

Universidade Estadual de Campinas

Faculdade de Educação
Marcela Aparecida Stamponi



1290003426



FE

TCC/UNICAMP St23c

Cinema Japonês:
sonhos, medos e memórias...

200802026

Campinas

2007

UNICAMP - FE - BIBLIOTECA

Universidade Estadual de Campinas

Faculdade de Educação

Marcela Aparecida Stamponi

Cinema Japonês:
sonhos, medos e memórias...

Trabalho de Conclusão de
Curso apresentado como
exigência parcial para o
Curso de Pedagogia da
Faculdade de Educação da
Unicamp sob a orientação do
Prof. Dr. Milton José de
Almeida.

Campinas

2007

UNICAMP - FE - BIBLIOTECA

| | |
|-------------|-------------|
| UNIDADE: | FE |
| Nº CHAMADA: | TCC/UNICAMP |
| | St23c |
| V: | EA: |
| TOMBO: | 3426 |
| PROC: | 129/08 |
| C: | D: X |
| PREÇO: | 11,00 |
| DATA: | 01/03/08 |
| Nº CPD: | 426175 |

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

St23c Stamponi, Marcela Aparecida
Cinema japonês : sonhos, medos e memórias / Marcela Aparecida
Stamponi. — Campinas, SP : [s.n.], 2007.

Orientador : Milton José de Almeida.

Trabalho de conclusão de curso (graduação) – Universidade Estadual de
Campinas, Faculdade de Educação.

1. Cinema japoneses. 2. Educação. 3. Memória. I. Almeida, Milton José de.
II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

07-646-BFE

Orientador: Milton José de Almeida

Segundo Leitor: Alan Victor R. de Almeida P. Costa

Agradeço a todos os amigos que acompanharam esta trajetória.

Obrigada ao Professor Milton pelas conversas e orientações, sem as quais este trabalho não aconteceria.

Índice:

| | |
|---|----|
| Dos sonhos à construção de conhecimentos... | 6 |
| Memórias como produções cinematográficas... | 12 |
| As sensações do desconhecido... | 29 |
| A narrativa da educação visual... | 36 |
| Pensando... | 49 |
| Referência bibliográfica... | 53 |

Dos sonhos à construção de conhecimentos...

Sonhos de uma pessoa que se tornam obra. Não só na pintura, na música ou na escultura, mas também em vários outros campos do conhecimento percebemos as tendências e semelhanças entre uma produção e outra. Talvez heranças, resignificações até então desconhecidos aprimoramentos de artes ou mesmo conhecimentos de técnicas. Na arte, por exemplo, não é difícil encontrar ícones que influenciaram uns aos outros.

Eu lia sobre a história da pintura e da arquitetura e me deparei com um pintor: Vicente Van Gogh. Seus lindos trigais, naturezas mortas, paisagens, sua autopercepção e a forma com que retratava a natureza me fizeram pensar no seu trabalho, obra, e condições pessoais e sociais, nas quais pode produzir lindíssimas obras de arte.

Este pintor passou toda a vida sendo ajudado pelo irmão. No livro "Cartas a Theo"¹ encontramos 200 cartas que Van Gogh trocou com o irmão Theo. É freqüente o pedido de dinheiro de Vincent a Theo, para obter materiais e poder produzir suas telas, da mesma forma em que encontramos Vincent agradecendo ao irmão por notas de dinheiro que eram enviados junto às cartas.

Através desse pintor, conheci o seu mundo de imagens traduzido a tinta e pinceladas. Seus desenhos, texturas e falas através da pintura, me emocionavam. Notei traços comuns entre seus contemporâneos e que lembravam imagens de pinturas japonesas. Lendo e estudando, entendi que a arte japonesa, de fato, se espalhou pela Europa e se tornou uma inspiração e em uma nova forma de pintura do mundo ocidental para muitos artistas. Van Gogh foi um deles.

Foi então que eu pude ver toda a biografia de Van Gogh retratada em um filme. Em um dia de 2005, eu tive a oportunidade de conhecer Akira Kurosawa e seu filme "Sonhos". Vi o trecho que apresentava Van Gogh. Naquele dia eu percebi que a poesia e a sensibilidade no cinema são sensações construídas por seus diretores e que podem ser

¹ Van Gogh, V. "Cartas a Theo"; tradução de Pierre Ruprecht. Porto Alegre: LP&M, 2002.

boas ou ruins, dependendo do que se quer das imagens feitas. Nascia para mim, Kurosawa, que trouxe não apenas poesia para meus olhos, mas também a chance de conhecer uma nova forma de produção cinematográfica, longe dos padrões que eu conhecia até então.

É com o nome de "Corvos" que Kurosawa nos mostra um pouco da vida de Van Gogh.



Imagem do filme Sonhos, do episódio "Corvos", de Kurosawa.

Primeiro um rosto, que é o famoso auto-retrato do pintor, depois uma noite, girassóis, trigais, cadeira, ponte e um quarto. Uma reprodução da vida de Van Gogh, através de sua pintura.

O próprio filme nos mostra o episódio das orelhas cortadas como uma tentativa frustrada de Van Gogh de se pintar. Porém sabemos que o episódio foi um ataque de loucura de Van Gogh.



Imagem do filme Sonhos, do episódio "Corvos", de Kurosawa.

Seu amigo Gauguin nos narra a visão dos fatos sobre a orelha cortada. Após uma noite em que saíram e tiveram uma discussão, Gauguin resolve sair da casa para se tranquilizar.

Ele relata em uma carta:

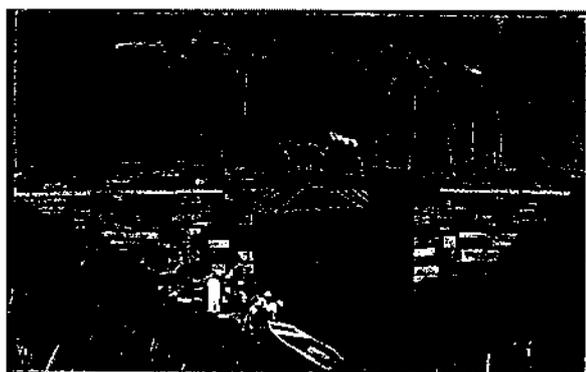
"Já atravessara quase inteiramente a praça Victor Hugo, quando ouvi atrás de mim uns pequenos passos bem conhecidos, rápidos e irregulares. Virei-me no exato momento em que Vicent se precipitava sobre mim com uma navalha aberta na mão. Meu olhar nesse momento deve ter sido muito poderoso, pois ele

parou e, baixando a cabeça, retornou correndo o caminho de casa".

(...)Van Gogh voltou para a casa imediatamente cortou sua orelha, exatamente na base da cabeça.

(...) quando teve condições de sair, a cabeça envolvida por um gorro basco completamente enfiado, foi direto para uma casa onde, na falta de um compatriota, encontra-se alguém conhecido, e deu à sentinela, sua orelha bem limpa e fechada num envelope. "Tome", disse ele, "como lembrança minha", depois fugiu e voltou para a casa, onde se deitou e adormeceu".²

Assim, Kurosawa, admirador de Van Gogh, vai apresentando as obras desse pintor holandês e nos convida a andar por elas. Neste passeio, vemos as angústias, as dores e as sensações de Van Gogh, através de sua arte.



Imagens do filme *Sonhos*, do episódio "Corvos", de Kurosawa.

Na Ponte L'Angos, iniciamos uma caminhada pelos sonhos de Kurosawa e sua leitura das loucuras e realidade de Van Gogh. Kurosawa nos diz, através de Van Gogh:

"uma cena que parece pintura não faz uma pintura. Quando com atenção você verá que toda a natureza teme sua beleza. E quando há essa beleza natural, eu simplesmente me perco nela. Então, como em um sonho, as cenas se pintam sozinha para mim. E eu o

² Livro: Van Gogh, V. "*Cartas a Theo*"; tradução de Pierre Ruprecht. Porto alegre: LP&M, 2002, pág 314.

devoro. E quando termino, a imagem aparece completamente diante de mim" ³

E, dito isso, Van Gogh se põe a pintar e trabalhar feito uma locomotiva. E por onde ele passa, nos deixa traços de suas produções.

Então em uma das últimas cenas, temos Van Gogh a caminho da estrada cercada de trigais e, como no fim da linha, o apito da locomotiva soa bem forte. Eis a hora de parar. É uma das últimas telas de Vicent, e surge reproduzida no filme de Kurosawa, despertando-nos do sonho.



Imagens do filme *Sonhos*, do episódio "Corvos", de Kurosawa.

Van Gogh, que por tantos foi admirado e criticado, amado e odiado, me trouxe a beleza dos filmes de Kurosawa, ou será que foi Kurosawa que me mostrou Van Gogh da forma como imaginava sua poesia? Era como se aquele personagem criado por Kurosawa, me levasse pelos caminhos que Van Gogh fizera, e que no final dessa caminhada, eu recebesse a recompensa, que se resumia na paz da morte. Mas agora, a paz da morte não me levou para o céu ou inferno.

Pelas imagens que se remetiam à arte de Van Gogh, Kurosawa me mostrou sua sensibilidade e sua maneira de apresentar as telas que criava. Na carta encontrada com Van Gogh, quando fez a tentativa de suicídio, estava escrito a seu irmão: "*só podemos falar através de nossos quadros*"⁴. Coincidência ou não, Kurosawa também diz: "*tudo o que quero dizer está nas obras que faço.*" (Kurosawa, 1990). Foi a

³ Diálogo do filme *Sonhos*, do episódio "Corvos", de Kurosawa.

partir dessa declaração que, da mesma forma com que eu procurei conhecer outras telas de Van Gogh, eu também fui procurar a arte Akira Kurosawa.

Agora, não se tratava apenas de Van Gogh, mas da cultura visual japonesa, muito caracterizada nos filmes de Kurosawa. Acabei é claro, fazendo a referência de tudo o que eu via, com os olhos da cultura em que eu estava inserida. Evidentemente, isto não estava correto porque não se tratava do mundo em que eu nasci e cresci, e sim de uma outra cultura que denominamos oriental. Então, fui atrás de explicações, pois eu conseguia sentir que aquelas imagens me faziam bem à alma, aos olhos, às sensações e emoções, mas eu queria entender quais eram os motivos e as justificativas da criação dessas imagens.

Eu via uma mistura de tipos, personagens, sons e elementos que não conhecia, e comecei a procurar pistas que pudessem me ajudar a entendê-las. O que também me motivava era entender o que Kurosawa queria dizer com os seus filmes, já que declarou na sua autobiografia que tudo que queria dizer estava em suas produções. De sua afirmação, para a minha inspiração e vontade de conhecer o que eu estava vendo.

Conheci também Kobayashi e sua narração sobre os contos tradicionais do Japão. Esse diretor contemporâneo de Kurosawa nos apresenta uma produção cinematográfica bastante marcada por seus gostos e cultura.

Nos filmes encontramos elementos que nos levavam à uma reflexão maior sobre símbolos e códigos da estética cultural do Japão.

Para entender todas essas produções foi necessário buscar a compreensão através de leituras, contos, poemas, romances, estudos e ver a filmes e documentários.

Os textos que seguem são uma pequena organização das leituras e visões dessas produções cinematográficas. Não é uma exposição que estabeleça certo ou errado, mas sim uma produção que permita ver os filmes dentro de uma possível interpretação.

⁴ Livro: Van Gogh, V. "*Cartas a Theo*"; tradução de Pierre Ruprecht. Porto Alegre: LP&M, 002, pág 314.

É, por fim, uma leitura possível e não a única possibilidade que as técnicas do cinema e a cultura do diretor são capazes de construir.

Memórias como produções cinematográficas...

"a irmã com quem passava a maior parte do tempo era Chi-ne-chan (a irmã mais nova).

(...)

Quando eu cursava o quarto ano primário, esta irmã muito querida ficou doente. Como se tocada por um vento mau, ela subitamente morreu. Nunca me esqueço do sorriso desamparado em seu rosto, quando a visitamos no hospital Juntendo.

Tampouco me esqueço de como brinquei com ela no Festival de Bonecos no dia 3 de março. Em minha família, tínhamos um tradicional conjunto de bonecos de festival que representavam o Imperador e a Imperatriz, que incluía também três damas e cinco músicos da Corte, um Urashima Taro (uma espécie de Rip Van Winkle submarino que ao pegar carona em uma tartaruga, volta para a casa um homem velho) e ainda uma outra dama da Corte com um cachorro piquenês preso a uma coleira.

(...)

Com as luzes apagadas, pequenos raios vindos de um lampião caíam sobre os bonecos arranjados em seus pedaços de feltro escarlate. Na penumbra, os personagens pareciam vivos, como se pudesse falar a qualquer instante. Esta beleza era um pouco assustadora para mim. Chi-ne-chan me convidava para sentar diante dos bonecos, colocar uma das bandejas em minha frente e oferecer o braseiro. Ela me servia uma porção - que poderia caber em um dedal - de saquê branco doce, dentro dos copinhos do tamanho dos bonecos.

(...)

Ela morreu com dezesseis anos. Por alguma estranha razão, lembro-me do nome budista que recebeu após a morte: To Rin Tei Ko Shin Nyo ("Mulher da Sinceridade do Raio de Sol que brilha sobre o Pomar de Pessequeiros"). (Kurosawa, 1990).

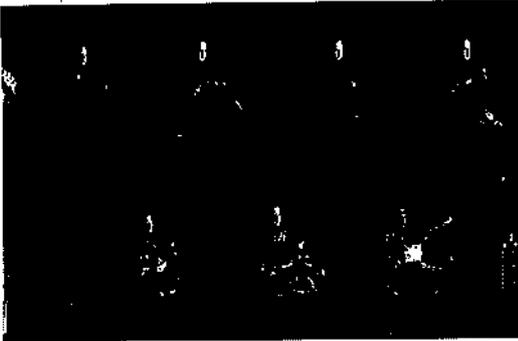


Imagem do filme: "Sonhos". Episódio do "Pessequeiro", de Kurosawa

E por essas memórias, Kurosawa produz um de seus sonhos: "O Pomar de Pêssegos". Este episódio, criado por Kurosawa em seu filme "Sonhos" é uma produção

de sua memória e imaginação unida com o que ele conhece e acredita.

No início, o vemos preparando refeições para sua irmã mais velha e algumas amigas. Recordamos-nos do teatro Nô porque se nota claramente as características no cenário, no som e movimento do personagem em um palco do teatro Nô. É como se todo o espaço fosse pensado para resgatar a essência do Nô.



Imagem do documentário: "o teatro clássico do Japão", de Kawatake.

Não apenas como produção estética, mas aqui, podemos pensar no que o teatro Nô significa dentro do imaginário cultural japonês.

O teatro Nô data seu início no século XI. É uma manifestação cênica que envolve coreografia, trajes e as máscaras características do Nô. Esse teatro tem origem em várias outras manifestações culturais. O Sarugaku, por exemplo, é uma construção que traz

características do Sangaku -"divertimento variado"- o Dengaku, o Jushi e o Enem. O Dengaku era a arte oficial da corte, já o Sangaku ligado à arte popular. O espetáculo do Sangaku era constituído de acrobacias, mágicas e também do cômico, por isso passa ser conhecido como Sarugaku - "macaquice".

Do fim do século XI ao início do século XIII, essas artes começaram a se fundir e originaram o que conhecemos como o teatro Nô. Do Dengaku, o Nô herda a dança caracterizada por mímicas e do Sarugaku, os cantos.

O Sarugaku era ligado aos monastérios e esses eram dirigidos por filhos de aristocratas, por proprietários de terras ou administradores de latifúndios. No século XVIII, atores do Sarugaku e do Dengaku participavam dos serviços e festividades religiosas.

Um dos maiores nomes do teatro Nô é Zeami Motokyo, século XIV. Ele escreveu várias peças e um tratado em que organiza as regras sobre o teatro, sua apresentação e o nível de treinamento em que se encontra cada ator. Ele acreditava que a prática e o estudo desse teatro era o que garantiria a sua boa execução e que essa execução estava relacionada com o despertar da sensibilidade no espectador. E para isto, cada ator estava em um nível de "provocador da sensibilidade". Zeami organiza suas peças e nos mostra como proceder em cada cena ao se apresentar um espetáculo Nô. A máscara do teatro é um objeto que deve estar em harmonia com o nível do ator, assim como sua vestimenta, seu penteado e objetos que possam segurar.

Ele tem como princípio-base a manifestação da cena através do movimento corporal dos personagens. É composto por poucas falas, sons sutis e calmos.



Máscaras Femininas,



Masculina,



Ancião e

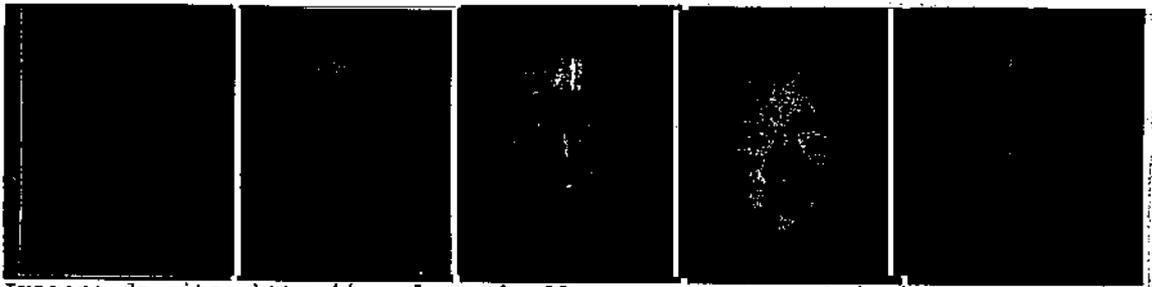


Demônio

Uma marca do Nô são as máscaras. Sabemos que existiram vários escultores de máscaras e que cada um moldava um estilo diferente. Os escultores das máscaras Nô passavam suas técnicas de geração em geração. Essas máscaras até hoje são peças de arte da cultura japonesa.

As máscaras fazem parte da representação e da característica do Nô que se refere à essência do ator e o seu nível de atuação. Elas são responsáveis pela expressão facial na atuação do Nô.

Dentre esses vários escultores, cada qual com seu estilo, apresentava as expressões faciais do ator, que fazem um encadeamento estético e poético com toda a narrativa da cena. As máscaras mudam suas expressões de acordo com o ângulo em que são vistas.



Imagens do site: <http://www.lewrockwell.com> acessado em 29/10/07

Zeami ainda também nos esclarece sobre as personagens de suas peças. O Shite é personagem principal da apresentação. Geralmente é um espírito ou uma divindade. Sempre se caracteriza por um ente que não pertence ao mundo dos vivos. Algumas peças acontecem na memória do Shite. Para trazer o Shite ao mundo "real", entra em cena um personagem que Zeami denominou como Waki. Esse personagem secundário traz o Shite ao mundo "real " através de seus pensamentos. Geralmente o Waki é um ser humano.

Zeami ainda nos esclarece as partes que compõem as peças do Nô. Ele as estrutura da seguinte forma: jo - há - kyû, ou seja: abertura, desenvolvimento e final, sendo a fase do desenvolvimento subdividida em três. Elas se caracterizam assim:

"A primeira fase será, portanto, o início de uma peça, geralmente, entrada em cena do Waki quando se apresenta com um canto de viagem que descreve a paisagem e define a situação. A segunda fase, o início do desenvolvimento, se limita à entrada

em cena do shite e sua caminhada até o palco principal; a terceira é constituída do encontro e do diálogo entre o shite e o waki, assim como da primeira intervenção do coro; a quarta é ocupada pela narração do shite, uma parte cantada entrecortada, às vezes, por danças, até sua desapareição do palco. A quinta fase se inicia com um canto de espera entoado pelo waki, prossegue com a volta do shite que executa uma dança para enfim, terminar com uma narração ou um comentário cantado pelo coro". (Giroux, 1991).

De início, se percebe as subdivisões do teatro Nô, entre as cenas do filme de Kurosawa.

Um garoto levando uma refeição para a irmã e suas amigas. Neste momento de concentração, silêncio e calma Kurosawa vão mostrando suas ideais sobre o Nô. O cenário todo constituído e pensado para nos lembrar que o Nô tem características marcadas para seu acontecimento, e que sem determinados objetos ou marcas estéticas, não teremos o teatro Nô. Os três degraus, a abertura para a entrada na sala em que a irmã está, nos fazem pensar no teatro Nô.



Imagem do filme: "Sonhos". Episódio do "Pessegueiro", de Kurosawa.

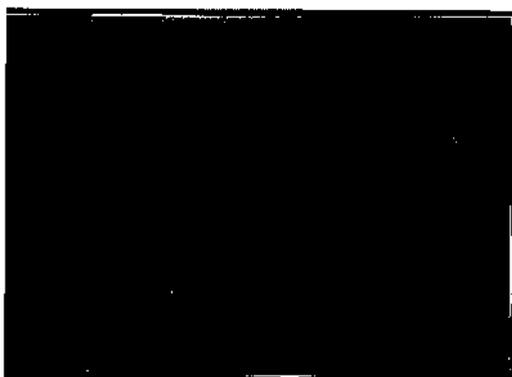


Imagem do documentário: "o teatro clássico do Japão", de Kawatake.

Ao entrar, o menino entrega à irmã as refeições e vai até os bonecos. No momento em que olha para esses seres, ele é levado para um outro mundo através da música que vem de lá e anula todos os diálogos ou barulhos que possam estar naquela sala. Neste momento, o menino se encontra com aqueles seres que estão representando pelos bonecos.



Imagem do filme: "Sonhos". Episódio do "Pessegueiros", de Kurosawa.

Ao ser chamada pela irmã, a música cessa e ele retorna o seu mundo real. A irmã lhe diz qual o problema, e ele saem do espaço e vê o shite. Neste instante inicia-se

o que Zeami definiu como a segunda parte da estrutura do teatro Nô.

Kurosawa nos apresenta esta etapa quando coloca o menino em frente ao espírito do pessegueiro, que é uma figura feminina. Esta personificação desse Shite nos faz pensar na memória de Kurosawa em relação à sua irmã.

No momento em que o Waki vê o Shite, inicia-se uma mudança de mundo, ou melhor, de cenário. A menina que representava a espiritualidade do pessegueiro inicia um trajeto pelo qual chega até o pomar de pessegueiro. Essa figura feminina que lemos como Shite, espera o menino e, acompanhado por um som de guizo, vão caminhando por entre as árvores.

O pinheiro é encontrado nesse teatro porque é uma representação lendária que simboliza a passagem do Nô do reino divino para o da humanidade, também é um símbolo de estabilidade e longevidade. Por isso, podemos pensar também no que Kurosawa quis nos dizer quando o menino passa por entre as árvores para chegar ao pomar de pessegueiros.



Imagem do filme: "Sonhos". Episódio do "Pessegueiros", de Kurosawa.

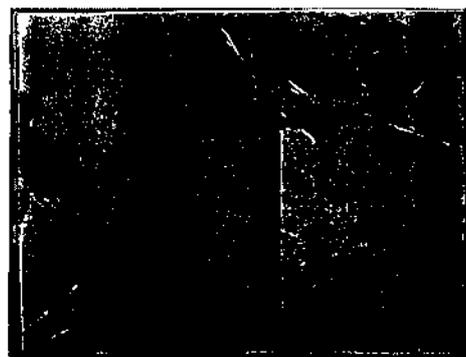


Imagem do documentário: "O teatro clássico do Japão", de Kawatake.

Ainda pensando no que Zeami denominou como fases do desenvolvimento do Nô, Kurosawa nos mostra as terceira e quarta fases, que são o diálogo entre o Shite e o Waki, o coro e o ritual para o reaparecimento dos pessegueiros. Dentro desses diálogos, percebemos uma hierarquia entre os tipos representados.



Imagem do filme: "Sonhos". Episódio do "Pessegueiros", de Kurosawa.

Nestas cenas, vemos a personificação dos bonecos da casa de Kurosawa, tanto no seu relato, quanto nas cenas em que surgem os bonecos.

Não devemos nos esquecer que estamos falando de cinema como uma manifestação cultural que foi influenciada por alguns aspectos do teatro, da música, das histórias e das manifestações plásticas que constituíram a arte japonesa. Por isso identificamos não apenas as memórias de Kurosawa e as associações aos teatros, mas percebemos as criações artístico-cinematográficas que estão implícitas nas cenas, como por exemplo, a luz, as cores e as posições dos atores.

Voltando a Zeami, ao falar do ator do Nô ele diz que

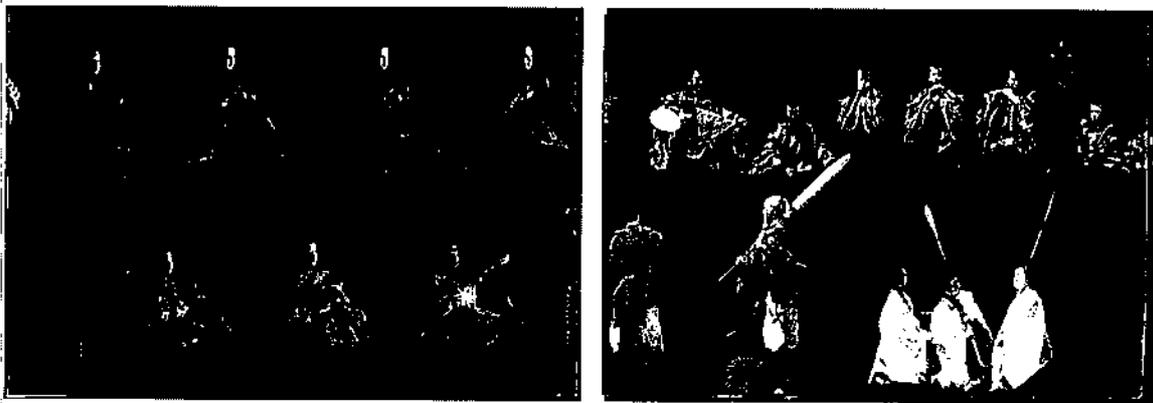
"a flor é o efeito cênico da representação do Nô. Ou melhor, o efeito emocional por ela provocado, graças ao trabalho do ator". (Giroux, 1991).

Essa deve ser a busca constante para a formação enquanto ator Nô. Os atores só adquirirão completamente esta flor quando forem capazes de despertarem a sensibilidade e a emoção no espectador.

Vendo o filme nós percebemos que as cenas se passam em um outro espaço. O som que ecoa das vozes dos bonecos nos aparenta um lugar vazio. De fato, o local está vazio porque o filme nos mostra que o pomar foi todo cortado pela família do garoto.

Os bonecos dizem ao menino que sem o pomar não conseguirão realizar o ritual que festeja os brotos dos pés de pêssegos, que é uma comemoração da vida dessas árvores. O garoto sofre com isso.

Após essa conversa, todos os personagens aceitam a idéia de um dos espíritos do pomar que era a de deixar o menino ver novamente o pomar florido. Neste instante, a mesma música que o menino ouviu em sua casa, começa ser tocada pelos bonecos. Ele está vendo os "bonecos", mas desta vez eles não são porcelanas sobre o tablado coberto com um tecido vermelho, são os espíritos dos pessegueiros que estão em um espaço gramado.



Imagens do filme: "Sonhos". Episódio do "Pessegueiros", de Kurosawa.

Kurosawa nos apresenta o Festival de Bonecos. Ele faz uma mistura com os teatros que conhece e gosta confessado

em sua autobiografia. Esse diretor mistura as roupas, os rostos e os cabelos típicos no Nô, bem como o movimento coreografado e acompanhado por um som lento e suave. Vemos ainda características do teatro Kabuki, uma outra forma de representação cênica na cultura japonesa.

É como se agora o menino fizesse parte daquele mundo dos bonecos e que "sua realidade" o levasse para esse mundo. O menino esteve no lugar em que aconteceu a celebração dos espíritos dos brotos e pés de pêssegos.

Neste instante o menino olha atentamente tudo o que está sendo representado e personificado diante de seus olhos. O menino que estava em algum lugar onde a voz ecoava, via as espiritualidades dos pessegueiros se transportarem novamente para o mundo onde se encontra sua irmã e sua casa. Neste instante, como em uma viagem de volta, ele pega carona com os próprios pés de pêssegos e os vê grandes e floridos no mundo "real".



Imagem do filme: "Sonhos". Episódio do "Pessegueiros", de Kurosawa.

O menino se emociona, e entre os pés de pêssegos percebe novamente a menina correndo. Surge o som dos guizos como se fossem barulhos de suas pisadas. O guizo, som que o trouxe ao mundo dos

bonecos vivos, o leva também de lá, mostrando o que se torna o pomar após ser cortado.

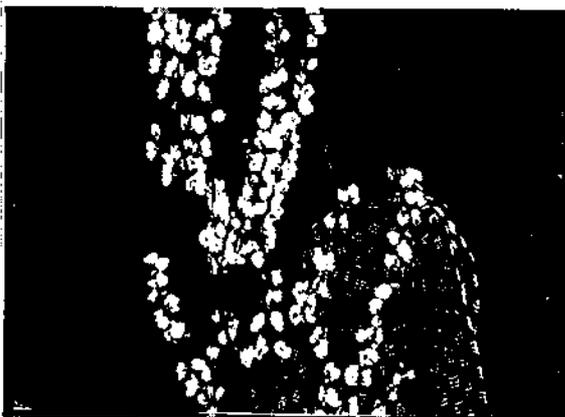


Imagem do filme: "Sonhos". Episódio do "Pessegueiros", de Kurosawa.

Há apenas um pequeno pé de pêssego no local que a menina parou para esperar o garoto. Ele sobre até esse pé e com um olhar fixo à planta, temos a sensação de que o menino olha a alma do pessegueiro, como se

estivesse olhando para o olho daquela menina que a poucos instantes corria naquele espaço. A menina, que é o espírito do broto do pé de pêssego, leva o menino para a solidão que ela sentira quando não

tinha mais o pomar. Sozinha, ela novamente "toca" seu guizo e isto leva o menino a um silêncio profundo.

Kurosawa nos sugere, o guizo como o som do transporte para os lugares por onde o menino andou. O som no cinema vem como uma ferramenta que auxilia o diretor do filme na sua criação poética e sensível. É como um instrumento que propicia e complementa a mensagem ou cena proposta.

O som faz parte da produção cinematográfica. Mesmo no cinema mudo tínhamos acompanhamento das cenas com algumas músicas preparadas especificamente para os filmes. Hoje nos deparamos com as mais diferenciadas técnicas e tecnologias para criar um ambiente ou um espaço que provoque o espectador ou que crie sensações daquilo que está produzido no cinema.

No "Pomar de Pêssego", Kurosawa cria o som que leva o menino para a criação e representação daquilo que o próprio Kurosawa denominou como sonho e que é passível de denominarmos imaginação.

O guizo marca o tempo e o espaço da ida e volta do menino na medida em que ecoa apenas quando Kurosawa quer que pensemos que o menino está em seu "mundo real", pois é justamente o som para a viagem.

Outro som importante para essa transição de tempo/espaço é a música tocada no ritual de celebração dos bonecos. Nas cenas em que o menino vê os bonecos em sua casa e a música aparece, temos uma "viagem" que o menino faz dentro de sua imaginação. O garoto se transporta para dentro daquele ambiente dos bonecos, e ouve a própria música do ritual.

Depois, no desenrolar do filme, vemos que a cena se repete. A música concentra para uma ação, assim como no episódio.

Os rituais são capazes de se fazerem sonoros por si só. No Nô a coreografia explica o que o sentimento que o ator quer despertar no espectador. A lentidão e a leveza do som, com certeza se dão pelo movimento e ritmo de cada personagem. É possível ver o som!

Este é o desafio! Fazer a música parte da cena e não pensá-la como complementação ou sustentação dela. Por fim, podemos concordar com Martins (2007) quando nos afirma sobre Pudovkin, dizendo que a

música é a subjetividade da objetividade, ou seja, a imagem está na tela, de fato, e a música faz com que caminhemos e sintamos outros caminhos e sensações que nem sempre estão totalmente expostos na cena, mas que somos capazes de completar e vê-los a partir da nossa imaginação e do nosso conhecimento cultural.

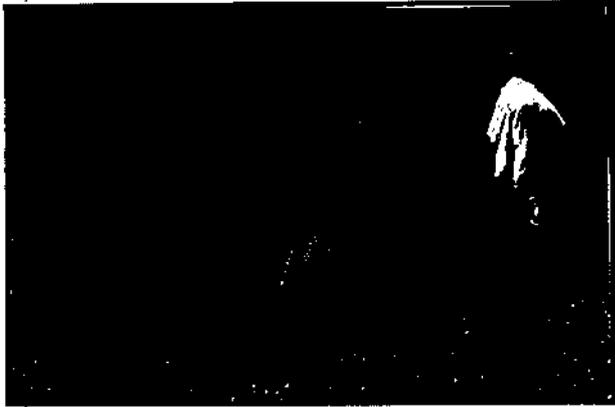


Imagem do filme: "Sonhos". Episódio do "Pessegueiros", de Kurosawa.

O som e a imagem se completam. Na cena em que o menino olha para o último broto florido do pé de pêssego ao vê-lo todo florido novamente fica feliz e começa subir uma espécie de

escada para ver os pés de pêssegos e também para ir atrás da menina que aparece novamente.

A música que embala essa cena, também nos faz sentir o momento em que o menino percebe que, na realidade o pomar de pêssego ainda está cortado. Neste instante, a música cria um ambiente triste. A garota caminha até o único pé de broto que ainda está plantado e florido, que é justamente o lugar em que a menina tinha parado. Ao se aproximar, novamente ouvimos o mesmo som de guizo. Como se a menina, que na verdade fosse um espírito dos pés de pêssego, e que estivesse ali, junto com o pé da planta. Na verdade o som do guizo faz com que esteja.

Para Zeami, a música do teatro Nô faz parte de um auto-reconhecimento do ator em relação ao seu próprio nível de atuação e de reconhecimento. Saber usar a voz e também entender o efeito visual que ela possui. Também cabe ao ator usar de sua sensibilidade para reconhecer qual a forma apropriada para utilizar a sua.

Os ritmos das músicas do Nô servem de apoio à voz e nas possíveis alterações que os atores do Nô devem fazer



Imagem do filme: "Sonhos". Episódio do "Pessegueiros", de Kurosawa.

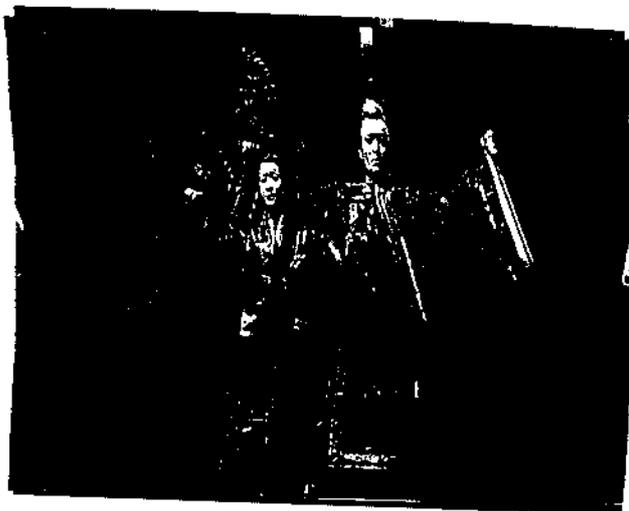
para completarem suas atuações. Esse ritmo é apresentado pelo ritual dos bonecos. Após uma conversar entre os bonecos e o garoto, inicia-se o ritual dos bonecos para mostrarem pela última vez, dos pessegueiros para o menino.

Neste instante todos os personagens que estão abaixo dos casais no último degrau, se agrupam em trio e começam o ritual. Nos quimonos dos personagens do teatro Nô, e que Kurosawa retrata neste episódio, percebemos que estamos mergulhados em um mundo de possibilidades de interpretações a partir de determinados símbolos da cultura japonesa.

Alguns consideram que quimonos são roupas artísticas, ou seja, por muitos são considerados obra de arte. Desde o século XVII, alguns pintores japoneses fazem de seu trabalho uma forma de registro de usos e costumes da época nessas peças de arte.



A imagem ao lado esquerda é de Nakamura Gentarô, Hashimoto, 2002. E a imagem ao lado direita é uma imagem do filme: "Sonhos". Episódio do "Pessegueiros", de Kurosawa.



Os quimonos, por exemplo, são peças que para serem feitas, exigem uma maneira diferente e singular de tratamento. Usado no teatro, passa ser uma obra de arte porque revela um conhecimento sobre técnicas de tingimento, do desenho e da marcação da individualidade e também a hierarquia entre pessoas e personagens. Ou seja, é uma vestimenta que define, hierárquica e socialmente.

Em um site⁵ encontramos várias histórias, lendas e contos populares japoneses. Um deles narra o seguinte conto:

O incêndio de furisode

Texto de Claudio Seto

"Em meados do século XVII, havia em Edo (atual Tóquio) uma linda garota de nome Osame, que era filha de um rico comerciante chamado Hikoyemon. Esse comerciante era distribuidor de um saquê famoso da marca Hyakushô-machi, e seu depósito ficavam no distrito de Azabu".

Certa ocasião, Osame foi a um festival num templo e ficou apaixonada por um belo e elegante samurai. Infelizmente para ela, o jovem desapareceu na multidão antes que os empregados de seu pai pudessem descobrir de quem se tratava e de onde teria vindo.

Foi amor à primeira vista. Os dias passaram-se, mas a imagem do jovem guerreiro ficou impregnada na memória da garota. Desde o rosto jovial até as cores e detalhes de seu traje, tudo lhe

pareceu extremamente maravilhoso. Então a garota mandou confeccionar para ela um quimono de mangas longas com as mesmas cores do traje do rapaz. Ela tinha esperança de chamar a atenção dele quando o encontrasse, numa ocasião futura. Quando o quimono ficou pronto, ela o deixou armado sobre um cabide e ficava imaginando o seu príncipe encantando acariciando o traje. Às vezes, passava horas e horas pedindo a Buda que proporcionasse um encontro com seu sonhado amor e freqüentemente repetia a invocação da seita do budismo Nichiren: *Namu myo ho rengue-kyo*. Mas, apesar de procurar por todos os cantos da cidade vestindo seu furisode (quimono de mangas longas), nunca mais viu o rapaz.

Desgostosa e sentindo-se extremamente solitária, adoeceu, foi definhando e morreu tempos depois. Durante o velório, ela trajava o furisode, mas, depois de cremada, conforme costume da época, a veste de mangas longas foi doada ao templo budista Honmyoji, do distrito de Hongo. Era uma maneira de os fiéis ajudarem na manutenção do templo, pois o monge podia vender o traje a um bom preço, já que se tratava de uma roupa de seda pura.

De fato, o furisode foi comprado na semana seguinte por uma mocinha com mais ou menos a mesma idade de Osame. A nova proprietária do furisode usou-o apenas um dia, ficou doente e começou a agir estranhamente, gritando que estava tendo visões de um jovem bonito e que iria morrer por amor a ele. Dias depois, realmente veio a falecer.

O quimono de mangas longas pela segunda vez foi doado ao templo. E, uma vez mais, o monge vendeu-o a uma mocinha, que o usou apenas uma vez. Ela disse estar tendo visões de um belo rapaz e morreu também. A vestimenta foi doada pela terceira vez ao templo. O monge começou a suspeitar de que havia algo de estranho naquele furisode.

Então, uma garota com mais ou menos da mesma idade das outras insistiu na compra do quimono. O monge acabou vendendo-

⁵ www.nippobrasil.com.br acessado em 17/10/07.

o. A tragédia repetiu-se, e o furisode foi doado pela quarta vez ao templo.

Então, o monge não teve mais dúvidas. Aquele furisode estava tomado por uma força maligna. Chamou seus auxiliares e mandou fazer uma fogueira para queimar o quimono. Assim que fizeram a fogueira, a veste foi jogada nas chamas. O monge rezava com grande fervor para espantar a força do mal:

- *Namu myo ho rengue-kyo! Namu myo ho rengue-kyo!*

De repente, uma labareda subiu da fogueira e pegou fogo na madeira do telhado do templo. Nesse momento, um vendaval soprou sobre a cidade, e o fogo espalhou-se por várias casas, de rua em rua, de distrito em distrito, e quase toda cidade foi consumida pelas chamas. Existe outra versão desta mesma história que conta que, quando o monge botou fogo no furisode, a veste em chamas saiu correndo pelas ruas e espalhou o fogo pela cidade.

Comentário do autor: Esta é a versão popular do grande incêndio da capital japonesa ocorrida no dia 18 de janeiro de 1657, que matou 10 mil pessoas. O "incêndio ficou conhecido como *Furisode Kaji* e foi registrado num antigo livro chamado *Kubin Daijin*."

O quimono é uma maneira de diferenciação social, de gênero e de beleza, além de ser um objeto místico em algumas histórias.

Não apenas o modelo dos quimonos, mas também suas cores e estampas dizem sobre o gênero e o gosto de quem o usa. É de fato um vestuário pensado como arte. Na antiguidade japonesa as danças para os deuses eram feitas utilizando-se quimonos com mangas compridas, porque se acreditava que esse estilo de quimonos atraísse aos deuses.



Imagem do filme: "Sonhos". Episódio do "Pessegueiros", de Kurosawa.

Os volumes e os tons usados nas roupas também se caracterizavam como diferencial em celebrações e rituais. Não apenas as cores, mas os adereços que eles apresentam. Hashimoto nos diz:

"o vestuário como arte. Na antiguidade as danças aos deuses, kagura, compõem-se em grande parte de movimentação das mangas dos quimonos, longas, coloridas, para atrair os deuses; os cordões e os cintos, himo e obi, mais que prender o quimono, prendem os dançarinos aos deuses."
(Hashimoto, 2002).

No ritual criado por Kurosawa temos essa distinção, no que se refere às roupas, mas também nos gestos e funções de cada personagem do festival. As falas e as ações também trazem essa hierarquia e a vemos até mesmo na disposição espacial desses personagens, pois eles se colocam, literalmente um degrau acima do outro.



Imagem do filme: "Sonhos". Episódio do "Pessegueiros", de Kurosawa.

No primeiro degrau encontramos guerreiros. Estão segurando objetos que lembram espadas e punhais. A outra fila são os músicos. Eles tocam e também estão dispostos em grupos. Estão vestidos de marrom e com vários adereços. Acima temos agrupamentos de mulheres. Elas dançam e gesticulam no ritmo da música. Estão vestidas com trajes parecidos. Acima delas estão os casais. Existem cinco casais. Estão dispostos uns ao lado do outro e suas vestimentas são de cores variadas. Cada casal apresenta um estilo diferente de quimono e objetos.

Os penteados de homens e de mulheres, suas falas e decisões assim como os gestos de subordinação aos casais no "topo da escada" são definidores da hierarquia, da idade e sensibilidade artística.

Nos penteados foram agregados ornamentos e objetos e acredita-se que esses arranjos espantam os demônios que por ventura queriam se achegar, pois os cabelos são casas de deuses.

Por fim, após essa possível leitura de uma das produções de Kurosawa foi possível identificar esses elementos e ver com a cultura japonesa foi retratada neste episódio.

As sensações do desconhecido...

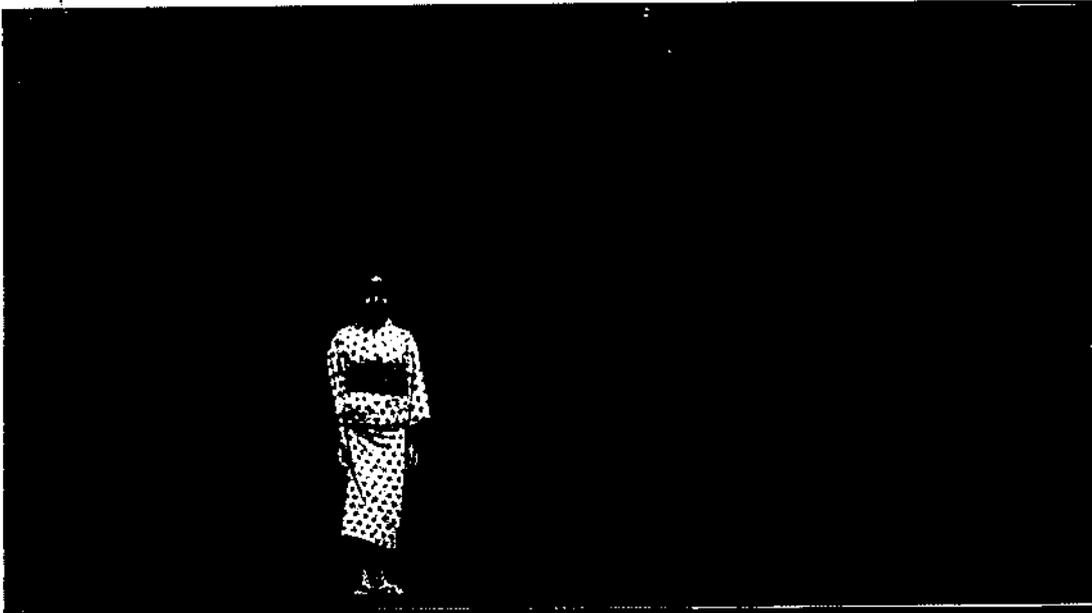


Imagem do filme: "Sonhos", episódio do "Sol em meio à chuva", de Kurosawa.

O primeiro episódio do filme Sonhos é o episódio "Sol em meio à chuva". Neste episódio temos um menino que está em uma casa com uma mulher e começa chover. O sol também permanece "vivo" durante a chuva.

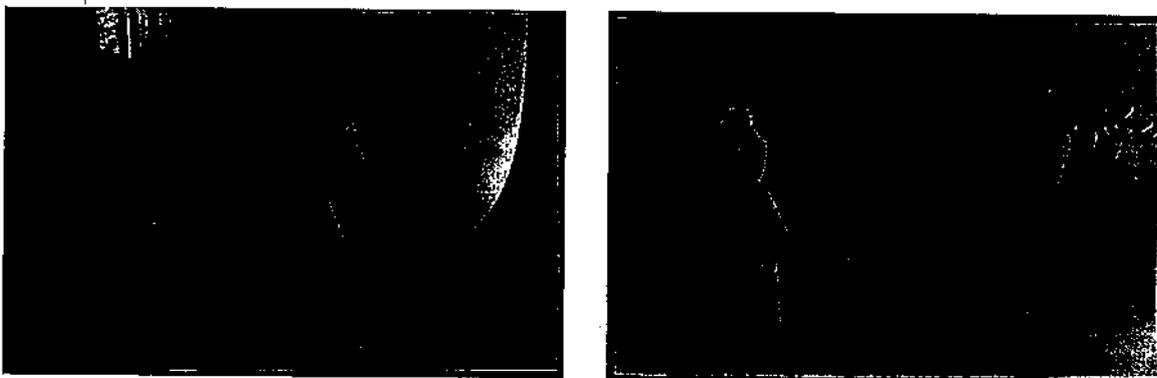
O menino quer sair de casa para ver a chuva. A mulher, que deduzimos ser sua mãe, diz para ele não sair porque em dia de sol e de chuva, as raposas se casam e elas não gostam de serem vistas. O menino, como se não tivesse ouvido ou não se importasse com o que disse aquela mulher, sai.



Imagem do filme: "Sonhos", episódio do "Sol em meio à chuva", de Kurosawa.

Após a fala da mulher, somos arremessados para dentro de uma floresta com árvores de troncos enormes cobertos de musgos. A chuva continua e acompanha o garoto. O momento é de curiosidade para o espectador e para o menino. Em meio às árvores, a chuva e o sol, o menino parece procurar aquilo que não via da sua casa.

De repente, um barulho e uma neblina encobrem alguns movimentos atrás das árvores. É hora de elas aparecerem! As raposas se aproximam! Estão organizadas em duas filas, e dançam uma música lentamente, produzidas por poucos instrumentos. Seus trajés são de cerimônias porque estão com chapéus, adereços e com roupas sofisticadas.



Imagens do filme: "Sonhos", episódio do "Sol em meio à chuva", de Kurosawa.

Lentamente, elas vão passando e o menino, por detrás das árvores observa cada passo dessas raposas. O garoto tenta se esconder, mas, nos em seus repentinos movimentos, as raposas o vêem.



Imagem do filme: "Sonhos", episódio do "Sol em meio à chuva", de Kurosawa.

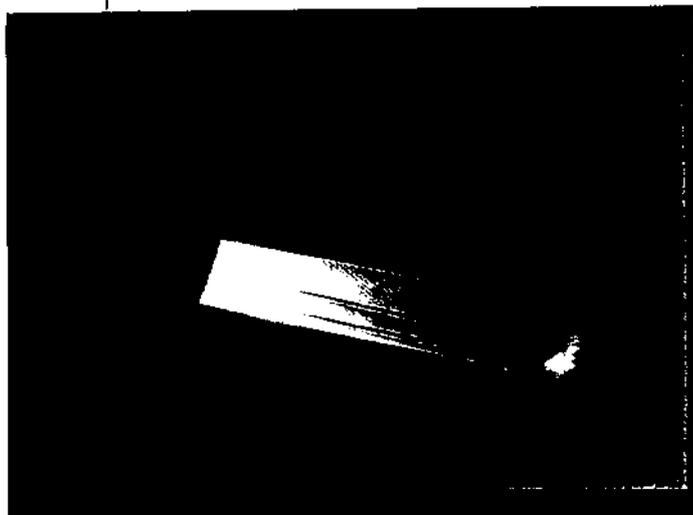


Imagem do filme: "Sonhos", episódio do "Sol em meio à chuva", de Kurosawa.

Neste instante o menino sai correndo e retorna para a sua casa. O garoto é recebido pela mãe no portão. Ela o informa que uma raposa os visitou e que lhe deixou algo. A mãe entrega um punhal e diz que a raposa havia lhe deixado.

Neste instante a mãe explica para o menino que ele deve procurar as raposas e pedir perdão, mas que também deve se preparar para a morte porque nem sempre elas perdoam.

O menino parte à procura das casas das raposas, mesmo sabendo que poderá não retornar. Ele aparece em um campo todo florido, coberto por um arco-íris.



Imagem do filme: "Sonhos", episódio do "Sol em meio à chuva", de Kurosawa.

O garoto é uma representação de Kurosawa. Pensando este episódio do filme, podemos considerá-lo um início para o caminho de descobertas e reflexões apresentadas no filme todo. Kurosawa nos mostra que ele percorrerá um caminho de sonhos, representado pelo arco-íris que nos remete a algo fantástico e misterioso. Também nos apresenta desafios e reflexões um tanto quanto complexos, representadas pelas montanhas e pelo ambiente que criou.

Kurosawa traz nesse episódio a tradição dos samurais, representada pela espada curta que a mãe entrega ao menino. Na tradição japonesa, especialmente no que diz sobre a tradição samurai, é sabido que o uso de espadas tornou-se uma marca. Diz à lenda que Amaterasu, a deusa do sol, gerou a terra japonesa do mar e ofereceu à seu filho dando três objetos sagrados: o espelho, o colar e a espada.

Pela tradição, os samurais sempre têm duas espadas. Uma é longa (*katana*) e uma curta (*wakizashi*). O uso dessas espadas (*dai-shô*) eram privilégios restritos aos samurais.

Para o samurai, viver é estar preparado para a morte, é saber morrer. Ele é educado para servir com lealdade aos seus ideais. Sabe-se que, diante a uma derrota, o samurai é responsável por tirar sua própria vida. Esse suicídio possui um ritual e é feito com a espada grande, quando em situações de urgências, o samurai pode utilizar a espada menor.

Kurosawa traz a tradição samurai para este episódio e ainda nos diz qual deve ser a atitude do menino: se matar e rápido. Porque ele recebeu das raposas a espada pequena de um samurai.

A mistura que Kurosawa oferece com o calor e com o frio da chuva e do sol nos provoca sensações e dúvidas. Aquilo que molha e seca ao mesmo tempo também nos explica e complica.

O teatro Nô é representado através da música e dos movimentos dos personagens. O Kabuki também é encontrado neste episódio. Os rostos das raposas são nitidamente inspirados no teatro Kabuki. As raposas, dentro da mitologia japonesa, são seres que brincam com as pessoas.

O Kabuki é uma arte cênica que grafado em ideogramas significa: "pessoas hábeis na dança e na música" (Hashimoto, 2002). Primeiramente foi quase que totalmente uma dança. Uma mistura, segundo Hashimoto (2002), de passos Nô e danças típicas da época.

É encenado apenas por homens que se especializam em representar mulheres e jovens. Antes, esses papéis eram representados pelos mesmos gêneros, mas devido aos atos sexuais ligados à apresentação das peças, em sua origem, foi-se delimitando a atuação exclusivamente aos homens. O Kabuki foi assim trazido por Hashimoto:

"O importante no Kabuki não é tanto o enredo. Conhecidas de antemão, admira-se sua apresentação, sua realização atual no palco, como uma forma (kata), como um entretenimento, como um yûnô, um yûgei do corpo. Não há separação física entre palco e platéia: shibai-goya (cercado-de-teatro) é um local de socialização (a primeira peça se inicia logo cedo na manhã), um grande salão que inclui alimentação (as caixas de iguarias, bentô-bako, são consumida nos intervalos), conversação, apupos ou vaias, uma espécie de atenção distraída."(Hashimoto, 2002).

No romance de Tanizaki⁶ ele nos relata uma apresentação no teatro Kabuki:

"descalçou as sandálias na entrada e, só de meias, pisou a fria e lustrosa tábua do corredor. Era a sensação exata que lhe restara na lembrança das ocasiões em que, ainda criança de cinco ou seis anos, pisara também com meias o corredor frio de um teatro Kabuki.

Naquele dia, porém, o frio era mais perceptível na platéia do que na entrada, fazendo com que Kaname e a mulher

⁶ Junichiro Tanizaki (1886-1965) estudou literatura japonesa na Universidade Imperial de Tóquio. Sua produção está dividida em duas fases: a primeira, da juventude, revela influência marcante da literatura ocidental, mas a partir de 1923 o autor deixa-se absorver pela cultura de seu país e abandona a inclinação ocidentalizante. A crise intelectual que atravessa contribui para tornar Tanizaki um dos autores centrais da literatura japonesa do século XX.

sentissem os músculos dos pés e dos braços contraírem-se involuntariamente conforme avançavam pelo corredor.

Em seguida aprumou-se e começou a abrir espaço, sobrepondo cuidadosamente, uma a uma, as diversas caixas da luxuosa lancheira laqueada e adornada de makie, agrupando-as diante de si.

Preparava cuidadosamente o chá para todos no exíguo espaço do camarote, oferecia doces...

Ele guardava o jogo numa minúscula gaveta embutida na lancheira, provida de alça para facilitar o transporte. Era com aquela lancheira prendendo-lhe da mão que ele ia ao teatro." (Tanizaki, 2003).

Pensando no que esses dois autores escreveram vemos que o Kabuki é uma forma de interação social. Mas do que isso, essa representação cênica está ligada a um tipo de comportamento humano característico.

Esse teatro foi influenciado pelo jôruri e bunraku. O Kabuki é proveniente do verbo "desviar" e passou a ser usado para tudo que significou e vem significando extravagâncias e exageros.

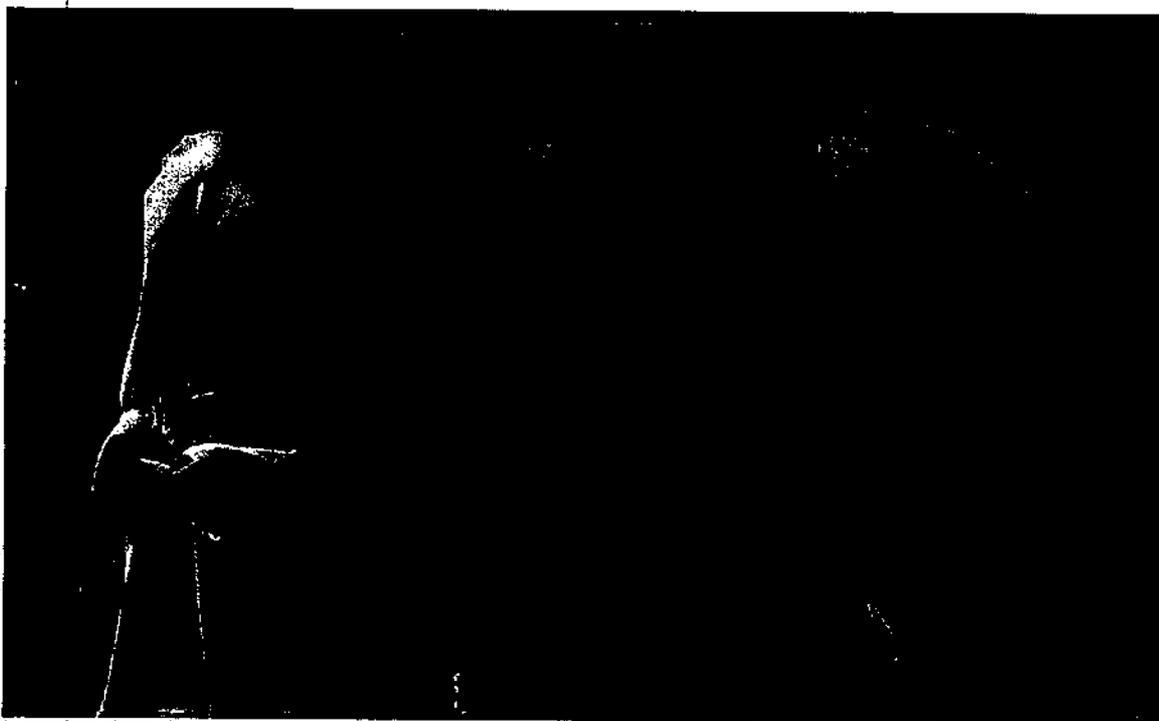


Imagem do filme: "Sonhos", episódio do "Sol em meio à chuva", de Kurosawa.

Hoje, após passar por resignificações o *Kabuki* quer dizer: *Ka*=canto, *bu*=dança e *ki*=habilidade. Kurosawa nos mostra de forma bastante apropriada a estética que foi desenvolvida pelo Kabuki. A ênfase na sensação, emoção e beleza característica desse teatro foram bastante frisadas por este diretor como o canto, a dança e a habilidade na sincronia de suas danças.

O Kabuki foi criado com o intuito de quebrar com o tradicional, e como a burguesia estava em ascensão, foram alimentados luxos e extravagâncias dentro dessa estrutura da sociedade, conseqüentemente, o teatro foi criado dentro dessa perspectiva. Por isso a ligação do Kabuki à manifestação da cultura popular, diferente do Nô, que teve sua criação em berços de eclesiásticos, como já vimos.

O cunho religioso encontrado no Kabuki é característico da época do Japão agrícola, com forte ligação aos ritos religiosos praticados dentro das camadas populares que admiravam o Kabuki. Uma das essências do Kabuki é o afrontamento do conflito entre a opressão e o sentimento humano, ou seja, o afrontamento entre esses dois elementos entendidos como opostos.

Kurosawa, ao mostrar que o menino possuía escolhas, nos apresenta uma pequena retomada da essência dessa manifestação cultural, não apenas esteticamente, mas também ao que se refere à origem e essência desse teatro. Aqui ele rompe com o que tradicionalmente aconteceria: o menino não sair em obediência à mãe. O menino sai e nos leva para ver o ritual de casamento das raposas, que se mostram dentro do mistério da chuva e do sol.

A narrativa da educação visual...

"a recitação musical de textos jôruri é difundida no período anterior, através de monges itinerantes cegos tocadores de biwa (biwa-h\ôshi), geralmente tematizando a guerra dos Minamoto e dos Taira, com se vê em Narrativas de Heike (Heike monogatari)"(Hashimoto, 2002).

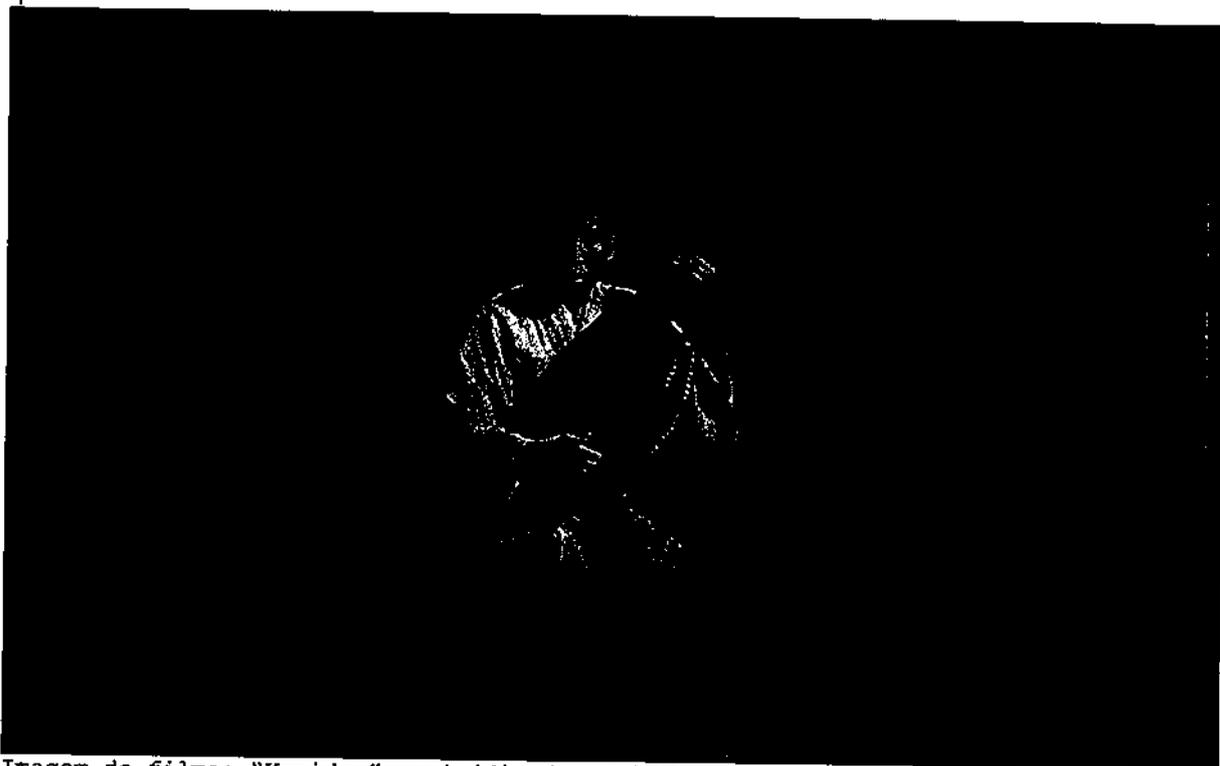


Imagem do filme: "Kwaidan", episódio do "Hoichi, o sem orelhas", de Kobayashi.

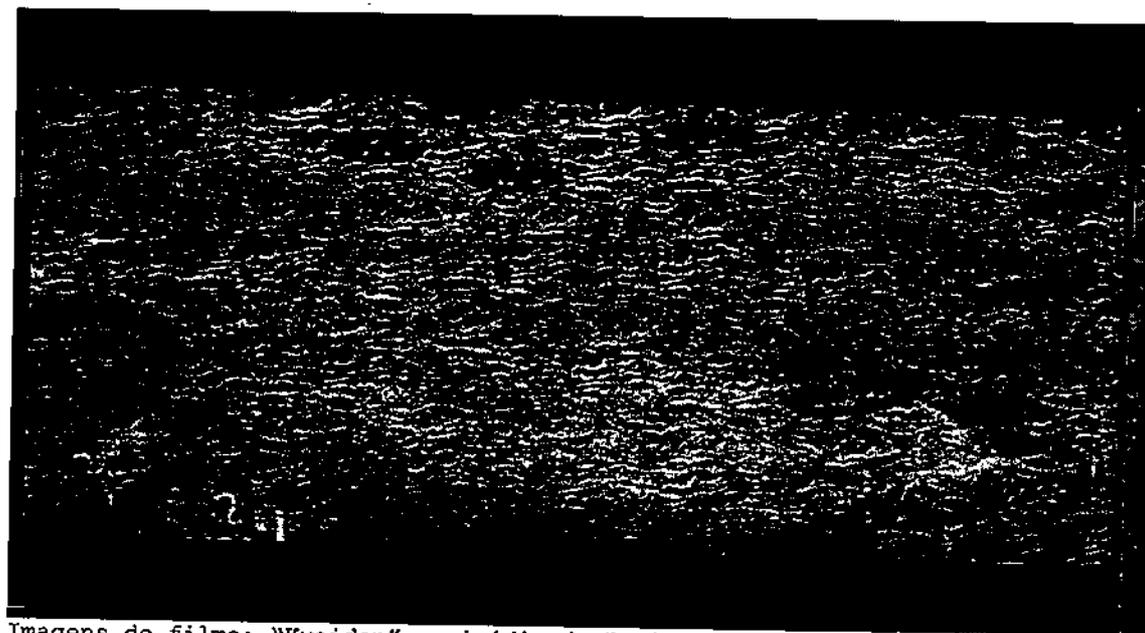
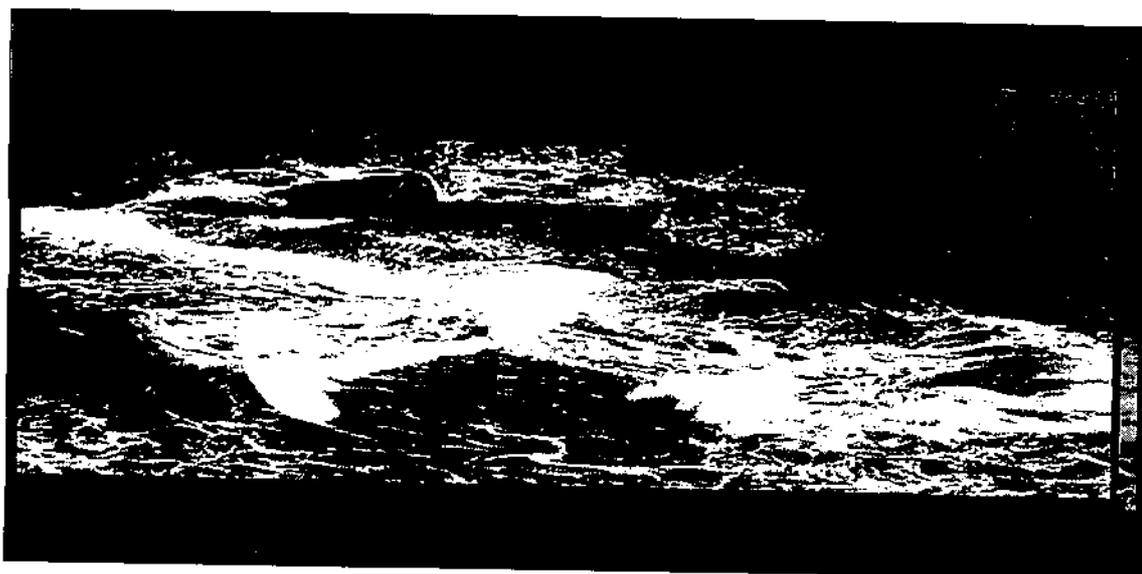
E foi assim...

Masaki Kobayashi, cineasta japonês, em 1964 produz um filme em que relata quatro histórias tradicionais do Japão. Este filme ele chamou de Kwaidan e continha essas histórias: "Longos cabelos negros", "A mulher da neve", "Hoichi, o sem orelhas" e "Dentro da xícara de chá".

A terceira história é a de "Hoichi, o sem orelhas". Esta é uma produção cinematográfica de um conto popular japonês, que retrata o monge tocador de biwa e a última batalha dos clãs de Heike e de Gengi.

O tocador de biwa é Hoichi, que vive em um mosteiro e foi perseguido por alguns fantasmas dos samurais de Heike e Gengi. Esses

pediram para Hoichi tocar a biwa narrando à linda história da última batalha. A narração de Kobaiashi se inicia no mar, e o mostra no início do filme em filmagem e em gravura.



Imagens do filme: "Kwaidan", episódio do "Hoichi, o sem orelhas", de Kobayashi.

Essa história já fora narrada também por um outro tipo de manifestação cultural tipicamente japonesa que são as narrativas pelos livros de pinturas. Hashimoto (2002) nos apresenta uma imagem sobre esses livros, e nos diz:

"Os artífices da xilo"

cada vez melhores são
nas linhas decididas de facas
afiamlinhas matizes de pincéis
textos ao alto ao alto caligrafia
solta de silabário citadino
Ykio-e se inicia nos lugares-ruins:
yûjo e wakashu, no alto, no baixo,
substituem definitivamente
os da Capital e das províncias de
Genji e Narihira
jogos e simulação nas áreas-de-
prazeres jogos e gozos de flores, de
ogos e gozos de flores, de danças de
arte".

Hashimoto (2002), pág. 306.



Na cultura japonesa, esses Rolos de Pintura, datam dos anos 1000 e são narrativas contadas por textos e pinturas que descrevem sobre os costumes da época, da vida cotidiana, da vida dos nobres, sobre monges, sobre histórias de amor, sobre as grandes conquistas do povo japonês e outras histórias.

Uns dos grandes exemplos desses Rolos de Pintura são as Narrativas Genji. Nessas narrativas conhecem-se os vários tipos de costumes que foram contados e retratados. Essas imagens são indispensáveis para entender a narrativa, além do registro histórico cultural que possuem.

Ao pensarmos que essa era a forma de mostrar ao povo japonês os usos e costumes da época também podemos pensar na importância educacional que essas imagens tiveram na formação cultural japonesa.

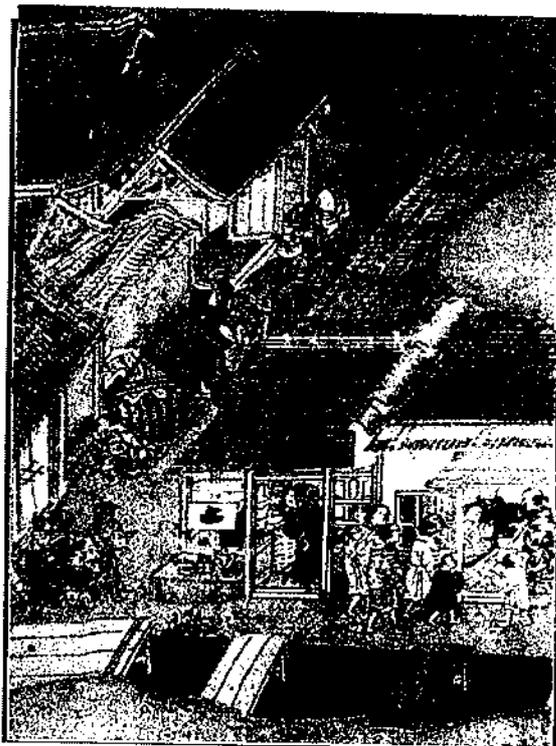
Hashimoto (2002) fala que as narrativas dos Rolos de Pinturas não fazem descrição pormenorizada dos personagens. Apenas se referem a elas como brilhantes, belas ou aos lindos cabelos negros. Mas os mesmos personagens são descritos intensamente por suas roupas ou por tocar biwa. As caracterizações do ambiente e das cores que envolvem esses personagens estão na narrativa visual existentes nesses Rolos de Pintura.

Se pensarmos que as imagens não são dotadas de uma língua própria, em que é necessária para entendê-las também se assume que as mensagens que se quer passar para o "leitor dessas imagens" são possíveis para todos aqueles que simplesmente consegue ver. Pensando assim, entendemos o "poder" de educação que essas imagens tiveram e ainda têm, uma vez que essas narrativas falavam da história do país, de fundadores religiosos, de feitos históricos, heróicos e de estilos de vidas.

Percebemos que as narrativas, segundo Hashimoto (2002) têm características comuns ao que dizem respeito às gravuras:

"Kyoto tem corte de damas mas também trabalhadores e serventes, pontos importantes, lojas, divertimentos, ruas, ruelas, avenidas cidades baixa (shimogyô), cidade alta (kamigyô) sempre vistos do alto a cidade se mostra e revela suas veias.

Detalhes de Sanjô, Terceira Avenida com a rua Kyômachî onde se concentram os mais famosos artifices e suas pequenas lojas o nome da rua se inscreve na rua desenhada damas descem para o bebê urinar de seu de seu palanquim que divertido".
Hashimoto (2002), pág. 121.



"a visão de cima para baixo, a separação espaços através de grandes elementos transversais. Se não se encontra consistentemente a técnica do fukinuki yatai, "retirada do teto", vê-se, entretanto, uma infinidade de personagens e atividades por entre frestas de construções e através de suas janelas e portas." (Hashimoto, 2002).

Kobayashi inicia a construção da narrativa da história de Hoichi a partir de uma gravura tipicamente dos Rolos de Pintura. Nesta

imagem vemos, de longe e do alto, o mar e barcos, como que em grandes pelotões que se observam um ao outro.

Neste instante inicia-se um jogo de gravura e cinema que vai narrando a história para o espectador, construindo outro estilo de narrativa.

Este diretor faz uma montagem e mescla gravuras e cenas deixando sempre à vista a sua interpretação da história, mas também sempre apresentando elementos que já constam na história narrada nos rolos.

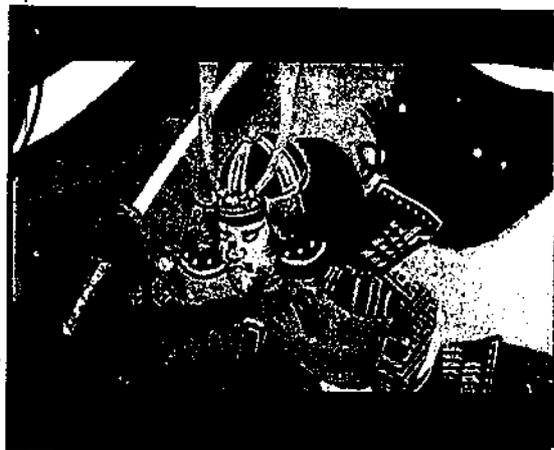
É como se o tempo todo Kobayashi deixasse claro que ele não é o autor daquele conto, mas sim, que está recontando algo que já fora contado de outras formas.

As gravuras que Kobayashi selecionou para fazer parte da narrativa em seu filme também são imagens vistas de cima para baixo. Interessante perceber que ele faz com que mergulhemos dentro dessas imagens, na medida em que dá vida para as gravuras. No desenrolar do filme notamos, por exemplo, que um samurai de Heike aparece tanto representado pelas gravuras como na cena construída pelo diretor.



Imagem do filme: "Kwaidan", episódio do "Hoichi, o sem orelhas", de Kobayashi

O diretor constrói as semelhanças entre as gravuras e seus personagens. Ambos estão com olhos fixos no inimigo e em posição de "ataque", e sua expressão nos lembra um demônio do teatro kabuki.



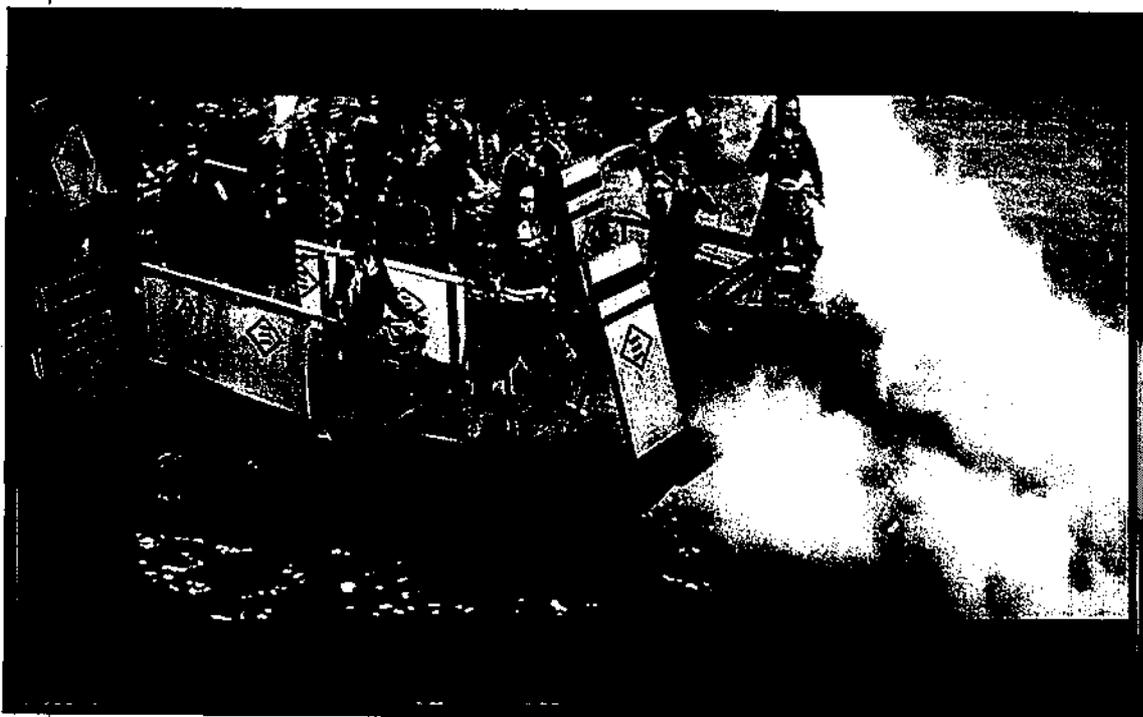
Imagens: do filme "Kwaidan", episódio do "Hoichi, o sem orelhas"; e do documentário: "o teatro clássico do Japão", de Kawatake.

Outra importante característica que nos trouxe o diretor é que no filme todos têm contraste entre o que é real e o que não é. Explicando: o filme ao fazer uma montagem entre um conto popular, gravuras e produção cinematográfica deixam explícito quase que o tempo todo, a união desses elementos.



Imagem do filme: "Kwaidan", episódio do "Hoichi, o sem orelhas", de Kobayashi.

Nas cenas da batalha o diretor mantém o céu como um elemento fixo colorido que nos lembra a gravura.



Imagens do filme: "Kwaidan", episódio do "Hoichi, o sem orelhas", de Kobayashi.

Outro importante elemento de transição para nossa imaginação é a neblina que nos leva da gravura para a cena em movimento.

Claro que essa sutileza em criar um movimento de caminhada de um espaço para outro está intimamente ligada a outros aspectos estéticos. Por exemplo, a música que o monge canta e toca. Ela é constante, é a voz e o som que estão como se fosse a voz e o som que narrasse a batalha que acontece naquele instante entre os clãs de Gengi e Heike, assim como a melodia que embala a narração do monge. Contando a batalha entre os clãs de Gengi e Heike naquele instante.

Essa música é apresentada no início do filme e permanece enquanto é mostrada a batalha. Depois, quando o monge é buscado pelo samurai ela retorna, mas dessa vez é trazida como memória de Hoichi para narrar a história já acontecida na batalha entre Heike e Gengi.

Outro importante aspecto que esse diretor nos mostrou foi a construção de suas narrativas usando a estrutura teatral do Kabuki. Na cena do encontro de Hoichi com a corte dos Heike, notamos semelhança entre a cena e o palco do teatro Kabuki, mostrado por gravuras, documentários e no filme.



Imagem: Livro: "Pintura e escritura do mundo flutuante", de Hashimoto (2002), pág. 292.



Imagem do filme: "Kwaidan", episódio do "Hoichi, o sem orelhas", de Kobayashi

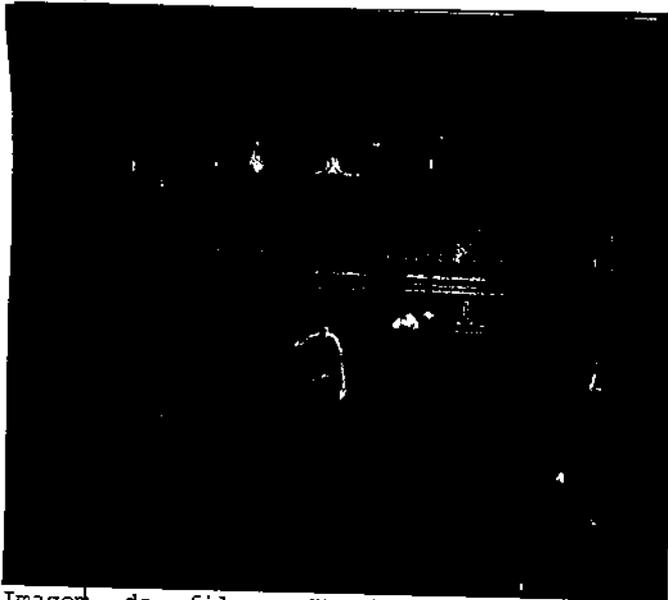


Imagem do filme: "Kwaidan", episódio do "Hoichi, o sem orelhas", de Kobayashi.

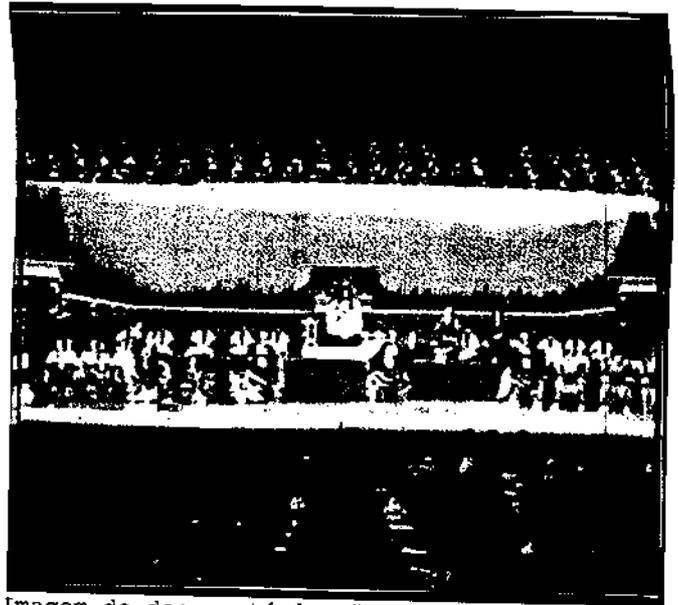


Imagem do documentário: "O teatro clássico do Japão", de Kawatake.

Hashimoto nos descreve a importância do Kabuki:

"A ligação do teatro com as artes visuais é muito importante, tanto direta quanto indiretamente". Em biombos, pinturas em rolos, xilogravuras, placas publicitárias (kanban), livros pinturas (ehon) são representados tópicos de peças, atores e seus movimentos típicos, vestuários, genealogia, hierarquia". (Hashimoto, 2002).

O teatro Kabuki, assim como o Nô, se constitui de peças longas e muitas vezes necessitam de intervalos de "descanso" para o espectador e para os atores. É tradição nesses intervalos, serem apresentadas peças que sejam menos densas e que estejam ligadas ao cômico e a comédia. Esse teatro é o teatro Kyogen.

Esta manifestação cultural tem a função de aliviar a tensão da dramaticidade do Kabuki e do Nô. Enfatiza o diálogo e é geralmente apresentado sem máscaras. Pensando no episódio de Hoichi, Kobayashi nos oferece algo parecido.

Ele está nos contando a história e, em determinado instante, insere dois personagens que agem de maneira engraçada. Isto ocorre entre os dois momentos de maior tensão.

Kobayashi vai tecendo seu filme e nos coloca dentro de sua memória estética. Ele nos oferece uma mistura de pintura, cinema, gravura, lenda e tradição que só no cinema é possível ser

construída. Aqui, notamos que cada gravura por ele selecionada cria uma seqüência narrativa cinematográfica e ganham temporalidade. As cenas e as gravuras se completam e nos contam, a partir dessas narrativas pelas imagens e sons e a história de Hoichi. Esse diretor, sutilmente, nos oferece uma construção poética que Tarkovski nos define assim:

"Com mais coerência que nunca, eu estava tentando fazer com que as pessoas acreditassem que o cinema, enquanto instrumento de arte, tem suas próprias possibilidades e que estas são idênticas às da prosa. Eu queria demonstrar como o cinema, como sua continuidade, é capaz de observar a vida sem interferir nela de forma grosseira ou evidente. Pois é nisso que vejo a verdadeira essência poética do cinema." (Tarkovski, 1998).

Pensando na construção que Kobayashi faz para nos dizer que não criou esse conto, mas que o produziu cinematograficamente, levando em conta as outras narrativas já citadas desse conto, podemos dizer que estão presentes elementos que marcam essa outra produção.



Nas imagens vemos que o céu que Kobayashi nos oferece se remete sempre à gravura. Este elemento se torna uma marca em seu filme e nos permita dizer que estamos dentro de um tempo em que as coisas acontecem de forma real, mesmo sendo ligado à memória e à imaginação.



Hoichi está sempre inserido neste mundo de céu pintado, como se fosse uma gravura. É como se o tempo, no filme, tivesse uma marca estética e visual.

Da estrutura da aparição dos espíritos e também dos atos de Hoichi, Kobayashi nos resgata as fazes que Zeami pensou para uma apresentação Nô, que já vimos e pensamos no episódio de "O Pessegueiro", de Kurosawa.

Neste episódio, o espírito samurai aparece apenas no momento em que Hoishi entra em cena com a sua biwa.

É a canção que trás a espiritualidade para o mundo "real".

Outra interessante construção de Kobayashi está na forma com que ele retrata o fim da batalha. Os Heike são vencidos, mas não se rendem ao inimigo. Após a batalha uma serva do imperador decide ir para o outro mundo escoltando o seu imperador e convida aqueles que querem segui-la. Na seqüência dessa cena, ela se joga do navio junto com outros seguidores. Nota-se que as mulheres que se jogam estão vestidas com quimonos vermelhos. Neste instante o diretor faz um jogo simbólico que nos mostra a derrota dos Heike.

Sua bandeira é da mesma tonalidade do quimono dessas mulheres, que ao se jogarem estão levando consigo a crença de toda uma cultura dos Heike. O diretor constrói uma cena em que mostra a queda da bandeira assim como a queda das mulheres.

Imagens do filme: "Kwaidan", episódio do "Hoichi, o sem orelhas", de Kobayashi.

Por consequência, entendemos que todos os Heike seguiram seu imperador para o outro mundo.

No desenrolar da narrativa de Kobayashi, vemos novamente a construção da derrota dos Heike quando se coloca Hoichi para contar a história da batalha dentro do cemitério.

Imagem do filme: "Kwaidan", episódio do "Hoichi, o sem orelhas", de Kobayashi.

Neste instante, a memória de Hoichi traz novamente as gravuras como forma de visualização da batalha.

Os personagens que o diretor constrói, aparecem observando e ouvindo Hoichi. Quando o monge se aproxima do fim da sua narrativa, as bandeiras aparecem caindo novamente.



Imagens do filme: "Kwaidan", episódio do "Hoichi, o sem orelhas", de Kobayashi.

Outros dois personagens da história estão à procura de Hoichi. Quando se aproximam do local em que o monge está tocando, os Heike tornam-se as estátuas que homenageiam os espíritos. No mesmo instante, o cenário torna-se o que é real. Hoichi é interrompido, mas tenta argumentar com os colegas para continuar a tocar sua biwa e contar a história. Ele é levado para o mosteiro praticamente arrastado.

Após sua retirada, o que era estátua revive e os Heike aparecem e se tornam estátuas de novamente. Uma neblina sobe como se fosse os espíritos que deixassem o lugar, e uma forte chuva cai sobre o cemitério.

Hoichi, que tenta se esconder desses espíritos tem desenhado no seu corpo um texto sagrado. Esse texto o torna transparente aos olhos do espírito do samurai. Mas se esquecem de escrever este texto nas orelhas de Hoichi e o espírito lhe arranca-lhe as orelhas.

Hoichi então, é denominado o sem orelha. Ele continua vivendo no templo, mas não escondido. E continua recebendo visitas de espíritos e tocando sua biwa. Hoichi diz que assim, pode confortar a alma desses espíritos.

Pensando...

O que percebemos dentro das construções cinematográficas vista, é que a nossa formação estética, assim como a do Japão é influenciada pela formação cultural que acontece na sociedade. Pelas culturas e crenças, a sociedade vai se educando também visualmente.

A memória visual de um povo foi vista nas suas diversas formas de entender a sua dinâmica de vida. Kurosawa e Kobayashi nos mostraram os vários ícones que representaram as suas visões e crenças nas produções.

Os elementos do Festival de Bonecos, representado por Kurosawa nos lembra esse episódio dentro da cultura japonesa que está ligado a uma forma maior de cultuar seres que são de uma outra dimensão não humana, mas que estão próximos à cultura humana do Japão.

Por esse episódio, também identificamos os ícones da cultura cênica do mundo oriental. O teatro Nô e Kabuki amplamente conhecido no Japão, são formas de representações do belo e do sofisticado que se encontram ligado à uma cultura baseada em regras e crenças.

O teatro Nô e Kabuki são maneiras dos atores se conhecerem em relação aos limites do corpo e da mente e principalmente uma forma de sensibilizar o público para o belo e para reflexão dos horrores ou os sentidos da vida.

Notamos que aquilo que foi construído no filme por esse diretor foi uma construção que, visualmente nos apresentou o seu conhecimento sobre os símbolos dos teatros.

Os quimonos, os leques, os chapéus e até a forma com que foram construídas as cenas, revela a idéia que Zeami pensou para o teatro.

Posto isto, partimos agora para entender e ver que a produção estética é permeada por idéias correntes dentro da cultura em que foram pensadas.

No episódio "Sol em meio a chuva", o diretor nos trouxe o Kabuki. Outra manifestação cênica que está repleta de simbologia e que foi bastante explorada no episódio.

Interessante perceber que, assim como a nossa mente não esta compartimentalizada e por tanto ela vê as coisas e as entende de

acordo com tudo aquilo que conhecemos. Esses episódios não trazem apenas essas duas manifestações estéticas, mas outras como as gravuras, o teatro, as lendas e contos dessa sociedade.

Encontramos também símbolos que se referem à filosofia dos samurais, às lendas e às histórias tradicionais contadas entre os povos.

Os romances também foram de grande importância para o entendimento dessa cultura estética que identificamos. A partir da literatura podemos visualizar em que ambiente se desenvolviam as peças, como eram os contextos das histórias e das lendas.

Por um grande processo de invenção para a representação do belo estabeleceu-se o que seria uma cultura estética. Essas que foi influenciada pelos vários aspectos já citados nos levam a entender qual o sentido da construção que encontramos nos filmes de Kurosawa e Kobayashi.

Percebe-se que a construção cinematográfica foi pensada dentro de uma cultura visual que se refere ao passado do país desses diretores.

A partir dessas imagens pensemos então na memória visual criada pela cultura, dentro da perspectiva educacional de um povo, retratada no cinema.

Identificamos a crença visual no oriente e pensamos na sua representação dentro do cinema, que é um veículo de comunicação estética.

O cinema, para Tarkoviski, cineasta russo, é um veículo de comunicação que reprodução sensações da vida e

"É claro que tal reprodução não constitui um fim em si mesmo, mas pode ser justificada esteticamente, tornando-se assim o meio de expressão de idéias sérias e profundas."(Tarkoviski, 1998).

Como veículo de comunicação e de arte, o cinema é dotado de características próprias e de estratégias que fazem do cinema uma arte da montagem e de edição. Dentro desse sentido, tentaremos entender um pouco do tempo e do espaço no cinema.

Uma das primeiras reflexões que pensamos ao discutir cinema é a de que o filme é dirigido e criado com intenção política, ideológica e estética, o que nos leva a pensar na intenção de educação que envolve a produção artística e comunicativa da sétima arte.

Para isso, o cinema desenvolveu mecanismos que o apoiam na intencionalidade da sua produção e criação. Pensando no filme que escolhemos para analisar, vemos que os diretores elegem determinados ângulos e tomadas que nos despertam sensações e emoções.

Por exemplo, quando Kurosawa coloca o garoto diante daquela mistura de sensações visuais (página 27) representadas pela montanha e pelo arco íris na cena final do "Sol em meio a chuva", temos também a mistura de idéias e a colocação de supostas escolhas que o menino deveria tomar.

Assim entendemos o valor artístico quando percebemos o foco dado por Kobayashi na biwa de Hoichi, ao ser tocada. É interessante pensar que no cinema temos coisas acontecendo ao mesmo tempo e que isto gera no espectador uma linha narrativa bastante diferente dos romances e das lendas, ou até mesmo do teatro.

Quanto apontam as semelhanças entre o teatro Kabuki e Nô com a produção de Kobayashi e Kurosawa, também defendemos são produções estéticas e culturais diferentes entre si, e a semelhanças se prendem na forma de entender a cultura em que eles estão inseridos.

O tempo no cinema é uma construção utilizada pelos diretores citados. Kobayashi nos mostra o elemento que utilizou para fazer a construção do seu filme.

Temos neblinas, música, sons e memórias fazendo o tempo ir e vir, fazendo a memória de Hoichi aparecer e se concretizar aos nossos olhos.

O tempo no cinema é uma forma narrativa que pode ser condensada ou esticada. Pode ainda nos mostrar 100 anos em 1 minuto. Pensamos ainda que o cinema nos mostra várias coisas acontecendo ao mesmo tempo. Essas influências acontecem porque a nossa memória completa aquilo que sugere o filme.

Quando vemos uma cena, por exemplo, a de Hoichi tocando sua biwa e Kobayashi vai narrando a história, a música continua e ao mesmo

tempo é mostrado outras cenas. Na nossa mente sabemos que Hoichi ainda continua lá tocando, mesmo que não estejamos vendo. Isso ocorre porque a sensação de continuidade acontece em nossa mente.

Outra ferramenta dos diretores, que devemos citar é que eles têm mecanismos como aceleração de imagem, cena lenta, congelamento de imagem que são produtores de sentimento e sensações.

Ao vermos um close podemos entender o sentimento que o ator quis demonstrar com sua expressão. Quando Kurosawa focaliza o rosto do menino no pomar de pêssego (página 16), ele nos oferece a idéia de tristeza que é expressa pelo ator e também no clima que o diretor criou para isso. E esta sensação só pode ser "vista" porque Kurosawa focou o rosto do garoto.

Por fim, este estudo não que dar nenhum tipo de resposta. Queremos apenas pensar nas possíveis perguntas que nos despertam para alguma reflexão.

Toda a produção visual que Kurosawa e Kobayashi oferecem foram criadas a partir da materialidade técnica do cinema em suas respectivas épocas. Pensando assim, entendemos que a educação visual e o estilo desses diretores foram produzidos a partir daquele que o material técnico oferece aos diretores.

Porém vemos que essas imagens foram influenciadas culturalmente e produzidas baseadas naquilo que acreditava cada diretor.

Pensemos, por fim, no instrumento ideológico que, em potencial, é o cinema.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

Almeida, Milton Jose. " **Cinema: arte da memória**". Campinas, S. P. : Autores Associados, 1999.

Benedict, Ruth. " **O crisântemo e a espada**". São Paulo: Perspectiva, 2002.

Castilho, Maria Luiza Cobra (tradução). " **Fábulas e Lendas Japonesas**". Milão: Grupo Editoriale Fabbri, 1987.

Eisenstein, Sergei. " **A forma do filme**". Tradução Ottoni, T.. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1999.

_____ " **O sentido do Filme**". Tradução Ottoni, T.. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1999.

Filho, Ibanez de Carvalho (tradução). " **Nações do mundo: Japão**". Rio de Janeiro, Cidade Cultura Ltda.

Giroux, Sakae Murakami. " **Zeami: cena e pensamento Nô**". São Paulo: Perspectiva: Fundação Japão: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1991.

Hashimoto, Madalena Natsuko Cordaro. " **Pintura e escritura do mundo flutuante: Hishikawa Moronobu e ukoy-e Lhara Saikaku e ukiyo-zôshi**". São Paulo: Hedra, 2002.

Jameson, Fredric. " **As marcas do visível**". Rio de Janeiro: Graal, 1995.

Kurosawa, Akira. " **Relato Autobiográfico**". Tradução Pavam, R.B., Yani, M.N., Costa, H.F.. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

Lamas, Maria. " **Mitologia geral: o mundo dos deuses e dos heróis**". Lisboa, 1972.

Martins, Marcel. " **A linguagem cinematográfica**". Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.

Nagumo, Estevon. "Memórias Japonesas". Campinas, 2006 Trabalho de Conclusão de Curso.

Richei, Donald. "Os filmes de Akira Kurosawa". Tradução: Maria Antonia Van Acker. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Tanizaki, Junichiro. "Amor insensato". Tradução: Jefferson José Teixeira. São Paulo: Campanhia da Letras, 2004.

_____ "Há quem goste de urtigas". Tradução Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

Tarkoviski, Andrei. "Esculpir o tempo". Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998, 2ª edição.

Van Gogh, V. "Cartas a Theo"; tradução de Pierre Ruprecht. Porto Alegre: LP&M, 2002.

Xavier, Ismail (Org.) "A experiência do cinema". Rio de Janeiro: Graal, 1983, 2ª edição.

FILMES E DOCUMENTÁRIOS:

"O teatro clássico do Japão". Dr. Shigetoshi Kawatake", 1958.

"Sonhos". Diretor Akira Kurosawa, 1990.

"Kwaidan: as quatro faces do medo". Diretor: Masaki Kobayashi, 1964.

SITE:

<http://www.lewrockwell.com>

www.nippobrasil.com.br

1

1

1