

MACBETH E KUMONOSU-JŌ: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E DISCURSO

Paula Graciano PEREIRA⁵⁵

Gustavo Rezende de SOUZA⁵⁶

Resumo: Neste artigo, analisamos o procedimento tradutório de “Macbeth”, drama de Shakespeare, para o filme japonês “*Kumonosu-jō*”, de Akira Kurosawa. 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); análise do discurso crítica, de linha inglesa (FAIRCLOUGH, 2001). Analisamos uma cena do filme para elucidar as relações intersemióticas e discursivas entre a película e o texto teatral e relacionar o procedimento tradutório intersemiótico, a cultura japonesa da honra e o processo de modernização japonês.

Palavras-chave: Tradução intersemiótica. Macbeth. *Kumonosu-jō*. Japão. Cinema. Literatura.

Abstract: *This article analyzes the translating procedures used to translate “Macbeth”, by Shakespeare, into the Japanese movie “Kumonosu-jō”, by Akira Kurosawa. An interdisciplinary approach was adopted regarding: Historical Sociology (IKEGAMI, 1995; 2005) and Marxism (NAJITA, 2005), both by Japanese scholars; Peircean semiotics and intersemiotics translation (PEIRCE, 2012; PLAZA, 2003; SANTAELLA, 1997; 2002); critical discourse analysis in its British approach (FAIRCLOUGH, 2001). We analyze a scene from the movie to elucidate the intersemiotic and discourse relations between the flicker and the drama text and to consider the intersemiotic translation procedure, the Japanese culture of honor and the Japanese modernizing process.*

Keywords: *Intersemiotic translation. Macbeth. Kumonosu-jō. Japan. Cinema. Literature.*

⁵⁵ Departamento das Áreas Acadêmicas. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG). Anápolis, Goiás, Brasil. paulagraciano@gmail.com

⁵⁶ Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias (MIELT). Universidade Estadual de Goiás (UEG). Anápolis, Goiás, Brasil. gustavo.mttm@gmail.com

Introdução

O objeto do presente trabalho é o filme “*Kumonosu-jō*” – “Trono Manchado de Sangue”, na distribuição brasileira (TRONO, 1957) –, do célebre diretor japonês Akira Kurosawa, em sua relação tradutória, de caráter intersemiótico e intertextual, da tragédia “Macbeth”, de William Shakespeare. Primeiramente, tecemos uma breve discussão teórica acerca da tradução como modelo de pensamento no ocidente, além das definições metodológicas básicas da semiótica peirceana. Seguem algumas considerações sobre a natureza do discurso e sua relevância para identificação e engendramento de processos de mudança social (FAIRCLOUGH, 2001) e uma breve contextualização da história do Japão feudal e de seu processo de modernização, relacionando-os aos seus discursos constituintes.

Em seguida, realizamos a análise de uma cena da película em sua relação com a obra de Shakespeare, identificando suas aproximações e distanciamentos intersemióticos. Com as análises de sua significação, buscamos compreender como a cultura da honra, nos recortes de “*Kumonosu-jō*”, é construída intertextualmente com os recortes de “Macbeth”, em regime de analogia intercultural, e como isso ilustra e inscreve-se no discurso político sobre a modernidade japonesa, este último presente no próprio gênero cinematográfico dos filmes de época nipônicos.

Semiótica peirceana e tradução intersemiótica

Ao lançarmos um olhar sobre a história da arte ocidental, observamos que – pelo menos desde o Renascimento, quando Alberti (*apud* BRANDÃO, 2000) ressuscita a mimesis aristotélica morta na Idade Média – no ato poiético dos modernos de produzir o novo ao reproduzir a Antiguidade, subjaz um pensamento de natureza tradutória. Este raciocínio continuou a ser perseguido, como nas importantes questões sobre a (in)traduzibilidade da arte (LESSING, 1998), ou nas traduções de Sófocles empreendidas por Holderlin, que imbricavam um programa estético e dialético-especulativo para a modernidade do ocidente (LACOUÉ-LABARTHE, 2000).

Foi já no século XIX que o americano Charles Sanders Peirce tornou conhecida a sua “Semiótica”, na alvorada da teorização das artes como formas de linguagem e, portanto, como um sistema de signos. Ela se propunha à inteligibilidade total da experiência sensorial com o

mundo, experiência essa mediada por signos, e um modelo de pensamento indissociável da linguagem, ou seja, o pensamento através de signos (PEIRCE, 2012; PLAZA, 2003; SANTAELLA, 1997).

Como uma teoria da significação, a Semiótica não poderia deixar de estudar a forma como os signos são apreendidos pelos sujeitos. Seja numa conversa informal, na leitura de um texto ou na apreciação de uma obra, as relações intersemióticas se dão por meio da tradução. 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 intersemiótica como pensamento em signos, Peirce (*apud* PLAZA, 2003, p. 17) tece o brilhante 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!

O signo representa algo, o seu objeto, e por muitas vezes coloca-se no lugar deste, frente à percepção. Na semiótica peirceana, os objetos podem ser de dois tipos: dinâmicos e imediatos. Objetos dinâmicos são as coisas, no mundo, a que os signos se referem. Quando falamos de uma pessoa em uma frase, a frase é o signo, enquanto essa pessoa, que existe no mundo concreto mesmo que não esteja presente, é o objeto dinâmico. No entanto, como já foi citado anteriormente, o signo só pode referir-se a seus objetos porque, dentro do próprio signo, existe um outro signo representando o que está sendo representado. “O modo como o signo representa, indica, se assemelha, sugere, evoca aquilo a que ele se refere é o objeto imediato” (SANTAELLA, 2002, p. 15).

Estruturalmente, o signo pode ser dividido em três aspectos: o primeiro é a sua natureza como signo, suas qualidades materiais; o segundo é a sua relação com os objetos representados, por conotação ou conexão real de um pensamento-linguagem a outro; o terceiro diz respeito a sua propriedade representativa em relação com os interpretantes. É de

suma importância para os estudos semióticos sobre tradução o segundo aspecto desta tríade – o signo em relação com os objetos. “A mais importante divisão dos signos faz-se em Ícones, Índices e Símbolos” (PEIRCE, 2012, p. 64), terminologias estas 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. 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 hipoícones. Estes seguem a mesma estruturação triádica da semiótica peirceana, ou seja, existem três classes, ou subclasses, de hipoícones. A primeira delas é a imagem, que cumpre a relação de semelhança icônica apenas quanto à aparência. O desenho ou pintura de uma paisagem apresenta 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, 2002, p. 18). Um mapa viário das rotas japonesas de comércio do Período Tokugawa (séculos XII a XIX), por exemplo, é um diagrama, pois apesar de não ter qualquer semelhança visual com seu objeto, ele corresponde a como o objeto articula e se comporta em seu espaço interno. O terceiro e último hipoícone 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, após o ícone e suas subdivisões, definiremos os 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 classe 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. 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 (SANTAELLA, 2002). “Todas as palavras, frases, livros, e outros signos convencionais são símbolos.” (PEIRCE, 2012, p. 71).

Os signos são parte fundamental do fluxo de informações, mas o processo de significação passa por uma série de instituições e estruturas de caráter social, político e cultural. Para se compreender um determinado conjunto semiótico, é preciso analisar não apenas o signo, mas também o discurso por ele construído e sua relação com o contexto em que se insere.

Discurso, identidade e modernização do Japão

Com o objetivo de identificar as particularidades do processo histórico de construção da civilidade japonesa, não podemos compreender a relação das mudanças infraestruturais e os fenômenos sem nos remeter ao contexto a que elas pertencem. Por mais que neste artigo, pragmaticamente, seja necessária a realização de cortes, nos norteamos pelo postulado por Bakhtin:

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 infra-estrutura. 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 da identidade nacional e da modernização do Japão por meio dos discursos que as refletiam e, simultaneamente, as instituíam. Fairclough (2001) 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. Conseqüentemente, eles participam do processo de construção e mudança social, pois, ao atualizar determinado discurso na história, o texto o ressignifica. A intertextualidade defendida por Fairclough está ligada ao conceito bakhtiniano de dialogia (BAKHTIN, 2009), no sentido de que a apropriação de um texto, mesmo quando citado literalmente, pode ser reangulada pela vontade do autor, de modo a significar algo diferente do discurso original.

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.

Dessa forma podemos pensar os discursos que circulavam, refletiam e constituíam a sociedade nipônica na Era Meiji (de 1867 a 1902). O Japão é forçado a abrir suas portas em 1854, com o tratado de Kanagawa, frente ao poderio militar e tecnológico dos navios a vapor americanos. Este evento marca o início de um longo processo de mudanças sociais percorridas pelos japoneses com um tom de ameaça – se o Japão não acompanhasse o ritmo do ocidente, seria dominado por ele (MCCLAIN, 2002).

Surge assim, para a cultura japonesa, um conceito de “modernização” que é sinônimo de “ocidentalização” – o processo ideológico de determinação do “Eu” de acordo com o padrão hegemônico estabelecido pelo “Outro” (HALL, 2005; NAJITA, 2005). Frente à necessidade de absorver os conhecimentos técnicos, científicos e institucionais do ocidente, também é exercida sobre os japoneses uma pressão ideológica para que eles adquirissem os valores, costumes e formas de representação ocidentais. Esta concepção ocidentalizante de modernização (re)forma o pensamento antiocidental japonês.

Dáí emerge a tensão dialética peculiar entre os dois grandes discursos constituintes do discurso da modernidade japonesa. De um lado, a necessidade da modernização, com a inclusão do Japão no bloco capitalista e a atuação de reformas políticas e institucionais. Do outro, o resgate das tradições japonesas e a preservação do *kokutai*, composto verbal que representa o conjunto dos discursos sobre os legítimos traços identitários nipônicos, 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 inímicamente 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*).

O conceito japonês de honra, que pesquisamos em “*Kumonosu-jō*” e em sua relação intersemiótica com “*Macbeth*”, é um importante elemento do discurso da modernidade japonesa e parte intrínseca da ressignificação de valores tradicionais que vieram a constituir o *kokutai*. Podemos encontrar na honra um fator intertextual entre as duas obras e em relação ao próprio processo de mudança social do Japão na década de 1950. A ética samurai, conhecida como *Bushido*, “é o código de princípios morais a que os cavaleiros eram exigidos ou instruídos a observar” (NITOBÉ, 2005, p. 11), 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 samurai (IKEGAMI, 1995; 2003). A honra se relaciona às noções de *na* (nome, sua reputação pessoal e, especialmente, a de sua família ou linhagem), *men-moku* (compostura, personalidade austera) e *guai-bun* (audição externa, fama) (NITOBÉ, 2005).

Para Ikegami (1995, 2003), *Meiyo* surge como uma virtude 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. Ou seja, a honra possuía um sentido centrífugo, que ia em direção ao outro, à comunidade samurai como um todo, formando o imaginário do guerreiro ideal a partir de uma rapsódia de histórias sobre grandes homens e seus feitos de guerra.

O tempo de guerra iniciado no período Sengoku (1467 – 1573) encontra sua resolução no Período Edo⁵⁷ (séculos XVII a XIX), marcado pela instauração do xogunato⁵⁸ Tokugawa e os quase três séculos subsequentes de paz. Entretanto, a unificação do Japão onera o conceito de honra dos samurais, que, sem guerras para poderem expressar a principal qualidade de suas identidades, 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 da filosofia neoconfuciana chinesa, que postulam a importância da lealdade e submissão total às leis e à autoridade do Daimyo (senhor feudal) (IKEGAMI, 2003; MCCLAIN, 2002). A adaptação japonesa da ética confuciana busca coibir o ímpeto violento das expressões objetivas de honra de outrora e substituí-las pelo sentimento e expressão públicas de vergonha, frente a crimes como improbidade administrativa, desobediência e deslealdade dos samurais.

Curiosamente, o intenso período de transição do governo militar japonês para a sociedade civil da Era Meiji (1867 – 1902) vê a elite 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 do xogunato, de forma honradamente justificada, frente às óbvias desvantagens tecnológicas do Japão. Dessa forma, para eles, permanecer calados e subservientes ao sistema, naquele momento crucial, seria abandonar a responsabilidade maior da casta samurai – proteger a sua terra natal de toda e qualquer ameaça.

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 assim como as artes *za*⁵⁹ contribuíram, em uma outra época, para a

⁵⁷ O Período Edo também é conhecido como Período Tokugawa e ambas terminologias são utilizadas de maneira intercambiável neste artigo.

⁵⁸ Sistema militar de governo do Japão feudal em que o xogun, ou supremo general, detinha plenos poderes administrativos e militares sobre o império.

⁵⁹ Manifestações artísticas que privilegiavam a formação de espaços de encontro e celebravam a importância da interação social não hierárquica no processo criativo. No Japão pré-moderno, o mundo do belo era um fenômeno incorporado à vida social, pois a poesia e demais artes não eram produzidas por indivíduos em estúdios isolados, mas por grupos de pessoas interessadas não apenas em apreciar o produto final do trabalho artístico, mas, principalmente, na participação do processo coletivo de criação da arte. (IKEGAMI, 2005)

construção da civilidade japonesa, o cinema, como uma nova arte, produto de inúmeros interesses e desdobramentos políticos, culturais e econômicos próprios da modernidade, dá seguimento a estas tradições, ao mesmo tempo que as ressignifica em sua própria linguagem.

Discurso e cinema no Japão

O cinema japonês serviu, evidentemente, em grande parte como mecanismo de proliferação de ideias modernistas e popularização das perspectivas e estilos de vida americanos. Todavia, 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.

Os gêneros *jidaimono* e *jidaigeki*, também relacionados à construção do nacionalismo japonês, deram grande ênfase ao 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. Além disso, eram também filmes de grande apelo popular (STANDISH, 2005).

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

As narrativas *Kodan* desenvolveram-se de um outro gênero, as lições *koshaku* sobre textos históricos, dadas para pessoas de classe alta. *Kodan*, que desenvolveu-se 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.

Devido às necessidades das audiências modernas, às experimentações com as técnicas de roteiro – e conseqüente abolição do *kodan* – e através das novas estéticas empregadas pelos cineastas japoneses, como as mudanças nas formas de representação do movimento, surgiu o gênero *jidaigeki* – ou *chanbara*, como se tornou mais popularmente conhecido. É relevante identificar, como evidência de sua popularidade, que o termo *chanbara* surgiu de uma onomatopeia da língua japonesa, comumente utilizada por crianças, que representa o som do choque de espadas nas cenas de luta entre samurais (*Chanbara! Chanbara!*), seqüências então essenciais para este gênero cinematográfico (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*⁶⁰. O caminho do guerreiro, o *Bushido*, está intrinsecamente ligado à filosofia e às artes da espada.

“*Kumonosu-jō*”, assim como outros filmes *jidaigeki*, não retratam apenas as aparências do passado, e sim (re)representam seus costumes e valores, como a honra. Os *jidaigeki* foram um meio poderoso de valorização das tradições, mas também de crítica do obsoleto. Neste gênero está implícito, na reconstrução 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). No sentido de Fairclough (2001), esta formulação do discurso empreendida pelo gênero *jidaigeki*, retomando discursivamente o passado e fazendo-o presente, é uma apropriação do discurso que não está isenta de um posicionamento – pode valorizá-lo, criticá-lo, ou, como é o caso de “*Kumonosu-jō*”, fazer os dois.

E a crítica é parte integrante e indissociável não só dos trabalhos de Kurosawa, mas de toda a operação de resgate das tradições japonesas. Afinal, o processo de modernização do Japão é alavancado por uma poderosa insurgência da população, em especial dos samurais, contra as injustiças, arbitrariedades e obsolescência do sistema de governo militar itinerante, o *bakufu*⁶¹ (IKEGAMI, 1995; 2003). A formulação modernizante do discurso da honra japonesa

⁶⁰ “O *ethos* se refere a textos orais e escritos em que os enunciadores fornecem uma imagem de si através do discurso. Assim, dizer que os participantes do discurso criam uma imagem de si através dele significa também afirmar que o discurso carrega as marcas do enunciador e do coenunciador, entendidos como aqueles que interagem no processo discursivo”. (HEINE, 2007, p. 41)

⁶¹ Palavra em japonês para xogunato.

é um exemplo do postulado por Hirschman, de que as paixões humanas mais abomináveis, no processo de modernização europeu, foram tornadas úteis ao serem aproveitadas a serviço dos interesses da época. Quando Hirschman explica sobre este aproveitamento, encontramos grande paralelismo 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, 2002, p. 38)

Assim, os *jidaimono* e *jidaigeki* são um indício da necessidade e esforço da 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). 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. 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).

Kurosawa representa com maestria o entendimento alcançado no período moderno sobre a classe samurai, reconstituindo os sentidos de honra e vergonha em sua filmografia de época, os *jidaigeki* (PRINCE, 1999). Além disso, “*Kumonosu-jō*” é uma das mais criticamente aclamadas traduções cinematográficas de uma obra de Shakespeare (BLOOM, 1999; RICHIE, 1998).

Tradução intersemiótica de “Macbeth” para “*Kumonosu-jō*”: análise da cena

Macbeth, uma das peças mais curtas de Shakespeare, é também a mais veloz e densa, talvez pela ênfase incomum da obra em sua aterradora atmosfera (BRADLEY, 2009; BLOOM, 1999; GOODWIN, 1994). Kurosawa condensa os signos verbais que originalmente constroem esta atmosfera em Macbeth e os reinterpreta 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 “*Kumonosu-jō*” é o filme mais estudado, analisado e criticado do diretor japonês (YOSHIMOTO, 2000).

Em “*Kumonosu-jō*”, 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 à 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 ressignificação do contexto histórico e simbólico entre as duas obras. À medida que instituições políticas e costumes cavaleiriços da Europa medieval são traduzidos para as instituições e costumes próprios dos samurais do período Sengoku (1467 –

1573), 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 Noh⁶² 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 “Trono Manchado de Sangue” 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; 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).

Na tragédia de William Shakespeare, os nobres escoceses Ross e Angus são enviados pelo Rei Duncan ao encontro de Macbeth, a fim de dar-lhe a notícia de sua promoção a chefe de Cawdor e convidá-lo, junto a Banquo, ao castelo real para agradecerem ao rei. Neste ponto, a narrativa de Kurosawa difere ligeiramente do original – Washizu e Miki recebem suas promoções quando encontram seu senhor, o Daimyo Tsuzuki.

Esta diferença não onera o processo tradutório, pois este, como observou Benjamin (2008), dispensa compromisso com a literalidade. Por outro lado, a opção feita por Kurosawa por esse desencadeamento das ações nas cenas melhor representa a etiqueta formal das relações interpessoais do xogunato. As regras de tratamento estabelecidas pelo *bakufu*, através

⁶² 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).

de tratados neoconfucianos, são normas rígidas que assumem caráter de lei. Portanto, encontramos nesta construção um legalismo de natureza simbólica, que seguirá sendo reformulada discursivamente até a modernidade, numa lei cultural de respeito às leis da comunidade (NAJITA, 2005).

Mas o que está realmente 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 maleficiente da profecia das bruxas/espírito. Na Cena III de Macbeth, é Banquo, remetendo-se a Macbeth, quem primeiro vê, através das brumas, as 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 conseqüências.

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,
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, [1611] 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, uma relação de semelhança da qualidade sentimental com a cena em que Washizu e Miki se encontram com o Daimyo Tsuzuki. Primeiramente, Washizu e Miki caminham em direção a Tsuzuki, brandindo

nas costas os *sashimono*⁶³ 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*⁶⁴, como demanda a etiqueta para guerreiros armadurados, e então Tsuzuki saúda Washizu como o mais distinto guerreiro em batalha. Em seguida, Tsuzuki estende o braço e um servo lhe entrega uma espada, o *katana*. O Daimyo toma a espada e a estende, com a mão direita, oferecendo-a a Washizu. Este se levanta, aproxima-se de seu senhor, ajoelha-se na forma *tatehiza* e curva-se, estendendo os dois braços para receber a espada. Tsuzuki entrega o *katana* a Washizu e lhe confere a promoção de senhor do Forte do Norte, tal como previu a profecia.

Podemos identificar a espada, semiótica e discursivamente, como um símbolo representante da classe samurai e de seu *ethos*. O *Bushido* está ligado à filosofia 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 1).

⁶³ *Sashimono* é a pequena bandeira utilizada pelos samurais para destacarem o comando de suas tropas.



Figura 1: Washizu ao receber o *katana* do Daimyo

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



Figura 1: Washizu ao receber o *katana* do Daimyo



Figura 2: Máscara Heida (MORITA, 2011)

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

⁶⁴ 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°.

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 a 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, próprias 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.



Figura 3: Rosto de Miki ao receber o *katana*



Figura 4: Daimyo Tsuzuki ao entregar o *katana* a Miki

A música que acompanha o plano fechado aplicado nos rostos de Washizu e Miki ao serem promovidos é ícone tradutório da 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 que insere um tom sombrio e agourento, subjetivando-a de acordo com o posicionamento partilhado de dois sujeitos participantes, Washizu e Miki.

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 os personagens, ao saírem pelo corredor humano, demonstram uma compleição diferente da com que entraram. Washizu está notoriamente transtornado, seus olhos pairam em diferentes direções, como se algo terrível estivesse a 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?



Figura 5: Washizu e Miki entrando no Castelo



Figura 6: Washizu e Miki saindo do Castelo

A iluminação bruxelante 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 hipócone 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.

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, em especial suas forças armadas através das duas Guerras Mundiais.

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, 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.

Considerações finais

A teoria semiótica e a análise do discurso crítica, empregadas de maneira complementar, fornecem uma gama de recursos para a compreensão de como o filme “*Kumonosu-jō*” representa o processo japonês de modernização de sua época. O apontamento dos signos, seus significados e o desvelamento dos discursos por eles construídos comprovam que a compreensão de “*Kumonosu-jō*” e seus diversos desdobramentos escapa ao olhar desavisado. As teorias semióticas e do discurso aqui arrematam o enigma, decifrando seu universo sógnico e discursivo.

Observamos como o filme estabelece relações intersemióticas, de cunho tradutório, entre a cultura da honra japonesa e a do ocidente. Vimos também que, através destas relações, o filme constrói um discurso de síntese ou acordo entre a oposição dialética oriente *versus* ocidente, ao apontar para a possibilidade de uma identidade japonesa mais descentralizada, que absorvesse valores ocidentais, mas sem perder suas origens (HALL, 2005; NAJITA, 2005; IKEGAMI, 1995).

E, ao mesmo tempo em que sintetiza, “*Kumonosu-jō*” também apresenta um discurso de crítica à idealização do passado e retorno indiscriminado às tradições. Com personagens imperfeitos e até mesmo nefastos, o filme retoma a lembrança de que foram os erros e abusos dos antepassados japoneses que motivaram o processo de mudança social rumo ao sonho de um Japão moderno (FAIRCLOUGH, 2001).

Referências

ANDREW, D. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1989.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2009.

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, 2008. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/atarefadotradutor-site.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2015.

BLOOM, H. **Shakespeare: the invention of the human**. New York: Riverhead Books, 1999.

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.

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

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

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

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.

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.

HEINE, P. V. B. **O ethos e a intimidade regulada: especificidades da construção do ethos no processo de revelação da intimidade no blogs pessoais**. Dissertação de Mestrado. Salvador, Instituto de Letras UFBA, 2007.

HIRSCHMAN, A. O. **The passions and the interests: political arguments for capitalism before its triumph**. Princeton: Princeton University Press, 1977.

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, pp. 1351-1378, 2003.

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.

LESSING, G.E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora Iluminuras LDTA, 1998.

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.

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.

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.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

PEIRCE, C.S. **Semiótica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

RATTI, O.; WESTBROOK, A. **Secrets of the samurai: the martial arts of feudal Japan**. North Clarendon: Tuttle Publishing, 2009.

RICHIE, D. **The films of Akira Kurosawa**. Berkely: University of California Press, 1998.

SANTAELLA, L. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SHAKESPEARE, W. **Macbeth**. Trad. Rafael Raffaelli. Florianópolis: Editora UFSC, 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.

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.

YOSHIMOTO, M. **Kurosawa: film studies and Japanese cinema**. Durham: Duke University Press, 2000.