analysis; *Macbeth*; *Kumonosu-jô*.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	Máscara <i>Uba</i>	99
FIGURA 2	Espírito da floresta da teia de aranha	99
FIGURA 3	Washizu e Miki entrando no castelo	105
FIGURA 4	As compleições transtornadas de Washizu e Miki	105
FIGURA 5	Washizu recebendo o katana	107
FIGURA 6	Máscara <i>Heida</i>	107
FIGURA 7	Kamon <i>ensô/mukade</i>	113
FIGURA 8	<i>Ensô</i> nas costas do dançarino	117

LISTA DE TERMOS EM JAPONÊS

Bakufu	Governo militar itinerante japonês
Bushido	Código de conduta não escrito samurai
Chanbara	Nome popular para os <i>jidaigeki</i> .
Daimyo	Suzerano de província da era <i>Sengoku</i>
Ensô	Ideograma que simboliza o vazio
Jidaigeki	Filmes de época japoneses
Jidaimono	Filmes baseados em peças de teatro japonesas; deu origem ao <i>jidaigeki</i> .
Kamon	Brasão de família ou clã samurai.
Katana	Espada samurai
Kokutai	Legítimo espírito político japonês
Kôdan	Antigo estilo literário pedagógico japonês
Kumonosu-jô	Castelo da floresta da teia de aranha
Meyo	Virtude da honra no <i>Bushido</i>
Mukade	Temido tipo de centopeia japonesa
Noh	Teatro de máscaras japonês
Sengoku	Era das guerras, séculos XV – XVI
Za	Forma de arte tradicional japonesa

SUMÁRIO

RESUMO	9
ABSTRACT	10
LISTA DE FIGURAS	11
LISTA DE TERMOS EM JAPONÊS	12
INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I: SHAKESPEARE, KUROSAWA, TRADUÇÃO E ESTÉTICA	20
.....	
1.1 Semiótica Peirceana.....	21
1.1.2 Segunda tricotomia: ícone, índice e símbolo	22
1.1.3 Tradução	25
1.1.4 Da letra ao espírito e o discurso.....	26
1.1.5 Tradução intersemiótica e o pensamento tradutório	29
1.2 Literatura.....	32
1.2.1 Shakespeare e o texto.....	35
1.2.2 Drama e tragédia.....	38
1.2.3 Shakespeare e a tragédia.....	41
1.3 Arte, estética e cinema.....	45
1.3.1 Cinema e contexto.....	46
1.3.2 Cinema e estética.....	48
1.3.3 Semiótica do cinema.....	50
CAPÍTULO II: CULTURA E DISCURSO DA HONRA	54
2.1 Cultura da honra e <i>Macbeth</i>	58
2.2 Processo civilizacional	66
2.2.1 Estética e civilização	71
2.3 Discurso da honra no Japão.....	77
2.3.1 Cultura da honra, modernização e cinema.....	79

CAPÍTULO III: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA – MACBETH E KUMONOSU-JÔ	86
3.1 Análise das cenas	88
3.1.2 Cena I.....	88
3.1.3 Cena II (A).....	92
3.1.4 Cena II (B).....	95
3.1.5 Cena III.....	102
3.1.6 Cena VI.....	108
3.1.7 Cena V.....	115
REFLEXÕES FINAIS	123
REFERÊNCIAS	128

INTRODUÇÃO

Minha trajetória de vida há treze anos é indissociável da cultura samurai e do audiovisual. O início de meus estudos no *Aizu Honbu Gakkô* (Escola Central de Aizu), escola de filosofia e cultura samurai, coincide com meu ingresso na faculdade de comunicação e com meu crescente interesse pelo audiovisual, com ênfase no cinema oriental. Por sua vez, quando recebi autorização para docência no *Gakkô*, os conhecimentos que havia adquirido sobre cinema, semiologia e áreas afins provaram-se ferramentas valiosas para transmissão do saber tradicional o qual fui confiado. Fiz do cinema um facilitador da compreensão de conceitos, costumes, história e práticas sociais que parecem distantes de nosso tempo, mas, se bem observarmos, continuam muito próximos daqueles que aprendem a valorizar virtudes como respeito, disciplina e hombridade.

O mundo ocidental vive um momento de intenso intercâmbio sociocultural com o oriente, as artes cumprindo seu papel milenar de liderar esse processo de comunicação e absorção mútua de valores estrangeiros. Mesmo com as facilidades contemporâneas oferecidas pela difusão de diversas tecnologias da informação, certo nível de estranhamento entre estes dois mundos, o ocidental e o oriental, ainda é vigente, e com uma clara justificativa: até pouco mais de cem anos atrás, pouco se sabia sobre as terras japonesas e seus costumes.

Assim, pretendemos identificar com este trabalho algumas das relações interculturais imbricadas no processo tradutório entre os sistemas semióticos diferentes de *Macbeth* e *Kumonosu-jô*, e as implicações sociais que embasaram tais procedimentos. Para tanto, nos servimos de uma série de teorias diferentes, mas complementares.

Fundamentação teórica

Nesta pesquisa, adotamos uma abordagem interdisciplinar enfocando: Sociologia Histórica (IKEGAMI, 1995; 2005) e Marxismo (NAJITA, 2005), ambos de teóricos japoneses; semiótica e tradução intersemiótica americana, da linha peirceana (PEIRCE, 2012; PLAZA, 2003; SANTAELLA, 1997; 2002); cinema

(ANDREW, 1989; METZ, 1980; WOLLEN, 1984); e literatura (ARISTÓTELES, 1987; COMPAGNON, 1999; JAUSS, 2002), sobretudo os estudos sobre Shakespeare (BRADLEY, 2009; BLOOM, 1999; HELIODORA, 2008).

Justificativa

A relação entre literatura e cinema não é nova, como destacam Aguiar (2003) e Curado (2008), entre outros autores. Na verdade, uma grande parcela dos filmes produzidos no último século “seguiu ou perseguiu enredos e personagens consolidados primeiro na literatura” (AGUIAR, 2003, p. 119). Cada uma dessas artes possui sua linguagem específica. Contudo, conforme ressalta Curado (2008, p. 88), “as relações entre o cinema e a literatura são complexas e se caracterizam, sobretudo, pela intertextualidade”.

Para Bazin (1999), literatura e cinema convergem esteticamente, o que implica uma aproximação gravitacional. Portanto, a transformação de um livro em um filme é tarefa complexa e requer a tradução do signo verbal para o signo audiovisual. Não se trata apenas da mera transposição de palavras para imagens, de descrições e diálogos para cenas. Curado (2008, p. 89-90) enfatiza que

ainda que pautados nas obras literárias, os diretores imprimem, na película, suas crenças, seus objetivos e sua estilística. Assim, eles buscam ou aproximar, ou traduzir, ou equivaler, ou dialogar, ou corresponder, ou adaptar o texto literário ao cinematográfico, observando as possibilidades de imbricamento de um meio com o outro, tendo em vista aquilo que desejam expressar.

O Japão viveu por séculos em um estrito regime de isolamento político, até mesmo das nações orientais vizinhas (SETTE, 1991; YAMASHIRO, 1987; 1996). O cineasta nipônico Akira Kurosawa, talvez inadvertidamente, traçou os passos para a tão necessária compreensão dos pontos comuns entre as culturas do ocidente e do oriente, através de sua tradução intersemiótica de um dos maiores clássicos da literatura ocidental, *Macbeth* (1606).

Mais que uma simples adaptação para o cinema de uma obra literária, Kurosawa ressignificou a tragédia de Shakespeare para o contexto histórico-cultural do Japão, especificamente da Era *Sengoku* (séc. XV – XVII), conhecida também

como o tempo dos Estados em Guerra, período no qual o Japão passou por uma série de levantes sociais e militares que culminaram na unificação da nação sob a bandeira do general Tokugawa Ieyasu (SETTE, 1991; YAMASHIRO, 1987; 1996).

Kumonosu-jô (em português, “Trono Manchado de Sangue”) é uma das mais criticamente aclamadas traduções cinematográficas de uma obra de Shakespeare (BLOOM, 1999). As pesquisas brasileiras realizadas por Inokuchi (2009; 2010) e Mendoza (2006) são de grande interesse para o presente trabalho.

Inokuchi (2009; 2010) realiza um importante estudo comparativo entre a obra de Kurosawa e a de Shakespeare, e também sobre a caracterização cênica das personagens Asaji e Kaede, dos filmes *Kumonosu-jô* e *Ran*, respectivamente. No entanto, ela emprega terminologias inadequadas, com o uso inadvertido de convenções historiográficas ocidentais, como os conceitos de medieval, feudal, dentre outros, para a descrição da história japonesa, além de reproduzir algumas imprecisões históricas. Isto prejudica, se não impossibilita, o exame minucioso da cultura da honra como princípio civilizatório do Japão, ainda que este não seja o objeto de pesquisa da autora. Ademais, a autora apresenta apenas noções mais gerais a respeito da ética samurai, o *bushido*, sem compreendê-la como processo do valor honorífico e a profundidade de suas consequências históricas. Inokuchi (2009; 2010) também serve-se do aporte teórico da tradução intersemiótica de matriz peirceana, através de Plaza (2003), mas prioritariamente para estabelecer questões gerais de traduzibilidade, sem empregar maior rigor terminológico, remetendo-se com maior frequência a outros estudos fílmicos e dramatúrgicos.

Mendoza (2006) analisa o filme *Sonhos* (*Yume*, 1990), também de Kurosawa, em sua relação intersemiótica com a poesia. Sua pesquisa relaciona este e outros filmes com os conceitos de imagem poética, a técnica da montagem, as convenções de tempo e espaço fílmicos, assim como estabelece as relações intersemióticas entre o cinema e o poema japonês do tipo *haikai*. Ainda que esta pesquisa não trate diretamente dos objetos estudados, nem siga pelos meios de Mendoza (2006), suas reflexões a respeito da poética de Kurosawa e da natureza da (sua) imagem fílmica não deixam de serem pertinentes ao contexto da tradução intersemiótica.

Peret (2010) observa o trabalho de Kurosawa sob o ponto de vista do cinema autoral – assim como Inokuchi, ele também confere grande importância à intencionalidade do autor atrás da obra, a partir dos relatos de produção do cineasta.

O autor brasileiro sugere, mas apenas sucintamente, a existência de um *discurso* no filme, assim como o papel crucial da recepção e da valoração de uma determinada cultura para a formação destes discursos, numa perspectiva foucaultiana.

Masuo (1997), em sua dissertação de mestrado na Universidade de Birmingham, faz um estudo comparativo entre duas adaptações do drama *Macbeth* - o filme *Kumonosu-jô* (1957), de Kurosawa, e a performance de *Macbeth* para teatro, a *Ninagawa's Macbeth*, realizada em 1980 por Yukio Ninagawa. O reposicionamento da comparação elucida diversos aspectos a respeito do filme que serão tratados neste trabalho.

Os estudos fílmicos de várias autoridades especializadas na obra de Kurosawa foram essenciais para este trabalho. Dentre eles, as pesquisas de Anderson e Richie (ANDERSON; RICHIE, 1982; RICHIE, 1998), assim como as de Prince (1999), devem ser evidenciados, não tanto pelo estudo dos filmes em específico, mas pela abordagem dialética do trabalho do diretor japonês e a indústria cultural a qual seu cinema está submetido – e informado. Os trabalhos destes autores também encerram vários apontamentos a respeito da cultura e costumes japoneses.

Yoshimoto (2000) analisa *Kumonosu-jô* do ponto de vista sociológico, observando a distribuição do capital cultural na obra. Ele critica as abordagens teóricas que tornam o filme subserviente a *Macbeth*, rebaixando-o sem reconhecer o valor cultural que preenche os distanciamentos entre as duas obras. Mas Yoshimoto reconhece que o estudo comparativo entre as obras, quando ambas são respeitadas igualmente, “é um modo útil e mesmo necessário de crítica” (YOSHIMOTO, 2000, p. 251).

Também é válido mencionar a pesquisa de Standish (2005), dentre outros pesquisadores também importantes, a respeito da história do cinema narrativo japonês, norteadada pelo materialismo histórico, fornecendo uma visão compreensiva e abrangente do papel do cinema no processo civilizatório japonês a partir do século XX. Vários outros trabalhos foram consultados a respeito da história do Japão, suas tradições culturais, artísticas e bélico-marciais, tais como Friday (2004), McClain (2000) e Ikegami (1995; 2003; 2005).

Problematização

A tradução da obra *Macbeth*, de Shakespeare, para o filme “*Kumonosu-jô*” (Throne of Blood, 1957), de Kurosawa, traz dois elementos essenciais para a investigação:

1. A semiose resultante da transição de um trabalho cuja estrutura dramática data do início do século XVII, para um sistema semiológico moderno, na forma do cinema, e suas devidas ponderações tecnológicas;
2. a tradução de uma de um dos enredos mais representativos da literatura ocidental para o contexto histórico-iconográfico japonês da Era *Sengoku*. Trata-se de contextos culturais muito diferentes, e que se inscrevem numa lógica mais abrangente do discurso de modernização do Japão.

Objetivos

Este trabalho tem como objetivo geral analisar a tradução da obra literária de Shakespeare para a linguagem cinematográfica, especificamente no filme, “*Kumonosu-jô*”, de Akira Kurosawa. Como objetivos específicos, esta pesquisa se propõe a

- Identificar as estratégias de tradução da linguagem de *Macbeth* para o cinema;
- Identificar elementos da cultura honorífica traduzidos entre *Macbeth* e “*Kumonosu-jô*”;
- Estabelecer as relações de significado e tradução do contexto ocidental/europeu medieval para o contexto oriental/japonês e suas implicações quanto ao processo de modernização do Japão.

Organização deste estudo

Esta dissertação é composta por mais três capítulos. No Capítulo I, abordamos questões relativas ao texto de William Shakespeare, da literatura, do cinema e da tradução intersemiótica.

No segundo capítulo, apresentamos reflexões acerca da história e cultura do Japão e a formulação do discurso honorífico no processo de modernização.

O Capítulo III, por sua vez, busca identificar as estratégias intersemióticas de tradução entre *Macbeth* para *Kumonosu-jô*, com a apresentação e análise comparativa de algumas cenas do filme e da tragédia. Também estão vinculadas a esta análise, considerações a cerca do discurso honorífico japonês do século XX.

Posteriormente, procedemos às considerações finais, finalizando o trabalho com nossas conclusões a cerca do procedimento tradutório entre as duas obras e suas implicações históricas e socioculturais.

CAPÍTULO I

SHAKESPEARE, KUROSAWA, TRADUÇÃO E ESTÉTICA

Quando Kurosawa tomou o texto de *Macbeth* em mãos, decompondo os elementos da obra a qual ele então viria a traduzir – ou a *reescrever* – intersemioticamente, em *Kumonosu-jô*, provavelmente ele não estava sendo movido por uma ideia de quem Shakespeare foi, mas sim por uma visão de quem o Bardo é. Afinal, a vida que Shakespeare nos deixou nunca foi totalmente documentada, mas está sendo reconstruída, com novas descobertas ano após ano, a partir de fragmentos dispersos em documentos sobre assuntos diversos à sua própria história (SMITH, 2008).

No entanto, o contrário aconteceu quanto à sua obra, cujo registro permanece vivo – eternizado – e, com isso, em constante semiose. Não resta dúvida da qualidade de Shakespeare como poeta e dramaturgo, sua obra é um modelo exemplar de narrativa dramática, com profundas reflexões acerca da humanidade, transcritas através de versos cuidadosamente desenhados com enorme riqueza poética.

Seu legado impactou a própria constituição identitária do mundo ocidental – a personalidade humana, essencialmente shakespeariana, de Bloom (1999) –, revolucionou o teatro e a língua inglesa, criticou as relações de gênero, expôs a estratificação social; a relação é extensa.

A fim de realizar a análise da película *Kumonosu-jô*, em seu estado tradutório e intersemiótico com *Macbeth*, é necessário estabelecer três unidades básicas para a continuidade do trabalho. Primeiramente, que *Kumonosu-jô* relaciona-se intersemioticamente com *Macbeth*, por serem sistemas de signos distintos, num regime de tradução. Em segundo, que *Macbeth* é uma obra literária, do gênero dramático e, mais especificamente, uma tragédia. E terceiro, que *Kumonosu-jô* é uma produção cinematográfica, que possui sua própria linguagem, tal como a literatura, mas composta por diferentes signos.

Iniciaremos a discussão a partir da semiótica de Peirce (2012), abordando os principais fundamentos teóricos que orientam essa pesquisa e serão aplicados na análise das cenas, no Capítulo 3.

1.1. Semiótica peirceana

O signo peirceano, em termos gerais, não é uma classe de objetos, mas sim uma funcionalidade relacional existente apenas na mente de quem interpreta (NÖTH, 1995; PEIRCE, 2012). O signo surge da interpretação de que determinada coisa é um signo. Isto posto, Peirce (2012) chamará o signo também de *representâmen*, ou “aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” (PEIRCE, 2012, p. 46). O signo dirige-se a alguém, não por uma capacidade qualquer de transmissão de informações, mas por seu efeito frente às capacidades cognitivas, da percepção do observador – todos estes juntos vêm a gerar outro signo equivalente, o *interpretante* do primeiro signo (NÖTH, 1995; PEIRCE, 2012; SANTAELLA, 2005)

Além do interpretante, o signo também está ligado àquilo que representa, ou seja, ao seu *objeto*. Mas não o representa em todos os seus aspectos, o que equivaleria à compreensão total de sua verdade, o que consiste numa impossibilidade ontológica, segundo a fenomenologia. Segundo Peirce (2012), torna-se necessário então definir que o signo representa uma ideia a respeito de um objeto, ou melhor, um de seus *fundamentos*, e que o representado não é um conteúdo do objeto em si, mas uma interpretação deste, naquele.

Tal processo triádico do signo, o processo em que este tem um efeito cognitivo naquele que o percebe, é chamado por Peirce (2012) de semiose (NÖTH, 1995; SANTAELLA; NÖTH, 1998; SANTAELLA, 2005). Peirce (*apud* NÖTH, 1995, p. 42) define que “semiótica é a doutrina da natureza essencial e das variedades fundamentais de possíveis semioses”. Sendo assim, Nöth (1995) chega à conclusão de que a matéria de fato da semiótica não é o signo, mas o processo da semiose.

Desta forma, é possível entender a que se propõe o sistema tricotômico da semiótica de Peirce (2012). Esta sustenta uma longa cadeia de relações triádicas a partir das três ligações do signo – o fundamento, o objeto e o interpretante, enquanto estes relacionam-se para produção de um sentido, a semiose. E é a semiose que realmente interessa aos estudos semióticos e para esta análise do processo tradutório e suas implicações contextuais de *Macbeth* para *Kumonosu-jô*. Também é importante notar que essas categorias se aplicam igualmente a

quaisquer tipos de signos, sejam eles verbais, imagéticos, olfativos, dentre outros, sem privilégios a uma ou outra ordem, demonstrando a abrangência da semiótica peirceana, não por extensão, mas em sua gênese teórica.

Por sua vez, a tricotomia dos signos de Peirce (2012) é divisível em três ordens. A primeira corresponde às funções qualitativas do signo em si, como objeto que existe concretamente ou por ser uma lei geral. A segunda diz respeito ao signo em relação com os objetos que representa, por conotação ou conexão real de um pensamento-linguagem a outro, “conforme a relação do signo para com seu objeto consistir no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo, ou manter alguma relação existencial com esse objeto ou em sua relação com um interpretante”, segundo Peirce (2012, p. 51). A terceira divisão tricotômica do signo, portanto, trata da forma como o interpretante representa o signo, seja como representâmen de possibilidade, de si mesmo ou como elementos da razão.

A segunda divisão tricotômica peirceana, da relação do signo com seu(s) objeto(s), é de grande importância a propósito de uma semiótica do cinema e para este trabalho, recebendo melhor tratamento no item a seguir.

1.2. Segunda tricotomia: ícone, índice e símbolo

A segunda tricotomia, a da divisão dos signos em relação a seus objetos, segundo Peirce (2012, p. 64), é a “mais importante divisão dos signos”, devido à sua função referencial ser mais adequada ao tratamento do signo visual e natural, ou motivado, se concedermos à terminologia saussuriana (WOLLEN, 1984).

Na relação do signo com os objetos, estes podem ser de dois tipos: dinâmicos e imediatos. Objetos dinâmicos são as coisas no mundo a que os signos se referem. Quando uma pessoa é citada em uma frase, a frase é o signo, enquanto essa pessoa, que existe no mundo mesmo que não esteja presente, é o objeto dinâmico.

No entanto, o signo só pode se referir a seus objetos porque, dentro do próprio signo, existe outro signo, representando a primeira representação, numa cadeia tradutória infinita – os aspectos tradutórios da semiótica peirceana e de seu caráter como uma teoria do pensamento serão tratados mais adiante neste capítulo. No presente momento, é mais importante esclarecer que, segundo Santaella (2005,

p. 15), o “modo como o signo representa, indica, se assemelha, sugere, evoca aquilo a que ele se refere é o objeto imediato”, ou seja, este é o segundo signo que representa a representação.

Estes objetos a serem representados não estão limitados àquilo que se entende como pertencente à esfera do real, mas abrange muitas outras possibilidades. Santaella e Nöth (1998) atestam que

[...] o objeto de uma representação pode ser qualquer coisa existente, perceptível, apenas imaginável, ou mesmo não suscetível de ser imaginada (CP 2.232). Isso quer dizer que o objeto, ou objetos, de uma representação ou signo – pois na maior parte das vezes se trata de um objeto complexo – pode ser qualquer coisa existente conhecida, ou que se acredita ter existido, ou que se espera existir, ou uma coleção de tais coisas, ou também uma qualidade conhecida, ou relação, ou fato, ou ainda algo de uma natureza geral, desejado, requerido, o invariavelmente encontrável dentro de certa circunstância geral. (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p. 159-160)

Isto posto, cabe agora descrever a tríade de componentes da segunda divisão tricotômica, a fim de que, posteriormente, aquela sirva de base para a análise fílmica e tradutória pretendida neste trabalho, como sugere Wollen (1984) a respeito do uso da semiótica peirceana no campo dos estudos sobre o cinema. A divisão da segunda tricotomia faz-se em Ícones, Índices e Símbolos, terminologias centrais para este trabalho.

Os ícones são signos que estabelecem relações entre objetos através das semelhanças entre suas qualidades, tais como as artes de natureza representacional. A escultura de uma pessoa, por exemplo, gera associação entre signo e objeto porque existem semelhanças qualitativas entre estas imagens e seus referentes – a escultura que não representa ninguém em específico ainda gera uma sensação de reconhecimento daquilo que é humano, em sua forma. Ou seja, “o ícone, em relação ao seu Objeto Imediato, é signo de qualidade e os significados, que ele está prestes a detonar, são meros sentimentos tal como o sentimento despertado por uma peça musical ou uma obra de arte” (PLAZA, 2003, p. 21-22).

Peirce (2012) inclui uma subcategoria do signo icônico, os hipóícones. Estes seguem a mesma estruturação triádica da semiótica peirceana, ou seja, existem três classes, ou subclasses, de hipóícones. A primeira delas é a imagem, que cumpre a relação de semelhança icônica apenas quanto à aparência. O

desenho ou pintura de uma paisagem apresentam semelhanças com o modo que tais objetos são compreendidos visualmente.

A segunda categoria é o diagrama, que se constitui pela “similaridade entre as relações internas que o signo exhibe e as relações internas do objeto que o signo visa representar” (SANTAELLA, 2005, p. 18). Um mapa viário das rotas japonesas de comércio do período Tokugawa, por exemplo, é um diagrama, pois apesar de não ter qualquer semelhança visual com seu objeto, ele representa como o objeto articula e comporta-se em seu espaço interno, traduzindo, por abstração, estes valores do objeto.

O terceiro e último hipócone é a metáfora. As metáforas “representam o caráter representativo de um representâmen através da representação de um paralelismo com alguma outra coisa” (PEIRCE, 2012, p. 64). É a aproximação de sentido entre coisas distintas, como em “ele tem uma vontade de ferro”.

De volta às categorias maiores de relação dos signos com os objetos, o ícone e suas subdivisões são seguidos dos índices, signos que existem por contiguidade com seus objetos dinâmicos concretos, presentes na realidade. Já em relação com seu objeto imediato, o índice é um signo de algo que existe realmente. As pegadas encontradas no chão são índice de um transeunte. Fotografias que representam um objeto por variados ângulos, distâncias e enquadramentos constituem objetos imediatos diferentes e indiciários do mesmo objeto dinâmico sendo fotografado.

Por fim, a categoria dos símbolos constitui-se por sua dependência de leis e convenções, ao mesmo tempo em que está incumbido de representar o objeto dinâmico que tais leis determinam que o símbolo represente. Assim, o símbolo representa, através de uma lei, seu objeto imediato e o modo como ele representa o objeto dinâmico. Em outras palavras, o objeto dinâmico do símbolo é o contexto geral e globalizante de tudo a que a lei que rege o símbolo se aplica; no campo das práticas sociais, é impossível referir-se ao símbolo em sua totalidade, podemos apenas fazer recortes dele – este recorte é o objeto imediato do símbolo (NÖTH, 1995; SANTAELLA, 2005). “Todas as palavras, frases, livros, e outros signos convencionais são símbolos” (PEIRCE, 2012, p. 71).

Introduzida a segunda tricotomia peirceana e os elementos gerais de sua semiótica, agora podemos entrar no último assunto desse capítulo, a tradução.

1.3. Tradução

Datam do segundo milênio a.C., na Ásia Menor, os registros históricos mais antigos do emprego da tradução escrita, quando os povos assírios, hititas e babilônios traduziam as correspondências oficiais emitidas entre os três reinos para as suas próprias línguas (FURLAN, 2008). Mas existem apenas vestígios destes tempos remotos da história da tradução, o que nos leva ao século três a.C., quando o romano Lívio Andrônico traduziu *A Odisseia*, de Homero, do grego para o latim.

É interessante observar que a cultura romana valeu-se, desde o princípio, dos modelos gregos para erigir sua própria tradição literária. A primeira literatura latina era, portanto, uma literatura de traduções. Mas os romanos consideravam que suas traduções davam continuidade à literatura grega, não eram apenas cópias depreciadas dos originais (FURLAN, 2008). Eles almejavam uma tradução em que o ato tradutório configurava uma operação estética, em parte tributária dos originais, e, assim, estabelecendo um senso de continuidade da “superior” literatura grega, mas em que o tradutor possui suas liberdades e valores autorais, na tentativa de superar os antigos modelos.

Foi com o romano Cícero (2011), em 46 a.C, que surgem as primeiras abordagens teóricas a respeito da arte da tradução. As traduções realizadas por Cícero perderam-se no tempo, mas alguns de seus textos dissertativos sobreviveram. O autor escreveu pouco a respeito da tradução diretamente, sendo a oratória e a relação entre a retórica e a gramática os seus objetos de maior atenção. Mas em seus escritos, é notável a presença de um conceito de tradução como um exercício de retórica, a partir da imitação (FURLAN, 2008). E é a imitação, ou mimese, que tem potencial literário, já que ela prevê a reelaboração e produção de sentido junto ao esforço de equivalência.

Isso se torna mais evidente frente o seu posicionamento a favor de uma tradução livre e que se atenha a interpretar as ideias inscritas no texto. Ao comentar suas traduções dos discursos de Ésquino e Demóstenes, Cícero (2011) nos conta que

[...] não os traduzi como um tradutor, mas como um orador, usando os mesmos argumentos, tanto na sua forma quanto nas suas figuras de linguagem, em termos adequados a nossa cultura. Para tanto, não considerei necessário verter palavra por palavra, mas mantive

inteiro o gênero das palavras e sua força expressiva. Não julguei que fosse apropriado contabilizar as palavras para o leitor, mas como que sopesá-las. (CÍCERO, 2011, p. 11)

O autor expressa sua preocupação em preservar as ideias essenciais do texto, aproximando-as das palavras da língua de chegada e as figuras de linguagem empregadas no momento histórico da tradução. Assim, o ato mimético defendido por Cícero é um procedimento de ressignificação verbal e estilística, que utiliza de transgressões textuais para que a tradução suplante o texto de origem (FURLAN, 2008).

É interessante notar que, com tais considerações, Cícero dá início a uma longa discussão sobre os méritos e deméritos entre dois tipos diferentes de tradução – uma mais livre e interpretativa, a outra mais literal e concentrada nos aspectos linguísticos do texto. Trataremos delas em seguida.

1.4.1. Da letra ao espírito e o discurso

Dos dois métodos de tradução mencionados, muitas pesquisas apresentam diversos esquemas para representá-los, mas, segundo Oustinoff (2011), todos obedecem a uma mesma estrutura fundamental:

LP → LC

Aqui nós temos a língua de partida (LP) e a língua de chegada (LC), entremeadas por uma seta, que representa o conjunto de negociações e transferências linguísticas. Segundo esse esquema, a tradução ocorre sempre entre línguas diferentes, ou numa mesma língua mas entre textos de períodos históricos diferentes.

E entre os tradutores e teóricos, reside aí também uma polarização entre aqueles que defendem uma tradução literal, que se atém ao rigor das palavras, à revelia daqueles que optam por uma tradução mais livre, buscando interpretar o sentido dos textos. Segundo Oustinoff (2011),

[...] a oposição entre a letra e o espírito (...) tende a se focalizar na questão da língua: de um lado, os “pró-fonte”; de outro, os “pró-alvo”. Uns privilegiariam o “texto fonte”, os outros, o “texto alvo” (ou “a cultura fonte” e a “cultura alvo” etc.). (...) Qualquer intrusão de uma estrutura da LP é percebida como inabilidade, ou até mesmo como falta de domínio da LC [...]. (OUSTINOFF, p. 54, 2011)

No entanto, prossegue Oustinoff (2011), tal argumento perde força quando são observados autores cujo conhecimento linguístico era incontestável, tais como Goethe ou Chateaubriand, e que realizaram traduções diversas dos postulados por esta teoria. Segundo o autor, cada tradução tem de observar quais ferramentas melhor se adequam a determinados textos; ou é melhor seguir conforme a letra, utilizando-se de recursos da linguística para traduzi-los; noutros casos, são precisos mais recursos de valor literário para melhor representar a sua essencialidade.

De acordo com Sobral (2008), ambos os casos apresentam suas dificuldades:

[...] de um lado, o enrijecimento que leva a julgar o texto dito original rei e senhor, e impõe à língua para a qual se traduz uma lógica que não é a dela; e, do outro, a lassidão que leva a julgar o público do texto traduzido rei e senhor, e impõe à língua da qual se traduz uma lógica que não é a dela. (SOBRAL, 2008, p. 57-58)

Segundo o autor, ambas as abordagens são extremas, já que trabalham, fundamentalmente, extrapolando as relações lógicas estabelecidas dentro da própria língua e seu contexto, em favor da lógica da outra língua, seja qual for o sentido escolhido de LP para LC, ou o contrário.

A alternativa apresentada por Sobral (2011) é a noção de que não se traduz apenas o texto, mas também os discursos que ele possibilita. Assim, o texto é apenas o componente material de um enunciado produzido por um sujeito. Fairclough (2011) já nos lembra que os sujeitos são constituídos por diversos tipos de discursos, e que os textos por eles produzidos não são unidades fechadas de sentidos, transmitidos e receptados passivamente pelos leitores. O texto oferece uma gama de discursos que podem ou não ser realizados através da leitura, de acordo com o próprio perfil discursivo do sujeito que lê.

O leitor estabelece as relações entre os discursos presentes no texto e estes mesmos discursos, ou semelhantes, que compõem seu próprio imaginário,

inclinações políticas, faixa etária, gênero, formação religiosa, dentre outros tantos elementos de sua identidade (FAIRCLOUGH, 2011).

Mobilizando as formas da língua e as formas típicas de enunciados em suas condições, o discurso constitui seus sujeitos e inscreve em sua superfície a própria existência e legitimidade social e histórica tanto dos sujeitos como de si mesmo como discurso. (SOBRAL, 2008, p. 59)

Dessa forma, podemos perceber que o discurso se encontra no texto, mas ele não é o próprio texto. A realização ou não do discurso depende de uma negociação entre sujeitos, pois o discurso é uma produção de sentido de, para e entre sujeitos. E para compreender estes sujeitos discursivos, precisamos identificar o contexto sócio histórico em que se inserem.

No âmbito da tradução, já no século XIX, Schleiermacher (2011) alertava que seu problema também é um do discurso, não apenas da língua. Fosse por questões de variação linguística, por razão de distanciamento histórico, ou mesmo entre contemporâneos, pois sujeitos

[...] simplesmente pertencentes a diferentes classes sociais, que, por um relacionamento pouco próximo, distanciam-se muito uns dos outros em sua formação, frequentemente podem se entender apenas através de uma intermediação. Acaso não precisamos muitas vezes traduzir o discurso do outro, que nos é completamente igual, apenas de outra mentalidade e temperamento? Quando sentimos que as mesmas palavras em nossa boca teriam um sentido completamente diferente ou ao menos um peso aqui mais forte, ali mais fraco que na sua, e que, se quiséssemos expressar o mesmo que ele, nós, segundo nosso modo, usaríamos palavras e expressões totalmente distintas, ao quisermos definir mais precisamente esse sentimento e ao tornar-se para nós pensamento, parece que traduzimos. Sim, às vezes, nossos próprios discursos, depois de algum tempo, temos que traduzi-los se quisermos apropriarmos-nos novamente deles. (SCHLEIERMACHER, 2011, p. 4)

Deparamos-nos com o fato que os discursos que compõem os sujeitos de determinado grupo social, étnico, religioso, dentre outros, empregam formas específicas de linguagem, segundo suas próprias características culturais e políticas. As próprias ideias que circulam em determinados grupos podem ser difíceis de compreender por uma outra perspectiva de mundo, se impostas simplesmente, sem o esforço de intermediação entre as diferentes linguagens. O processo de

transformação social, que leva à mudança da constituição dos sujeitos, torna necessária a tradução de textos pertencentes a uma outra configuração ideológica àquela vigente no ato da tradução, dentro de uma mesma língua, ou mesmo entre os mesmos sujeitos desses discursos.

Mas os discursos apresentam-se em diversos tipos de suporte midiático, não apenas nos textos e através da língua. Nas imagens estáticas e em movimento, nas esculturas, na música, e entre muitos outros conjuntos semióticos, o discurso confere sentido a todo tipo de produção, um lugar para estes no tempo e a própria possibilidade de serem reinterpretados e ressignificados ao longo de sua existência. E, portanto, a tradução tampouco se resume à linguística, mas acompanha a intersemiose do discurso. Mais adiante daremos mais atenção às questões discursivas. Continuaremos tratando de tradutórias de natureza intersemiótica e suas relações com o pensamento tradutório.

1.4.2. Tradução intersemiótica e o pensamento tradutório

Ao lançarmos um breve olhar sobre a história, em especial sobre a história da arte ocidental, podemos observar que – pelo menos desde o renascimento, quando Alberti (*apud* BRANDÃO, 2000) ressuscita a mimese aristotélica enterrada na Idade Média – o ato poético dos modernos de produzir o novo ao reproduzir a Antiguidade clama, no cenho da operação mimética, um pensamento de natureza tradutória.

Este pensamento se manifestou em diversos estudos a respeito da tradução ao longo da história, como pudemos ver em Cícero (46 a.C.) e Schleiermacher (2011), mas sem nunca se configurar como disciplina autônoma do conhecimento (BAKER, 1998). Afinal, foi apenas em meados do século XX que a teoria da tradução fundamentou-se de forma representativa e tornou-se a disciplina “Estudos da Tradução”, nomenclatura usada atualmente e proposta por James Holmes, em 1972 (HOLMES, 1988).

Mas o pensamento de natureza tradutória e a respeito da tradução, como foi dito, já se manifestava muito antes dos desdobramentos históricos do século XX. E ainda mais curiosamente, não estavam confinados à tradução literária em um sentido estrito, mas do ato poético em geral, de forma intersemiótica, como as

questões sobre a (in)traduzibilidade entre pintura e poesia levantadas por Lessing (1998). Ou então em exercícios de cunho filosófico, como nas traduções de Sófocles empreendidas por Holderlin, que, segundo Lacoue-Labarthe (2000), imbricavam um programa estético e dialético-especulativo para a modernidade do ocidente, influenciando as fundações da filosofia moderna ocidental, como Hegel e Schelling.

A tradução intersemiótica é, sumariamente, o processo de transformação de uma determinada obra, que pertence a certo sistema semiótico, como *Macbeth* faz parte do sistema verbal, para um sistema semiótico distinto, como *Kumonosu-jô*, que pertence ao conjunto semiótico cinematográfico.

Se comparada às teorias da tradução do sistema verbal, a tradução intersemiótica é, por natureza, mais próxima da tradução do espírito. Por mais fiel que o diretor de um filme, por exemplo, queira ser a seu objeto de tradução, o distanciamento intersemiótico entre a obra de tradução e o traduzido só pode ser coberto através da criação de um novo conjunto de signos tradutores, que transbordam a delimitação simbólica da parte traduzida, cunhando significados que, muitas vezes, não estavam presentes no original (ALVES, 2011; BALOGH, 1996; CURADO, 2008; JOHNSON, 1982; PLAZA, 2003; PELLEGRINI, 2003;).

Como é o caso da tradução em que se concentra essa pesquisa, ambos os conjuntos de signos, os literários e os audiovisuais, relacionam-se como representações um do outro, servindo mutuamente como signos tradutores do sistema verbal para o não verbal e vice-versa (ALVES, 2011).

Seja numa conversa informal, na leitura de um texto ou na apreciação de uma obra de arte, as relações intersemióticas se dão por meio da tradução – mesmo os índices não indicam o objeto em si que têm como referência. O signo aponta, na verdade, para um outro signo, para uma outra imagem que provoca a construção de um outro signo interpretante, numa infinita cadeia semiótica. Em sua defesa da tradução como forma de pensamento, Peirce (*apud* PLAZA, 2003, pag. 17) tece o seguinte comentário:

Um signo “representa” algo para a ideia que provoca ou modifica. Ou assim é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O “representado” é seu objeto; o comunicado, a significação; a ideia que prova, o seu interpretante. O objeto da representação é uma representação que a primeira representação interpreta. Pode conceber-se que uma série sem fim de representações, cada uma delas representando a anterior, encontre um objeto absoluto como

limite. A significação de uma representação é outra representação. Consiste, de fato, na representação despida de roupagens irrelevantes; mas nunca se conseguirá despi-la por completo; muda-se apenas de roupa mais diáfana. Lidamos apenas, então, com uma regressão infinita. Finalmente, o interpretante é outra representação a cujas mãos passa o facho da verdade; e como representação também possui interpretante. Aí está nova série infinita!

Ao pensarmos, nós traduzimos elementos presentes em nossa consciência, como sensações, que são signos ou quase-signos por si mesmos, em outros signos para representá-los. É dessa forma que tomamos conhecimento da existência das coisas, objetivas e subjetivas, sempre de forma mediada por signos. Segundo Peirce (2005), não existe conhecimento adquirido de forma imediata, pois todo conhecimento é construído através de signos preexistentes. Qualquer pensamento, em sua imediaticidade, é puro sentimento, que como tal “não tem valor cognitivo algum, pois esse valor reside (...) naquilo a que este pensamento pode ser conectado numa representação através de pensamentos subsequentes” (PLAZA, 2003, p. 18).

Assim como a linguagem é a instância mediadora entre a consciência e o real, determinadas formas e tipos de linguagem nos levam a reconhecer a realidade de formas diferenciadas das de outras linguagens. Quaisquer transformações nos signos mediadores acarretam em profundas mudanças também na consciência.

Por analogia, quando tratamos da tradução intersemiótica de *Macbeth* para *Kumonosu-jô*, por exemplo, não podemos esperar uma obra tradutória idêntica ao original, pois o sentido de um signo só se dá num outro signo. E aqui falamos de tradução entre sistemas semióticos não apenas do ponto de vista dos suportes, mas também na perspectiva das culturas. E neste ponto, complementa Diniz (1995/1996), os estudos da tradução não podem mais se restringirem à observação dos aspectos linguísticos do texto, mas têm de levar em conta os estudos literários e culturais, pois o que está sendo realmente traduzido não é apenas a língua de um povo, mas a sua cultura.

Afinal, como Plaza (2003, p. 2) comentou, a tradução apresenta-se “como a forma mais atenta de ler’ a história porque é uma forma produtiva de consumo, ao mesmo tempo que lança para o futuro aqueles aspectos da história que realmente foram lidos e incorporados ao presente”. Nenhuma produção artística é

completamente independente dos modelos que a antecedem. A história manifesta-se através da linguagem, enquanto a linguagem é a própria história.

Feitas tais considerações, devemos adentrar aos estudos literários, a fim de identificar as suas características semióticas e o processo de formação de seu discurso próprio, a fim de melhor abordar a tradução de *Macbeth* por *Kumonosu-jô*.

1.2.1 Literatura

Em sua raiz etimológica, literatura deriva de *littera*, do latim, que significa “letra”. Para a cultura erudita anterior ao século XVIII, o termo latino *litteratura* referia-se exclusivamente à instrução a partir das letras; à arte de ler assim como a de escrever; à erudição adquirida através dos livros e ao conhecimento gramatical (SILVA, 1973).

O conceito de literatura torna-se menos restrito a partir do século XVIII, com o advento do positivismo, doutrina científica que estipula a compreensão dos fenômenos a partir da observação e, com base na experiência sensível com os mesmos, produzir dados concretos a seu respeito, excluindo pressupostos teológicos ou metafísicos. Neste momento, “literatura” abrange toda a produção literária, ou seja, tudo aquilo que esteja verbalmente impresso, ou mesmo manuscrito (CÂNDIDO, 2007; COMPAGNON, 1999; SILVA, 1973). Segundo Compagnon (1999, p. 31), “[e]sta acepção corresponde à noção clássica de ‘belas-letras’ as quais compreendiam tudo o que a retórica e a poética podiam produzir, não somente a ficção, mas também a história, a filosofia e a ciência, e, ainda, toda a eloquência”. Cândido (2007, p. 9) confirmará o conceito, apontando que “[d]entro deste vasto campo das letras, as **belas** letras representam um setor restrito (sic)”.

Contudo, no século XIX surge o termo “literatura”, referindo-se ao romance, o teatro e a poesia. Isto ocorre devido ao declínio dos dois principais gêneros clássicos – o dramático e o épico, ou seja, a representação e a narração. Até então, segundo a Poética (ARISTÓTELES, 1987) e como confirma Compagnon (1999, p. 32), “a literatura no sentido restrito (a arte poética) era o verso”. O deslocamento em relação ao clássico começa quando, no século XIX, o drama e a narração abandonam o verso e passam a ser escritos predominantemente em prosa. Enquanto isso a lírica, gênero excluído da poética por não ter função

representativa, toma o verso para si e a partir de então torna-se sinônimo de toda a poesia (COMPAGNON, 1999).

Estes deslocamentos são também acompanhados pelo projeto de relativização histórica que perpassa o pensamento moderno no século XX. O gosto é retirado do campo do universal e torna-se sujeito às especificidades de dado período no tempo, das circunstâncias geográficas e características sociais de determinados grupos. No ensejo do deslocamento do verso para a prosa e o advento da poesia lírica, o século XX vê o campo literário ampliar ainda mais seu horizonte, abrangendo um contínuo de transformações e imiscuimentos entre as linguagens. Manifestações culturais diversas, tais como as autobiografias, as cartas, os relatos de viagem, dentre tantos outros, agora são literatura, consagrando a natureza polissêmica do conceito. O critério de inclusão destes textos à categoria literária não é literário em si mesmo, mas político, social e ideológico.

Entretanto, mesmo com a influência inegável de fatores históricos e *externos* à literatura na construção de seu próprio conceito, há igualmente de se reconhecer quais elementos *internos* a ela convêm como critérios de sua literariedade, ou seja, aquilo que faz um texto ser literário.

É de Platão a primeira grande iteração de uma teoria da representação, que “sob o nome de mimese, definiu-se algo que eventualmente se chamaria ‘arte’ ou ‘literatura’” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 10). No entanto, foi Aristóteles (384-322 a.C.) quem tomou o conceito platônico e o ressignificou, postulando sua prolífera mimetologia, definindo a mimese pela

[...] captura verbal ou transmissão da experiência de uma tal maneira que a imagem mental ou significado criado pelas palavras são julgados similares, análogos, ou até idênticos do que nós sabemos do mundo diretamente pela informação dos sentidos. (GREENE, 2012, p. 1038)

Indispensável à compreensão da mimese e sua relação com a arte literária, é o conceito análogo de “poiesis”, palavra grega que significa formar, ou fazer. Enquanto o significado de mimese encerra-se em sua função representacional, a “poiesis” é o seu elemento produtivo, em que o fazer artístico não apenas imita o mundo, mas é um ato de criação, em que se produz algo a mais do que simplesmente aquilo que é representado (BRANDÃO, 2000). Portanto, se a

mimese é a imitação do real, a ação criativa das artes representacionais é um ato *poiético* de produção de sentido.

A mimese figura como o conceito fundante das artes representacionais, de forma que na poética clássica, a noção de literatura está intimamente atrelada à representação do mundo sob o olhar do homem, na forma da ficção narrativa ou dramática (COMPAGNON, 1999; SILVA, 1973).

O linguista Hjelmslev (*apud* COMPAGNON, 1999; SILVA, 1973) situará a literatura na relação entre a forma do conteúdo, que é a maneira como os significados estão organizados, e a forma de sua expressão, que é a disposição de seus significantes, enquanto Compagnon (1999, p. 38) considera, sob este modelo, que, “ para a poética clássica, a literatura é caracterizada pela ficção enquanto forma do conteúdo, isto é, enquanto conceito ou modelo”.

No entanto, esta não deixa de ser uma teoria que remete sua noção de literariedade para algo fora do texto. Já a tradição romântica não irá aceitar a ficção como critério, mas afirmará que o belo, e portanto, as características formais do objeto de arte, neste caso, do texto, é o critério de literariedade a ser buscado. Portanto, literatura, para os românticos, é indissociável do embelezamento da linguagem, ou seja, é a operação estética através da linguagem escrita.

O belo na natureza e na arte, segundo a matriz kantiana – que não influenciou apenas o romantismo, mas é uma das principais matrizes formalistas das artes – é um valor absoluto que agrada universalmente, sem reduzir-se – ou sublimar-se – a nenhum conceito. Assim, o belo está sujeito à apreciação do intelecto, mas não é um produto deste. O belo é um fim em si mesmo, agrada exclusivamente pela forma, e a forma – incluindo a literária – serve e remete-se apenas a si, separada da vida, ou até mesmo a substitui (JAKOBSON, 2007).

Não obstante, o conceito de literariedade é concebido na escola formalista russa, a partir da necessidade de uma teoria literária que identificasse no texto aquilo que era intrinsecamente literário, sem recorrer a outras áreas com interesse sobre o texto.

Jakobson identificará na própria língua a função de linguagem responsável por fazer de uma mensagem verbalizada uma obra de arte – ele a denominou função poética. E o meio pelo qual a língua exerce sua função poética é através da desfamiliarização. “A literatura, ou a arte em geral, renova a sensibilidade

linguística dos leitores através de procedimentos que desarranjam as formas habituais e automáticas da sua percepção.”, explica Compagnon (1999, p. 41).

Com o domínio das propriedades linguísticas, o artista pode rearranjar a língua, explorando suas possibilidades, e assim, causando o procedimento de desfamiliarização com os usos habituais da língua. “Qualquer composição poética significativa, seja um improviso, seja fruto de longo e árduo trabalho de criação, implica escolha do material verbal, escolha esta orientada num sentido determinado”, explana Jakobson (2007, p. 82). E com o tempo, determinados tipos de escolhas desfamiliarizantes da língua, por sua vez, tornam-se habituais, e a chave deste conceito de literariedade é o processo contínuo de reorganização da operação literária (COMPAGNON, 1999; JAKOBSON, 2007; SILVA, 1973).

Shakespeare promoveu uma longa série de inovações e “desfamiliarizações” da língua inglesa de seu tempo, e muitas delas só foram melhor compreendidas, e sua importância reconhecida, séculos mais tarde.

1.2.2. Shakespeare e o texto

O bardo influenciou determinadamente a formação da língua inglesa, com mais de 1700 palavras atribuídas a ele, na sua exploração de uma determinada ideia de personalidade, através da intensamente verossímil caracterização de seus personagens através da linguagem, de uma forma jamais feita antes. Ele programa a formação do conceito de um “Eu” nas gerações que viriam em sua posteridade. Neste sentido é possível compreender a afirmação de Harold Bloom (1998) de que Shakespeare teria inventado a humanidade tal como o ocidente a compreende.

A ideia do caráter tipicamente ocidental, da concepção do Eu como um agente moral, tem muitas origens: Homero e Platão, Aristóteles e Sófocles, a Bíblia e Santo Agostinho, Dante e Kant, e todos os que você queira adicionar. Personalidade, em nosso sentido, é uma invenção Shakespeariana, e não é apenas a maior originalidade de Shakespeare mas também a autêntica causa de sua eterna pervasividade. (BLOOM, 1998, p. 4)

Esta “pervasividade” dos textos, personagens e ideias shakespearianas tem origem, porém, não apenas na força de sua representação – criação – literária

do mundo e do homem, como querem as interpretações mimética tradicional e sociológica da literatura, mas também na forma como os signos são interpretados – receptados – pelo leitor (COMPAGNON, 1999; JAUSS, 2002). Para Cândido (2007), o leitor é quem concretiza os complexos esquemáticos irrealis, imaginários, da narrativa ficcional – visto que, para o autor, o único objeto real, ou concreto, de um livro é o seu papel.

Um texto antigo sobrevive às gerações posteriores, fora de seu próprio contexto histórico, e pode até mesmo tornar-se mais fecundo – como é o caso da obra de Shakespeare – pela forma como o leitor se apropria do texto e o presentifica. O prazer da arte literária passa pelo reconhecimento do objeto imitado e pelas propriedades técnico-miméticas da produção artística, mas também envolve a identificação do leitor com aquilo que ele lê.

Nesta identificação é onde o leitor contribui ativamente com o processo de significação da obra, numa semiose entre o texto e as suas referências, seu universo de experiências e de expectativas em relação ao que é lido (ARISTÓTELES, 1987; COMPAGNON, 1999; JAUSS, 2002). Segundo a interpretação de Jauss (2002) da “Poética” de Aristóteles (1987), o prazer da experiência estética não está circunscrito apenas ao efeito renovador da percepção de mundo que a obra artística, por si mesma, pode promover no leitor (*aisthesis*). Afinal, a mimese é a representação de um determinado olhar sobre este mundo, conferindo a ele, ou à percepção dele, um espírito legitimamente humano.

Para o leitor contemporâneo, *Macbeth* continua sendo uma fonte muito fecunda de significados, pois, apesar do distanciamento simbólico e institucional do seu contexto de origem, a cultura honorífica continua presente em nossa sociedade. Quando os espaços exclusivos da nobreza cavaleiresca foram substituídos pelos espaços civis e públicos, o conceito de honra, que regulava todas as relações da época, da vassalagem entre servo e senhor à suseranidade entre nobres de níveis diferentes, é aproveitado e transformado na necessidade racional pela propriedade privada, de forma a sanar os comportamentos excessivos da cavalaria.

Esse discurso de saneamento das paixões através do capitalismo serve também para imiscuir a cultura da honra, outrora exclusiva a uma parte minoritária da população, para toda a cultura da propriedade privada, agregando valor moral àqueles que conseguem entesourar muitos bens e posses. *Macbeth*, com sua desconstrução da imagem do homem honrado, continua a nos servir de exemplo e

crítica a essa mesma comunidade honorífica, hoje a da corrida desenfreada pela aquisição de bens, que tantas vezes é a matriz de grande parte das mazelas sociais contemporâneas.

O efeito próprio da arte literária, a evocação e vazão das paixões humanas (*katharsis*), já evidencia que a literatura precisa ser compreendida também em sua apropriação pelo, e efeitos sobre, o leitor. Segundo Jauss (2002, p. 100), a *katharsis* é o “prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções quanto à liberação de sua psique”.

Esta propriedade humana da estética da recepção de Jauss está presente de forma muito mais dinâmica no leitor, circunscrito no tempo, do que na própria obra, sujeita agora à temporalidade, e é nesta relação convoluta entre ambos que aquele torna-se uma espécie de coautor desta. O prazer literário, portanto, encontra-se também no ato poético, empreendido pelo leitor, de ressignificação da obra, em que, a partir desta, aquele produz e confere à obra um novo sentido; e é na leitura que a obra encontra sua fruição (FIGURELLI, 1988; JAUSS, 2002). Como foi bem concluído por Sartre,

O ato criador é apenas um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra; se o escritor existisse sozinho, poderia escrever quanto quisesse, e a obra enquanto *objeto* jamais viria à luz: só lhe restaria abandonar a pena ou cair no desespero. Mas a operação de escrever implica a de ler, como seu correlativo dialético, e esses dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos. É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem. (SARTRE, 1948, p. 37)

Portanto, o ato compositivo de uma obra literária não pertence àquele que a escreve isoladamente, mas na relação dialética entre escritura e leitura, entre o autor e o leitor, e a arte literária também se encontra no produto, sempre novo, desta relação. Em parte, as peças de Shakespeare tornaram-se célebres porque seus temas sempre forneceram grande fecundidade de atualizações de seus sentidos por parte de seus leitores, em lugares e tempos diferentes.

Os principais textos de Shakespeare pertencem ao gênero dramático, que ele ajudou a popularizar, entre os séculos XVI e XVII. Para compreender suas peças, é necessário revisar os princípios do drama e, mais especificamente, da

tragédia, tipo de obra dramática a que pertence as principais obras do poeta-dramaturgo, incluindo *Macbeth*.

1.2.3 Drama e tragédia

As três categorias apresentadas por Jauss (2002) – *aisthesis*, *poiesis* e *katharsis* – nos fazem lembrar de seu contexto de origem, a “Poética” de Aristóteles (1987), em que o filósofo grego discorre a respeito das “espécies” da arte poética de então. Neste sentido, ele dá ênfase ao assunto de uma dessas espécies poéticas, a saber, a tragédia, tipo de texto essencial para este trabalho, visto que *Macbeth*, de William Shakespeare, é justamente uma tragédia.

A tragédia, aos moldes aristotélicos, é uma obra literária escrita não apenas para ser lida verbalmente, mas também para ser representada em palco, numa performance de teatro. Convém-se chamar o gênero do texto teatral de dramático, pois, em grego, drama significa ação, a unidade básica deste tipo de representação, e é através da ação dos personagens que a história é contada no drama. Enquanto o romance, em contraponto, pode tratar de assuntos de nações inteiras, sem jamais se restringir aos indivíduos, de acordo com Prado (2007, p. 81), “[n]o teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas.”

No texto dramático, não há a voz de um narrador distanciado, para descrever os eventos e circunstâncias da peça, ou para comentar sobre os personagens e revelar seus pensamentos, intermediando, dialogicamente, a comunicação entre autor e leitor, como encontramos na literatura romanesca (BAKHTIN, 1998). Toda informação relevante, sobre o ambiente, o tempo, o lugar, os pensamentos e emoções das personagens, deve ser transmitida através do diálogo realizado por elas mesmas. Como Aristóteles (1987) definiu, nas palavras de Prado (2007, p. 82), “teatro é ação e romance é narração”.

Efetivamente, com os mesmos meios pode um poeta imitar os mesmos objetos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca), quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas. Donde vem o sustentarem alguns

que tais composições se denominam dramas, pelo fato de imitarem agentes” (ARISTÓTELES *apud* PRADO, 2007, p. 82)

Em parte isto acontecia porque o palco, tanto na Grécia quanto nos teatros elisabetanos e jaimescos, possuía muito poucos elementos de cenário – palco antirrealista –, tornando o teatro clássico e do início da idade moderna inglesa mais dependentes da palavra e do diálogo (ARISTÓTELES, 1987; HELIODORA, 2010; SANTOS, 2010). O que influi, por consequência, na forma como as peças eram escritas, sendo seus autores obrigados a levar em conta as necessidades cênicas da época, o que culminou, aos anos do mecenato de Elisabeth I, numa série de convenções teatrais.

A tragédia é um gênero dramático, tal como é a comédia, ainda que, para Aristóteles (1987), a tragédia, por ser a imitação dos seres superiores, ou seja, homens de grande nobreza moral e que realizaram grandes feitos, ou mesmo a imitação de deuses, é a mais nobre dentre as demais expressões poéticas. Na definição do filósofo grego,

27. É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”. (ARISTÓTELES, 1987, p. 205)

O autor demonstra que é através das ações que os personagens da tragédia revelam o seu caráter, e que sem ação, não é possível que haja drama. E a ação deve ser “uma ação de caráter elevado”, significando que a ação trágica deve possuir valor moral. Tal teorização acerca da tragédia segue os postulados éticos do discurso pedagógico aristotélico, na intenção de educar o leitor nos princípios da racionalidade, prudência e do “bem agir” (ARISTÓTELES, 1991).

Sendo uma representação que se efetiva “mediante atores”, “o espetáculo cênico há de ser uma das partes da tragédia” (ARISTÓTELES, 1987. P. 206). Entretanto, Aristóteles (1987, p. 207) esclarece que “mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos”, que são, nominalmente, a evocação do “terror e [d]a piedade”. Isto trata de elucidar que, mesmo na ausência

da performance, o texto dramático não perde a sua função catártica e, portanto, alcança seu objetivo e tem valor isoladamente como texto¹.

A primeira característica da tragédia que leva a suscitar o terror e a piedade, é o seu elemento crível. Os enredos trágicos devem ser dispostos de forma tal que não retratem apenas aquilo que é ou que foi, mas especialmente aquilo que poderia ser. É o princípio da verossimilhança – “o que é possível é plausível” (ARISTÓTELES, 1987, p. 209). E apenas a história verossímil rende-se à identificação do leitor da tragédia, que precisa enxergar no enredo a possibilidade dos eventos ali narrados acontecerem com *ele mesmo*.

É claro que, por crível, o filósofo grego não está eliminando da tragédia todo e qualquer elemento do sobrenatural e do divino – tal ideia é absurda, visto que outra característica da tragédia é justamente a presença do destino e/ou da vontade dos deuses determinando, desde o princípio, a desgraça da(s) personagem(s). O que ele quer dizer é que a sucessão de ações das personagens precisa seguir uma razão lógica de ser, que componham um “todo”, que “é aquilo que tem princípio, meio e fim” (ARISTÓTELES, 1987, p. 207).

A verossimilhança, entretanto, só pode ser uma sequência lógica de ações quando ela corresponde ao contexto em que essas ações estejam sendo representadas, e o limite da mimese – ou sua matriz inexpugnável – é o universo cultural humano. Portanto, seja o contexto representado na tragédia qual for, da cultura de um povo ou região tal como ela é, até o mundo ideal e imaginário dos deuses – a representação da representação – a estrutura do texto, sua verossimilhança, depende do respeito às convenções culturais ali sendo representadas.

E a verossimilhança das ações permite o efeito purificador que vem da fruição da situação trágica, até o seu fim. A estrutura é a seguinte: o herói trágico não deve ser um homem muito bom, isento de falhas, que sai da felicidade e termina na ruína – tais histórias tendem a causar repugnância. Tampouco de homens maus,

1

É muito bem posto por Jean-Pierre Ryngaert (1996, p. 21) que “a análise do texto e a análise da representação são procedimentos diferentes, ainda que complementares. Nenhuma representação explica milagrosamente o texto”. Na verdade, cada performance é a concretização de uma única recepção do texto, uma tradução que representa um dos seus muitos possíveis sentidos (JAUSS, 2002; RYNGAERT, 1996).

que surgem da ruína e ascendem à felicidade, pois nada pode estar mais distante de produzir o terror ou a piedade. O homem bom que, infeliz, alcança a felicidade, causa sim satisfação e, portanto, emoção nenhuma purifica. E aquele que é mau e feliz, mas cai na desgraça, bem, nada pode ser mais justo e, portanto, menos trágico.

Resta portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres. (...) as melhores tragédias versam sobre poucas famílias, (...) e quaisquer outros que obraram ou padeceram tremendas coisas. (ARISTÓTELES, 1987, p. 212)

A piedade é um efeito decorrente da simpatia do leitor com a personagem, na forma de um pesar pelo protagonista, que sofre de maneira injusta e desproporcional, devido a forças maiores do que ele que o levaram ao erro. Enquanto o terror – ou pavor – é o reconhecimento da fruição destrutiva e violenta das ações como correta, a retribuição adequada à natureza horrível das ações do herói, mesmo simpatizando com ele, por ser tanto o vilão quanto a vítima (ARISTÓTELES, 1987; MCALINDON, 2002). A experiência simultânea destas duas poderosas emoções – uma experiência paradoxal, de fato – é a *catarse* (*katharsis*), reconciliando e transcendendo-as através da representação artística, “de forma que uma condição exultante mas de compreensão solene permaneçam” (MCALINDON, p. 2, 2002).

1.2.4. Shakespeare e a tragédia

A tragédia shakespeariana não é diretamente ligada à epistemologia aristotélica, mas é tributária dos herdeiros latinos desta tradição, tais como Sêneca e Ovídio. Shakespeare não se limita às categorias aristotélicas da tragédia – ainda que retenha muito de sua estrutura, provavelmente pelo intermédio latino – e é influenciado pelos poetas latinos, mas nem por isso se confina ao estilo sanguinolento e grotesco, diga-se, de Sêneca. Herdeiro da tradição trágica de

ambos os mundos, além do seu teatro contemporâneo, o medieval, Shakespeare ficou para história como aquele que transcendeu os limites de todos eles.

Em verdade, não existe um modelo, ou estrutura comum a todas as tragédias de Shakespeare, tampouco uma teoria eficiente que se aplique a todas as suas peças. Nenhuma de suas tragédias expressa o mesmo ponto de vista das outras, ou serve como base para apreender a visão dramática de mundo do autor (BLOOM, 1999; BRADLEY, 1937; MCALINDON, 2002; SANTOS, 2010). No entanto, podem-se salientar alguns pontos comuns existentes entre as suas peças, ou que se diferenciam do modelo trágico das peças que antecederam às suas próprias tragédias, no relevante a este trabalho.

Já foi notado que os textos Shakespearianos possuem muitos personagens – “muito mais que as pessoas de uma peça grega”, segundo Bradley (1937, p. 7). O maior número de personagens contribui para melhor representar as nuances e complexidades da estratificação social do período elisabetano-jaimesco. No entanto, frequentemente suas tragédias são centradas em torno de um único herói, ou no máximo dois, um herói e uma heroína, mas na maior parte dos casos, o herói é a personagem principal.

A história das catástrofes vividas – e engendradas, impostas – pelo herói prossegue até o término da ação, que inclui, necessariamente, a sua morte. “Nenhuma peça que no final o herói permaneça vivo é, num sentido shakespeariano pleno, uma tragédia” (BRADLEY, 1937, p. 5). O que não é verdade nas tragédias gregas, como é o caso, por exemplo, de “Prometeu Acorrentado”, de Ésquilo (2005), em que o titã *Prometheus* é preso e acorrentado, a mando de Zeus, e humilhantemente torturado por uma águia que devora seu fígado, dia após dia, por uma *eternidade*; nem nas latinas, como demonstra Sêneca (1917), na sua recriação do “Édipo”, em que o herói termina a tragédia cego, com os olhos mutilados pelas suas próprias mãos, porém vivo.

A tragédia shakespeariana prevê, assim como nos postulados aristotélicos, mas não determina, à revelia destes, a presença de elementos do mundo sobrenatural, representados na figura de bruxas, fantasmas e o destino (BRADLEY, 1937; MCALINDON, 2002; RESENDE, 2010). Mas, enquanto na tragédia grega, o sobrenatural determina a condição trágica do herói antes mesmo do início da peça, e a partir daí pouco influi no andamento da história, o sobrenatural shakespeariano interfere na ação e toma parte ativa em seu desenvolvimento, mas

não por uma compulsão que, desde o início, já está dada (ARISTÓTELES, 1987; BLOOM, 1998; BRADLEY, 1937).

Enquanto o sobrenatural das peças gregas pode ser interpretado como uma representação das forças impessoais da natureza, de forma a personalizar e humanizar os caprichos do destino, o sobrenatural shakespeariano existe em função da personagem. Ele dá forma ao conflito que atormenta os personagens interiormente. Ou seja,

[...] dá uma confirmação e uma forma distinta a movimentos internos já presentes e exercendo influência: na sensação de fracasso (...), no pensamento quase formado ou na pavorosa memória do crime (...) [mas] sua influência nunca é do tipo compulsória. Ele forma não mais que um elemento, ainda que importante, no problema o qual o herói tem de enfrentar; e nós nunca somos permitidos achar que ele removeu sua capacidade ou responsabilidade por lidar com este problema. (BRADLEY, 1937, p. 14)

Mas o fato é que não é possível haver tragédia, em qualquer período, sem levar em conta que o Destino (*Fate*) é o conceito fundamental que dá unidade a este gênero, seja ele representado na forma de deuses, do acaso, das forças sociais, etc. Segundo Bradley (1937), o destino parece ser uma expressão mitológica da ideia de uma ordem, ou sistema, no qual o indivíduo é uma parte ínfima e frágil, e que parece influenciar – quando não determina – a ação deste; e o destino é tão complexo e vasto que mal pode ser compreendido, tampouco domado, e cuja natureza já está definida, de forma que a menor mudança num determinado ponto causa uma cadeia de mudanças inevitáveis, ainda que indesejáveis ao indivíduo.

Em Shakespeare, o destino representa não um princípio de justiça ou retribuição, mas uma “ordem”, do tipo moral, representada pelo destino, e sua necessidade para a constituição da tragédia reflete uma necessidade moral. A ação humana, segundo Bradley (1937, p. 31), “é, afinal, apresentada a nós como o fato central da tragédia: e também como a causa maior da catástrofe”, e conclui que “essa necessidade que tanto nos impressiona é (...) a necessidade de conexão entre as ações e as consequências”.

Feitas tais considerações a respeito da literatura e das características do texto dramático shakespeariano, torna-se necessário discutir sobre a arte cinematográfica, a fim de situar o campo artístico em que *Kumonosu-jô* se encontra.

1.3 Arte, estética e cinema

Desde o século XIX, quando a civilização ocidental incorporou as descobertas arqueológicas do século XVII – acerca das pinturas rupestres paleolíticas encontradas no continente europeu – como signos semelhantes aos de suas próprias convenções do que é “artístico”, passou-se à investigação profunda, que remonta à alvorada da humanidade, e assim a uma teorização a respeito do surgimento da arte (GREFFE, 2013).

Hipóteses foram elaboradas para explicar o fenômeno da pintura rupestre. Tais signos foram pensados como o produto de uma pulsão estética, de origem transcendental; justificados pela compreensão mágica do mundo que então vigorava; como representações que refletiam a superestrutura da sociedade organizada do paleolítico, dentre outras teorias (GREFFE, 2013). Mas as incógnitas a respeito do nascimento da arte apontam para a preocupação da modernidade em defini-la e delimitá-la.

É da Antiguidade, mais especificamente com a civilização grega, que os historiadores encontraram as noções primárias sobre a natureza da arte, que deram origem aos pensamentos histórico e estético desenvolvidos no ocidente. E vem deste período o paradigma que marginalizou inúmeros gêneros artísticos, atualmente considerados “plenos”, até o final da idade média. Conforme esclarece Bazin (1989, p. 05):

O que eles [os gregos] denominavam artes se classificava em duas grandes categorias: as servis ou mecânicas e as liberais. Nas artes servis se confundem indistintamente todas as ações operativas que requerem o uso da mão. As artes liberais se dividem em duas seções, cujo ensino comandara todo o *cursus studiorum* da universidade medieval: o *trivium* e o *quadrivium*. O primeiro abrange a gramática, a dialética e a retórica; o segundo, a geometria, a aritmética, a astronomia e, enfim, a música.

Para os gregos, todo tipo de atividade manual era considerada trabalho servil, ocupação indigna para os homens livres, que deveriam governar a Polis, adorar os deuses ou compreender a (sua) natureza. O conceito de arte dessa civilização está ligado ao de artesanato, à função de um produto e de uma técnica de

produção – as Belas Artes, em seu estatuto moderno, como objetos distintos daqueles do artesanato, ainda não existem. Nota-se a presença da música no *quadrivium*, por razão de ser vista como uma derivação da aritmética – sem qualquer consideração pela performance musical (BAZIN, 1989).

Estas mesmas concepções a respeito das artes mecânicas e liberais perdurou até o Império Romano que, em parte, deve sua queda graças ao desprezo cultivado contra o trabalho e a técnica, estagnando tecnologicamente até serem ultrapassados pelos seus rivais. Com a Idade Média, as categorizações do *trivium* e do *quadrivium* permanecem, mas elas apresentam alguns deslocamentos cruciais. Por todo o pensamento estético grego, encontra-se o conceito basilar de mimese, utilizado por diversos de seus pensadores ao tratarem sobre a natureza da arte. Entre eles encontramos Aristóteles, que define a mimese como uma representação ideal da natureza, em que suas imperfeições são apuradas e assim apresenta uma beleza mais verdadeira do que a do original. Recordando que a mimese aristotélica não é uma cópia do mundo sensível, mas a produção de um objeto subjetivo, interior, o que pressupõe uma atividade preponderantemente mental (BRANDÃO, 2000).

O deslocamento do pensamento estético medieval referente às artes, em relação à estética dos antigos, é justamente o pretense abandono do conceito de mimese como seu procedimento fundador. Para a cultura medieval, a arte não mais reproduz a natureza nem produz uma interpretação humana da mesma, fruto do conhecimento adquirido através da experiência sensorial com a realidade; o artista é o instrumento que, através da arte, ajuda a revelar o ato de criação, que é exclusividade da esfera divina (BAZIN, 1989). Conseqüentemente, a produção artística recai majoritariamente na representação de imagens próprias da fé cristã.

Curiosamente, a ruptura com as diversas limitações e ostracismos impostos aos artistas no curso da história medieval deu-se com o retorno ao passado. O Renascimento foi um período de retomada dos pensadores da antiguidade e, para o campo das artes, resultou em avanços e conquistas para o *status* da arte e dos artistas. Neste período vemos a ressurreição da mimese na arte, como o método de interpretação da natureza e exploração do mundo objetivo, dito o espaço da sagrada revelação, e o artista deixa de ser *imitatore* e torna-se *inventore*. Com o esforço de inúmeros autores, em especial do pintor e teórico italiano Leon Battista Alberti (1999), as *ars mechanica* alcançam o status das *ars*

liberalis. A arte, novamente amparada pelo conceito de mimese, retoma sua função originariamente pedagógica e civilizatória, como discurso universal que mediatiza a experiência humana (ARISTÓTELES, 1991; BAZIN, 1989; BRANDÃO, 2000).

A partir de então, o conceito de mimese e o retorno aos antigos tornou-se um recurso e tema constante na teorização do campo das artes e em tantas outras vertentes do pensamento ocidental. Tal conceito continuou embasando a emancipação de artes já existentes mas que sofreram atraso em sua teorização em relação às outras, como foi o caso da dança e do teatro, mas também de artes que surgiram juntas a descobertas técnico-científicas recentes, como a fotografia e, posteriormente, o cinema (MACHADO, 1997).

O cinema, mesmo com todas as suas particularidades, não é um procedimento estético descontextualizado e que não integra parte de um contínuo do desenvolvimento das artes no ocidente. Na verdade, não existiria cinema se não a partir das contribuições de diversas artes já existentes. Por exemplo, as noções básicas de planos, enquadramento, o quadro, os princípios de movimento, todas fundamentais para a arte cinematográfica e fotográfica, vieram emprestadas da pintura (GILBERT-ROLFE, 1999; VENTÓS, 1979).

Ventós (1979) até mesmo defende que o cinema é o legítimo sucessor da pintura, ou ao menos a realização de todos os ideais à que a pintura almeja, mas está impossibilitada de alcançar devido a seu próprio formato. O caso do movimento é o melhor exemplo, segundo o autor. A pintura esforça-se por insinuar e trazer movimento à composição, ainda que ela seja irremediavelmente estática; já a sensação de movimento alavancado pelo cinema é inevitável – ao menos para a percepção, realmente é movimento.

Mas vejamos mais a respeito do surgimento do cinema, o contexto em que ele estará inserido vitaliciamente desde então, e de que forma ele engendra em si próprio o discurso da arte.

1.3.1. Cinema e contexto

No século XVII, o padre jesuíta alemão, Athanasius Kirchner, utilizava um dispositivo técnico, chamado de *lanterna mágica*, para projetar imagens estáticas sobre superfícies planas, fazendo de sua invenção um dos primeiros precursores do

que, atualmente, entendemos como cinema. Mas foi ao longo do século XIX que se acirrou uma disputa entre os cientistas americanos e da maior parte dos países europeus, todos em busca da imagem em movimento (BERNADET, 1991; MACHADO, 1997).

Foi uma equipe de cientistas americanos, comissionada pelo empresário Thomas Edson (o mesmo inventor da lâmpada) e coordenada pelo cientista William K. L. Dickson, quem primeiro alcançou o objetivo das fotografias em movimento. Edson registrou, em 1893, o quinetógrafo e quinetoscópio, utilizados para gravar e, através de um visor individual, assistir filmes, respectivamente (COSTA, 2006).

Foi em 28 de Dezembro de 1895 que Louis e Auguste Lumière – os *irmãos Lumière* – realizaram, no Grand Café, a exibição pública e paga a qual ficou mais popularmente conhecida como o momento inaugural do cinema. Apesar de que, dois meses antes, os irmãos Skladanowsky tivessem exibido filmes por 15 minutos, em seu sistema de projeção de imagens em movimento, o bioscópio, em Berlim. Mas, segundo Costa (2006, p. 19), os Lumière eram “negociantes experientes, que souberam tornar seu invento conhecido no mundo todo e fazer do cinema uma atividade lucrativa, vendendo câmeras e filmes”. E assim se tornando famosos e fazendo da exibição de filmes em sua máquina, o cinematógrafo, a “primeira” exibição de imagens em movimento.

Com isso, podemos perceber que, desde sua concepção, o cinema esteve associado a interesses comerciais que, em virtude de sua reprodutibilidade técnica, fizeram dele uma indústria, e com esta puderam criar um sistema significativo análogo ao de uma linguagem – uma arte *nova* – que se articula através da, e na vazão a, própria cultura e ideologia burguesa (ADORNO, 2009; BENJAMIN, 2015; VENTÓS, 1979). E o cinema industrial constitui sim um problema, pois

[...] a importância dos investimentos de que necessita torna-o tributário das forças econômicas para as quais a única regra de ação é a rentabilidade, e que acreditam poder falar em nome do gosto público, em virtude de uma hipotética lei de oferta e procura, cujo jogo é falseado na medida em que a oferta influencia a procura a seu belo prazer. Resumindo, se o facto de ser uma indústria pesa gravemente sobre o cinema, as implicações morais deste conceito de indústria, mais do que as [implicações] materiais, é que são responsáveis por isso. (MARTIN, 2003, p. 21).

Enquanto Duchamp (1975) buscava elevar o objeto visual ao status de obra de arte, a tarefa do século XX é quase um contínuo de sua visão - de levar a obra de arte à categoria de objeto de uso. “E objetos de uso, objetos de contemplação e consumo generalizados, não são hoje os quadros e as estátuas, mas a arquitetura, a música ‘rápida’, o vestido, o cinema e a televisão” (VENTÓS, 1979, p. 465). E se é objeto de uso, a arte do século XX também é, por consequência, um bem de consumo, a ser explorado comercialmente, pois na sua própria comercialização subjaz uma lógica que não está fora do universo de temas e significados constituintes de seu discurso.

Neste contexto, o mundo da arte não existe desassociado do mundo da vida cotidiana, mas o leva a uma forma poética de fruição, opera integrada às suas regras, ou seja, não é composto apenas das características próprias e *exclusivas* da arte e não se manifesta apenas nos espaços exclusivos historicamente criados para o mundo da arte, como os museus (GILBERT-ROLFE, 1999).

A partir disso, prosseguiremos com uma breve reflexão a respeito da estética no mundo contemporâneo, relevante para caracterizarmos em que circunstâncias nasce e sobrevive a cultura cinematográfica.

1.3.1.1. Cinema e estética

A ideia do sublime surge de uma reflexão sobre o potencial infinito do mundo natural, em sua capacidade inefável de inspirar o homem. Em dado momento, este potencial se torna quantificável pois ele é atribuído ao próprio homem, ou, pelo menos, ao alcance infinito da razão, como a crença na ciência (GILBERT-ROLFE, 1999; LONGINUS, 1890).

Mas o favor estendido ao sublime na arte, ou seja, a esta noção de arte como discurso racional, guarda um problema por não admitir a arte na contemporaneidade em um de seus componentes mais óbvios – a pura forma. Segundo Gilbert-Rolfe (1999), o mundo contemporâneo da arte vive sob a constante ameaça do retorno do belo, conceito considerado obsoleto, implícita quando não explicitamente, nos discursos sobre a arte na contemporaneidade. Ameaça, pois, o retorno do Belo é tratado de tal forma que torna evidente certo temor, manifestado através do ostracismo, que tão somente identifica uma necessidade intrínseca da

civilização pelo belo, a que o mundo da arte insiste, talvez recalcadamente, em negar.

Enquanto a civilização reconhece sua necessidade pelo belo, o mundo da arte o recusa por sua irreducibilidade a outros discursos. É a forma unicamente pela contemplação da forma; o belo, para a arte, é um gesto indiferente e, portanto, sem qualquer responsabilidade para com discursos de cunho social e, portanto, desprovido de, e inexplorável por qualquer tipo de *interesse*. O que não é viável no contexto do capitalismo e para um procedimento estético integrado a este sistema, como é o cinema.

Por outro lado, o mundo da arte encontra refúgio no conceito de sublime – definido pelo infinito, o sublime é uma categoria compreensível apenas através da razão, visto que sua experiência transcende o reino palpável do sensível. O sublime, como construto da razão, pode ser revertido, adaptado, reduzido, alçado junto ao potencial, também infinito, dos discursos racionalistas, em especial, o discurso tecnológico que move o capitalismo.

A tecnologia é produzida pelo capitalismo para consolidar e estender os interesses capitalistas, que incluem a contínua transformação deste, por que a persistência do capitalismo depende dele ser o surpresa beneficiário da inovação tecnológica ao mesmo tempo que a sua fonte, de forma que o produto é igualmente o produtor, tal como o pensamento é o produto e produtor do pensar. (...) A tecnologia absorveu a ideia do sublime por que ela, seja num mesmo nível ou ainda mais que a natureza, é aterrorizante na imprevisibilidade sem limites de sua potencialidade, enquanto é, inteiramente, um produto do conhecimento – ela combina a ilimitação com a pura proporção – e portanto é, ao mesmo tempo, liberto do homem enquanto, como conhecimento, é um traço do homem agora fora do controle deste. (GILBERT-ROLFE, 1999, p. 127-128)

Neste sentido, a arte passou a articular-se juntamente a outros discursos sociais, representando-os ao mesmo tempo que os legitima. Assim, o mundo da arte torna-se uma economia que determina a produção artística de acordo com os termos de aplicação da retórica hegeliana. A obra deve apropriar-se de discursos da sociedade ou então desmistificar tais discursos, em especial as ideias sobre o belo, numa exploração e fruição do que seria, para Hegel, o espírito de uma época.

Ventós (1979), por sua vez, conceituará como *arte implicada* este processo pelo qual a arte desvencilha-se da exclusividade de seu próprio mundo, para então integrar-se ao mundo da produção cultural da vida cotidiana. É *implicada*,

pois, a arte passa a imiscuir-se aos bens de uso cotidiano, e integra-se aos sistemas econômico, financeiro, de distribuição e de apreciação a que estes bens estão sujeitos. Portanto, o valor desta arte não é mais o da arte em *si mesma*, mas o da arte *para que*.

Estes produtos do mundo da arte – que se tornou reflexo da sociedade e de seu sistema econômico – são considerados *commodities* por Gilbert-Rolfe (1999), cujo valor é conferido de acordo com sua capacidade de desmistificar o belo. Este modelo de arte é resultado do programa moderno de aproximar a arte e a vida. O que o autor propõe, atestando o inexorável retorno do belo, é que a vida e a arte são inconciliáveis apenas através de uma ótica sublime. O belo é um componente da arte, sua face sensível e portanto que prova sua própria realidade.

O belo e o sublime, o sensível e o inteligível, a forma e o discurso, não são categorias opostas, mas complementares. O sublime, e portanto a própria razão, necessita definir-se de sua matriz simbólica, e para tanto ambos precisam dos sentidos para lhes dar forma - o belo é esta forma capaz de “enquadrar” a racionalidade do sublime.

Já o sublime contemporâneo assume a responsabilidade de dar vazão à polissemia das culturas e dos discursos, e à proliferação de sistemas tecnológicos compositivos da sociedade capitalista. A “unidade” da arte, ou a exclusividade da obra única, deixam de serem conceitos relevantes para o mundo da arte, enquanto a repetição, a heteronomia e a legitimação diferencial do original através da repetição tornam-se discussões mais importantes (BENJAMIN, 2015; GILBERT-ROLFE, 1999).

Feitas tais reflexões, podemos agora adentrar a matéria do cinema propriamente dito, a sua composição semiótica.

1.3.2. Semiótica do cinema

Segundo Christian Metz (1980), o cinema é mais um lugar do que um meio de produção de significado. E a significação do cinema, assim como a da linguagem, se dá por meio de signos. A semiótica do cinema consiste em estudar os signos que compõem seu objeto e, portanto, o define como um sistema destes signos. Tais significados produzidos equivalem ao processo de transmissão de

mensagens, e a composição destas mensagens forma um determinado texto (ANDREW, 1989; METZ, 1980).

Com isto é possível perceber a profunda analogia realizada pelo semiótico francês com a linguística de Saussure (2006), de forma a estabelecer como, e até que ponto, o cinema assemelha-se à linguagem. A semiótica de Metz (1980) presta-se a identificar certas regularidades apresentadas entre os signos de uma obra, ou conjunto de obras fílmicas.

Tais regularidades constituem, por sua vez, determinados *códigos*, que são as relações lógicas entre signos que permitem a transmissão de mensagens (ANDREW, 1989; METZ, 1980). A *montagem alternada*, por exemplo, em que duas imagens distintas alternam-se, cada uma delas progredindo independentemente no tempo narrativo, é um código que permite compreender a ideia de que existem dois eventos ou ações separadas ocorrendo ao mesmo tempo. E este é um tipo de regularidade semiótica específica da narratividade fílmica, que corrobora a seu ideal de emancipação das artes que contribuíram em sua formação, como a literatura.

Os códigos específicos também identificam traços identitários de autores, de escolas e estilos de cinema, assim como servem para o estabelecimento e organização de gêneros fílmicos. Servem também para relacionar um grupo contínuo de obras, como trilogias ou sequências maiores de filmes, além da continuidade narrativa, mas também por continuidades formais.

Outros códigos não são específicos do cinema, mas são gerais, tendo sua origem e regularidade nas formações culturais mais amplas de uma sociedade, permitindo também que determinada mensagem seja compreendida. Um homem ajoelhado e de cabeça baixa frente a outro que permanece de pé, como um samurai perante outro, dá claramente a entender a relação de respeito e servidão do primeiro em relação ao segundo.

Também é possível identificar certos códigos que são compartilhados com outras formas de arte, como os efeitos da iluminação *chiaroscuro* da pintura, empregados abundantemente no expressionismo alemão. Ou mesmo a performance “exagerada” dos atores no cinema mudo, carregando para o cinema a técnica de expressão do teatro não realista.

Qualquer que seja a natureza de determinado código, este nunca se apresenta pura e isoladamente de outros códigos. Eles inter-relacionam-se uns com os outros num processo constante de semiose, seus significados conferindo sentido

uns aos outros conforme compõem parte de um único sistema. Este sistema é denominado *texto*, termo emprestado, originalmente, da linguística e extrapolado para representar qualquer unidade de significado, que, para a semiótica do cinema, a unidade por excelência é o filme (ANDREW, 1989; METZ, 1980).

Para tanto, o autor realiza a distinção entre o fato *filmico*, ou o filme em si, como apreciado através do conjunto de imagens em movimento e sons de uma obra; e o fato *cinematográfico*, ou cinemático, que trata de todos os aspectos presentes na produção do filme, mas exteriores ao filme em si (METZ, 1980). Tais definições são necessárias, pois a semiótica proposta por Metz (1980) está mais interessada no primeiro campo, os aspectos fílmicos do cinema, do que, diga-se, as implicações e subjacências sociológicas de sua práxis.

Burch (1973), que não escreveu segundo os parâmetros da semiótica, mas foi abraçado pelos semioticistas, apresenta ainda duas categorias espaciais constituintes do discurso fílmico (ANDREW, 1989). Estas são o espaço dentro-de-campo e o espaço fora-de-campo. O espaço dentro-de-campo consiste de “tudo o que o olho apreende no ‘écran’” (BURCH, 1973, p. 27).

Já a segunda categoria apresentada pelo autor divide-se em seis segmentos. Os quatro primeiros referem-se à continuação imediata dos quatro lados do enquadramento fotográfico retangular ao qual o cinema obedece – por convenção, pois o fotalito, máquinas de projeção e telas brancas poderiam ser todos redondos, por exemplo. O quinto segmento corresponde àquele que está atrás da própria câmera, sem deixar de estar ainda em contiguidade com o dentro-de-campo. Por fim, o sexto segmento é o que permanece atrás do cenário ou de um elemento deste, como a continuação da rua após virar numa esquina, o que está atrás da porta em que o personagem sai, dentre outros.

O fora-de-campo ganha existência mediante diversos artifícios, o mais comum deles o próprio tráfego de objetos e personagens entre os espaços dentro e fora-de-campo. Quando o personagem dentro-de-campo direciona o olhar, fala ou produz qualquer ação em direção ao fora-de-campo, ele também confere existência a algo que está fora-de-campo. Quando apenas parte do corpo da personagem ou objeto está dentro-de-campo, e o restante fora-de-campo, o efeito é o mesmo.

O que existe neste espaço mas ainda não foi mostrado em algum momento do filme, é considerado *imaginário*; aquilo que apareceu dentro-de-campo

anteriormente e, portanto, foi visto, ainda que esteja fora-de-campo novamente, já é considerado *concreto* (BURCH, 1973).

Mas a grande relevância de Metz (1980) está em sua proposta de análise e compreensão do cinema a partir da unidade elementar da produção de sentido, o signo. Sua semiótica presume o signo saussuriano, que é composto, sumariamente, por duas faces – de um lado o elemento fonológico e, do outro, o elemento conceitual. Em outras palavras, segundo Saussure (2006), o signo tem uma natureza dual, composta pelo *significante*, que opera como veículo para a formação do *significado*, que é a informação que se quer transmitir por determinado signo.

O signo saussuriano pode ser, ainda, natural ou arbitrário, e o linguista deu grande ênfase no estudo da arbitrariedade do signo, ou seja, seu aspecto convencional, sociocultural e imotivado. A arbitrariedade do signo saussuriano postula que significante e significado não correspondem inexoravelmente um ao outro, pelo contrário – eles são convenções concebidas de acordo com determinado por determinado lugar do espaço social e momento no tempo.

Já o signo natural é aquele que corresponde àquilo que representa com maior contiguidade, mas não foi objeto de estudo aprofundado do linguista suíço. Isto representa uma grande dicotomia entre o signo natural e o arbitrário na teoria saussuriana, que incidiu na exclusão do objeto e do referente no primórdio de sua semiologia.

Peter Wollen (1984) criticará a apropriação metziana deste modelo de signo, não de forma a invalidar uma semiótica do cinema, mas sim para propor o signo tricotômico de Peirce (2012) como alternativa melhor adequada ao objetivo de inclusão do cinema como objeto de estudo legítimo da semiótica, teoria discutida no início do capítulo.

Ambos os semioticistas do cinema concordam com a pervasividade da esfera verbal na arte, mas Wollen (1984) discorda da posição, de origem barthesiana, de que a semiologia pertence à linguística, em vez do contrário. Isto significa que, para Wollen (1984), a linguística presta-se ao estudo do verbal, e que por isso, deve embasar-se e subscrever-se a uma teoria geral do signo. Os picos e abismos desta visão não são da alçada deste trabalho, mas é importante aqui sublinhar que neste raciocínio reside a crítica de que não é apenas o signo arbitrário que tem poder expressão de sentido, mas o signo natural e contíguo com o objeto também e, assim, estes são igualmente de interesse da semiótica.

Apresentados tais conteúdos, daqui avançaremos para o próximo capítulo, onde abordaremos a principal questão discursiva que buscamos evidenciar na relação tradutória entre *Macbeth* e *Kumonosu-jô* – a cultura honorífica.

CAPÍTULO II CULTURA E DISCURSO DA HONRA

Com o objetivo de identificar alguns aspectos do processo histórico de construção da civilidade japonesa, imbricadas e que formam os diversos sentidos e particularidades de *Kumonosu-jô*, vamos nos remeter ao contexto a que elas pertencem. Por mais que neste estudo, pragmaticamente, seja necessária a realização de recortes, nos norteamos pelo postulado por Bakhtin (2009), que defende a pesquisa dos fenômenos sem isolá-los de seu ambiente sociocultural, em busca de compreendê-los em sua totalidade e com menores tendenciosidades:

A explicitação de uma relação entre a infraestrutura e um fenômeno isolado qualquer, destacado de seu contexto ideológico completo e único, não apresenta nenhum valor cognitivo. Antes de mais nada, é impossível estabelecer o sentido de uma dada transformação ideológica no contexto da ideologia correspondente, considerando que toda esfera ideológica se apresenta como um conjunto único e indivisível cujos elementos, sem exceção, reagem a uma transformação da infraestrutura. Eis por que toda explicação deve ter em conta a diferença quantitativa entre as esferas de influência recíproca e seguir passo a passo todas as etapas da transformação. (BAKHTIN, 2009, p. 40)

Nesse sentido, nos valem de uma abordagem intertextual para analisarmos a (re)construção identitária no processo de modernização do Japão por meio dos discursos que a refletia e, simultaneamente, a instituía. O autor entende intertextualidade como a forma em que textos e discursos se relacionam na formação de outros textos e seus significados. Ele parte do pressuposto de que os textos são atualizações da história, no sentido de que eles são compostos e delimitados por outros textos que definem o contexto social em que os discursos são produzidos (FAIRCLOUGH, 2001).

A intertextualidade defendida por Fairclough (2001) está ligada ao conceito bakhtiniano de dialogia (BAKHTIN, 2009), no sentido de que a apropriação de um grupo de textos, mesmo quando citados literalmente, pode ressignificá-los segundo os interesses do autor, de modo a não representar o discurso dos textos originais, mas o sim os interesses daquele que os cita. A intertextualidade pode ser *manifesta*, ao recorrer explicitamente a outros textos, ou *interdiscursiva*, quando são as convenções e ordens do discurso atualizadas no texto

Conseqüentemente, os textos participam do processo de construção e mudança social, pois, ao atualizar determinado discurso na história, o texto o ressignifica. A transformação social e do discurso são importantes para esta pesquisa em diversos níveis. Primeiramente, o discurso da honra sofreu mudanças mesmo durante o período dos samurais, conforme a organização política e social transformava-se. Posteriormente à época dos samurais, no século XX, o mesmo discurso é apropriado e ressignificado pelas forças modernizantes e bélicas japonesas, de forma a estender os valores de uma cultura que era particular, a cultura dos samurais, à cultura de toda a nação japonesa. Revisitaremos esse processo posteriormente nesse capítulo.

Fairclough (2001, p. 90-91) define discurso como

[...] uso de linguagem como forma de prática social e não como atividade puramente individual ou reflexo de variáveis situacionais. (...) um modo de ação, uma forma em que as pessoas podem agir sobre o mundo e especialmente sobre os outros, como também um modo de representação.

As relações identitárias também se vertem aos propósitos ideológicos, quando, segundo Fairclough (2001), os discursos privados e públicos se confundem. Em ordem de revestir as figuras e vozes de poder da ilusão de que elas pertencem às mesmas posições discursivas ocupadas pelos destinatários da mensagem, é conferida às representações de seus discursos uma linguagem que, na verdade, não é deles, mas dos sujeitos a quem o conteúdo visa dominar.

Este processo de ressignificação intertextual evidenciado pela disciplina da Análise do Discurso é interessante a este trabalho, pois ele evidencia a presença da *ideologia* – ou ideologias – manipulando o desenvolvimento histórico das civilizações. Segundo Brandão (2004), o conceito de ideologia pressupõe que todo texto é constituído, e assim expõe, uma determinada conjuntura social, política e histórica.

Fairclough (2001) aponta as três bases teóricas da ideologia no discurso:

1. Ela torna-se material nas práticas institucionais, no sentido em que deixa “pistas” de sua existência e, portanto, de sua natureza, no ato de investir a linguagem com normas e convenções, que tornam-se, com o tempo, “senso comum”.

2. A ideologia interpela os sujeitos, ou seja, os orienta, posiciona politicamente (no sentido amplo) uns contra os outros. Constrói cadeias de relações de sentido que buscam perpetuar as relações de dominação entre os sujeitos e naturalizar os discursos de apoio à hegemonia.

3. Os “aparelhos ideológicos de Estado” (Althusser, 1971), ou seja, as instituições sociais e públicas, como a Educação e a Mídia, são o campo de batalha da luta entre classes, que se dá de forma discursiva e justifica uma análise do discurso ideológico.

Segundo Fairclough (2001), o desenvolvimento dos estudos a respeito da ideologia vem sendo prejudicado pelo foco excessivo, hora no determinismo estrutural da ideologia que dá as condições de sua reprodução invariante nos eventos sociais, e hora na atenção demasiada na resolução desses próprios eventos, como processos livres de determinações estruturais e exteriores. Fairclough aposta na união das duas perspectivas, em que a primeira precede à segunda, mas que os eventos possuem particularidades, de acordo com suas características e circunstâncias individuais.

Fairclough (2001) aproxima-se ao marxismo de Gramsci (2001), que acredita na existência de *complexos ideológicos* que compõem os sujeitos, mesmo que – e não raramente – de forma contraditória, como elementos autoritários ao lado do discurso democrático, semelhante à análise de Hall (2005) a respeito do sujeito pós-moderno. Este sujeito contraditório surge conforme o “eu real” de um conceito sociológico de sujeito, inserido e determinado pelo tempo, mas que ainda é composto por um alinhamento *essencial* no apinhamento, perde a razão de ser, face à continuidade infundável de revoluções socioculturais de seu meio. É a identidade (des)construída num processo histórico continuamente convoluto, conforme os sistemas simbólicos que o produzem.

Estas questões estão bem evidenciadas no processo de modernização japonês. O ritmo intenso e a profundidade das mudanças sociais no Japão do final do século XIX e começo do XX causaram uma grande crise da identidade japonesa. O sintoma dessa crise é o grande temor da época pela total *perda* dessa identidade, justamente porque os referenciais nacionais estavam ofuscados, ou de outra forma imiscuíam-se a valores estrangeiros. Todas as instituições estavam transformando-

se, desde a família, em que o patriarca perde o poder que anteriormente exercia como sua única fonte de sustento, porque agora é o trabalho conjunto, de todos os seus membros, que gera renda, e é o estudo público, em escolas, que confere a profissionalização, e não o saber familiar dos mais velhos; à arte, como a música, que sofre um processo intenso de adaptação às escalas ocidentais, a ponto de ter o ensino da escala japonesa suspenso nas escolas de música mais tradicionais, em favor do modelo ocidental.

E a ideologia não mais manifesta-se apenas através de uma dialética de classes e demais categorias ideais em atuação, mas pelas instituições particulares (a família, as escolas, os tribunais) que realizam o discurso – e sua reprodução concretiza-se nos sujeitos individuais, os pais, professores, o júri, dentre tantos outros. Dessa forma, a cultura da honra é mobilizada como discurso a fim de dar uma referência daquilo que é legitimamente japonês, massificando uma ideologia que dava unidade a população japonesa, a resguardando, ou ao menos que se acreditava resguarda-la, das intempéries culturais do ocidente.

O conceito de ideologia leva ao de *hegemonia*, esta sendo o poder de uma determinada classe social, considerada essencial para a continuidade da sociedade, e cujo exercício deste poder nunca é total, mas sempre em estado de contestação. É um processo mais de *integração* do que de dominação das classes subalternas, no sentido de que o que se busca é o consentimento de sua subserviência.

A hegemonia é uma matriz para se pensar os discursos e os posicionamentos dos sujeitos. É um modelo de análise para identificar se as lutas de poder apenas reproduzem sua estrutura ou a desafiam. Conseqüentemente, a prática discursiva é o legítimo espaço em que se trava a luta pela reestruturação ou manutenção dos discursos hegemônicos.

Dessa forma, Fairclough (2001) conclui que a análise do discurso envolve a combinação de uma microanálise à uma macroanálise. A microanálise da conta da performance da produção e interpretação dos textos, ou seja, como seus estes articulam seus recursos. A microanálise deve então ser seguida por uma macroanálise, que irá identificar como são formados estes recursos na sociedade, e

como, em sua constituição, estes recursos contribuem, ou não, para a reprodução de uma ideologia.

Um dos objetivos desse trabalho é justamente analisar o processo de discursivização da cultura da honra japonesa através do cinema e as relações intersemióticas entre tais culturas nas duas obras, *Macbeth* e *Kumonosu-jô*. Para tanto, a seguir definiremos o que é uma cultura honorífica e identificaremos a sua importância para a composição verossímil da situação trágica em *Macbeth*.

2.3 Cultura da honra e *Macbeth*

A título de clareza, compartilhamos da definição de Pitt-Rivers (1968) para honra, *communis opinio* entre os pesquisadores da questão, que afirma aquela ser

[...] um sentimento, a manifestação deste sentimento na conduta, e a avaliação dessa conduta pelos outros, ou seja, reputação. Ela é tanto interna ao indivíduo quanto externa a ele – uma questão de seus sentimentos, seu comportamento e o tratamento que ele recebe.” (PITT-RIVERS, 1968, p. 503)

Mesmo concordando com definição, compreendemos que a honra é um conceito bastante amplo, pois ele aplica-se em uma variedade de contextos sociais. Ao mesmo tempo que pode ser um sentimento e uma aspiração a qual todos de uma sociedade sentem, também pode ser o privilégio de um determinado grupo ou hierarquia seleta. A honra é um valor individual e tem de ser sentida individualmente, mas também pode ser atribuída a uma coletividade, como à família, à nobreza, à cavalaria etc.

Além de sua profusão conceitual e simbólica, a honra também circunscreve uma série de veículos de significação, tais como o gosto por vestimenta, rituais de duelo, padrões de etiqueta, histórias populares, dentre outros. Neste sentido, é recorrente referir-se ao termo “honra” como um complexo cultural de conceitos e práticas sociais. A combinação dos diversos elementos que formam o complexo cultural de um determinado grupo forma o *estilo* honorífico da cultura desse grupo.

Com essa noção de estilo, podemos conceber como uma determinada cultura honorífica pode transformar-se com o passar das gerações, e ainda assim permanecer uma cultura honorífica. Comumente, os elementos compositivos de

determinada cultura são transmitidos por representantes mais experientes daquela cultura, sejam eles professores, familiares, ou mesmo autores de obras literárias que versam direta ou indiretamente sobre o assunto, mas que participam no processo de formação dos indivíduos. Esses valores podem ser apreendidos tais como foram expostos, mas não necessariamente. Um sujeito pode adquirir determinado valor, mas outro não; pode substituir esse valor por outro elemento desenvolvido a partir de experiências diversas, ou então pode reformular determinado elemento dessa cultura, tornando-o ligeiramente diferente de seu “original”.

Nenhum desses processos determina o fim da cultura em questão, mas sim viabiliza a noção de que o desenvolvimento sociocultural de um povo – ou comunidade honorífica – é sim um contínuo em constante mudança e que nunca permanece estática. A cultura é um processo em desenvolvimento, e o estilo de determinada cultura da honra invariavelmente vai transformando-se com o tempo, mas não deixa de ser uma cultura honorífica.

A importância da reputação está presente em todas as culturas da honra e ela está intimamente ligada à noção de vergonha. A honra individual é a imagem de si mesmo frente à sociedade, e essa imagem afeta diretamente a autoestima e comportamento do indivíduo. Equilibrando-se entre a avaliação da sociedade e a auto avaliação, a vergonha é uma grande preocupação para os sujeitos pertencentes a uma cultura honorífica. Pois, num ponto de vista externo, segundo Hobbes (1952, p. 150), “reputação de poder, é Poder”, o que faz da honra um valor social capaz de conferir poder ao sujeito. E, num ponto de vista interior e subjetivo, a vergonha, tal como a honra, também é um sentimento, mas um que compromete a autoestima e posicionamento frente o mundo do sujeito.

A reputação é um elemento honorífico relevante especialmente em sociedades que ainda não desenvolveram uma tradição civil, ou que estão imersas num contexto de intensa violência. Na ausência de um poder capaz de resolver e prevenir disputas, reforçar as leis e oferecer segurança, a pujança do próprio nome é o único bem capaz de prevenir atos de violência contra si próprio e fazer-se temido pela própria capacidade de emprego da violência.

Não obstante, vejamos se podemos encontrar a presença de uma cultura honorífica norteando os princípios da verossimilhança e compondo as próprias condições da situação trágica em *Macbeth*.

Macbeth é a personagem principal da tragédia homônima shakespeariana, membro da nobreza e renomado general a serviço do monarca escocês, o histórico Rei Duncan (reinou entre 1034 e 1040). A peça oferece uma representação do sistema feudal do século XI tal como este era recordado, ou, pelo menos, como em um de seus aspectos mais interessantes à data em que a tragédia foi escrita, no século XVII – a sua violência. Segundo a historiografia de *Macbeth*, a peça foi escrita em homenagem ao Rei Jaime IV, de origem escocesa, e a representação do caos e violência do período feudal não deixava de colaborar com o projeto de unificação e formação do Estado inglês, frente às atribulações que ocorreram por todo o período Tudoriano.

Assim, na construção do enredo de *Macbeth*, subjaz uma operação mimética que representa uma série de convenções e características da cultura cavaleiresca feudal, cujas próprias fundações são compostas por um complexo cultural honorífico. Logo na segunda cena do primeiro ato, quando o Capitão traz as notícias da batalha em que Macbeth estava envolvido, uma das condições trágicas logo se cumpre, quando aquele exalta a nobreza e reputação dos grandes feitos de Macbeth. A condição trágica aristotélica suprida pelo valor honorífico, no caso de *Macbeth*, é a composição do próprio herói trágico – um homem de grande valor e de grandes feitos.

Pois o valor intrínseco do guerreiro é a sua honra, e segundo o Capitão que dá notícias da resolução da batalha ao Rei Duncan, Macbeth desdenhou do próprio destino ao embrenhar-se entre as fileiras implacáveis do inimigo, o traidor e pretendente a coroa, Lorde Macdonald. É importante ressaltar que a cultura honorífica feudal da Europa, em sua expressão mais exterior e mais antiga, está intimamente ligada à violência.

Aqueles conhecidos pelas suas qualidades marciais e que ostentavam histórias de grandes batalhas e conquistas eram reconhecidos como homens de honra, pois a cultura honorífica feudal era intimamente associada à guerra e à violência. Assim, quando a vitória sobre Lorde Macdonald é conquistada por Macbeth, deposita-se sobre ele o valor do guerreiro ideal o qual a comunidade imaginária da honra aspira.

Mas sabe-se que a batalha não acabou aí, e logo após a queda de Macdonald, foi o rei da Noruega, Sweno, quem iniciou novo ataque. Nesse momento de sua narração, o Capitão queixa-se de seus ferimentos e é dispensado por

Duncan, nos seguintes versos – “Tuas palavras te caem bem, assim como teus ferimentos; / Ambas sabem a honra. Levai-o aos médicos.”.

As palavras do Capitão foram reconfortantes, mas são os ferimentos que, de fato, denotam a honra, depositada não só no Capitão, mas perene dentre todos os guerreiros marcados por atos de coragem em batalha, segundo a cultura honorífica da época. Com isso vemos as relações de verossimilhança formando-se no início da tragédia, na pesada carga simbólica do complexo honorífico feudal imbricada nos breves versos anunciativos da personagem Macbeth. Isso antes mesmo da personagem aparecer em cena – sabemos sobre o grande general Macbeth, mas apenas pela reputação e renome que o precedem, através das notícias de seus grandes feitos.

Mais adiante, na cena três, quando Macbeth e Banquo finalmente entram em cena e são abordados pelas três Bruxas, eles recebem suas primeiras profecias, e a primeira delas, a outorga do título de Cawdor a Macbeth, é logo confirmada com a chegada de Ross e Angus. Banquo chega a questionar se a veracidade das bruxas, e até as compara com o diabo – “[O] quê, pode o diabo falar a verdade?” (p. 17). Mas as preocupações maniqueístas de Macbeth – se o que as bruxas dizem é mal ou se é bom – não estão fundamentadas se as entidades têm qualquer relação com a origem metafísica do mal cristão. Aqui segue o trecho, fundamental para o argumento:

[À parte] Esse incitamento sobrenatural
 Não pode ser mau, não pode ser bom. Se mau,
 Por que me anunciaria o sucesso,
 Iniciando por uma verdade? Sou Chefe de Cawdor.
 Se bom, por que me insurjo contra essa sugestão,
 Cujas imagens horrendas deixam meus cabelos arrepiados
 E faz meu firme coração pulsar contra as costelas
 De modo inabitual? Os temores presentes
 São menores que a horrível imaginação.
 Meu pensamento, cujo assassinato já é nem uma fantasia,
 Abala tanto o meu ser que a atividade
 É sufocada em conjecturas, e nada é,
 Nem mesmo o que não é.
 (SHAKESPEARE, [1608] 2008, p. 18)

Macbeth abala-se profundamente não por poucos motivos – tais pensamentos de traição e assassinato são a antítese de todos os valores e símbolos honoríficos que a nobreza cavaleiresca medieval era educada a respeitar e seguir. O

próprio exemplo do guerreiro intrépido, ele treme frente à imagem horrível da desonra. Sua angústia só faz sentido quando observados os traços de caráter compartilhados pela comunidade honorífica medieval, representados pelos laços familiares, uma distinção da nobreza, e nas relações correlatas de suseranidade.

Divido entre a vergonha pelos seus próprios pensamentos e uma ambição da qual também não consegue se despir – ser Rei, que outra maior conquista há para um general? – Macbeth decide que “[s]e o acaso me fizer rei, há de coroar-me / Sem que eu me mova.” (p. 18). Mas tal promessa de inação de Macbeth apenas materializa no plano da ação uma mancha subjetiva em sua honra que, daí em diante, só tende a crescer até consumi-lo completamente. Pois a personagem aceita a possibilidade, até mesmo agradece à sugestão das bruxas, de que pode vir a ser rei.

Macbeth nos fornece, na cena IV, mais evidências de que a honra é um dos fundamentos da verossimilhança no texto, pois a própria personagem deixa claro ter ciência dos votos e ideais da elite da qual faz parte. Ao receber os agradecimentos do rei Duncan pela sua vitória, Macbeth dramatiza seu dialeto honorífico – “[o] serviço e lealdade que vos devo, / Por si mesmos se pagam. Cabe a Vossa Alteza / Receber nossos deveres e nossos deveres / São para o vosso trono e governo, filhos e servos, / Que fazem não mais o que devem ao fazer tudo / Conforme vosso amor e honra.”

E é a partir disso que podemos identificar, logo em seguida, quando Macbeth parte da presença do monarca, que o novo Cawdor está caminhando a senda da tragédia. Pois Duncan revela seu sucessor, o príncipe Malcolm de Cumberland, quem Macbeth logo enxerga como “[...] um degrau, / No qual deverei tropeçar ou superar, por bem ou por mal”, e ainda pede que as “estrelas escondam os seus fogos / Não iluminem os meus íntimos desejos, meus pérfidos jogos” (p. 21–22). Tampouco são inconscientes suas ambições, que já tomam proporções assassinas e o abalam moralmente, pois “ante a mão cerram-se os olhos. Mas faça-se de todo jeito / Aquilo que o olho teme ver quando feito.” (p. 22).

Lady Macbeth, ao receber carta enviada do marido, contando-lhe o que se passara até então, evidencia também a lógica do guerreiro que determina a verossimilhança das ações e contexto, de forma a tornar a fruição da situação trágica possível. Ela reconhece a ambição de Macbeth, pois esta faz parte do ímpeto pelas conquistas necessárias para a construção da reputação; mas julga o

novo Cawdor incapaz de dar cabo do que é necessário – “A grandeza que aspiras / Gostarias de obtê-la com lisura; não trapacearias, / Mas aceitarias vencer um jogo sujo.” (p. 23), Lady Macbeth expõe a respeito do marido.

Quando são notificados da visita inesperada de Duncan e sua comitiva, Macbeth mal pode falar com sua mulher a respeito do que ambos pretendem – o assassinato – e sua compleição é tão angustiada que Lady Macbeth propõe-se a receber e entreter os hóspedes, poupando Macbeth. Enquanto rei banqueteia-se, Macbeth toma coragem para cometer o crime, mas logo vislumbra as consequências lógicas de suas ações e, mais importante, reconhece as constantes honrarias, depositadas pelo rei, à sua pessoa.

Afinal, a traição não é um crime completamente desprovido de atenuantes, segundo as relações honoríficas feudais. O suserano tem obrigações a cumprir com seus vassalos, e quando ele falta com essas, sua reputação cai e ele deixa de ser um senhor a quem o serviço é desejável. O príncipe desonrado muitas vezes descobre que sua má reputação torna suas alianças políticas e militares frágeis ou inexistentes. Nobres cuja honra é questionada envergonham toda a comunidade honorífica, e muitas vezes tornam-se o alvo legítimo de sanções, golpes e revoluções, cujo assalto às terras e títulos é considerado uma forma de correção e justiça.

Mas este não é o caso do rei Duncan, cujos cavaleiros, segundo o próprio Macbeth, são seus seguidores ardorosos. Tampouco Duncan falhou em reconhecer os feitos de Macbeth ou negou-lhe a honra de suas conquistas – pelo contrário, promoveu-o a Cawdor e, logo em seguida, agraciou sua casa com sua própria presença, conferindo-lhe uma reputação de homem digno e servo de confiança.

Reconhecendo isso, a própria honra de Macbeth fala mais uma vez, quando ele pede à esposa para desistirem da profecia. Ele suplica – “Não prossigamos nesse conluio. / Ele acabou de honrar-me e sou merecedor / Do áureo respeito de todos, / O qual tem de ser ostentado enquanto brilha / E não ser abandonado tão cedo.” (p. 29).

Mas suas palavras caem em ouvidos surdos, e Lady Macbeth zomba dos próprios valores cavaleirescos para fazer o marido retornar à cegueira de sua ambição. Ela questiona a coragem e o ímpeto de Macbeth, acusando-lhe de covardia, incapaz de cumprir a própria palavra e de perseguir os seus desejos. E na instigação e envenenamento de sua ousadia, Macbeth subverte seus próprios

valores, justificando-se na violência imanente da cultura honorífica cavaleiresca e na honra inerente à ostentação de propriedades.

É na voz de Banquo que a peça nos esclarece o que realmente se passa. Quando Macbeth vai até o companheiro pedir-lhe apoio quando a hora chegar, o diálogo ocorre da seguinte forma:

MACBETH: Se me apoiar, quando o momento vier,
Muita honra lhe será acrescida.
BANQUO: Desde que não a perca
Por querer aumentá-la e possa manter
Meu coração livre e límpida minha lealdade,
Estou aberto a seus conselhos.

Difícil seria uma explanação mais clara do conflito estruturante da peça. Na ambição de ampliar seus títulos e posses, elementos exteriores que objetivam a honra como valor interpessoal, Macbeth sacrifica seus sentimentos e valores intrapessoais. E esse conflito, que determina seu destino, é tão poderoso, que logo começa a levar o Cawdor à loucura. Ele alucina ver uma adaga ensanguentada do crime que ainda nem cometeu, logo após ter a palavra com Banquo. Não é por menos – o que Macbeth está destruindo é mais que um simples código de honra da cavalaria, mas todos os valores e ideais que formam a personalidade do cavaleiro.

Após ter cometido o crime, relatando o ocorrido à esposa, Macbeth queixa-se, horrorizado, que, ao ter ouvido dois hóspedes encontrarem o corpo morto do rei e pedirem a benção de deus e orarem “amém”, ele mesmo não conseguiu pronunciar amém. Ele mesmo necessitava da benção, diz o Cawdor, e Lady Macbeth pede-lhe para que não pense dessa forma – pois “Isso nos levará à loucura.” (p. 37). Nada mais correto. Lady Macbeth também padecerá do mesmo mal de seu marido, associando a figura de Duncan ao do próprio pai. E após o assassinato, a mente de Macbeth torna-se ainda mais doente e perturbada – qualquer ruído o apavora. Lady Macbeth, que reconhece ter as mãos sujas tanto quanto as do marido, tem agora o coração “branco” (p. 38) de pavor, não mais inflado pela própria astúcia.

Em sua empresa, Macbeth renuncia a todos os referenciais que constituem seu próprio Eu; sem eles, apenas a desgraça e a loucura podem ser as consequências verossímeis de suas ações. Sua honra, no sentido pessoal e subjetivo, está inundada pelo sentimento de vergonha. Ao ouvirem movimentos pela

casa, ele tem de mudar de roupas para parecer que estava dormindo, e nesse ponto ele declara a aniquilação de suas referências – “Melhor não me reconhecer, que ter consciência do meu ato.” (p. 38) E sem seguida, vemos seu remorso, quando suplica – “Acorda Duncan com tuas batidas! Quem dera se pudesses!” (p. 39). E quando Duncan é finalmente encontrado, pela manhã, Macbeth declara, arditamente, que teria uma morte abençoada se tivesse partido antes daquele momento, mas que agora, a partir dele, “Nada há de sério na existência humana, / Tudo não passa de frivolidade. Renome e graça estão mortos” (p. 43). Dissimulação e verdade tornam esses versos ambivalentes, pois, enquanto Macbeth finge ignorância, sua agonia pelo sacrifício das próprias qualidades morais é tão real que se entremeia em suas mentiras.

Essa vergonha pela própria desonra continua determinando o curso trágico de Macbeth, quando, já coroado rei, sua ira e inveja voltam-se para Banquo, a quem foi prometido fundar uma linhagem de reis, enquanto o casamento de Macbeth prova-se estéril. Ele ressentido de Banquo por ter sacrificado a própria alma em nome dos filhos do amigo. Porém, o que mais instiga o ódio em Macbeth, é que a nobre presença de Banquo apenas evidencia a sua própria decadência. Macbeth (p. 51) declara que “sob ele / Meu caráter é rebaixado, como é dito que / Marco Antônio o foi por César”. E por isso, manda assassinar o amigo e seu filho – Banquo é morto com sucesso, mas o filho, escapa. O que não impede seu fantasma de cumprir a própria palavra – de que não faltaria à reunião que haveria de ocorrer ao fim do dia em que foi morto, pois como o próprio Banquo disse, quando vivo, sua servidão e lealdade ao rei eram inquebrantáveis. E de fato, nem a morte o impede de cumprir sua promessa. Inadvertidamente, Macbeth cumpre, pelas próprias mãos, com todas as condições necessárias para a realização das profecias e de seu próprio desfecho trágico, pois a aparição de Banquo arruína a reunião com os demais nobres escoceses, taxando ainda mais sua reputação.

A partir daí, o sobrenatural volta a figurar com maior força na peça, com uma longa sequência de ações das bruxas e sua mestra, Hécate, o surgimento de aparições e visões agourentas promovidas por elas aos olhos de Macbeth. Elas parecem assegurar a vitória de Macbeth quando, na verdade, são ambíguas e profetizam enigmaticamente a sua derrocada, induzindo-o a extravagâncias ainda maiores. No final da tragédia, quando Macbeth enfrenta Macduff, chega a acreditar que a lâmina de seu inimigo não poderá corta-la, pois havia sido profetizado que

nenhum homem nascido de mulher poderia feri-lo. E é a sua desgraça final quando descobre que Macduff nasceu prematuramente e praticamente “arrancado” (p. 116) do útero da mãe, não tendo nascido por vias naturais, através de seu sexo.

A presença do destino, tecido através dos feitiços das bruxas e outros agentes do outro mundo, caracteriza a tragédia conforme essa é prevista pelos postulados aristotélicos. Mas mesmo com sua presença, o que nos interessa é observar que seus desígnios cumprem-se primordialmente através da ação dos homens. As graves transgressões da cultura honorífica da qual Macbeth faz parte, o levam a um profundo sentimento de vergonha, que abala seus próprios referenciais de mundo. Isso o perturba e transtorna sua personalidade, restando a ele apenas a sua ambição e, na ausência de tudo mais, essa o leva à loucura. E mais importante, as ações de Macbeth e suas consequências trágicas só fazem sentido quando são compreendidos os elementos fundamentais que formam a comunidade honorífica que compõe o imaginário do nobre guerreiro.

Para podermos prosseguir com nosso objetivo final de análise, o filme *Kumonosu-jô*, em suas relações intersemióticas com *Macbeth*, precisaremos adentrar na questão das relações honoríficas japonesas. O Japão produziu uma cultura da honra bastante específica e com uma história distinta das culturas honoríficas ocidentais. Começaremos por investigar os princípios formadores da civilização japonesa, a partir de seu momento de mudança social mais intenso, e de grande interesse ao nosso trabalho.

2.1 Processo civilizacional

Quando se discute a respeito do processo de modernização do Japão, em parte considerável da literatura ocidental, faz-se referência às reformas, em inúmeros âmbitos da vida japonesa, que se iniciaram a partir da revolução Meiji (1864). Sumariamente, este período distingue-se pela abolição da elite política e militar samurai, a favor da renovação das instituições japonesas, fossem elas de natureza política, social, cultural ou econômica, dentre outras.

Também é relevante frisar que, em seu caráter e ritmo, estas transformações são tributárias de diversos modelos de instituições sociais encontrados no ocidente. E aqui tratamos de instituições não apenas do ponto de vista jurídico, mas também do ponto de vista organizacional e relacional da

sociedade e cultura (BERGER; BERGER, 2004). Este conceito de modernização no Japão, impregnado de preceitos institucionais do mundo ocidental, os quais o Japão foi coagido, ideológica e militarmente, a adotar, estende-se até meados do século XX, quando, a partir daí, já se considera a ideia de um Japão integrado ao cenário político e econômico global (MCCLAIN, 2002).

No entanto, se destacarmos a ideia de que o início deste processo de modernização antecede ao período Meiji, talvez possamos compreender mais precisamente o desenvolvimento civilizatório japonês. Primeiro, é necessário perceber que a sociedade agrária Tokugawa, que emergiu dos Estados em Guerra (Período *Sengoku*, séc. XV – XVII), não era a mesma organização social, política e econômica que a antecedeu. A sociedade – ou modelo de civilidade – Tokugawa, já no século XVII, implementou diversas medidas, consideradas, no ocidente, como características das sociedades em modernização, tais como a intensa urbanização, a expansão econômica e o surgimento do livre mercado, assim como o crescimento de espaços comunicacionais livres e voluntários (IKEGAMI, 2005; MCCLAIN, 2002).

Mais do que isso, algumas das primeiras impressões do ocidente a respeito do Japão demonstram os contrastes do conceito de civilidade ocidental, que pressupõe esta apenas se concomitante ao desenvolvimento de uma sociedade civil, com o que ocorria de fato no Japão Tokugawa. No ocidente, o conceito de civilização surge atrelado à ascensão da burguesia e de sua ocupação de espaços e direitos originalmente atribuídos à aristocracia (HIRSCHMAN, 2002). A sociedade Tokugawa jamais foi civil, mas não deixou de emanar um profundo senso de civilidade, mesmo aos olhos do ocidente.

Engelbert Kaempfer, médico holandês da Companhia das Índias Orientais e autor de *History of Japan*, do século XVII, ilustra bem esta sensibilidade. Segundo ele, “o comportamento japonês, do menor camponês ao maior Príncipe ou Senhor, é de tal forma que todo o império deveria ser visto como uma Escola de Civilidade e boas maneiras” (KAEMPFER, 1906, p. 357, *apud* IKEGAMI, 2005, p. 20). Vistos os conceitos de civilidade e barbarismo vigentes na época – segundo Ikegami (2005, p. 20), “barbarismo, não-cristãos e opressão *versus* civilidade, cristãos e liberdade” –, a perspectiva de Kaempfer era de difícil aceitação para os europeus de sua época. E mesmo assim, isso não impediu que seu livro fosse amplamente lido na Europa e reeditado numerosas vezes.

No entanto, como podemos ver nas impressões de Kaempfer, foi impossível para ele e sua geração, sozinhos, decifrarem a rede de atos dispersos e não premeditados que levam as civilizações – não apenas, mas, de nosso maior interesse, a civilização japonesa – a realizar as transformações e demandas históricas que constituem seus costumes e sociedade (ELIAS, 1994). Como veremos, foi através da coletividade de atos dispersos, não hierárquicos e fora de uma cadeia premeditada de comando, que os japoneses estabeleceram uma rede de relações comunicacionais, com grande latitude entre as camadas sociais, que foram essenciais no processo de formação da civilidade japonesa.

Este sistema de relações dispersas, ao longo do tempo, incidiu na coesão de espaços, físicos e cognitivos, destas redes de comunicação, que requeriam modos civilizados de seus participantes. Conforme explana Ikegami,

[...] nós convencionalmente definimos sociedade civil como o domínio associacional democrático que refletia a ascensão da burguesia ao poder; nesta visão, a sociedade Tokugawa certamente não desenvolveu uma tradição civil de sociedade. (...) Apesar desta diferença, o comportamento civilizado da população Tokugawa não era simplesmente imposto ou forçado por superiores políticos; ele foi sim disseminado e popularizado pelas forças vitais do mercado e de atividades associacionais de cidadãos individuais. Ainda que dificilmente democrático, o Japão Tokugawa abraçava uma vasta gama de esferas comunicativas que não eram facilmente controladas pelo estado. (IKEGAMI, 2005, p. 23 - 24)

É inevitável reconhecer que o período que se estende da segunda metade do século XIX até meados do século XX, foi marcado por uma intensidade peculiar do processo de modernização do Japão, a que se deve o prolífero campo de estudos a seu respeito. É nesta época que encontramos uma profunda série de mudanças infraestruturais na sociedade japonesa. Dentre as diversas motivações de tais transformações, encontramos a pressão ideológica empregada pelo ocidente, que incidiu na ressignificação de, virtualmente, todos os discursos japoneses e de suas instituições sociais.

Em 1854, com o tratado de Kanagawa, o Japão é forçado a abrir suas portas para o exterior, frente ao poderio militar e tecnológico dos navios a vapor americanos, liderados por Comodoro Perry. Este evento marca, em tom de ameaça e imposição, o início de um longo processo de mudanças sociais percorridas pelos

japoneses – se o Japão não acompanhasse o ritmo do ocidente, ele poderia vir a ser devorado por ele (MCCLAIN, 2002).

Antes disso, a cultura chinesa serviu, para o Japão, como o modelo do “outro”, idealização importante para a concepção da própria cultura japonesa como a imagem inversa refletida no espelho chinês (NAJITA, 2005). Com o surgimento de uma nova força política e cultural, o processo ideológico de determinação do “Eu” japonês, de acordo com o padrão estabelecido pelo “outro” chinês, sofre mudanças na composição de seus papéis, onde a China é substituída pelo monolítico ocidente.

Ao mesmo tempo, a reflexão entre Japão e ocidente também exercia a função, para o imaginário japonês, de estabelecer um padrão de excelência no qual o Japão deveria se espelhar e, inevitavelmente, um dia superar. Seguindo este princípio e, em verdade, dando continuidade ao legado Tokugawa de preservação dos valores endógenos japoneses, surge no Japão uma conceituação de “modernização” que é sinônima de “ocidentalização” – o processo ideológico de determinação do “Eu” de acordo com o padrão hegemônico estabelecido pelo outro (HALL, 2005; NAJITA, 2005).

Essencialmente, encontramos nesta noção popular japonesa de ocidentalização, um fenômeno semelhante ao “americanismo”, fenômeno que se abateu sobre a Europa e foi mais bem analisado na Itália em industrialização, sob os auspícios do pesquisador Antônio Gramsci (2001). O Japão e a Itália foram países que mantiveram sistemas econômicos agrários e reorganizaram seu sistema de produção apenas tardiamente, enquanto os países que tomaram a frente do capitalismo – exemplar dentre eles, os Estados Unidos – puderam se impor, econômica e culturalmente, sobre as demais nações “atrasadas”. As “classes parasitárias” e milenares, descritas por Gramsci (2001), existiram e dificultaram a implantação do americanismo tanto no Japão quanto na Itália, resultando em introduções particularmente brutais e insidiosas – na forma de guerras, revoltas e agressões econômicas – em ambos os países.

Mas a industrialização destas nações e, com o Fordismo, a introdução de uma nova cadeia de produção, motivava não apenas uma revolução econômica, mas também a homogeneização internacional do modo de vida americano capitalista. Junto à importação da técnica, vinha uma poderosa carga ideológica, que primava pela reeducação dos valores comuns das populações italiana e japonesa, em função de uma ética voltada exclusivamente para o trabalho e, portanto, a

introdução de uma nova pedagogia dos sentidos, orientada ao consumo (GRAMSCI, 2001).

Isto abala as instituições sociais japonesas e as entrega a um estado contínuo de crise através das décadas. A instituição familiar é um ótimo exemplo das tensões liberadas com tais transformações. Primeiramente, o conceito de cidadania nacional substitui a cidadania por domínios (*han*). Com o surgimento de um parque industrial, era necessário educar os cidadãos japoneses nos mínimos pré-requisitos para a atuação operária, o que também aumenta consideravelmente a demanda por serviços e educação. A família deixa de ser a unidade financeira legal e autossuficiente, com a instituição do código civil japonês em 1890. Até então, quaisquer propriedades eram legadas a famílias, não a indivíduos. Dore (*apud* STANDISH, 2005, p. 31), aponta que

[...] o uso frequente de palavras como *kagyoo*, *kasan*, *kafuu* [negócio familiar, propriedade familiar, costumes familiares] dentre outros, e a importância dada aos antepassados, não serve apenas para reforçar o senso de continuidade de um grupo familiar. Também serve para enfatizar a importância do grupo sobre o indivíduo. Nem a ocupação, a propriedade ou a tradição da casa pertencem ao indivíduo, mas à família como um todo.

E com isto, as antigas relações entre crianças, pais e filhos sofrem e tendem a mudar. Nas primeiras décadas do Japão como sociedade civil, segundo Sato (*apud* STANDISH, 2005, p. 31-32), “jovens são treinados (*kitaeru*) não tanto pelos pais mas por professores em cursinhos (*juku*) e escolas primárias de templos (*terakoya*), por seus patrões no trabalho, por seus superiores nos dormitórios e no exército”. Com isso, o crescimento econômico interfere diretamente nas estruturas culturais, por exemplo, no enfraquecimento da estrutura grupal familiar e a crescente tendência pela individualização. Afinal, o salário não é mais pago à família, mas a indivíduos.

Segundo Najita (2005), esta função ocidentalizante – portanto, americanizante – da modernização (re)forma o pensamento antiocidental em diversos setores mais tradicionais da sociedade japonesa. Afinal, frente a urgência em absorver os conhecimentos técnicos, científicos e institucionais do ocidente, o Japão, aos olhos de muitos ativistas e manifestantes, intelectuais e artistas, estava

indissociavelmente exposto também à pressão dos valores, costumes e formas de representação ocidentais.

Neste momento, o Japão vê sua identidade ameaçada e teme que o próprio ritmo das mudanças sociais e econômicas o distancie de suas raízes. Daí justifica-se a tensão dialética peculiar entre os dois grandes discursos constituintes da modernidade nipônica (NAJITA, 2005). De um lado, a necessidade das sociedades em industrialização de racionalização socioeconômica, com a atuação de reformas políticas, jurídicas e institucionais à imagem americana e do Ocidente, visando à inclusão do Japão na economia internacional de mercado (GRAMSCI, 2001). Do outro, a proteção das tradições japonesas e a preservação do *kokutai*, composto verbal que representa o conjunto dos discursos sobre os legítimos traços identitários japoneses, termo traduzível como a “essência política nacional” (IKEGAMI, 1995; NAJITA, 2005). Como Najita (2005, p. 714) aponta:

Concepções ocidentais da razão legal e normas culturais racionais, muitas vezes transmitidas no idioma do progresso, racionalismo, modernização, ou simplesmente Ocidentalização, todas caíram sob escrutínio e eram invariavelmente modificadas, mas mais frequentemente rejeitadas, como extensões de estruturas de poder dedicadas a expandir os interesses do ocidente. Além disso, essas noções ocidentais eram vistas por manipular os valores culturais naturais de maneira antagônica ao legado de uma história distinta, em particular o ímpeto estético de uma herança artística graciosa, e por serem contrárias à experiência comunitária vivificada pela memória coletiva do povo. Frequentemente, esses valores estéticos e comunitários eram significados por uma vaga, mas provocativa, frase, chamando atenção para a “essência política nacional” (*kokutai*) [...].

Este passado estético e cultural tão celebrado e que se fazia necessário preservar e presentificar ao longo da modernização japonesa, radica-se em seu período pré-moderno, anterior ao Tokugawa. As artes tradicionais japonesas influenciaram, em grande medida, o desenvolvimento histórico de suas manifestações culturais e artísticas mais modernas, como foi notoriamente o caso do cinema. Vejamos como essas artes tradicionais foram cruciais para o desenvolvimento civilizacional japonês.

2.2 Estética e civilização

Segundo Ikegami (2005), é curioso observar que o mundo do belo, enquanto comumente visto, no ocidente, de forma separada do mundo político, não pode ser articulado sob esta mesma perspectiva no caso do processo civilizatório japonês. Já no Japão pré-moderno, o mundo do belo é um fenômeno incorporado à vida social, pois a poesia e demais artes não eram produzidas por indivíduos em estúdios isolados, mas em grupos de pessoas interessadas não apenas em apreciar o produto final do trabalho artístico, mas sim na participação do processo coletivo de criação da arte.

Esta forma de experiência comunitária japonesa, que séculos depois iria influenciar sua própria ideologia capitalista – que, ao contrário do discurso individualista ocidental, preza primeiramente pelo interesse da comunidade – deve muito da sua formação ao meio de socialização desenvolvido por grupos com interesses a respeito do conhecimento e das práticas artísticas (IKEGAMI, 1995; 2003; 2005; NAJITA, 2005). Ainda mais intrigante, estes grupos orientados para o cultivo do belo foram alguns dos principais experimentos de organização e associação horizontal de pessoas, num período em que a nação japonesa marchava, inexoravelmente, rumo à estratificação e verticalização sociais, consumadas no período Tokugawa. De acordo com Ikegami (2005), uma das principais realizações dessas redes de apreciação estética foi a criação de ambientes, espaciais e cognitivos, onde as normatizações feudais eram suspensas e o processo de socialização ocorria livremente.

Este procedimento, essencialmente social e humano, da produção estética japonesa, nos recorda, com veemência, da teoria contemporânea de Nicolas Burriaud (2008), a estética relacional. Segundo ele, a forma adquire sua função estética apenas quando fruição das relações humanas. Ela produz sentido, seja esta forma artística ou não, apenas quando submetida à luz do olhar do outro, quando construída, inevitavelmente, com o outro. Segundo Burriaud (2008, p. 22), “o indivíduo, quando crê estar se vendo objetivamente, está somente vendo o resultado de perpétuas transações com a subjetividade dos demais”. O autor nos oferece interessantes considerações sobre o papel das relações no processo criativo:

Nossa convicção (...) é que a forma toma consistência, e adquire uma existência real, somente quando põe em jogo as interações humanas; a forma de uma obra de arte nasce de uma negociação com o inteligível. Através dela, o artista engata um diálogo. A

essência da prática artística residiria, assim, na invenção das relações entre sujeitos; cada obra de arte em particular seria a proposta para habitar um mundo em comum e o trabalho de cada artista, uma viga de relações com o mundo, que geraria, por sua vez, outras relações, e assim sucessivamente até o infinito. (BURRIAUD, 2008, p. 22 – 23,)

Prosseguindo, com os espaços relacionais mantidos pelos antigos artistas japoneses, eram feitas conexões entre pessoas de origens políticas e econômicas completamente díspares, “de imperadores, *daimyo*, samurai, mercadores e agricultores até cortesões, proscritos e outros grupos marginais de pessoas” (IKEGAMI, 2005, p. 5). Nestes ambientes, surgiram as artes *za* (palavra que significa, literalmente, sentado), que privilegiam a formação de espaços de encontro e celebram a importância da interação social no processo criativo. Sogi (1421 – 1502) (*apud* IKEGAMI, 2005, p. 78), um dos poetas mais proeminentes do Japão pré-moderno, deixou seu testemunho a respeito das sessões de *waka*, uma forma coletiva de recitação de poemas com versos interligados:

Nós podemos dizer que a maioria de nossos companheiros das sessões de versos interligados são tão próximos quanto primos. Mesmo quando os conhecemos pela primeira vez, ao adentrarmos juntos no mundo *za* da poesia interligada, nós sentimos uma intimidade uns com os outros. É apenas neste caminho (*michi*) da poesia interligada que os mais velhos não se sentem desconfortáveis socializando com seus jovens, e que os de berço nobre não evitam aqueles que são, socialmente, seus inferiores (*Yodo no watari*).

Na alvorada das artes *za*, havia poetas e poetisas amadores que viajavam o país em busca de corresponderem-se; samurais que cantavam canções populares e identificavam-se primeiro como artistas, deixando seus títulos formais em segundo plano; círculos estéticos que se ornamentavam com *kimono* (a vestimenta tradicional japonesa) de cortes e colorações extremamente exóticas, desafiando as convenções formais e políticas da ordem social instalada. Ikegami (2005, p. 104) aponta para a importância das artes *za*:

As artes *za* brilhavam, especialmente, enquanto um mecanismo de criação de comunidades estéticas, quando elas eram implícita e explicitamente relacionadas com o crescente poder de associações e alianças horizontais. A lógica ritual das artes *za* e da poesia, as quais proporcionavam experiências momentâneas de comunhão igualitária, possuía uma forte afinidade com o espírito que animava as redes

horizontais. (...) Por outro lado, as artes *za* e a poesia não existiam apenas para solidificar laços associativos já existentes. Na verdade, os encontros estéticos cumpriam o papel crucial de permitir que indivíduos se comunicassem com outros de fora de seus próprios grupos.

Essas redes de associações estéticas exerceram notória influência na construção dos modelos japoneses de civilidade e de sua identidade cultural, especialmente a partir das inovações do período Tokugawa. Mas, primeiramente, é necessário lembrar que este período é marcado por uma intensa verticalização da sociedade. No entanto, as proibições do *bakufu* (o modelo de governo militar itinerante da época, ou xogunato) contra a associação voluntária e horizontal de pessoas, eram especialmente voltadas à repressão de alianças de teor político ou militar. As redes horizontais de práticas estéticas não foram condenadas, elas apenas não foram oficializadas. Isto significa que estes grupos não mantinham qualquer ligação com a estrutura de poder Tokugawa. Ou seja, o grau ou status alcançado por um determinado indivíduo internamente a um desses grupos, jamais refletiria em qualquer tipo de benefício ou possibilidade de ascensão social aos olhos do governo.

Segundo Ikegami, (2005), vem daí uma das razões para os participantes dessas associações estéticas comumente adotarem nomes artísticos, assumindo uma identidade, frente a estes grupos, diferente de sua persona dita “oficial”. E as redes estéticas não eram as únicas que caíam sob este modelo de relação com o *bakufu*, pois outros tipos de organizações horizontais também existiam, centradas em outros interesses, tais como as guildas de comércio, que também chamavam-se *za*. Já os *ikki*, alianças políticas e militares entre pessoas de níveis sociais distintos ou, de acordo com as normas do período, considerados incompatíveis, foram completamente marginalizados. O que não significa que deixaram de existir, como a história de diversas rebeliões durante o período Tokugawa e a grande revolução Meiji mesmo atesta (IKEGAMI, 1995; 2003; MCCLAIN, 2000; NAJITA, 2005).

Em contraste, a não oficialização destes espaços – e sua consequente liberdade de gestão – e o ambiente social rígido promovido pelo governo Tokugawa, terminaram por conferir ainda maior importância, se não a necessidade, destas redes de associações estéticas que, naquele momento, já haviam se tornado um meio importante de socialização no Japão (IKEGAMI, 2005). Num cenário onde as

relações interpessoais tornavam-se cada vez mais estanques, as oportunidades de expressão e mobilidade faziam-se ainda mais preciosas.

Por outro lado, como já foi citado, foi no governo Tokugawa que uma série de transformações infraestruturais foram implementadas, resultando na valorização destas redes de associação e na popularização do próprio conhecimento estético, imiscuindo este saber nas práticas sociais cotidianas da vida japonesa. Os editos promulgados pelos *Shogun* (os governantes máximos do período Tokugawa) determinavam padrões culturais e estéticos extremamente elevados, fazendo dos espaços de livre associação estética círculos vitais para o aprendizado e formação daqueles que aspiravam à aristocracia ou precisavam se manter informados sobre novas correntes e atualizações estéticas. O estabelecimento de estradas e rotas comerciais possibilitou a distribuição e demanda por livros, enquanto a segurança destas rotas facilitou o intercâmbio de pessoas e grupos. O acesso aos livros proporcionou maior acúmulo de conhecimento, estimulou o surgimento de mais redes de comunicação e acelerou o processo de formação de uma identidade simbólica comum japonesa (IKEGAMI, 2005).

Isto posto, gostaríamos de fazer algumas observações comparativas entre as artes japonesas e o desenvolvimento artístico ocidental. Primeiramente, é interessante notar que as artes *za*, tratando-se de um fenômeno artístico essencialmente relacional, e que a ênfase do procedimento estético está no processo de criação, e não em um produto final, nos trazem a importante questão da performance.

É preciso reconhecer que as artes *za* eram procedimentos muito bem formalizados, em que os artistas respeitavam diversos ideais compositivos, tais como timbres e tons para o uso da voz, como os versos *waka* e os poemas *shigin*, além de normas para a composição do corpo, como a cerimônia do chá ou, ainda que não faça parte da tradição *za*, o teatro de máscaras Noh² (BRAZZEL, 1998; ORTOLANI, 1990).

Porém, percebemos que o fator relacional destas artes incumbia valor artístico não apenas em sua linguagem, nos elementos compositivos formais da

² Forma tradicional de teatro japonês que combina canto, pantomima, música e poesia. É uma das formas mais importantes do drama musical clássico japonês e uma das mais antigas manifestações teatrais do mundo. A grafia romanizada da palavra pode ser feita como Nō, Nô, Nou, Noh ou ainda Nogaku (KUSANO, 2013).

obra, mas também no próprio ato de realizá-la. Podemos perceber que a arte *za* não se encontrava restrita à sequência de palavras e ao valor literário de um poema, mas também na performance de sua recitação, na imanência do corpo através do emprego minucioso da voz e de sua integração ao literário, na relação conjunta entre os diversos componentes de uma performance coletiva.

Nas reuniões de redes estéticas, o objetivo que justificava o próprio encontro não poderia ser outro se não a apreciação e participação nas composições e suas performances. Tais aspectos nos lembram as reflexões de Paul Zumthor a respeito das relações entre texto e performance, objeto de estudo no ocidente a partir do século XX (ZUMTHOR, 2007). A primazia da composição sobre a performance é uma tradição dos antigos gregos que, após o renascimento, irá acompanhar a arte ocidental até a modernidade (BRANDÃO, 2000). Comparativamente, a natureza processual das artes *za* antecipou em séculos a questão da experiência do fazer artístico, em relação com o ocidente.

Outro ponto a ser visto é que, no ocidente, segundo Gilbert-Rolfe (1999), a arte articula-se através de, e torna-se parte dos discursos sociais e políticos da sociedade, apenas a partir do século XX. Através do já exposto, podemos observar que a arte *za* torna-se um meio de socialização no Japão já na alvorada de seu desenvolvimento artístico, muitos séculos antes.

Entretanto, no ocidente contemporâneo, encontramos os demais discursos da sociedade, especialmente o econômico, determinando o sentido da arte e submetendo-o a lógicas específicas, no caso, à de mercado (GILBERT-ROLFE, 1999). Já no Japão pré-moderno e notoriamente o Tokugawa, o mercado estético certamente existia, como vimos na ascensão do comércio de livros, mas os discursos estéticos participavam da própria construção dos discursos sociais, políticos e identitários que se formavam naqueles períodos, tornando-se parte intrínseca das práticas discursivas e processos de mudança social (BAKHTIN, 2009; FAIRCLOUGH, 2001; IKEGAMI, 2005).

No ocidente, a inclusão do mundo da arte à experiência social comum resulta na transformação da primeira em produtos culturais, integrados de tal forma à cultura de consumo que, de acordo com Gilbert-Rolfe (1999), a arte torna-se um novo tipo de *commodity*. O processo das artes japonesas ocorre de forma ligeiramente diferente, pois elas vão povoar a sociedade não apenas com objetos de consumo com gradações variadas de valor artístico. Mais importante que isso, elas

vão atribuir um poderoso componente estético formal a diversos aspectos da vida cotidiana japonesa, desde a maneira de sentar-se e cumprimentar, à forma de se abrir uma porta *shoji* (portas de correr compostas de madeira e papel), às normas de comportamento e expressão em diversos tipos de ambientes, à caligrafia, jardinagem, à cerimonialização das relações sociais como é o caso da cerimônia do chá (*chanoyu*), dentre tantas outras manifestações estéticas sobre o corpo e o comportamento cotidiano.

Neste sentido, podemos observar que, enquanto no século XX, a arte ocidental torna-se uma forma de representação, no sentido hegeliano, do espírito de seu próprio tempo, a arte japonesa também o faz, desde os séculos do Japão feudal. Isto incide numa participação e imiscuimento mais intensos da arte como influência estética a ser exercida nos modelos civilizacionais japoneses e, portanto, na formação desse próprio espírito identitário japonês (GILBERT-ROLFE, 1999; HALL, 2005; IKEGAMI, 2005)

Concomitante à influência das artes e do conhecimento estético em suas origens políticas, existem outras tradições socioculturais nipônicas que influenciaram o espírito moderno japonês. Dentre elas, é de suma importância averiguar o legado da cultura samurai na formação da identidade japonesa, e em especial, a cultura da honra destes guerreiros.

2.2 Discurso da honra no Japão

O conceito japonês de honra, parte intrínseca dos valores tradicionais que constituem o *kokutai*, tem sua origem no código de ética samurai, conhecido como *bushido*. Ele “é o código de princípios morais a que os cavaleiros eram exigidos ou instruídos a observar” (NITOBÉ, 2005, p. 11). Este código é constituído de sete virtudes: *Gi*: justiça e retidão; *Yuu*: coragem e bravura; *Yin*: Compaixão e benevolência; *Rei*: etiqueta e cortesia; *Makoto*: honestidade, sinceridade; *Meiyo*: honra; *Chuugi*: lealdade e dever. Dentre elas, a honra se configura como virtude essencial na construção do caráter e da identidade do guerreiro. *na* (nome, sua reputação pessoal e, especialmente, a de sua família ou linhagem), (NITOBÉ, 2005).

Curiosamente, enquanto *meyo* é a única palavra cujo significado pode ser traduzido exatamente pela palavra honra, existem várias outras palavras detalhando aspectos diversos da atenção dispensada aos samurais à sua reputação. Algumas

dessas são *na* (nome, pessoal ou da família e linhagem), *menboku* (compostura) e *guai-bun* (fama), *haji* (vergonha), *chijoku* (desonra), *iji* (orgulho), *sekentei* (aparência do indivíduo para o mundo), empregadas dependendo do contexto. *Na* é uma palavra encontrada em registro arqueológicos do Japão antigo, e *na* e *haji* são palavras utilizadas para tratar questões honoríficas até os dias atuais, evidenciando a continuidade da cultura e dos discursos honoríficos japoneses ainda hoje (IKEGAMI, 1995).

Ikegami (1995, 2003) identifica o processo de desenvolvimento da honra, conceito basilar da identidade samurai, ao longo de seu processo formativo até a modernidade. Para a autora, *Meiyo* surge como uma virtude intrinsecamente vinculada ao valor marcial individual do guerreiro, num período de grandes contendas em que o destino do Japão estava em jogo. Assim, a honra era uma qualidade mensurável a partir dos feitos marciais objetivos do sujeito, sejam eles realizações pessoais através do uso das armas ou da estratégia. Ou seja, a honra possuía um sentido centrífugo, que ia em direção ao outro, à comunidade samurai como um todo, formando assim o imaginário do guerreiro ideal a partir de uma rapsódia de histórias sobre grandes homens e seus impressionantes feitos de guerra.

O tempo de guerra iniciado no período *Sengoku* encontra sua resolução no período Edo (séculos XVII a XIX), marcado pela instauração do xogunato Tokugawa e os quase três séculos subsequentes de paz. A unificação e pacificação do Japão onera o conceito de honra dos samurais que, sem guerras para poderem expressar seu valor, gradativamente viram tal conceito tornar-se cada vez mais centrípeto e subjetivo. O xogunato os relegou a tarefas burocráticas e administrativas, além de tentar regular o ímpeto belicoso da categoria através de diversos tratados sobre a conduta samurai, baseados nos princípios confucianos chineses de lealdade e submissão total às leis e à autoridade dos *daimyo* (IKEGAMI, 2003; MCCLAIN, 2002).

A ética confuciana, assim, busca substituir a objetividade das expressões de honra por expressões objetivas de vergonha, frente a crimes como improbidade administrativa, desobediência e deslealdade dos samurais. O caráter exterior da vergonha é celebrado através de punições públicas, seja no cerceamento de seu status social – intimamente ligado à graça econômica – ou então, o que era bastante comum, pelo autopolicamento do sujeito samurai sobre sua própria conduta. É o

caso da pena de morte, cuja desonra poderia ser evitada, em parte, pela iniciativa do próprio samurai, envergonhado, em cometer a auto eviscação ritual, o *seppuku*.

O período de transição do Japão tradicional, em sua forma no xogunato Tokugawa, para a modernidade, na Era Meiji, vê a classe samurai utilizar a subjetivação da honra como instrumento para livrar-se da vergonha e do controle do estado. Os samurais começaram a se manifestar contra a autoridade de seus senhores e a estrutura política do xogunato, de forma honradamente justificada, frente às óbvias desvantagens tecnológicas e econômicas do Japão, como já foi mencionado anteriormente.

Desta forma, para eles, permanecer calados e subservientes ao sistema, naquele momento crucial seria abandonar a responsabilidade maior de todo samurai – proteger a sua terra natal de toda e qualquer ameaça. Assim, desafiar as leis naquele momento não era desonroso, mas o próprio cumprimento da honra. A vergonha de ser um criminoso aos olhos do xogunato era um valor de natureza exterior, que não tocava a sua verdade interior, a alma do samurai em sua essência – *meyo*.

Assim, a honra e suas transformações conceituais fizeram parte indissociável do processo de construção do espírito moderno japonês, o *kokutai*, tornando-se um de seus mais importantes princípios norteadores. E uma das ferramentas mais poderosas de difusão e discursivização da cultura honorífica no Japão, foi justamente o sucessor, em muitos aspectos, da tradição coletivista da criação artística japonesa – o cinema, arte moderna cuja produção também é coletiva.

2.2.1 Cultura da honra, modernização e cinema

O cinema japonês serviu, evidentemente, em grande parte como mecanismo de proliferação de ideias modernistas e popularização das perspectivas e estilos de vida do americanismo. Muito semelhante com o que ocorreu na Itália, mesmo durante o vicênio do fascismo, em que a Igreja Católica tinha o controle da censura dos meios de comunicação, exibindo apenas os filmes julgados “próprios *para todos*, isto é, 'os que respondiam aos princípios morais e educativos da igreja” (FABRIS, p. 192, 2006).

Ao privilegiar a *organização de massa*, os católicos contavam com uma vasta rede de ação cultural desde a década de 1930, utilizando-a, com grande determinação, como instrumento de pressão política sobre os meios de comunicação, principalmente sobre o setor cinematográfico, e ocupando todos os espaços institucionais (...), conseguindo casar perfeitamente ideologia e cultura. Além de prestigiar as produções norte-americanas, por meio da ação de sua censura, boicotavam as melhores realizações neorrealistas, taxando-as de amorais e alinhadas com o ideário comunista. (FABRIS, p. 192, 2006)

E assim como o cinema nacional Italiano, que culminaria no importante neorrealismo, lutava contra tal manipulação ideológica de sua cultura, o social realismo japonês criticava o entusiasmo da sociedade nipônica em absorver a cultura ocidental e denunciava a encruzilhada política, ética e social em que o Japão se encontrava.

Entretanto, foram os gêneros *jidaimono* e *jidaigeki*, também relacionados à construção do nacionalismo japonês, que deram maior ênfase no resgate e (re)representação das tradições estéticas e culturais do Japão, evidenciando a tensão dialética entre tradição e modernidade que taxava o senso identitário japonês.

O cinema *Jidaimono* foi um gênero cinematográfico que reconstruía a imagem de uma determinada época do Japão pré-Tokugawa, cujo enredo era, tipicamente, baseado na literatura *kôdan*, “que eram conservadores pela moralidade Neo-Confuciana pré-moderna que eles endossavam” (STANDISH, p. 83, 2005.). Sumariamente, os *jidaimono* eram peças teatrais filmadas para o cinema, assim como no ocidente as primeiras obras cinematográficas que possuíam enredo também foram gravações de espetáculos teatrais (ANDREW, 1989). Standish aponta como estes filmes influenciaram o processo civilizatório japonês:

As narrativas *Kôdan* desenvolveram-se de um outro gênero, as lições *koshaku* sobre textos históricos, dadas para pessoas de classe alta. *Kôdan* (...) que se desenvolveu no período Meiji (1868 – 1912) como parte de uma tradição coletiva anônima, sofreu mais transformações em sua forma impressa como literatura popular e em sua adaptação para o cinema (...). Jean-Pierre Lehmann, em sua história do Japão (1982), refere-se a este processo como a *samuraização* das classes mais baixas, ou seja, a disseminação dos antigos valores samurais para todos os níveis da sociedade. (STANDISH, p. 83, 2005)

O cinema jidaimono passou então por um processo de mudança marcado pela divisão dos diretores do gênero em dois grandes grupos – aqueles que cederam ao apelo mais comercial das narrativas americanizadas, geralmente incluindo elementos românticos em seus roteiros e tratando de temas mais leves; e os outros que escolheram adaptar o estilo *kôdan*, e daí a supera-lo e abandona-lo cada vez mais, com produções fílmicas que desafiavam os padrões morais e estéticos das representações de sua época. Ao fazer isso, o segundo grupo de diretores construíram um discurso crítico da ideologia fílmica japonesa vigente, que também era um discurso muito informado dos problemas culturais, políticos e sociais vivenciados pelo Japão.

Devido às necessidades das audiências modernas, os experimentos com novas técnicas de roteiro e novas estéticas empregadas pelos cineastas japoneses, como a importância emergente dada, ao fim do cinema *jidaimono*, às formas de representação do movimento, emergiu o gênero *jidaigeki*. Em verdade, o movimento é o próprio coração do gênero, pois até mesmo suas obras mais politicamente inclinadas, em algum momento, exortam a audiência que acompanha os personagens do filme para o clímax de densa, dramática ação, em que as espadas são desembainhadas e tudo está em jogo.

Mas essa ação, por outro lado, que está presente em filmes *jidaigeki* até hoje, não consome a narrativa como um fim em si mesmo, como se vê comumente na ação do cinema ocidental. A ação do cinema japonês é uma consequência de tensões acumuladas, que chegam ao ponto onde o conflito é inevitável - e mais importante, é um discurso que promove a ação em face da adversidade. A sociedade contemporânea japonesa, paradoxal como possa ser em sua busca pela ordem e previsão, porta uma cultura honorífica que dá grande importância à defesa dos próprios valores e à atitude frente a insultos.

Histórias de samurais rebeldes, oprimidos pelas regras do sistema e que terminam escolhendo a primeira opção, entre a própria honra ou a subserviência – evidenciando o valor subjetivo da honra na cultura japonesa – são praticamente onipresentes no cinema japonês! Podemos ver o mesmo tema em versões cinematográficas de histórias clássicas japonesas, como os *47 Ronin* (*Genroku Chûshingura*, 1941), de Kenji Mizoguchi, sobre os quarenta e sete samurais sem mestre ou senhor que recusam suas responsabilidades imediatas para vingarem-se da morte desonrosa que se abateu sobre o seu antigo senhor. Inspirado em fatos

históricos, *47 Ronin* é um perfeito exemplo do gênero *jidaigeki* promovendo o resgate dos valores tradicionais samurais, tais como lealdade e honra acima de todas as coisas.

Já a história de *Rebelião (Joi-uchi: Hairyô tsuma shimatsu, 1967)*, de Masaki Kobayashi, acompanha o samurai Isaburo Sasahara, atuado por um dos mais importantes atores do cinema japonês, Toshirô Mifune (que também faz a personagem Washizu, em *Kumonosu-jô*). Sasahara é um samurai já de meia idade e mestre espadachim, que torna-se crescentemente descontente, ao ponto da completa rebelião, com o sofrimento causado à sua família pelas calúnias e arbitrariedades de seu *Damyo*. Esse filme está mais inclinado ao tipo pós-guerra de filmes *jidaigeki*, que continuavam a promover as heranças culturais japonesas, mas sob um escrutínio mais crítico e informado.

Em *Depois da Chuva, (Ame Agaru, 1999)*, dirigido por Takashi Koizumi e com roteiro de Akira Kurosawa (que morreu antes de poder filma-lo, Koizumi o faz em sua homenagem), encontramos um samurai profundamente pacifista, cuja devolução à paz o torna inapto a servir o xogunato, mesmo sua fantástica habilidade com a espada, o que o leva a uma vida de dificuldades. Curiosamente, sua paz é expressa ao longo do filme através do instrumento essencial da guerra, a espada japonesa *Katana*, em performances de *lai-do*. Essa é uma arte marcial moderna, ou *Budô* japonês, que consiste num número de sequências formalizadas de movimentos com a espada, sempre começando a partir do saque (*dashi*, ou *nuki-kuchi*) da espada, geralmente executando o primeiro corte já a partir do saque. *lai-do* é praticado individualmente, contra adversários imaginários, como é demonstrado em *Depois da Chuva*, e seu objetivo maior é a perfeição através do cultivo de uma mente pacífica e tranquila, princípios inspirados na filosofia *Zen*.

Todos esses filmes mostram a necessidade dos personagens de tomarem ação, mesmo que assim eles tenham se virado contra os poderes estabelecidos, ou simplesmente abandoná-los. Essas são histórias de coragem e sacrifício, um testemunho a favor da atitude e compromisso contra a conformidade e estagnação, todas as noções muito caras ao dialeto honorífico japonês que são questões que influenciam até hoje sua sociedade. Ação, e especialmente a violência, no *jidaigeki*, são geralmente ritualizadas, porque elas representam a cultura marcial japonesa, tão presente em seu desenvolvimento civilizacional que ela tornou-se imersa em detalhes e formalidades. Como a mão deve segurar a espada, sua inclinação

correta, a tranquilidade *zen* combinada com a agressividade saltando aos olhos do guerreiro, como andar, a posição dos pés, os movimentos corretos com a espada e qual estilo de esgrima eles representam, dentre tantos outros detalhes que podem ser visto numa boa batalha em filmes de samurais.

Mas são os filmes de Kurosawa que melhor representam o compromisso do gênero *jidaigeki* com o movimento, pois o diretor é conhecido, no oriente e ocidente, como um de seus maiores mestres. Numa cena em *Kumonosu-jô*, Washizu e Miki estão montados e tornam-se sobrenaturalmente perdidos na floresta da Teia de Aranha. A cena foi gravada com os dois samurais galopando a esmo em seus cavalos – que é um grande símbolo de movimento e estabilidade em si mesmo – em meio uma densa e cegante neblina. Eles movem-se, para frente e para trás, para os lados e em círculos, entrando e saindo de cena através da neblina, conforme exploram a profundidade de campo do filme, numa representação pura, icônica de movimento.

Independentemente de suas maiores ou menores inclinações políticas, o gênero *jidaigeki*, pela sua própria dependência de cenas de ação, também era conhecido por um nome menos forma – *chanbara*. O termo, como evidência da popularidade do gênero, surgiu de uma onomatopeia da língua japonesa, comumente utilizada por crianças, que representa o som do choque entre espadas nas cenas de luta entre samurais (*Chanbara! Chanbara!*), elemento essencial do *jidaigeki* (STANDISH, 2005).

Ademais, esta nomenclatura informal do gênero *jidaigeki* nos aponta para um elemento discursivo importante destes filmes de época – a espada. Afinal, ela foi o maior símbolo representante dos samurais e de seu *ethos*.

O caminho do guerreiro, o *bushido*, está intrinsecamente ligado à filosofia e às artes da espada. Atribui-se a Tokugawa Ieyasu (1543 – 1616), o grande unificador do Japão, cuja linhagem reinou o país quase três séculos, o célebre ditado popular: “A espada é a alma do samurai” (FRIDAY, 2004; MCCLAIN, 2002).

O *katana* – espada – é o objeto a que o samurai devotava o máximo zelo, pois representava as virtudes, crenças e leis que regiam aquela elite. Atribuía-se ao estado do *katana* de um samurai as qualidades de sua própria alma. É através da espada que o guerreiro exerce a sua função – a espada lhe permite ser o guerreiro que é e representa um ideal do que ele deve ser (RATTI; WESTBROOK, 2009).

A história da espada é a história da humanidade... Uniformemente e persistentemente pessoal, a Espada tornou-se não mais uma abstração mas uma Personalidade, dotada de tanto de qualidades humanas quanto sobre-humanas. Ele tornou-se um ser consciente que falava, que cantava, que gozava e que lamentava. Identificado com seu usuário, ele era um objeto de afeição, e era pomposamente nomeado, assim como um amado filho ou herdeiro. (BURTON *apud* FRIDAY, p. 78, 2004)

Os filmes *jidaigeki* não retratavam com mera objetividade as aparências do passado, e sim (re)representavam seus costumes e valores, como a honra e as artes tradicionais, ressignificando-os para uma audiência contemporânea. Que é o que AK faz. Desta forma, os *jidaigeki* tornaram-se um meio poderoso de valorização das tradições, mas também de crítica do obsoleto. Nos filmes deste gênero está implícito, na reconstrução e ressignificação do *ethos* samurai – seus costumes, falas, gestos, estéticas, gostos, defeitos e fraquezas inaceitáveis – um problema que só existe em sociedades em transição: a crise de identidade (HALL, 2005; STANDISH, 2005). Esta formulação do discurso das tradições empreendida pelo gênero *jidaigeki*, retomando o passado e discursivizando-o ao fazê-lo presente, é uma apropriação que não está isenta de um posicionamento – pode valorizá-lo, criticá-lo ou transformá-lo de inúmeras maneiras (BAKHTIN, 2009; FAIRCLOUGH, 2001)

O papel da crítica feita pelo cinema também foi parte importante da operação de resgate destas tradições. Afinal, o processo de modernização do Japão é alavancado por uma poderosa insurgência da população, em especial a própria classe samurai, contra as injustiças, arbitrariedades e obsolescência do sistema de governo militar itinerante, o *bakufu* (IKEGAMI, 1995; 2003; MCCLAIN, 2000). A reformulação do discurso da honra no processo de modernização é um exemplo concretizado da hipótese proposta por Hirschman (2002), de que as paixões humanas – aqui, na forma das tradições samurais – em vez de serem reprimidas, tornaram-se úteis à formação do capitalismo, ao serem aproveitadas em serviço dos interesses da época. Quando Hirschman explana sobre o aproveitamento das paixões do ocidente, encontramos contundentes semelhanças com o que ocorria no Japão:

A solução (...) consiste na ideia de *aproveitar* as paixões, em vez de simplesmente reprimi-las. Mais uma vez o Estado, ou a “sociedade”, é convocado a desempenhar essa façanha, ainda que dessa vez não

simplesmente como um baluarte repressivo, mas como um transformador, um meio civilizatório. (HIRSCHMAN, p. 38, 2002)

Assim, os *jidaimono* e *jidaigeki* são um indício da necessidade e esforço do Estado e sociedade japonesa de que a dialética de sua modernidade alcançasse uma síntese, como produto das relações entre tradição e modernidade, ocidente e oriente, o Eu e o Outro (NAJITA, 2005). No entanto, a relação intensa entre a arte e o mundo sócio-político não é uma invenção moderna japonesa, mas fruto de uma antiga tradição estética inexoravelmente associada aos mínimos detalhes da vida social cotidiana (IKEGAMI, 2005; STANDISH, 2005).

Assim, se nos lembrarmos das noções de Ventós (1979) a respeito do cinema como sucessor e realizador dos ideais de movimento da pintura, e incluirmos o cinema no desenvolvimento cultural e técnico das artes, nós chegaremos ao ponto de que o cinema japonês da continuidade à socialização de conhecimentos estéticos e culturais, antes realizada pelas artes *za*. Desta forma, temos também de reconhecer que o cinema influenciou profundamente o processo civilizatório do Japão ao longo do século XX.

O interesse comunitário japonês, que permeou a formação de sua ideologia capitalista, igualmente encontra suas raízes na natureza processual e coletiva de seu conhecimento e práticas estéticas, e o que é o cinema mas uma arte de produção coletiva? A articulação destes conjuntos desvenda os passos dados pelo cinema e demais artes japonesas, dentro de suas pretensões artísticas e políticas de articular os valores que compõem o espírito de sua época (GILBERT-ROLFE, 1999).

Feita a revisão dos elementos sociais, históricos e culturais a respeito da civilização japonesa mais interessantes para nosso objeto de estudo, continuaremos no próximo capítulo com a análise das cenas de *Kumonosu-jô*.

CAPÍTULO III

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA – MACBETH E KUMONOSU-JÔ

Macbeth, uma das peças mais curtas de Shakespeare, é também a mais veloz e densa, talvez pela ênfase incomum da obra em sua atmosfera aterradora (BRADLEY, 2009; BLOOM, 1999; GOODWIN, 1994). Kurosawa condensa os signos verbais que originalmente constroem esta atmosfera em *Macbeth* e os reapresenta através da imagem, criando uma experiência inédita sobre a desolação e a claustrofobia do drama shakespeariano (BLOOM, 1999; GOODWIN, 1994). Partindo de uma relação sensorial com a obra de Shakespeare, de ordem sentimental, ou do ícone, Kurosawa ressignificou a narrativa de *Macbeth* através de construções simbólicas particulares, imiscuindo na narrativa as estruturas e convenções socioculturais japonesas. Encontramos os discursos sobre a vergonha e a honra, representações gráficas próprias do estilo japonês, metáforas e convenções dramáticas nipônicas coincidindo com o sentido do texto original. Não é sem motivo que “*Kumosuno-jo*” é o filme mais estudado, analisado e criticado do diretor japonês (YOSHIMOTO, 2000).

Em “*Kumonosu-jô*”, o personagem Macbeth é reimaginado como Washizu, um promissor general samurai a serviço do *daimyo* Tsuzuki, senhor feudal análogo ao Rei Duncan, de Shakespeare. Washizu e o general Miki, samurai também a serviço de Tsuzuki e personagem análogo a Banquo, em *Macbeth*, perdem-se na Floresta da Teia de Aranha quando tentam retornar ao Castelo da Floresta para reportar sua recente vitória, em batalha dada como perdida, contra os inimigos do feudo.

Em busca do castelo, os dois samurais encontram um espírito que lhes faz uma profecia, afirmando que, naquele mesmo dia, Washizu se tornaria senhor do Castelo Norte e Miki seria o novo comandante de um importante forte. O espírito ainda lhes diz que Washizu logo se tornaria senhor do Castelo da Floresta, ainda que isso fosse impossível devido à sua própria linhagem, salvo por um ato de traição, ação então impensável para o general; e que, eventualmente, o filho de Miki também se tornaria o senhor do Castelo.

Quando, enfim, alcançam o Castelo da Floresta, as predições do espírito fazem-se reais. Tsuzuki promove ambos os samurais, exatamente como inferido na profecia. A partir de então, a trama do filme prossegue num ciclo de traição e assassinato semelhantes, considerando os aspectos gerais, ao enredo de *Macbeth*, culminando no trágico fim de Washizu, impotente frente a uma profecia que cumpre todas as suas cláusulas e que o conduz a mais absoluta ruína.

Em grande parte, o clamor depositado sobre esta película se dá pela forma não literal, radicalmente particular e recontextualizada de tradução do drama shakespeariano para o cinema e a cultura japonesa (GOODWIN, 1994). Portanto, a excepcionalidade de tal tradução não se encontra apenas na relação entre a linguagem verbal e a imagem fílmica, mas sim no intenso procedimento de resignificação do contexto histórico e simbólico entre as duas obras. À medida que instituições políticas e costumes cavaleirescos da Europa medieval são traduzidos para as instituições e costumes próprios dos samurais do período *Sengoku*, o processo tradutório evidencia a interdiscursividade dos temas principais que compõem ambas as obras – a saber, os discursos da honra, da traição e da luta (desejo) pelo poder.

As estratégias de tradução intercultural adotadas por Kurosawa não se limitam à verossimilhança histórica ou de cenários e figurinos relativos ao período *Sengoku*. Para traduzir a atmosfera única de *Macbeth*, Kurosawa recorre às técnicas e às formas do teatro Noh na direção de seus atores (GOODWIN, 1994), já que o Noh é o “teatro das essências, pois o Noh procura expressar o máximo com o mínimo de movimentos” (KUSANO, 2013, p. 06). O prólogo de “*Kumonosu-jō*” consiste de panorâmicas de um terreno vazio e estéril, entremeado por brumas ominosas, enquanto segue um cântico masculino, cujos versos respeitam as tradições das canções Noh. O cântico faz alusão ao *mujokan*, ensinamento budista sobre a efemeridade e irrelevância de desejos materiais (GOODWIN, 1994). Esta sequência de imagens e o cântico Noh figuram como uma ferramenta fílmica de antecipação do desfecho e de ligação entre o início e o final trágico da narrativa, estabelecendo um clima de inevitabilidade por todo o filme. Efetivamente, Kurosawa vale-se do *Mu*, conceito budista que define o vazio (ou *ensō*); vazio este que antecede e encerra a narrativa, um breve desenrolar de eventos passageiros que invariavelmente findarão, desprovidos de sentido, traduzindo os signos que recriam a densa atmosfera shakespeariana para a simbologia do oriente (GOODWIN, 1994).

3.1. Análise das cenas

Para a análise das cenas do filme, utilizaremos as categorias da segunda tricotomia peirceana, identificando os elementos icônicos, indiciários e simbólicos de maior interesse desta pesquisa. Para tanto, decidimos introduzir um breve sumário do que se desenrola em cada cena, seguido de sua análise, dividida entre as três categorias, nestas inclusas, especialmente na verificação dos símbolos, as questões discursivas e culturais.

3.1.2. Cena I

A primeira cena de *Kumonosu-jô* apresenta um campo aberto, cuja paisagem é árida e ausente de vida, enquanto é assolada por um vento forte e denso, tal como uma névoa. O assovio do vento é nítido e evocativo, e logo é acompanhado por um canto budista, cujas palavras e tom solene terminam de compor o ar de desolação na cena. O canto budista diz,

Olhe sobre as ruínas do castelo de ilusão
somente assombrado agora, pelos espíritos
daqueles que pereceram
Uma cena de carnificina
nascida do desejo ardente
imutável,
agora e por toda a eternidade
(KUMONOSU-JÔ, 1957)

Ao longo do canto, a presença da névoa diminui e é possível ver algo no horizonte, mas é difícil discernir o que seja. Vão sendo apresentadas imagens dos contornos do terreno acidentado, e de vestígios da existência do castelo, as suas

ruínas. Ao fim do quinto verso, pode ser visto um monumento de pedra, semelhante a uma lápide, envolto a uma cerca de madeira pelos quatro lados, em que está escrito, “Aqui esteve o Castelo da Teia de Aranha”. É o objeto indistinto da primeira cena. As imagens prosseguem mostrando o monumento por ângulos diferentes, até que a cena volta a ser tomada pela névoa e não é possível ver nada além dela. O som do vento volta ao primeiro plano, conforme o canto budista finda.

Em paralelo, a primeira cena de *Macbeth*, também curta, apresenta as três bruxas que sintetizam o tom da peça e tecem a rede de ardis que determinarão o destino trágico de nosso herói. Elas surgem em uma planície, sob raios e trovões, e falam entre si.

Numa planície.

Raios e Trovões. Entram as três bruxas.

1ª BRUXA: Quando vamos nos reencontrar?

Na chuva, no raio, ao trovejar?

2ª BRUXA: Quando o tumulto terminar.

E a batalha for perdida, e ganha.

3ª BRUXA: Pouco antes que o sol se ponha.

1ª BRUXA: E onde será essa façanha?

2ª BRUXA: Num descampado.

3ª BRUXA: Lá Macbeth será encontrado.

1ª BRUXA: Aí vou eu, gato malhado.

2ª BRUXA: O sapo diz: bem-vindo!

3ª BRUXA: Estou indo!

TODAS: O bem é o mal, o mal é o bem,

O lusco-fusco não poupa ninguém.

(SHAKESPEARE, 2008, p. 8)

Ícones

A primeira pergunta da 1ª Bruxa já evoca o tom sombrio da peça. Ela sugere três lugares, ou condições, para que se encontrem novamente - “Na chuva, no raio, ao trovejar”. Três qualidades de tempestuosidade, demonstrando o caráter sombrio e implacável de seus próprios desígnios. Unindo estas três primeiras

palavras com a paisagem aberta e sem mais detalhes em que elas se encontram, temos uma primeira exposição à sensação de desolação que norteia e vai tornando-se mais densa ao longo da peça.

Em *Kumonosu-jô*, temos as primeiras imagens do filme representando essas mesmas sensações. Em plano geral, podemos ver um espaço aberto, empoeirado e sem sinais de vida de qualquer tipo, apenas terra – representação bem semelhante à primeira cena da obra literária. O sopro do vento e a presença da névoa, que inicialmente turva a percepção das imagens, confere um aspecto lúgubre e ominoso à cena, antes mesmo do canto budista esclarecer, em um nível mais complexo de signos, tais sensações.

Quando o canto budista enfim entra em cena, independente de níveis mais complexos de signos formados pelas palavras, nos deparamos, em primeira instância, com o tom grave das vozes somando ao som agudo, porém áspero, do vento soprando. Não encontramos alívio para a sensação incômoda que o som do vento proporciona, mas sim o reforço de sua gravidade.

Índices

Julgamos digno de nota a relação indiciária e intertextual entre as duas obras na primeira cena, que apresentam algumas semelhanças – como foi dito anteriormente, o espaço aberto e as alusões tempestuosas estão presentes em ambas as obras.

A partir disso, as estratégias de tradução de Kurosawa já tornam-se menos evidentes. Com o aparecimento mais nítido da lápide do castelo, temos um elemento diferenciador, índice que detona a busca por uma série de elementos simbólicos presentes na cultura budista.

Símbolos

O cântico faz alusão ao *mujokan*, ensinamento budista sobre a efemeridade e irrelevância de desejos materiais (GOODWIN, 1994). Esta primeira sequência de imagens, apoiadas pelo cântico Noh figuram como uma ferramenta fílmica de antecipação do desfecho e de ligação entre o início e o final trágico da narrativa, estabelecendo um clima de inevitabilidade por todo o filme. Efetivamente, Kurosawa vale-se do *Mu*, conceito budista que define o vazio (ou *ensô*, como veremos mais adiante); vazio este que antecede e encerra a narrativa, um breve

desenrolar de eventos passageiros que invariavelmente findarão, desprovidos de sentido, traduzindo os signos que recriam a densa atmosfera shakespeariana para a simbologia do oriente (GOODWIN, 1994).

Diferente da peça, a primeira cena do filme se passa depois de todos os eventos da tragédia já terem ocorrido. O canto budista, referindo-se ao que restou do castelo – ruínas assombradas por espíritos que se renderam a paixões que os consumiram – confere um aspecto fúnebre à cena. Que é reforçado pela lápide, potente símbolo da morte em diversas culturas. Seu porte, uma lápide grande e visível a longa distância, ainda que ofuscada pela névoa das primeiras imagens, inspira um ar de permanência, de forma que os atos nefastos outrora praticados em nome de paixões perversas, permanecerão em memória pela eternidade, conforme atesta os versos do cântico.

Encontramos então um elemento do discurso religioso, que alerta o perigo de desejos ardentes e incontroláveis, sendo utilizado como estratégia de construção do aspecto funesto da primeira cena, fazendo jus ao impacto da abertura de *Macbeth*. Justificável – segundo o autor da tradução que utilizamos neste estudo, a primeira cena de *Macbeth* talvez seja a mais forte de toda a sua obra, e o último verso do trecho aqui apresentado pode ser traduzido de outra forma. “No original, “*hover through the fog and filthy air*”, i.e., paira através da névoa (bruma) e do ar infecto (corrupto, imundo).” (RAFAELLI, 2008).

Intertextualmente, a alusão direta do discurso religioso budista quanto ao risco das paixões também encontra o discurso de modernização. A cena se passa num momento indeterminado após os eventos da tragédia, mas a construção simbólica do filme data de 1957. Em sua primeira cena, vemos ruínas de um castelo que caiu pela força de desejos violentos – metáfora de um Japão derrotado, parcialmente destruído e ocupado no pós-guerra. “Olhe sobre as ruínas do castelo de ilusão”, diz o primeiro verso. A desilusão era um sentimento intenso do povo japonês da época, que colhia os frutos plantados pela ideologia nacionalista japonesa, formulada a partir de uma releitura dos valores samurais (MCCLAIN, 2002). O *kokutai* acaba por levar o Japão à ruína e, na falha deste mesmo, a nação retorna à crise de identidade que o originou, agora ocupado pelas forças estrangeiras.

3.1.3. Cena II(A) – O espírito na floresta

A cena em que Washizu e Miki entram na floresta e encontram o espírito que lhes faz a primeira profecia é bastante longa. Razão a qual a dividiremos em duas partes. Vemos a primeira como uma espécie de preparação para a segunda.

Depois de receber a notícia da vitória contra seus inimigos, o senhor do Castelo da Teia de Aranha, Tsuzuki, que esteve por toda a batalha aquartelado em seu castelo, convoca os dois heróis que lideraram suas tropas na frente de batalha à sua presença, os samurais Washizu e Miki. Estes, por sua vez, partem celeremente rumo ao castelo de seu senhor, porém são surpreendidos por uma tempestade. A primeira fala de Washizu já insinua que eles estão perdidos e andando em círculos já há duas horas, visto que encontraram as pegadas dos próprios cavalos no chão. O guerreiro, que conhece bem a floresta, chega a duvidar que esteja de fato na floresta da Teia de Aranha. Olhando a chuva ao seu redor, com uma expressão de preocupação, indaga “Que dia é hoje?”, dando a entender que a chuva daquele porte era incomum naquela época. Miki, sempre esperançoso, brinca com a floresta, exaltando-a, ainda que como infame, por sempre divergir os inimigos de seu senhor para longe do castelo, fazendo-os se perder como numa teia de aranha.

Washizu, sabendo que o castelo encontra-se perto, saca uma flecha de sua cintura e a atira para cima com o arco em sua mão, a fim de sinalizar sua localização. Em resposta, uma gargalhada fantasmagórica, escarnecedora, ecoa pela floresta. Os guerreiros logo entendem que há algum espírito malévolo na floresta. Com as armas em mãos, eles partem em seus cavalos jurando matar o espírito, atacando a esmo enquanto correm, acreditando que conseguirão air da floresta ao livrarem-se do espírito. As gargalhadas persistem durante todo o alvoroço.

Ícones

A altivez da cena anterior, em que Tsuzuki alegremente convoca os dois guerreiros para saudá-los, é imediatamente cortada na transição para esta cena, que abre em um plano geral, mostrando os cavalos dos dois guerreiros percorrendo uma trilha aberta na floresta. Percebe-se muita chuva, que é acompanhada por trovões e relâmpagos. O som agudo do *sakuhachi* (flauta japonesa), acompanhado

pelo crescente do tambor até findar em silêncio, logo sensibilizam os sentidos para a tensão contida nesta cena.

Na Cena III do Ato I de *Macbeth* também encontramos uma forma de preparação para o encontro das bruxas com Macbeth. As três bruxas encontram-se e discutem o que estavam fazendo. A primeira bruxa narra ter conhecido a mulher de um marinheiro, que lhe negou as castanhas que tinha no colo. Disso ela afirma que terá vingança, trazendo ruína a ela e seu marido - “Vou deixá-lo bem seco que nem feno / Não dormirá de dia, nem ao sereno. / Ele viverá sempre amaldiçoado. / Nove vezes nove extenuantes semanas / Irá minguar e encolher nas suas fainas” (SHAKESPEARE, 2008, p. 13).

Com isso, podemos ver como o mundo sobrenatural de *Macbeth* pode ser caprichoso e ameaçador. E essa é a sensação principal que essa parte da cena busca preparar, para só então permitir a entrada de Macbeth. Em *Kumonosu-jô*, Washizu e Miki entram em cena primeiro, mas a tempestade e a desorientação vão reconstruindo, na película, o tom de ameaça com que a cena da peça abre. Mas não apenas esses dois elementos. Quando Washizu atira a flecha para o céu, a gargalhada que irrompe da floresta termina a tradução do aspecto vil, horrível, e até mesmo de futilidade das três bruxas de Shakespeare. Fútil, pois é uma ameaça através de uma gargalhada, a revelia do desamparo das personagens perdidas na floresta – desconectada do sofrimento que está a causar nelas, e que causará ainda mais, futuramente.

Índices

É importante notar que existe uma relação intertextual mais clara entre as obras na cena. Em *Macbeth*, há uma notação de montagem da peça que anuncia a entrada de Macbeth e Banquo com o bater de tambores. Na transição da cena anterior para esta, vemos Washizu e Miki cavalgarem seus cavalos em direção à câmera, também ao som de tambores *taiko*.

Mas o índice mais interessante da cena é o riso maléfico do espírito, que surge quando Washizu atira sua flecha, e continua seu escárnio quando os samurais cavalgam e usam suas armas contra absolutamente nada, à sua procura. Quando o riso surge pela primeira vez, Washizu logo associa o som a algo maligno na floresta. Ele diz, “Ouviu isso? Há mal em andamento! Isso foi um espírito maligno!” (KUMONOSU-JÔ, 1957). Até o momento, não houve a aparição de ninguém aos

olhos dos dois guerreiros. Mas o riso, em sua qualidade maleficente, indicia a presença de mal na floresta, ainda que não visto.

Símbolos

Enquanto o riso denuncia a presença de forças malignas no encaço dos dois samurais, os índices gerados levam a construções mais elaboradas do signo, tomando forma de acordo com a formação simbólica da cultura guerreira samurai. Quando Washizu anuncia que “Isso foi um espírito maligno!”, ele está fazendo uso de símbolos específicos das religiões folclóricas japonesas, como o Shinto, indissociável dos costumes samurais. O riso enseja a sensação de uma qualidade, que a partir disso elabora um índice de presença maleficente, que toma a forma simbólica de um espírito maligno, conforme o signo alcança maior complexidade no imaginário dos samurais.

Outro símbolo interessante é o arco nas mãos de Washizu. Nos primórdios da cultura honorífica samurai, antes da espada alcançar seu status de representante da classe e guardião do espírito guerreiro, o arco foi a arma emblemática da classe. Em verdade, ela nunca caiu de status – mesmo no período Tokugawa, o arco era visto como a arma pela qual os samurais melhor expressavam seus valores mais altos. Em boa parte, a crença nas qualidades espirituais da espada foram tomadas do arco, por extensão, mas este jamais deixou de representar os aspectos mais nobres da cultura honorífica.

Quando o riso maléfico do espírito surge, ambos os guerreiros ameaçam o espírito com suas armas. Miki diz que confiará em sua lança para conquistar o espírito e através dele passar. “E eu contarei com meu fiel arco e flecha”, diz Washizu (KUMONOSU-JÔ, 1957). A lança de Miki é uma arma eficiente, porém comum e sem grande distinção simbólica. Já o arco é “fiel”. Ambas as armas são confiáveis, mas só o arco tem um traço de personalidade conferido a ele, segundo a cultura honorífica.

O fato dos dois guerreiros brandirem armas diferentes também insinua a diferença de suas qualidades. A lança denota um guerreiro de estatura menor, que em batalha estará mais à frente da linha de batalha. O arqueiro já encontra uma posição privilegiada. O arco longo (*dai kyu*), utilizado sobre montaria, confere ainda maior status numa tropa, vista a complexidade e nobreza da arte do disparo montado. Portanto, podemos perceber a diferenciação entre as duas personagens, a

sua importância no contexto do filme e para a sua história, pelo caráter simbólico dos objetos que portam em suas mãos.

3.1.4. Cena II(B) – O espírito na floresta

Após cavalgarem através da tempestade, atacando um inimigo invisível, os dois companheiros encontram a presença aterradora que atormenta sua passagem pela floresta. Eles chegam a uma pequena clareira na floresta e são recebidos com a luz de um relâmpago e o som de um trovão. Atrás de uma grande árvore ao centro, eles avistam uma espécie de casebre feito de bambu e palha. Washizu toma a frente, com o rosto perturbado e enfurecido, e aponta o arco na direção do casebre. Antes de atirar, eles escutam uma voz tênue, cantando um poema:

Estranho é o mundo
 Por que devem os homens
 Receber a vida neste mundo?
 As vidas dos homens são tão sem sentido
 Como a vida dos insetos
 A terrível insensatez
 De tal sofrimento
 Um homem vive
 Tão brevemente quanto uma flor
 Destinado muito em breve
 A decair para o fedor de carne
 Se esforça a humanidade
 Todos os seus dias
 Para selar a própria carne
 Nas chamas de desejos vis
 Expondo-se
 Às cinco calamidades do destino
 Acumulando karma sobre karma
 Tudo o que espera pelo homem
 No fim
 De suas agruras
 É o cheiro de carne podre
 Que ainda vai florescer em flor
 Seu odor fétido transformado
 Em perfume doce
 Oh, fascinante
 A vida do homem
 Oh, fascinante
 A vida do homem
 (KUMONOSU-JÔ, 1957)

Ouvindo o canto, mas ainda sem avistar diretamente o inimigo, ambos as personagens desmontam seus cavalos e começam a circundar a clareira, até poderem avistar uma figura pálida, de cabelos brancos, longos e desgrenhados, no interior do casebre, que tem a aparência de uma cela. Em seu interior, com uma das mãos a entidade gira a roda de um tear, puxando um fio de lã que passa pela sua outra mão.

Os dois guerreiros permanecem à distância até o ser terminar de cantar. Enfim, eles avançam em sua direção e Washizu retira uma das paredes do casebre. Miki, brandindo sua lança na direção da criatura, pergunta se ela pertence ao mundo dos homens ou dos espíritos, mas é respondido apenas com silêncio. Washizu demanda uma resposta - "Fale agora. Se você pode cantar, com certeza você pode falar" (KUMONOSU-JÔ, 1957). A entidade logo responde que sim, chamando-o pelo nome e, após indagada se ela o conhece, a criatura faz a primeira profecia - "Sim", ela responde, "deste dia em diante, senhor da guarnição do norte." Washizu responde com descrença, e a personagem fantasmagórica reafirma a profecia, oferecendo uma outra, bem mais comprometedora - "Um dia você será o soberano do Castelo da Teia de Aranha". Washizu reage com desdém e indignação, mas o espírito retruca - "Por que você deveria estar furioso, quando minhas revelações são tão felizes?". O samurai imediatamente estabelece a soberania de seu Senhor como o único mestre do castelo, e o espírito reage com um sorriso irônico e turvo. "Os seres humanos são tão estranhos. Aterrorizados ao olhar no fundo de seus próprios corações".

Isto leva Washizu a enfurecer-se. Sem mais palavras, ele arma seu arco e aponta para a criatura, mas não atira imediatamente. Após um instante, Miki interrompe Washizu, argumentando que, apesar da presença na floresta provavelmente ser do mundo dos espíritos, ela não brincaria com uma flecha apontada em seu peito. Interessado, Miki procura saber a sua própria sorte. Ele pergunta se o espírito consegue enxergar o futuro, tal como ele pode enxergar o que há à sua frente. A entidade responde à Miki tal como fez com Washizu. Responde que sim e diz o nome do samurai, Miki Yoshiaki. Cita seu cargo atual, comandante do Segundo Forte, e para ele também faz sua primeira profecia, de que de hoje em diante, seria o comandante do Primeiro Forte. Miki reveste seu interesse com um ar

de incredulidade, mas ainda pergunta se ganhará mais títulos e domínios após a primeira promoção. O espírito responde – “Seu destino é tanto maior e menor que o de Washizu”, e após ser interpelado por Miki, pedindo explicações, a figura fantasmagórica conclui - “Um dia, seu filho reinará sobre o Castelo da Teia de Aranha” (KUMONOSU-JÔ, 1957). Os dois samurais se entreolham, à luz desta revelação, enquanto o espírito levanta-se sutilmente, acompanhado de uma lufada de vento que faz seu *happi* esvoaçar e, de repente, desaparece da cena.

Desconcertados, os dois guerreiros entram no casebre, mas o espírito e seu tear não se encontram mais lá. Eles atravessam para o outro lado da cabana, olhando ao redor, e quando viram-se na direção de onde vieram, ela também não está mais lá, deixando nenhum vestígio do encontro sobrenatural. Com isso, os dois guerreiros vasculham a área da clareira, encontrando pilhas de ossos humanos, abandonados entre peças de armadura e armas. A última imagem da cena focaliza uma dessas pilhas de corpos, que desaparece nas brumas que retornam para finalizar a cena.

Ícones

Uma primeira qualidade traduzida entre a peça e o filme é a sensação de distanciamento das personagens sobrenaturais da humanidade. Em *Macbeth*, isto se dá pelo caráter desgarrado das relações das três bruxas com os homens, como a primeira bruxa bem descreve o seu encontro com a esposa do marinheiro. Já em *Kumonosu-jô*, a personagem imprime esse mesmo sentimento, sempre referindo-se aos homens e às suas vidas como algo que vê à distância e com despreendimento. Ela mesma exclama, com certo divertimento, “Oh, fascinante / A vida do homem.” (KUMONOSU-JÔ, 1957).

Outra qualidade das personagens traduzida nesta cena é a ambição mascarada por ingenuidade, partilhadas entre Banquo e Miki. Em *Macbeth*, é Banquo quem pede para que seu companheiro não se exalte. “Meu bom senhor, por que se sobressaltar e temer / Coisas que soam tão bem?”, ele pede a Macbeth, logo após as bruxas lhe contarem que ainda há de ser rei (SHAKESPEARE, p. 14). E ele apresenta uma nobre justificativa para sua curiosidade - “Em nome da verdade”, e pede também para si as previsões feitas a Macbeth.

Da forma como interpretamos, encontramos também tradução do ar de indeterminação quanto ao gênero das bruxas. É Banquo quem as descreve, “;

poderiam ser mulheres / Embora suas barbas me impeçam de interpretar” (SHAKESPEARE, 2008, p. 14). Embora o espírito carregue diversos traços simbólicos que a determine como do gênero feminino, na sua voz, alternando-se entre agudos e uma rouquidão de tom grave e áspero, percebemos uma expressão do gênero masculino, à luz da imanência do corpo encontrada na voz, defendida por Zumthor (2007).

Em *Kumonosu-jô*, Miki não é diferente. Ele impede Washizu de terminar ali o tormento, pedindo-lhe que abaixe sua arma, sob a justificativa de que o espírito está indefeso. Feito isso, Miki questiona o espírito sobre sua natureza pré-cognoscente, disfarçando seu interesse quanto ao seu próprio futuro. Quando ouve do espírito sobre sua própria promoção, ele reage de forma interessada, até mesmo curva-se levemente na direção da entidade.

O tear também embasa um hipócone metafórico importante, que encontra seu paralelismo com a descrição da fragilidade e brevidade da vida, entoadas no canto do espírito. O fio, representando a vida humana, passa pelas mãos do espírito, tal como as vidas de Washizu e Miki estão nas mãos da sorte e do destino.

Índices

Ao fim da cena, os dois samurais vasculham a área da clareira e encontram pilhas de restos mortais, como crânios humanos ainda com seus capacetes, esqueletos vestidos em suas armaduras e resquícios de suas armas. Isso indica que a tragédia de Washizu é apenas uma de muitas outras que já sucederam-se. Tal índice da existência desses outros guerreiros arruinados reforça as afirmações cantadas pelo espírito, sobre a irrelevância dos homens e a desgraça trazida pelos seus desejos.

Símbolos

Uma das estratégias de tradução mais interessantes de *Kumonosu-jô* é o emprego da dramaturgia tradicional japonesa na direção das personagens, não apenas no seu modo de atuação, mas na sua própria composição visual. Os rostos de muitas personagens da obra foram trabalhados de forma a assemelhem-se às máscaras do teatro Noh. A máscara Noh é utilizada nas peças como uma espécie de maquiagem, mas não resume-se a isso. No Noh, acredita-se que as máscaras

comportem propriedades intrínsecas, como as emoções características daquilo que representa. Quando o ator veste determinada máscara, espera-se que ele “se torne” as emoções que ela expressa (BRAZZEL, 1998; ORTOLANI, 1990).

Mesmo os atores que não usam máscaras numa peça Noh concentram-se em tornar sua própria face uma máscara. O semblante de seus rostos deve permanecer semelhante à máscara pertinente ao seu papel, cabendo à intensidade de sua atuação emular as emoções da máscara. Assim, elas são um potente elemento simbólico que estabelece leis para a atuação no teatro Noh, influentes quando a máscara está sendo utilizada e também quando não está.

Nesta cena, podemos ver com precisão a composição do rosto do espírito, espelhado na máscara *Uba*, que representa uma anciã. Em *Macbeth*, as três bruxas são descritas como murchas e com os lábios descarnados. Esses elementos estão sintetizados na composição estilo *Uba* do rosto do espírito, como podemos observar no comparativo entre as figuras 1 e 2, a seguir:

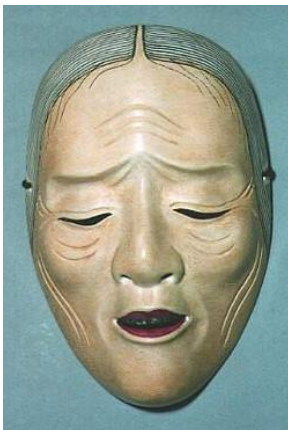


Figura 1: Máscara Uba



Figura 2: espírito da floresta da teia de aranha

Mas não apenas seu rosto traduz as características das três bruxas, sua atuação também as sugere – a mão que segura o fio em posição torcida, com o pulso virado para cima, os cabelos brancos e desgrehados, a perna esquerda recolhida ao peito e as costas curvadas, são todos gestos que insinuam decrepitude.

O conteúdo do canto realizado pela anciã, no entanto, é o que caracteriza de forma mais elaborada a sua natureza transcendental e, ao mesmo tempo, mórbida, tal como a das bruxas de *Macbeth*. Primeiramente, encontramos a presença do discurso religioso em sua fala, na forma da filosofia budista. Em seu discurso, o espírito evidencia as crenças budistas a respeito da transitoriedade e

irrelevância da vida humana, o sofrimento advindo do apego a paixões vis, a crença no destino e o equilíbrio final encontrado na nulidade da morte, como uma forma de renascimento. O tempo todo ela refere-se à “vida do homem”, de forma desapegada, sugerindo que o sujeito do enunciado encontra-se numa posição diferente do enunciador.

Enquanto as bruxas de *Macbeth* são inspiradas nos mitos e folclore europeus, o espírito da floresta da teia de aranha apresenta uma série de elementos simbólicos do mundo sobrenatural segundo a religião folclórica japonesa. O espírito não pode ser identificado em nenhuma categoria específica de entidades sobrenaturais do folclore, mas partilha de um posicionamento neutro em relação aos homens, ainda que possa representar uma ameaça a eles, comportamento característico de algumas categorias de espíritos. Apenas como exemplo, sem procurar tipificar a personagem do filme, podemos citar os *Tengu*, criatura folclórica que hora é representada como a fonte de diversos males, enganando e arruinando a humanidade; noutros momentos eles são descritos auxiliando os homens, ainda que continuem possuindo uma natureza amedrontadora, muitas vezes prestando tal auxílio por meios sombrios. Tal característica de muitos espíritos do folclore japonês não poderia traduzir melhor a fé das três bruxas - “o bem é o mal, o mal é o bem” (SHAKESPEARE, 2008, p. 8).

Já a tradução da morbidez das três bruxas, do ponto de vista simbólico, não se encontra na apresentação dos conceitos gerais da filosofia budista, mas na reformulação de um de seus símbolos. A personagem acusa a humanidade de buscar desejos vis, e ao fazer isso, se expor às “cinco calamidades do destino”. Enquanto a doutrina budista não faz alusão às tais cinco calamidades, os iniciados leigos no budismo se atêm aos Cinco Preceitos – não ferir seres vivos, não roubar, não mentir, não praticar má conduta sexual e se abster de intoxicantes. Concordamos com as observações de Wagner (2012, p. 6-7):

É válido notar que Washizu quebra ao menos quatro destes cinco preceitos ao longo do filme. Ele fere seres vivos quando assassina diversas pessoas; ele rouba quando toma o trono para si por meios injustos; ele mente quando culpa outro samurai do assassinato do Senhor Tsuzuki; e ele embebedada-se na noite em que vê o fantasma de Miki. Não há má conduta sexual verificável ao longo do filme; mas é suspeito que Asaji (esposa de Washizu) tenha repentinamente conseguido engravidar bem quando ela precisava, depois que Washizu indicou que eles eram estéreis.

Interpretamos que as “Cinco Calamidades do Destino” fazem referência simbólica aos Cinco Preceitos do Budismo. Mas, em *Kumonosu-jô*, o conceito é reformulado. Os Cinco Preceitos são retirados do campo de orientações filosóficas para uma vida melhor e em harmonia com o todo, rumo ao mórbido fatalismo dos homens em transgredir tais preceitos, revestindo o pensamento transcendental e libertador budista do espírito trágico e determinista sendo traduzido de *Macbeth* para *Kumonosu-jô*.

Percebemos na fala do espírito, levando em conta a interpretação das Cinco Calamidades do Destino, um discurso essencialmente contrário ao *ethos* da cultura honorífica samurai, que muitas vezes celebra a violência e as disputas de poder. Mensagem que toma maior proporção na década de lançamento do filme, frente à recente derrota do Japão na II Guerra Mundial e o sofrimento da ocupação do país no pós-guerra. Encontramos no discurso do espírito a primeira crítica mais contundente a respeito da construção da identidade moderna japonesa sob os moldes da cultura honorífica samurai. A reformulação moderna da cultura honorífica samurai impulsionou o Japão rumo a um nacionalismo expansionista e ostensivamente bélico.

O espírito clama que a humanidade acumula *Karma* sobre mais *Karma* – lei presente no budismo, de origem hindu, que define que a qualidade das ações dos indivíduos, sejam elas boas ou ruins, retornam para eles mesmos. O carma é um conceito importante no discurso político do filme. Segundo ele, o povo japonês, coletivamente, viu o encontro com os frutos de sua ambição e de seu retorno à cultura honorífica por propósitos bélicos. O carma não transfere a responsabilidade do próprio sofrimento a outros, mas incentiva o reconhecimento das próprias falhas, rompendo o ciclo de violência e ódio pelo outro, oferecendo uma possibilidade de conclusão do projeto de modernidade japonesa, no sentido de integração do Japão à cultura capitalista global.

O vazio novamente vem à tona, pois se o *mu* (vazio) é a lei de que o universo tende a equilibrar – e nulificar – todas as coisas, o carma é método para alcançar tal equilíbrio. Nesta cena encontramos a explicação, ou uma justificativa, da primeira cena que vimos no filme – o campo desolado e as ruínas do castelo, que é justamente o final da história, e faz alusão ao estado emocional em que o Japão se encontra em 1957. O carma leva todas as ações ao seu equilíbrio. As de Washizu, à

ruína. As do Japão, à derrota e devastação.

3.1.5. Cena III

Washizu e Miki enfim chegam ao Castelo da Floresta da Teia de Aranha. Na primeira imagem da cena, Washizu e Miki caminham em direção a Tsuzuki, brandindo nas costas os *sashimono*³ de suas tropas, por um corredor de soldados do Castelo da Floresta que os iluminam com tochas nas mãos. Quando alcançam o *daimyo*, ajoelham-se na posição *tatehiza*⁴, como demanda a etiqueta para guerreiros armadurados. Por sua vez, Taketoki declara Washizu como o guerreiro mais distinto da batalha e, lhe oferecendo uma espada com a mão direita, a qual Washizu desloca-se à frente para receber, o promove a Senhor da Guarnição do Norte, tal como previsto na profecia do espírito. Com espanto, Washizu cumprimenta o *daimyo* e retorna à sua posição original.

Dirigindo-se a Miki, o *daimyo* declara que seu serviço foi igualmente distinto, e também lhe oferece uma espada. Tal como Washizu, Miki avança para recebê-la e é condecorado com o comando do Primeiro Forte. Após uma breve pausa de consternação, o samurai cumprimenta o senhor em agradecimento e retorna à sua posição. Os dois samurais recolhem seus *kabuto* (elmo) e retornam pelo caminho de onde vieram, atravessando o corredor de servos do *daimyo*, com a compleição tensa e abatida.

Ícones

O que está de fato em questão, para Macbeth e Banquo, e se desenrolará na cena em que Washizu e Miki adentram o Castelo da Floresta, é a natureza dúbia, sedutora e maligna da profecia das bruxas/espírito. Na Cena III do Ato I de *Macbeth*, é Banquo, remetendo-se a Macbeth, quem primeiro vê, através das brumas, as

3

Sashimono é a pequena bandeira utilizada pelos samurais para destacarem o comando de suas tropas.

⁴ Postura semiajeolhada: joelho esquerdo no chão, corpo sentado sobre o calcanhar esquerdo; mão direita apoiada sobre a perna direita, que deve estar flexionada num ângulo de 90°.

trevas que se aproximam e, logo em seguida, Macbeth qualifica algumas características deste sentimento opressor:

BANQUO:

Essa ambição poderia até alçá-lo à coroa
Para além de ser Chefe de Cawdor. Mas é estranho,
E com frequência, para perder-nos,
Os instrumentos das trevas nos dizem a verdade;
Atraem-nos com mesquinhas inocentes, para trair-nos

Depois, com as piores consequências.

(...) MACBETH [À parte]:

Esse incitamento sobrenatural

Não pode ser mau, não pode ser bom. Se mau,

Por que me anunciaria o sucesso,

Iniciando por uma verdade? Sou Chefe de Cawdor.

Se bom, por que me insurjo contra essa sugestão,

Cuja imagem horrenda deixa meus cabelos arrepiados

E faz meu firme coração pulsar contra as costelas

De modo inabitual? Os temores presentes

São menores que a horrível imaginação.

Meu pensamento, cujo assassinato já é nem uma
fantasia,

Abala tanto o meu ser que a atividade

É sufocada em conjecturas, e nada é,

Nem mesmo o que não é.

(SHAKESPEARE, 2008, p. 18)

Ambos os excertos representam o sentimento de temor, angústia e dúvida em que os personagens da cena estão imersos. As promessas de poder sugeridas pelos entes sobrenaturais exercem uma atração nos personagens que, mesmo seduzidos pela profecia, não deixam de temer os pensamentos de traição que lhes vêm à mente.

É sobre a sensação de terror que Kurosawa gera o ícone tradutório, por diversos artifícios. A música que acompanha o plano fechado aplicado nos rostos de Washizu e Miki ao serem promovidos traduz a atmosfera de temor, tradução tanto entre as obras quanto nos personagens do filme. É interessante notar como a música opera um deslocamento no discurso proposto pela cena, inserindo um tom sombrio e agourento, subjetivando-a de acordo com o posicionamento partilhado de dois sujeitos participantes, Washizu e Miki, enquanto no ponto de vista de Taketoki, por exemplo, seria uma cena de altivez e condecorações a homens valorosos.

O signo estampado no *sashimono* de Washizu representa uma centopeia, ao passo que o de Miki, um coelho. A centopeia, ou *mukade*, é um animal agourento

para a cultura japonesa, pois a *mukade* é um artrópode particularmente atroz e venenoso. O coelho, por sua vez, possui diversas conotações folclóricas. Numa delas, um coelho, para ajudar um idoso que implorava por comida, jogou-se no fogo para servi-lo.

Em ambos os casos, os símbolos dos *sashimono* empregados no filme não são hipoícones meramente imagéticos, de cunho decorativo. Eles estabelecem uma relação metafórica com as personagens que os portam, conferindo-lhes as características que lhes foram atribuídas culturalmente. Desta forma, a *mukade* é um elemento que reforça a tradução da sensação de angústia entre as obras, ao fazer uso do temor em relação ao animal, culturalmente instalado, ao mesmo tempo que sugere, em Washizu, uma qualidade peçonhenta, relacionando-o com o animal. Quanto ao coelho de Miki, a relação metafórica antecipa o comportamento servil e ingênuo da personagem, assim como seu destino, morta a mando de seu companheiro, assim como no folclore japonês.

A iluminação bruxuleante das tochas, empunhadas pelo corredor de soldados, reflete, iconicamente, a instabilidade apresentada pelos personagens neste momento. E as tochas evocam um tema constante por todo o filme – a fumaça que elas produzem e que, na cena e através do enredo, os personagens atravessam; um hipoícone metafórico do tempo e do destino, ambos misteriosos, frágeis e passageiros, o *kemuri* (fumaça), segundo a tradição budista (SUZUKI, 1994). Só há permanência na alma e nos valores que a compõem, como a honra.

Quando os dois personagens levantam-se e despedem-se de seu senhor, eles se viram e percorrem o corredor de soldados mais uma vez. A câmera os acompanha em meio primeiro plano frontal e movendo-se para trás, e as personagens, ao saírem pelo corredor humano, demonstram uma compleição diferente da com que entraram, como podemos ver nas figuras 3 e 4, na página seguinte. Washizu está notoriamente transtornado, seus olhos pairam em diferentes direções, como se algo terrível estivesse à sua frente – e de fato está, ainda que apenas em sua imaginação, pois Macbeth mesmo não diz que os terrores que se passam em seu pensamento o abalam profundamente?

Símbolos

Podemos identificar a espada, semiótica e discursivamente, como um símbolo representante da classe samurai e de seu *ethos*. O *bushido* está ligado à fi-



Figura 3: Washizu e Miki entrando no Castelo



Figura 4: as compleições transtornadas de Washizu e Miki

losofia e às artes da espada. Atribui-se a Tokugawa Ieyasu, o grande unificador do Japão, o célebre ditado popular: “A espada é a alma do samurai” (FRIDAY, 2004; MCCLAIN, 2002). O *katana* é o objeto a que o samurai devota o máximo zelo, pois representa as virtudes, crenças e leis que o regem. Atribuía-se ao estado do *katana*

de um samurai as qualidades de sua própria alma. É através da espada que o guerreiro exerce a sua função – a espada lhe permite representar o ideal do que ele deve ser (RATTI; WESTBROOK, 2009). Para Burton (*apud* FRIDAY, 2004, p.78),

[...] a história da espada é a história da humanidade... Uniformemente e persistentemente pessoal, a Espada tornou-se não mais uma abstração mas uma Personalidade, dotada tanto de qualidades humanas quanto sobre-humanas. Ela tornou-se um ser consciente que falava, que cantava, que gozava e que lamentava. Identificada com seu usuário, ela era um objeto de afeição, e era pomposamente nomeada, assim como um amado filho ou herdeiro.

Na relação *daimyo*–samurai, receber uma espada de seu senhor era o auge das condecorações e honrarias, afinal, “espadas, como emblemas de poder (...) eram dadas por líderes guerreiros medievais como presentes ou recompensas a seus seguidores” (FRIDAY, 2004, p. 78). Quando Washizu e Miki recebem o *katana* e são promovidos de cargo, a tensão entre o desejo pelo poder e o temor pela própria honra chegam ao seu ápice, como podemos observar na expressão tensa de Washizu (Figura 3.1). A espada, símbolo maior da cultura honorífica samurai em jogo na cena, está nas mãos da personagem. E assim está em jogo a sua própria honra.

O rosto do personagem Washizu é um signo composto por Kurosawa e o ator Toshiro Mifune, que interpreta o personagem, seguindo a tradicional máscara *Heida* do teatro *Noh*, um símbolo do guerreiro (MCDONALD, 1994). É possível perceber as semelhanças compositivas entre o rosto do personagem Washizu e a máscara (Figura 2), e sua relação indiciária e simbólica que confere todo um espírito ao personagem.

Durante o filme, as feições do personagem são estáticas como as dos atores *waki*, do teatro *Noh* (BRAZZEL, 1998; ORTOLANI, 1990). Durante a cena, a rígida expressão estilo *waki* de Washizu só vai vacilar quando ele percebe o cumprimento da profecia. Seus olhos perdem o foco e oscilam. Ele se perde na sensação de temor e dúvida de seu destino; sua “máscara” de samurai honrado treme, comprometendo o símbolo do guerreiro.

A mesma cerimônia se repete em relação à Miki. Ele recebe a espada e a promoção, e se comporta de maneira surpresa e angustiada, não cumprimentando Tsuzuki. Suas sobrancelhas trêmulas denunciam sua vacilação. Em ambos os

casos, os personagens são contrastados pela firmeza e austeridade de Tsuzuki, pró-



Figuras 5 e 6: Washizu recebendo o Katana e a Máscara Heida, respectivamente.

prias do *ethos* samurai. Estas qualidades expressas pelo *daimyo* ganham força, pois ele fala aos gritos, conforme as convenções do teatro *Noh* sobre as formas da fala de personagens guerreiros.

Ao fim da cena, os personagens encontram-se na essência de seu conflito. Eles se deparam com a perspectiva de trair os valores éticos que os fazem samurais, abandonarem sua honra, ou ainda fazê-lo em nome dela e da honra da própria família, para alcançarem não o poder, mas sim a promessa dele. E, por analogia, de um lado encontramos um discurso crítico das convenções do passado, operado através destas mesmas e dos elementos do *Noh* – são visíveis, no conflito por que passa Washizu, as rachaduras na máscara simbólica do guerreiro idealizado. Um discurso crítico não apenas do ideal do guerreiro de tempos remotos, mas da formulação discursiva moderna deste guerreiro, que inflamou a população japonesa, com grande impacto nas suas forças armadas através das duas Guerras Mundiais.

Afinal, os soldados japoneses portavam espadas do tipo katana, produzidas em massa e que não eram conhecidas por ter qualidade. Muito distantes das espadas dos samurais, obras de arte forjadas por mestres espadeiros que levavam anos para a produção de uma única peça. Mas entendemos aqui que o que importa nas espadas das forças armadas japonesas é o seu efeito simbólico,

considerando que o treinamento das tropas para o manuseio das lâminas foi criado por mestres de esgrima japonesa, ou *Kendo*, a partir das técnicas de diferentes estilos. Também é interessante pensar que as técnicas elaboradas para o treinamento dos soldados japoneses sobrevivem, até hoje, em muitos estilos de esgrima que ainda possuem praticantes (RATTI, 2009).

Mas, por outro lado, o discurso da honra possui um princípio comunitário e anti-individualista que foi uma das chaves para o sucesso do capitalismo japonês. Mas não só dele, e ainda mais importante, também para o sucesso e sobrevivência de sua própria cultura, tendo a honra como princípio civilizatório ao longo de sua história. Na cena em questão, Washizu ainda não cometeu nenhum crime além daqueles em sua imaginação. Com a completa degeneração do personagem ao longo do filme, a mensagem de que a honra é um princípio importante para o equilíbrio social e a integridade mental torna-se mais evidente.

3.1.6. Cena IV

Em cenas anteriores, Lady Asaji, esposa de Washizu, instiga a ambição de seu marido, tentando convencê-lo a matar o *daimyo* e assim cumprir a revelação do espírito sobre o seu destino. Ela argumenta que Miki, a essa altura, já poderia ter contado o ocorrido na floresta para Tsuzuki, e que era uma questão de tempo até que este desejasse a sua morte. É quando, sem qualquer aviso, o *daimyo* aparece com seus homens na Guarnição do Norte, onde ele se hospeda, incógnito, a fim de atacar Fujimaki, personagem que fomentou o conflito do começo da trama.

Tsuzuki delega a vanguarda do ataque a Washizu, e a guarda da Guarnição do Norte a Miki. Isto inflama novamente o espírito guerreiro de Washizu e reaviva seu sentimento de lealdade com seu senhor. Mas Lady Asaji, esposa de Washizu, insinua que o apontamento do samurai à vanguarda do ataque é na verdade um ardil para expor Washizu ao perigo, e que ele então será assassinado.

Na cena que analisaremos, Washizu e Asaji estão esperando seus aposentos ficarem prontos, numa sala com apenas um *futon* (tipo de assento japonês). Asaji continua a instigar dúvida em Washizu, tentando urgi-lo a cometer o assassinato do *daimyo*, que já recolheu-se. É nesta cena que Washizu, finalmente, cede à sua própria ambição e concorda, ainda que silenciosamente, com o plano de

Asaji, que pretende envenenar os guardas que protegem o *daimyo* com sonífero, para que então Washizu possa mata-lo e culpar Noriyasu, samurai responsável pela guarda do *daimyo* e seu homem de confiança.

Ícones

A cena VII do Ato I da peça é aberta com um solilóquio de Macbeth, em que ele verbaliza seus pensamentos de traição e suas dúvidas quanto ao ato. Quando então Lady Macbeth entra em cena, logo ele suplica à esposa que abandonem o plano de regicídio, em nome das honras que recebeu de seu senhor, o que deve ser respeitado. Mas Lady Macbeth apela aos próprios valores da cultura honorífica para apontar o marido na direção da traição, acusando o abandono do ato como covardia, e a Macbeth de ser menos homem por isso.

Na cena do filme, a dúvida de Macbeth, verbalizada na peça durante o solilóquio, pode ser sentida no andar inquieto de Washizu pela sala, enquanto escuta os argumentos da esposa. Também é notável que o samurai esteja com as mãos atrás das costas, signo que expressa, segundo o costume japonês, o sentimento de apreensão e de vergonha. Ambos sentimentos pelos quais Macbeth está tomado na cena VII, vistos em seu discurso inicial e no seu pedido à Lady Macbeth que abandonem o curso da traição, em nome da honra.

O silêncio de Washizu reforça essas sensações – personagem que normalmente fala com voz potente e de forma rústica, Washizu escuta as insinuações da esposa sem dar qualquer palavra, apenas olhando nervosamente de um lado para o outro. O som de um *sakuhachi* acompanha seu silêncio, num tom agudo e inquietante, compondo a atmosfera de dúvida e apreensão que cerca a personagem.

Mas Washizu não anda para qualquer direção, nem seus olhos perambulam pelo vazio - ele circunda e constantemente fita seu *futon*, que desempenha um papel específico na cena. Ele não é uma peça de mobiliário para qualquer um usufruir de seu conforto. Sua primeira aparição no filme foi para acomodar o *daimyo* Tsuzuki, enquanto este fazia seu pronunciamento. Washizu observa o *futon* como quem espreita o próprio trono – um hípoícone metafórico estabelecido entre a peça de mobília e o trono de Tsuzuki.

Quando ele finalmente fala e dá sinais de consentimento das intenções traidoras de ambos, o som do *sakuhachi* cessa, e Asaji explana como planeja matar

o *daimyo*. O ímpeto e temor de Washizu é perceptível na forma como seu peito começa a inflar conforme respira. Nesse momento, irrompe o som estridente do grito de um pássaro, e Washizu não consegue conter seu espanto. Mas o pavor não é necessariamente com o som do pássaro, mas com a consciência de seu próprio ímpeto traidor e assassino.

Mas, se pudermos sintetizar em uma qualidade as sensações que regem a cena VII de *Macbeth*, encontraremos a ambição que emana infecciosamente de Lady Macbeth, incentivando o que há de mais negro no coração do marido. E ela o faz colocando em jogo aquilo que lhe é mais querido, como podemos ver no trecho:

Já amamentei e sei
 Quão suave é amar o nenê que me suga:
 Mesmo ele estando a sorrir para mim,
 Arrebataria o seio de suas gengivas desdentadas⁸²
 E faria saltarem-lhe os miolos, se assim o tivesse jurado fazer,
 Como você jurou em relação àquilo.
 (SHAKESPEARE, p. 30, 2012)

Em *Kumonosu-jô*, após a passagem do pássaro, Asaji pergunta a Washizu o que ele ouviu em seu canto. “Você arriscará o mundo?”, ela traduz o que ela ouviu para o marido. E o faz com uma drástica mudança em sua atuação, logo após levantar-se e virar bruscamente seu rosto na direção do espaço fora de campo onde se encontra o *futon*. Esse simples movimento leva ao chão a aura impecável de refinamento que a personagem demonstrava até então.

Em seguida, o som inquietante do *sakuhachi* retorna, e Asaji toma o marido pela mão e o dirige rapidamente até o *futon*. Novamente Asaji quebra a delicada serenidade da mulher de um samurai, segundo o comportamento esperado da cultura honorífica japonesa. Ela cede ao aspecto mais traiçoeiro, até mesmo mais selvagem – vide a recente aparição do pássaro – de suas intenções. Tais aspectos selvagens traduzem uma imagem utilizada por Lady Macbeth que, apesar de empregada para convencer o marido de praticar a traição, representa bem o que as personagens estão se tornando – bestas. Como podemos ver a seguir,

Que besta foi então
 Que fez com que você me sugerisse tal empresa?
 Quando ousava, então você era um homem”,
 E para ser mais que aquilo que era, você deveria
 Ser homem muito mais.

(SHAKESPEARE, p. 29, 2008)

Mas em *Macbeth*, a loucura das sugestões conspiratórias de Lady Macbeth é perceptível pela forma como ela coloca em jogo aquilo que lhe é mais querido, a fim de sensibilizar o marido. Como podemos ver:

Já amamentei e sei
 Quão suave é amar o nenê que me suga:
 Mesmo ele estando a sorrir para mim,
 Arrebataria o seio de suas gengivas desdentadas
 E faria saltarem-lhe os miolos, se assim o tivesse jurado fazer,
 Como você jurou em relação àquilo.
 (SHAKESPEARE, p. 30, 2012)

Já no filme, para traduzir a profundidade das ambições de Lady Macbeth, não é a maternidade que é evocada. “Da ambição é feito o homem”, Asaji diz ao marido ao levá-lo até o *futon*, traduzindo em palavras claras o sentimento que rege a cena. E então prossegue para o que há de mais grave, e simbólico, em suas convicções – “De sua fortaleza, a Teia de Aranha, você poderá ainda aspirar ao mundo todo. O grito é do céu”.

Índices

Várias referências intertextuais foram realizadas nesta cena de *Kumonosu-jô*, estabelecendo índices que remetem à cena VII de *Macbeth*, mas nem sempre de forma direta, buscando mais traduzir as qualidades sentimentais entre as obras.

O grito do pássaro é um elemento que retoma parte do diálogo entre Macbeth e sua esposa, quando ela o acusa de besta e que ele deve ser mais do que isso – mesmo que o discurso da peça dê a entender que ambos não sejam nada mais do que animais. Igualmente, quando Asaji diz que “[d]a ambição é feito o homem”, também encontramos uma relação intertextual com as acusações e súplicas de Lady Macbeth, quando ela declara que Macbeth tem de ser homem o suficiente para agir de acordo com seus sentimentos e ambições.

Encontramos outra relação indiciária nos últimos versos do solilóquio com o qual Macbeth abre a cena VII. O guerreiro declama:

Não tenho espora
 Para aferroar os flancos de meu intento, mas só
 Esta confiante ambição que ao superar-se
 Cai longe demais, no outro...⁷⁴
 (SHAKESPEARE, p. 28, 2008)

Segundo o comentário de número 74 do tradutor do texto, “Macbeth é interrompido pela chegada de Lady Macbeth, mas a palavra que falta é facilmente intuída pelo público: ‘no outro *lado*’. Refere-se metaforicamente a uma corrida a cavalo com obstáculos.” (RAFAELLI, p. 28, 2008).

Em *Kumonosu-jô*, quando os guardas avisam que seus aposentos estão prontos, Asaji coloca em prática seu plano, avisando que servirá *sake* (tipo de bebida alcoólica) para aliviar a noite dos vigias do *daimyo*. Ela abre então uma porta dentro do aposento e, do outro lado, há uma completa escuridão. Asaji então entra pela porta e desaparece através das trevas, para então retornar após alguns instantes, carregando nas mãos a garrafa de *sake* envenenado.

Nessas imagens vemos uma relação de forte intertextualidade entre os dois trechos citados. Em ambos os casos, vemos que os personagens estão de fato prestes a cruzar um território sombrio, aquele que jaz nos pensamentos, para outro ainda mais obscuro, o das ações. E ainda que a figura de linguagem não seja a mesma, em ambos os casos temos a ideia de passagem de um ponto ao outro.

No que diz respeito às relações indiciárias internas ao filme, encontramos um exemplo claro da categoria dos índices quando Asaji e Washizu percebem o som de passos e duas fontes de luz flutuantes movem-se do outro lado da janela e do *shoji* (porta de madeira e papel vegetal). Não é possível ver ninguém do outro lado, mas ambos os signos – os passos e as luzes, possivelmente de tochas sendo carregadas – indiciam a presença de pessoas do outro lado da parede.

Símbolos

No início da cena, citamos que Washizu move-se inquieto pelo aposento e a forma como mantém suas mãos para trás representam um sentimento de apreensão. No entanto, Washizu não está de mãos vazias – ele carrega um leque. O leque é um objeto associado à cultura samurai em diversos aspectos. Tipicamente, denota posição de liderança e confere um senso de refinamento em situações sociais. Em batalha, leques eram especialmente utilizados pelos generais para

sinalizarem comandos às suas tropas, e certos tipos de leque eram utilizados até mesmo para combate, com sua própria arte marcial, o *tessenjutsu*.

Normalmente, o leque era portado pelo samurai em seu *obi*, faixa ao redor da cintura onde também é afixado o *katana*. O fato de Washizu manter o leque em suas mãos, e estas estarem voltadas para as suas costas, demonstra sua passividade e falta de liderança. Com efeito, podemos assistir Asaji liderar completamente a cena, conduzindo Washizu de um lado para o outro como uma criança, fazendo-o sentar quando ela mesma senta.

Nas vestes dos samurais, estampado sobre os ombros e no centro superior das costas, via de regra ficava o símbolo da família ou clã do samurai, o seu *Kamon*. Nesta cena, quando a câmera enquadra Asaji falar com os guardas do lado de fora, num meio primeiro plano, podemos ver com bastante detalhe o *Kamon* nas costas de Washizu, uma centopeia *mukade*.

Anteriormente, já observamos que o *sashimono* utilizado por Washizu em batalha mostra a imagem de uma *mukade*, e as implicações simbólicas disso. O que há de curioso no *Kamon* de Washizu é a maneira como a centopeia está disposta, assumindo forma semelhante à de um *ensô*, palavra que significa círculo e



Figura 7: O *Kamon* nas costas de Washizu, *ensô/mukade*.

importante símbolo budista. Representa a iluminação e o vazio, ou *mu*.

Encontramos aqui uma construção simbólica híbrida, tal como vimos antes nas Cinco Calamidades do Destino citadas pelo espírito da floresta. E seus elementos todos se enredam no contexto da cena. A disposição maleficiente da *mukade* associada à transcendência do *ensô*; a constatação maliciosa de Asaji de que a profecia é um presente superno, justificando o assassinato como vontade divina. A forma do *ensô* e da *mukade* são índices para símbolos diferentes que, no processo semiótico de construção do *Kamon*, formam um outro símbolo cuja semiose usufrui, mas é completamente diferente das suas partes isoladas. Encontramos no *Kamon* de Washizu uma representação única de seu próprio destino trágico.

O discurso da ambição representado em cena também oferece considerações a respeito da cultura honorífica e o processo de modernização japonês. A forma como Asaji preda a coragem de Washizu para que ele cometa o crime, vira os seus valores honoríficos contra os seus próprios princípios éticos. “Da ambição é feito o homem”, ela roga ao marido, e o convence que de que com esta ambição, ele pode ter o mundo em suas mãos para conquistar, tudo segundo a vontade dos deuses. Retomando o final da análise dos ícones, “De sua fortaleza, a Teia de Aranha, você poderá ainda aspirar ao mundo todo. O grito é do céu.”, diz Asaji.

A mentalidade do espírito político japonês, ao longo das duas guerras mundiais, aproxima-se bastante deste discurso. Afinal, a prerrogativa japonesa para entrar nas guerras sempre havia sido de que o Japão é protegido pelos deuses. De acordo com a crença popular, o próprio país é dirigido espiritualmente por uma divindade na terra, a figura do Imperador. O céu, tal como empregado por Asaji, é um símbolo para representar a vontade superna. Assim como o Imperador é um símbolo da mesma vontade na cultura japonesa. E assim como Washizu parte para o assassinato respaldado pela vontade divina, as forças armadas japonesas assolaram a Ásia por décadas, sob a mesma justificativa.

Em ambos os casos podemos enxergar a inversão e manipulação de valores a fim da conquista de ambições bastante seculares. O suposto progresso prometido a Washizu viria à custa de seus próprios princípios e o sacrifício dos valores que o incluem na comunidade honorífica. Fazendo tudo o que planejava fazer para conquistar o trono, ele continua sendo moralmente merecedor do título de samurai? Cai a mesma questão sobre as ações dos soldados modernos japoneses,

teoricamente os herdeiros do espírito combativo dos antigos samurais. Novamente o círculo e o vazio – cometendo atrocidades e, por fim, arruinando o país, o Japão *moderno*, do século XX, está de fato dando continuidade aos aspectos mais nobres dessa herança?

O destino de ambos é trágico – Washizu está preso na teia de aranha de suas ambições; o Japão jamais poderá se livrar de sua história.

3.1.7. Cena V

Nesta cena, Washizu é o anfitrião de um encontro com seus principais súditos, sendo o novo, e autoproclamado, senhor do Castelo da Teia de Aranha e seus domínios. Um de seus vassallos realiza uma dança Noh, mas Washizu mostra-se perturbado com a presença dos assentos destinados a Miki e seu filho, que estão vazios. Os versos cantados durante a performance, que versam sobre atos de traição, perturbam Washizu, que ordena o fim da apresentação. A cerimônia é iniciada sem a presença dos dois faltantes, e o jantar é servido.

Logo após isso, Washizu avista a figura fantasmagórica de Miki, sentado na posição que lhe era destinada na festividade. O samurai é dominado pelo espanto, e ordena que Miki vá embora – no entanto, ele é o único que pode vê-lo. Asaji procura contornar a impostura de Washizu, assertando que ele apenas bebeu demais, e que tais acessos são comuns quando está embriagado.

Quando a figura fantasmagórica de Miki desaparece, Washizu volta a si, até certo ponto, mas logo ela retorna e o senhor do castelo, aparentemente, enlouquece, a ponto de desferir golpes de espada contra o fantasma. Mas, para todos que estão vendo a situação, lhes parecesse apenas que Washizu está golpeando o vazio. Asaji pede que os convidados se retirem.

Em seguida, entra um homem armadurado portando a cabeça de Miki, coberta por um pano – assassinato ordenado por Washizu. Mas a vil encomenda era de duas cabeças, a de Miki e a de seu filho, que escapou da emboscada. Asaji, desapontada com o resultado do artil, retira-se. Então Washizu, covardemente, tira a vida do assassino.

Na Cena IV do Ato III de *Macbeth*, encontramos uma sensação sobre a qual a cena desenvolve-se e define seu propósito dramático – o medo, de um tipo tão profundo e absoluto que leva à loucura. Conforme o fantasma de Banquo repetidamente entra e sai de cena, a reação aterrorizada de Macbeth demonstra sua perda de controle. O estarrecimento de seus súditos é imediato. Lady Macbeth ainda tenta contornar a situação, culpando as acusações de Washizu contra o fantasma invisível de Miki – e até mesmo a confissão de tê-lo assassinado – a supostos acessos intermitentes de loucura. O espírito da cena é claro – a trama dos conspiradores os leva a temores e paranóia tão extremos, que a loucura é inegável. De fato, a loucura soa melhor que a verdade de seus medos.

Os tons dissonantes e assimétricos da música que acompanha o artista Noh na abertura da cena introduzem esses mesmos elementos, em sintonia com o tema do poema cantado pelo artista – a história do guerreiro Chikata, desgraçado pelos seus atos de traição contra o trono e morto pelos seus próprios servos diabólicos.

Na primeira imagem da cena, vemos o ator Noh de braços abertos, em plano americano pelas costas. Podemos ver o *Kamon* em suas costas e braços – um perfeito *ensô*. Em sua narrativa, ele chama a atenção dos deuses terríveis (tradução feita para *oni*, categoria de seres mitológicos japoneses que representam diversos tipos de espíritos que predam a humanidade) para a própria história em que vivem os personagens, como se esta fosse uma repetição da lenda. O *ensô*, como símbolo zen-budista para o vazio, faz analogia com o sentido de repetição conferido ao poema. É claro, o ator Noh não se refere à Washizu quando, temerariamente, evoca os *oni* para testemunharem a repetição da história de Chikata, mas sim ao bode expiatório de Washizu, o samurai Noriyasu.



Figura 8: o *ensô* nas costas e braços do dançarino

Percebemos que a lenda de Chikata está em perfeita analogia com a traição de Washizu, pois sabemos quem foi de fato o autor do assassinato de Tsuzuki. Isso tampouco passa despercebido de Washizu, que demonstra surpresa ao atentar-se à história de traição e reage furiosamente, interrompendo prematuramente a performance do dançarino. Independente do sentido que o discurso do ator toma, a sensação de que ele é aplicado a Washizu, e não a Noriyasu, é irrevogável – segundo o budismo, o *ensô* é a representação de uma propriedade cósmica e metafísica, que não se engana como os homens. A estes, por sua vez, resta apenas pagar os seus débitos. O dançarino, que corajosamente evocou os oni para presenciarem a sua história, acovarda-se frente os comandos do verdadeiro diabo que se encontra à sua frente, e recolhe-se ao seu assento.

No contexto geral da cena, vemos também uma série de outras analogias com o vazio (*ensô*). Os assentos vazios de Miki e seu filho; as acusações e loucura de Washizu contra alguém que simplesmente não está lá, ao menos para os olhos das demais personagens da cena e em diversos enquadramentos da câmera; os

golpes da espada de Washizu contra o nada. Veremos mais sobre o *ensô* ao longo da análise desta cena.

Índices

Durante o banquete, dois dignitários de Washizu se perguntam onde poderia estar Miki e como sua falta não é de seu feitio. Sabemos que Miki e seu filho foram convidados para a festividade, e que estes estavam cientes de que o filho seria apontado, supostamente, como o herdeiro de Washizu. Quando este olha de forma perturbada para os assentos vazios do banquete, temos um interessante índice. Os assentos exercem o papel indicador da ausência de Miki e seu filho, logo, apontam para os seus destinos – a morte, possivelmente, já que Asaji, em cena anterior, declarou estar grávida, frustrando os planos de Washizu de poupar a vida de Miki.

Na primeira aparição do fantasma de Miki, vemos outro índice de construção semelhante. Quando Washizu percebe a presença de Miki, ele aponta em sua direção, enquanto a câmera logo enquadra Miki, mostrando o que Washizu está vendo. A câmera então acompanha o movimento do senhor do castelo pela sala, que continua apontando com as mãos na direção do fantasma, enquanto este vai para o espaço fora de campo. Mesmo não aparecendo a imagem, o movimento de Washizu indica a presença de Miki.

Quando Washizu retorna à direção de onde veio, o terror em seu semblante diminui, enquanto a câmera, que acompanhou o movimento de volta da personagem, novamente enquadra o espaço onde anteriormente estava Miki, mas agora, ali não há mais nada além do assento vazio.

Os aspectos sensíveis da aparição corroboram para a definição de sua natureza fantasmagórica – os cabelos desgrenhados, a palidez e a expressão funesta. Mas, após a aparição de Miki, sua ausência torna-se um índice ainda mais completo de sua própria morte, impulsionando a percepção até alcançar o simbólico, na conclusão de que Miki é, de fato, um fantasma.

Com a segunda aparição de Miki, a sequência de índices de presença e ausência continuam, em uma dinâmica semelhante. O rosto de Washizu, ao fitar novamente a direção do assento vazio de Miki, volta a demonstrar sinais de pânico. A expressão sensível de seu rosto elabora-se até o índice da presença de Miki, antes mesmo de Washizu declarar que o fantasma se encontra ali mais uma vez.

Em corte seco, logo a câmera confirma a suspeita, enquadrando Miki novamente.

Washizu perde completamente o controle – acuado como um animal, ele toma e saca sua espada e vai à direção do espectro. Mas, quando a câmera enquadra novamente a posição onde Miki se encontrava, ele não está mais lá. Washizu, comportando-se como se continuasse a vê-lo, começa a atacar com sua espada o espaço vazio em que o fantasma se encontrava, num dos momentos mais tétricos do filme. Seus ataques ao vazio possuem ramificações de caráter simbólico, que veremos mais adiante.

Em *Macbeth*, os assassinos de Banquo entram logo no começo da cena, enquanto em *Kumonosu-jô*, o assassino de Miki surge apenas no final. No entanto, a esta altura já não restam dúvidas de que Miki está morto; só não estava clara a forma do assassinato. O assassino oferece, como prova do feito, um objeto oval envolto num pano, índice da cabeça de Miki – sabemos que se trata do produto da decapitação da personagem, mesmo sem termos visto a ação.

Símbolos

Ao longo desta cena, vemos o simbolismo do *ensô*, o vazio, sendo empregado de diversas maneiras diferentes, de forma a traduzir a atmosfera de pânico e loucura da Cena IV do Ato III de *Macbeth*. A grafia do símbolo nas costas do *kimono* do dançarino está acima do desenho de ondas, símbolo de força na cultura tradicional e marcial japonesa.

O símbolo do vazio é evocado para ilustrar sua representação cármica, reforçando a noção oferecida pelo dançarino de que a história trágica de Chikata se repete através Noriyasu, mas que, na verdade, sabemos que aplica-se a *Macbeth*. De acordo com o símbolo, não há ação que não seja equilibrada pelas consequências que retornam a seu praticante, de forma inevitável, como sugere a presença das ondas abaixo do *ensô*. A história de Chikata ilustra bem isso, razão a qual Washizu, cujos atos de traição e assassinato já cobram um preço caro à sua sanidade, logo interrompe a narrativa do dançarino, num acesso de negação de sua própria culpa.

A maneira como o fantasma de Miki aparece no espaço dentro de campo e Washizu dirige-se a ele, transtornado, para então a câmera revelar absolutamente nada no lugar onde esteve o fantasma, traduz o vazio com toda a força da linguagem própria do cinema. A expressão do vazio é ampliada de sua forma

ideogramática e traduzida para a linguagem cinematográfica. Nessa reconstrução, vemos as forças cármicas do destino em pleno funcionamento, conduzindo Washizu a revelar sua natureza perturbada, expor suas ações nefastas e obrigando-o a sofrer as consequências de seus atos e cumprir sua tragédia.

Quando Washizu surge pela segunda vez, ocorre o mesmo efeito de aparição e desaparecimento operado pela câmera como da primeira vez. No entanto, Washizu toma uma ação drástica e profundamente simbólica em si mesma. O guerreiro toma a espada em suas mãos e dirige-se à posição em que estava o fantasma, mas o enquadramento da câmera não mostra mais ninguém ali. Ainda assim, Washizu desfere golpes desesperados contra absolutamente nada, acreditando, talvez até mesmo vendo, que Miki se encontrava ali, ao alcance de sua espada.

Mas o que de fato a câmera nos mostra é que Washizu beligera-se contra o vazio, o que podemos tomar, a partir da relação icônica de analogia entre as duas coisas, como uma expressão simbólica sua miserável luta contra as forças do destino. Mais adiante na cena, torna-se claro que Washizu mandou assassinar Miki, quando o assassino vem lhe entregar sua cabeça; e também já sabemos o motivo, pois, em cena anterior, Asaji frustra a vontade de seu marido de nomear o filho de Miki como seu herdeiro ao revelar que ela está grávida. Mas a profecia do espírito diz claramente que o reino de Washizu durará apenas uma geração, e que seu sucessor será o filho de Miki. Assim, ao tentar assassinar o jovem rapaz, Washizu está se digladiando contra seu próprio destino, sem se dar conta de que suas ações apenas o aproximam de realizá-lo, num círculo perfeito movido pela sua própria ambição e violência. As agressões de Washizu contra o vazio representam exatamente estas mesmas coisas. Seus súditos tomam noção da profundidade de sua perturbação, e num descuido, Washizu admite perante todos, ao dirigir-se ao fantasma, que matou Miki.

E mesmo em contextos tão diferentes, nesta cena vemos em Washizu todos os traços de Macbeth em sua cena análoga. O pavor de ambas as personagens, sua tentativa de afirmar sua posição na cultura honorífica com discursos e atos de valentia, cuja fúria apenas demonstra sua covardia e o peso da traição de seus próprios valores, que os está levando gradativamente à loucura.

Em *Macbeth*, Lady Macbeth manipula o marido em diversas cenas apelando à sua própria masculinidade e valor de guerreiro, a fim de tomar os riscos

necessários para cumprir as ambições do casal. Na cena VI do Ato III, ela retoma o artifício para controlar o marido, quando este perde o controle pela primeira vez, ao ver o fantasma de Banquo. “O quê, tão pouco homem na loucura?”, ela atinge o marido (SHAKESPEARE, p. 63, 2008).

Ao fim da cena do filme, quando o assassino confessa ter deixado o filho de Miki escapar, vemos o emprego do mesmo tipo de chantagem, mas traduzida para os valores honoríficos japoneses. Ao saber do fracasso do assassino, Asaji, em completo silêncio, da volta e caminha para fora do aposento, sem pedir permissão, nem mesmo um pedido de licença para ausentar-se da presença de seu marido e senhor do castelo. Para todos os efeitos, tal comportamento é uma grave ofensa à etiqueta palaciana e os costumes da cultura honorífica, no que tange relações hierárquicas e matrimoniais. Washizu está na posição privilegiada em ambos os casos – mesmo assim, Asaji o desafia, questionando silenciosa, mas veementemente, o seu valor e sua liderança. Frente o desapontamento chantagista da esposa, Washizu mata o assassino para assegurar-se de sua posição, ferindo, mais uma vez, a honra que tenta tanto proteger.

Como já mencionamos, as ações de Washizu contra os valores da cultura honorífica que constituem o personagem como sujeito o levaram à loucura. Mas num sentido mais amplo, a cultura honorífica formulada pelo espírito político japonês também foi um discurso que constituiu as identidades da população japonesa ao longo da primeira metade do século XX. No mínimo, podemos perceber, na analogia da narrativa de *Kumonosu-jô* com seu contexto histórico, um discurso que questiona a razão da sociedade japonesa nos períodos de guerra. Washizu tomou diversas ações por desespero e que lhe renderam apenas mais do mesmo sentimento, num círculo vicioso que o seguiu até sua morte.

O rumo tomado pelo Japão ao longo das duas grandes guerras não foi diferente, e acreditamos que o desespero exerce sua parte em todas as guerras, em todos os lados envolvidos. O Japão, como o lado que perdeu o conflito, terminou por encontrar, simbolicamente, seu próprio fim ao término da II Guerra Mundial, tendo de admitir uma derrota histórica (e inédita), ter seu território ocupado, sua soberania e identidade (novamente) postas em cheque. Um círculo que levou o Japão aos mesmos questionamentos e tensões que ele buscou resolver. Mas que, no final, proporcionou a oportunidade de um recomeço – um *renascimento* –, sob uma nova perspectiva política que, após sete décadas do final da II Guerra, provou-se

sistematicamente pacifista e que obteve grande êxito econômico, figurando entre as grandes potências capitalistas do mundo contemporâneo.

Reflexões finais

Num primeiro momento, para a conclusão deste trabalho, vale recordar que nosso primeiro problema de pesquisa diz respeito ao processo intersemiótico que sucedeu-se na tradução de *Macbeth* para *Kumonosu-jô*, ou seja, de uma obra literária do gênero dramático para o cinema. Como vimos no primeiro capítulo, a narrativa literária foi um dos fundamentos de diferentes artes que deram sustentação para a linguagem cinematográfica. Se observarmos a estrutura literária de um roteiro de cinema, encontraremos diversas semelhanças com a literatura dramática, na sua forma e, mais importante, em seu propósito. Afinal, o texto do gênero dramático busca descrever as ações das personagens – o próprio significado da palavra grega *drama* – de forma que são estas quem criam todo o universo de sensações de uma peça, raramente dando atenção aos detalhes do ambiente, especialmente no caso do teatro elisabetano, no qual o ambiente não é tão relevante nem mesmo na montagem da peça. Um roteiro de cinema procura fazer o mesmo, descrever as ações das personagens, com um mínimo de informações a respeito do ambiente no texto, deixando tais detalhes a cargo das preferências estéticas dos responsáveis pela direção e produção das imagens.

Mas quando partimos para ver um filme montado, encontramos uma drástica diferença entre a narrativa sumarizada dos ambientes encontrada num roteiro de cinema ou numa peça dramática e o que assistimos no cinema. Os ambientes tendem a ser complexos, verdadeiras composições que interagem semioticamente com a ação da cena e podem conferir a esta diversas camadas de sentido, no âmbito de suas sensações, referências e simbolismo.

Na experiência que tivemos ao pesquisar a tradução entre *Macbeth* e *Kumonosu-jô*, pudemos constatar que os trabalhos estão em constante ligação intersemiótica, ou seja, a narrativa do filme mantém uma relação de sentido constante entre suas cenas e as da peça de teatro. A estrutura semiótica essencial da narrativa está na película, como vimos na observação extensiva da tradução dos ícones entre as cenas das duas obras, por exemplo.

Os recursos tecnológicos inerentes à linguagem cinematográfica permitiram a composição de imagens que oscilam entre luz e sombra, tornando as cenas do filme mais ou menos tenebrosas, de acordo com o tom sombrio da

narrativa no momento análogo da peça. A câmera pôde fornecer detalhes de olhares apavorados e semblantes terríveis, não permitindo que nenhuma emoção passasse despercebida do espectador, abrindo caminho para uma interpretação dos temas e sentimentos das personagens de *Kumonosu-jô* e de *Macbeth*, devido à relação tradutória entre as obras. Sons agourentos das aves e de trovões puderam ser criados em estúdio, e a música, sombria e por vezes até desconcertante, realçaram o clima de tensão da narrativa. Aparições de outro mundo surgiram e desapareceram de cena com uma simples mudança de enquadramento, dando força à atmosfera fantasmagórica e ominosa de certas cenas e personagens. Através dessas construções, *Kumonosu-jô* apropriou-se das sensações – os ícones – concebidas na tragédia e as reconstruiu semioticamente segundo as próprias convenções de sua linguagem – o conjunto de sonoplastia, fotografia, iluminação e montagem, dentre outros elementos.

Vimos também suficientes relações intertextuais e indiciárias que fundamentam a relação identitária entre as obras. Encontramos diversas personagens análogas que, apesar dos nomes e contexto cultural diferentes, desempenham funções semelhantes em ambas as narrativas. Constam as mesmas relações familiares, entre os primos Washizu e Miki (*Macbeth* e Banquo); matrimoniais, entre Washizu e Asaji (*Macbeth* e Lady *Macbeth*); de senhorio, entre Washizu e Tsuzuki, assim como todos os personagens mais relevantes do filme têm seus análogos na peça e desempenham papéis afins a estes.

Ademais, *Kumonosu-jô* também opera a tradução do próprio gênero trágico. O Japão é conhecido pela sua longa tradição narrativa, repleta de violência, mortes ritualísticas e desespero, mas em nenhum sentido pode-se afirmar que trata-se de uma tradição *trágica*, no sentido que a tragédia é um gênero cujas especificidades literárias surgiram e foram empregadas com rigor apenas no ocidente. O emprego de diversos recursos do teatro Noh na caracterização dos personagens de *Macbeth* não é por acaso. Eles visam traduzir as personagens da tragédia de acordo com seus traços mais distintivos, assemelhando-as às personagens clássicas do Noh, cujas características são simbólicas e culturalmente difundidas. Nos deparamos com outro encontro intersemiótico – a tradição narrativa trágica do ocidente sendo representada pelas convenções do teatro de máscaras japonês. A semiose com o teatro Noh, cujos signos foram integrados aos demais elementos compositivos da linguagem do filme, demonstra que *Kumonosu-jô* é uma

experiência intersemiótica bastante abrangente, cuja estratégia de tradução começa nos aspectos mais fundamentais da peça.

Quando chegamos na classe mais desenvolvida dos signos apresentados em *Kumonosu-jô*, os símbolos, observamos uma série de discrepâncias e particularidades na obra que, em grande parte, são responsáveis por sua aclamação pela crítica e muito do que motivou esta pesquisa. É neste ponto em que a tradução intercultural se desenvolve mais intensamente, conforme os aspectos simbólicos da cultura medieval retratada em *Macbeth* encontram o simbolismo da cultura samurai. É a parte mais complexa da tarefa tradutória empreendida por Kurosawa, ao representar signos carregados de sentidos vindos do folclore e da história europeia segundo o corpo simbólico dos costumes tradicionais do Japão.

No entanto, a composição das imagens de *Kumonosu-jô* toma os signos encontrados em *Macbeth* e os expande, em todos os seus níveis, no sentido da tarefa mimética aristotélica. Não basta dizer que a película é uma tradução de uma obra literária ocidental, ambientada na Europa medieval, para o contexto do Japão da era *Sengoku*, governado pelos samurais. Nas imagens encontramos uma série de simbolismos que, ainda que apresentados em estado de analogia com os de *Macbeth*, possuem uma herança semiótica e histórica que os lançam em direções diferentes, e para além, de sua relação com a obra que foi traduzida.

O filme faz o que a tragédia jamais tentou fazer, assemelhando-se a um público ao qual a peça está distante, incorporando o enredo a uma cultura a qual a obra literária não pertence e, assim, contando uma história nova, diferente da narrativa de Shakespeare. O que pretendemos dizer é que *Kumonosu-jô*, através de um minucioso trabalho de tradução de uma narrativa que nos alerta para os riscos da ambição e o mal que pode surtir da subversão dos próprios valores, também está traduzindo este discurso crítico, aplicando-o ao contexto cultural de outro povo e ao período histórico da tradução.

E ao que mais nos atentamos, entre tais aspectos simbólicos e suas ramificações históricas e discursivas, foi a cultura honorífica. Todas as cenas do filme servem de caracterização dessa cultura, que está representada, narrativamente, em analogia com os processos ideológicos que impulsionaram o desenvolvimento histórico japonês desde a era Meiji até o fim da II Guerra Mundial. Assim como podemos interpretar que o texto shakespeariano contém um teor político destinado às audiências elisabetanas, que viviam um intenso período de

transformações políticas e econômicas, temos o mesmo sentimento de que a película de Kurosawa é um endereçamento crítico ao desenvolvimento histórico japonês já citado, evidenciando nosso segundo problema de pesquisa, o momento histórico em que a produção de *Kumonosu-jô* está situada.

Afinal, como vimos no segundo capítulo, a cultura honorífica japonesa não deixou de existir com as mudanças operadas pelo governo Meiji e seus sucessores. Ela sofreu um intenso processo de reformulação, incitando uma onda nacionalista que alimentou o ímpeto belicoso do país, especialmente a partir do século XX. A história nos mostra como o engajamento japonês nas duas guerras mundiais culminou em desastre – após o qual, derrotado na II Guerra, o Japão dava seus primeiros passos quando *Kumonosu-jô* foi produzido.

A tensão dialética opositiva entre ocidente e oriente foi uma das ideologias que catalisaram o belicismo japonês no século XX. De forma contraditória, ao mesmo tempo que os desenvolvimentos tecnológicos, econômicos e institucionais oferecidos pelas nações ocidentais eram bem-vindos, o processo de mudança social por eles desencadeados era considerado uma ameaça aos valores e tradições que compunham a identidade legitimamente japonesa. Com base nessa contradição formou-se a ideologia do espírito político japonês, ou *kokutai*, que incitou a formação do estado moderno japonês aliado a um forte sentimento antiocidental.

Kumonosu-jô, lançado quando o Japão readquiria sua soberania e o direito de expressão livre, elabora um complexo argumento que questiona a suposta incompatibilidade entre as culturas ocidentais e a japonesa, demonstrando a traduzibilidade entre os dois contextos. Mais importante, o filme não se trata de uma apologia ao ocidente ou oriente. Ele estabelece uma crítica sistemática à reformulação da cultura honorífica japonesa para a construção de um nacionalismo expansionista, ao mesmo tempo que critica o ocidente pelos mesmos valores, através de *Macbeth* como sua função referencial.

O Japão usurpou seus próprios valores em favor de satisfazer as suas ambições, assim como Washizu transformou tudo o que lhe conferia valor em ferramenta e justificativa para cometer inúmeros crimes sem se responsabilizar pelos seus atos. Mas não foi isso o que aconteceu, por fim. A história de Washizu – e a história do próprio Japão – circundou rumo a um destino trágico. Washizu foi oprimido pelas forças da sorte; e o Japão, pela implacabilidade da memória.

Também observamos que o cinema japonês, ainda que uma arte

desenvolvida no ocidente, insere-se no contínuo de uma longa tradição de produção artística coletiva do Japão que auxiliou na difusão de conhecimentos estéticos e outros elementos culturais. Ainda que diferente das artes *za*, que deram início a esse processo difusor séculos atrás, o cinema *jidaigeki* não pode ser ignorado como espaço dos discursos que circulavam na época. Este gênero de cinema participou ativamente da propagação das ideologias e, assim, do desenvolvimento civilizacional japonês no século XX.

Nesse contexto, Kumonosu-jô faz parte desse movimento civilizatório engendrado pelas artes, mas que oferece um discurso crítico e não subserviente às ideologias que orientaram o curso da história japonesa até então. E o faz do lado de dentro desse discurso ideológico, no próprio gênero *jidaigeki*, que muitas vezes pregou a conformidade com os ideais nacionalistas e o ressurgimento da cultura honorífica japonesa. Mas, ao longo do filme, percebemos que seu discurso critica não o valor da honra em si mesmo, mas a perversão do conceito em favor de interesses particulares. Não está em questão a posição da honra como um dos principais traços culturais civilizadores do Japão; mas sim sua reformulação arbitrária e oportunista, e que, seja na virtude ou na perversão desta, os japoneses não estão tão distantes do ocidente.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- AGUIAR, F. Literatura, cinema e televisão. In: PELLEGRINI, T. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural. 2003. p. 115-141.
- ALBERTI, L. **Da pintura**. Campinas: Editora Unicamp, 1999.
- ANDREW, D. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1989.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- _____. **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2009.
- BAKHTIN, M. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- BAZIN, A. In defense of mixed cinema. IN: BAZIN, A. **What is cinema?** Los Angeles: University of California Press, 1967. p. 53-75.
- BAZIN, G. **História da história da arte**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1989.
- BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. In: BRANCO, L. **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FALE/UFGM – Setor de Publicações, 1998. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/atarefadotradutor-site.pdf>>. Acesso em 22 de Julho de 2014.
- BERGER, P; BERGER, B. O que é uma instituição social? In: FORACCHI, M.; MARTINS, J de S. **Sociologia e sociedade**: leituras de introdução à sociologia. Rio de Janeiro: LTC, 2004. p. 163 – 168.
- BERNADET, J. C. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BLOOM, H. **Shakespeare**: the invention of the human. New York: Riverhead Books, 1999.
- BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- BRADLEY, A. C. **A tragédia shakespereana**: Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRANDÃO, C. A. L. Mímesis e história. In: _____. **Quid Tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti**. Belo Horizonte: EdUFMG, 2000, p. 137-195.

BRANDÃO, H. H. N. Análise do discurso. In: _____. Introdução à análise do discurso. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2004. p. 13-52.

BRAZZEL, K. **Traditional Japanese theater**. New York: Columbia University Press, 1998.

CÂNDIDO, A. et al. (ORGs.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

CÍCERO, M.T. De optimo genere oratorum. In: FLORIAN, M. et al. **Scientia Traductionis**. Florianópolis: UFSC, 2011, n.10.

COMPAGNON, A. O demônio da teoria. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

COSTA, F. C. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, F. (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p. 17-52.

CURADO, M. E. Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação? **Temporis[ação]**, v. 1, n. 9, p. 88-102, 2008.

DINIZ, T. **Tradução**: da semiótica à cultura. Com Textos, v. 6, n. 6, p. 76-83, 1995/1996.

DUCHAMP, M. **The essential writings of Marcel Duchamp**. Londres: Thames and Hudson, 1975.

ELIAS, N. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1996, v. 1.

FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora da UnB, 2001.

FABRIS, M. Neo-realismo italiano. In: MASCARENO, F. (Org). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

FIGURELLI, R. Hans Robert Jauss e a estética da recepção. IN: **Revista Letras**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1988, v. 37, p. 265-285.

FRIDAY, K. **Samurai, warfare and the state in early medieval Japan**. New York: Routledge, 2004.

FURLAN, M. Brevíssima história da teoria da tradução no ocidente: I. Os romanos. In: GUERINI, A. et al. **Cadernos de tradução**. Florianópolis: UFSC, 2001, v.2, n.8.

GILBERT-ROLFE, J. **Beauty and the contemporary sublime**. New York: Allworth Press, 1999.

GOODWIN, J. **Akira Kurosawa and intertextual cinema**. Maryland: The John Hopkins University Press, 1994.

GRAMSCI, A. Americanismo e fordismo. In: GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, v. 4.

GREENE, R. et al. (ORGs.). **The Princeton encyclopedia of poetry and poetics**. Princeton: Princeton University Press, 2012.

GREFFE, X. **Arte e mercado**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2013.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

HELIODORA, B. Os teatros no tempo de Shakespeare. IN: LEÃO, L; SANTOS, M. (ORGs.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Editora Beatrice, 2008, p. 65 – 80.

HIRSCHMAN, A. As paixões e os interesses. Rio de Janeiro: Record, 2002.

IKEGAMI, E. **The taming of the samurai**: honorific individualism and the making of modern Japan. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

_____. Shame and the samurai: institutions, trustworthiness, and autonomy in the elite honor culture. **Social Research**, v. 70, n. 4, p. 1351-1378, 2003.

_____. Bonds of civility: aesthetic networks and the political origins of Japanese culture. New York: Cambridge University Press, 2005.

INOKUCHI, S; MIRANDA, C. Um olhar oriental sobre Shakespeare: Trono Manchado de Sangue de Akira Kurosawa. IN: REICHMANN, B; CAMATI, A. (ORGs.). **Scripta Uniandrade**. Curitiba: Uniandrade, 2009, n. 7, p. 151-180.

INOKUCHI, S. Elementos do teatro Nō na caracterização das vilãs Asaji e Kaede. IN: SMITH, C; THIÉL, J. Scripta alumini. Curitiba: Uniandrade, 2010, n. 4, 2010, p. 18-35.

JAUSS, H. O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In: LIMA, Luiz Costa (Coord. e Trad.). A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002b. p. 85-103.

KUSANO, D. **Teatro tradicional japonês**. São Paulo: Fundação Japão em São Paulo. 2013. Disponível em: <http://fjisp.org.br/site/wp-content/uploads/2013/03/teatro_tradicional_japones.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2015.

LACOUÉ-LABARTHE, P. **A imitação dos modernos**. Trad. João Camillo Penna. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000.

LONGINUS. **Longinus on the sublime**. Londres: Macmillan and Co., 1890.

- MACHADO, A. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MCALINDON, T. What is a shakespearean tragedy? IN: MCEACHERN, C. (ORG.). **The Cambridge companion to shakespearean tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 1-23.
- MCCLAIN, J. L. **Japan: a modern history**. Norton and Company: New York, 2002.
- MCDONALD, K. **Japanese classical theater in films**. Cranbury: Associated University Presses, 1994.
- METZ, C. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MORITA, T. **Heida**. 2011. 1 fotografia.
- NAJITA, T. Japanese revolt against the West: political and cultural criticism in the twentieth century. In: HALL, J. et al. **The Cambridge history of Japan**. New York: Cambridge University Press, 2005.
- NITOBÉ, I. **Bushido: a alma do samurai**. São Paulo: Tahyu, 2005.
- ORTOLANI, B. **The Japanese theatre: from shamanistic ritual to contemporary pluralism**. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- OUSTINOFF, M. **Tradução: história, teorias e métodos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.
- PEIRCE, C. S. **Semiótica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- PRADO, D. A personagem do teatro. IN: CÂNDIDO, A. et all (ORGs.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- PRINCE, S. *The warrior's camera: the cinema of Akira Kurosawa*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- RATTI, O.; WESTBROOK, A. **Secrets of the samurai: the martial arts of feudal Japan**. North Clarendon: Tuttle Publishing, 2009.
- RESENDE, A. Shakespeare e a cultura popular. IN: LEÃO, L; SANTOS, M. (ORGs.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Editora Beatrice, 2008, p.105-132.
- ROCHA, R. O jogo político na era dos Tudors: absolutismo e reforma. IN: LEÃO, L; SANTOS, M. (ORGs.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Editora Beatrice, 2008, p. 35-64.

- RYNGAERT, J.P. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SANTAELLA, L. NÖTH, W. **Imagem, cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SANTAELLA, L. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- SANTOS, M. A dramaturgia shakespeariana. IN: LEÃO, L; SANTOS, M. (ORGs.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Editora Beatrice, 2008, p.165-206.
- SARTRE, J. Que é a literatura? São Paulo: Editora Ática, 2004.
- SCHLEIERMACHER, F. **Dos diferentes métodos de traduzir**. Tradução: Mauri Furlan. Scentia Traductionis, n. 9, 2011, p. 3-68.
- SENECA. Oedipus. IN: PAGE, T.E. CAPPS, E. ROUSE, W.H.D.(ORGs.). **Seneca's tragedies**. London: William Heinemann Ltd., 1917, v. I.
- SETTE, L. P. L. **A revolução samurai**. São Paulo: Massao Ohno, 1991.
- SHAKESPEARE, W. **Macbeth**. Trad.Rafael Raffaelli. Florianópolis: Editora UFSC, 2008.
- SMITH, C. A vida de William Shakespeare. IN: LEÃO, L; SANTOS, M. (ORGs.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Editora Beatrice, 2008, p. 19-34.
- SOBRAL, A. **Dizer o 'mesmo' a outros**: ensaios sobre tradução. São Paulo: SBS, 2008.
- STANDISH, I. **A new history of Japanese cinema**: a century of narrative film. New York: The Continuum International Publishing Group, 2005.
- SUZUKI, D.T. **An introduction to Zen Buddhism**. New York: Grove Press, 1994.
- VENTÓS, X. **Teoría de la sensibilidad**. Barcelona: Edicions 62, 1979.
- WAGNER, J. **Cultural interpretations of agency in film adaptations of Macbeth**. North Dakota: North Dakota State University, 2012. Encontrado em English 467 - Capstone Papers & Presentations - Fall 2012 - <http://library.ndsu.edu/tools/dspace/load/?file=/repository/bitstream/handle/10365/22392/Final%20Paper.pdf?sequence=2> . Verificado em 16/06/2016).
- WOLLEN, P. Signos e significação no cinema. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
- YAMASHIRO, J. **História dos samurais**. 2. ed. São Paulo: Massao Ohno, 1987.
- YOSHIMOTO, M. **Kurosawa**: film studies and Japanese cinema. Durham: Duke University Press, 2000.
- ZUMTHOR, P. Performance, recepção, leitura. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FILMOGRAFIA

TRONO manchado de sangue. Direção: Akira Kurosawa.. Intérpretes: Toshiro Mifune; Isuzu Yamada; Minoru Chaki e outros. Roteiro: Shinobu Hashimoto; Ryuzu Kikushima; Hideo Oguni; Akira Kurosawa. Música: Masaru Sato. Tokyo: Toho Films Co, 1957. 1 DVD (110 min). Produzido por Akira Kurosawa e Motogi Sojiro. Baseado no drama “Macbeth”, de William Shakespeare.