

De “Dentro do bosque” a Rashomon:
história, literatura e cinema



Cartaz do filme *Rashomon* (detalhe). 1951.

Adriano Luiz Duarte

Doutor em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Cidadania e exclusão: Brasil 1937/1945*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999. adrianold@uol.com.br

De “Dentro do bosque” a *Rashomon*: história, literatura e cinema*

From “In a grove” to *Rashomon*: history, literature and cinema

Adriano Luiz Duarte

RESUMO

Este texto procura refletir sobre a articulação entre cinema e literatura. Para isso, parte do filme *Rashomon* (1951), no qual Akira Kurosawa colocou em diálogo os contos “Dentro do bosque” (1921) e “Rashomon” (1915), de Ryunosuke Akutagawa – inspirados, por sua vez, em duas breves narrativas do século XII, “Sobre o ladrão que vê cadáveres no portal Raseimon” e “Do homem que acompanhava a mulher para a terra de Tanba e foi amarrado na mata de Ooe”, compilados sob o título de *Konjaku Monogatari*.

PALAVRAS-CHAVE: história; literatura; sociedade e cinema.

ABSTRACT

This paper aims at connecting cinema and literature, following the social-history perspective. In order to achieve this goal, the paper analyzes the movie *Rashomon* (1951), in which Akira Kurosawa proposes a dialogue between the short stories “In a grove” (1921) and “Rashomon” (1915), written by Ryunosuke Akutagawa, who found inspiration in the short stories, “The tale of a thief who ascended to the upper floor of Rajomon Gate” and saw a corpse and “The tale of the man who was escorting his wife to Tanba and was tied up in the woods of Ooe”, both compiled in the 12th century collection of tales entitled *Konjaku Monogatari*.

KEYWORDS: social history; literature; society and movie.



Não respeitei fronteiras disciplinares porque não creio que a política ou a história sejam simplesmente um pano de fundo para questões de literatura e cultura, nem que a literatura e a cultura sejam meramente feitos da história e da literatura.¹

O filme *Rashomon*, de Akira Kurosawa, ganhou o Leão de Ouro no festival de cinema de Veneza em 1951. Obteve também o prêmio honorário de filme estrangeiro da Academia de Cinema de Hollywood, em 1952, já que a categoria “filme estrangeiro” só foi instituída em 1957 – conta-se que estimulada pela dificuldade em premiá-lo. O enredo é simples: sob um *Rashomon* – nome do portal que, na Era Heian (794-1192), se situava na entrada principal da capital, atual Quioto –, num dia de chuva torrencial, encontram-se três homens: um lenhador, um monge budista peregrino e um plebeu, que conversam sobre um estupro e um assassinato ocorridos há poucos dias num bosque nas imediações da cidade. Na verdade, o lenhador e o sacerdote contam para o plebeu o que sabem sobre o crime e,

* Uma versão anterior deste texto foi apresentada no IV Colóquio História e arte: imagem e memória, na mesa Memória e testemunho: cinema e literatura, em outubro de 2011.

ao fazê-lo, evocam os relatos dos envolvidos: o ladrão-samurai, a mulher estuprada e o morto, através de uma evocação mediúnica.

Ao problematizar as ambiguidades e limitações da verdade, as complexidades do testemunho, as escolhas, nem sempre evidentes, implicadas nas narrativas verdadeiras ou fictícias, o filme é um deleite para os historiadores. Todas as personagens têm boas razões para construir suas versões: o ladrão-samurai, Tajômaru, aumenta suas façanhas e sua habilidade como espadachim, apresentando-se como enérgico, vigoroso, hábil, fisicamente exuberante e, por tudo isso, irresistível para as mulheres. Ele confessa o assassinato do marido em duelo, mas nega com veemência o estupro de sua esposa, afirmando que o sexo fora consentido, mais que isso, desejado pela mulher. Afirma que só matou o homem a pedido dela, que teria prometido ficar com aquele que sobrevivesse.

A esposa do samurai morto, Massago, também confessa que matou seu marido, mas alega que foi a pedido dele, já que nenhum dos dois poderia conviver com a vergonha da desonra causada pela violência sexual. Com o marido ainda amarrado, ela cravou um punhal em seu peito, mas não teve coragem para fazer o mesmo consigo, então, tentou o suicídio se jogando em um rio próximo, também sem sucesso; desnorteada, correu sem rumo e acabou se refugiando no templo Kiyomizu. Categoricamente, nega que o sexo tenha sido consentido, rejeita com veemência o prazer, afirmado pelo agressor, durante o ato sexual.

O morto, Takehiro, recusa a traição da esposa, nega ter sido derrotado em duelo pelo ladrão-samurai, reafirma seu comportamento adequado segundo o *bushido* (o código de conduta dos samurais); por isso, confessa ter cometido suicídio. Na sua versão, Massago pediu ao ladrão que o matasse, mas este se negou a fazê-lo, porque, embora fosse um ladrão, era ainda um samurai. Estarrecido com o pedido da mulher, o ladrão teria jogado Massago ao chão e se oferecido para matá-la se assim Takehiro o desejasse. Como ele hesitou a responder, Massago desapareceu na mata e o ladrão fugiu, levando a espada, o cavalo, o arco e as flechas de Takehiro.

Em seu depoimento, diante do comissário de polícia, o lenhador conta que encontrou na mata o chapéu da mulher e um boné de samurai pisoteado, antes de encontrar o cadáver que, insiste, teria sido morto por uma espada. Sob o Rashomon, o lenhador conta uma versão ligeiramente diferente: fora testemunha ocular do crime e insiste, com veemência, que o ladrão-samurai é o assassino, argumentando que o marido fora morto com uma espada e não com uma adaga, como declarou a mulher. Nesta versão, o ladrão-samurai é descrito como desajeitado, além de péssimo espadachim, sugerindo que ele se saiu vitorioso no duelo por mero acaso, já que o marido também era mau espadachim, além de covarde. Portanto, na narrativa do lenhador, trata-se de um crime desonroso para ambos os seguidores do *bushido*.

Vale mencionar que, em nenhuma das três versões masculinas – do samurai-ladrão, do marido e do lenhador – Massago aparece como simples vítima ou mesmo como uma figura respeitável e digna, com algum valor espiritual. Em todas, a mulher é descrita como a provocadora do crime ou como sua efetiva causadora.² Assim, cada personagem, ao descrever seus atos e sua participação na trama, o faz representando o papel social que dele se espera: o samurai-ladrão: destemido, viril e implacável; a mulher: submissa e frágil; o marido: um honrado samurai cuja vergonha o leva ao

¹ AHMAD, Aijaz. *Linhagens do presente: ensaios*. São Paulo: Boitempo, 2002, p. 14.

² Sobre o papel central desta personagem, ver Kurosawa's women. In: MELLEEN, Joan. *The waves at Genji's door: japan through its cinema*. New York: Pantheon Books, 1976.

³Numa recapitulação ligeira na *Internet Movie Database* foram localizados mais de uma dezena de filmes cuja inspiração, explícita ou implicitamente, remete ao filme de Akira Kurosawa. Entre outros: *The Outrage*, 1964, EUA; *Hoodwinked*, 1989, Holanda; *Iron Maze*, 1991, EUA; *The usual suspects*, 1995, EUA; *Courage Under Fire*, 1996, EUA; *In a Grove*, 1996, Japão; *Misty*, 1997, Japão; *Ghost dog*, 1999, EUA; *One night at McCool's*, 2001, EUA; *Hero*, 2002, Hong Kong; *Dokuz*, 2002, Turquia; *Vantage Point*, 2008, EUA; *Basic*, 2003, EUA. Disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0042876/>>. Acesso em 10 jan. 2011.

⁴ Ver PHILLIPS, Alastair e STRINGER, Julian. *Japanese cinema: texts and contexts*. London/New York: Routledge, 2007, CORNYETZ, Nina. *The ethics of aesthetics in Japanese cinema and literature: polygraphic desire*. London/New York: Routledge, 2007, NYGREN, Scott. *Time Frames: japanese cinema and the unfolding of history*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2007 e BERRA, John. *Directory of world cinema Japan: intellect Bristol*. Chicago: UK/The University of Chicago Press, Chicago, 2010.

⁵Sobre as guerras e suas consequências econômicas, ver: HENSHALL, Kenneth. *História do Japão*. 2 ed. Lisboa: Edições 70, 2008.

⁶NOVIELLI, Maria Roberta. *História do cinema japonês*. Brasília. Ed. UNB, 2007, p. 194.

⁷*Ibidem, ibidem.*

suicídio; o lenhador: a despeito de sua descrição ambígua, ao menos diante do comissário, distancia-se do crime e de suas consequências. Mas cada um dos relatos é completamente desmontado pelas descrições dos envolvidos, pondo por terra os papéis socialmente aceitos, revelando pusilanimidade, ignomínia e felonía.

Não é possível dizer qual dos relatos é verdadeiro; isso é cinematograficamente reforçado, pois cada depoimento é reconstituído pela “objetividade da câmera”, substituindo as simples descrições do narrador, de modo que não apenas ouvimos os relatos, mas vemos o mesmo episódio acontecendo em quatro vezes diferentes. Poderia ser aventada a suposição de que o lenhador oferece a versão mais plausível para o crime; afinal, ele foi a única testemunha dos acontecimentos. Entretanto, saberemos apenas no final do filme que ele também tinha suas razões para mentir. Desse modo, somos levados a concluir que todos os personagens mentiram, exageraram ou omitiram detalhes decisivos nos seus depoimentos.

Portanto, uma das questões centrais do filme é problematizar por que os homens são levados a deturpar a realidade a seu favor: porque deixam de ver o óbvio! O filme causou tal impacto, que o termo *Rashomon* se tornou referência para descrever uma situação na qual a veracidade de um evento é impossível de ser estabelecida, por conta dos julgamentos conflitantes de diferentes testemunhas. Esta ideia básica vem sendo utilizada no cinema desde a década de 1950.³

Muito já se discutiu sobre o fato que a ambiguidade e a complexidade da verdade, a dúvida e a angústia dilacerantes de *Rashomon* seriam alegorias sobre a Guerra no Pacífico, a derrota japonesa, o efeito da bomba atômica e, principalmente, sobre as profundas incertezas e aflições da reconstrução país no pós-guerra.⁴ Creio que não há dúvidas razoáveis quanto a essas hipóteses. Mas acrescentaria que não se pode desconsiderar que 1950 é também o início da Guerra da Coreia, com a qual o Japão ganhou muito dinheiro, o que ajudou a recuperar e equilibrar sua economia devastada anos antes. Porém, paradoxalmente, é também o momento em que se tornam mais agudas as denúncias das atrocidades cometidas pelo Exército Imperial Japonês, desde a guerra sino-japonesa, a guerra russo-japonesa e a anexação da Coreia, em 1910 – destacando-se a brutalidade na ocupação da Manchúria, com a prática das chamadas “mulheres-comodidade”, eufemismo para sexo forçado e estupros em massa cometidos na China e na península coreana pelos soldados japoneses na ocupação.⁵

A sociedade japonesa estava às voltas com questões morais e políticas muito candentes, assim, o filme sugere que não existem simples alternativas duais, entre o bem e o mal. O enredo abre-se para “uma voragem de nuances entre as duas posições morais.”⁶, ambas aparentemente justificáveis, desdobramento da desordem moral, da “mescla caótica entre cultura nipônica e cultura ocidental, [produto de] um povo desgarrado, verdades distorcidas, tantos aspectos de uma sociedade que labuta para reconstruir o seu interior, mas que também é animada por uma forte vitalidade e o desejo de sucesso.”⁷

Essas dúvidas e incertezas transparecem, em cinco cenas cruciais no filme: a primeira, na fala inicial do monge que, com olhar perdido e sem qualquer explicação para o assassinato, desabafa:

guerras, terremotos, ventos, incêndios, escassez e praga ano após ano; não tem

sido nada mais que desastres... E os bandidos caem sobre nós todas as noites. Eu vi muitos homens sendo assassinados como insetos... Mesmo assim nunca ouvi uma história tão horrível quanto esta... Sim, tão terrível... Agora, posso acabar perdendo a minha fé na alma humana. Isso é pior que os bandidos, a pestilência, fome incêndio ou guerra. (5min 30seg.).

Na segunda cena, em meio ao diálogo sob o Rashomon, o lenhador, sem explicar porque, afirma que tanto Massago quanto Tajômaru mentiram em seus depoimentos. Sorrindo e com calma inabalável, o plebeu condescende: “É humano mentir... Na maior parte do tempo, não podemos ser honestos com nós mesmos (35min 35seg.).” Ao que o monge responde: “Isso pode ser... É por serem fracos que os homens mentem, até mesmo para eles.” (37min 45 seg.)

Na terceira cena, num diálogo breve, mas esclarecedor, o plebeu, depois de ouvir três versões do crime – a do lenhador, a do ladrão-samurai e a da mulher – faz uma ponderação perspicaz: “Quanto mais ouço, mais confuso fico... Mas as mulheres usam suas lágrimas para enganar todo mundo. Elas enganam até elas mesmas. Então, você tem que se precaver com a história de uma mulher” (49min e 30 seg.). Com um aceno de cabeça, o sacerdote concorda com a observação, mas acrescenta: “Quando você ouvir a história do homem que morreu...” (49min e 44 seg.). Nervosamente, o lenhador intervém: “Mentira, a história dele também era mentira” (49min 46 seg.). O monge, credulamente, acrescenta: “Mas os homens mortos não mentem” (49min e 54 seg.). E o plebeu replica: “Por que acha isso?” (49min 59 seg.). “Me recuso a acreditar que aquele homem seja tão pecador”, responde o bonzo (50min 10 seg.). E o plebeu conclui, fulminante: “Mas existe alguém que é bom de verdade? Talvez a bondade seja algo fictício... O homem só quer esquecer as coisas ruins... E acredita que só faz boas coisas. Esse é o caminho mais fácil.” (50min 13 seg.).

Na quarta cena, quando o lenhador é pressionado pelo plebeu, que duvida da sua narrativa, reconhece que fora testemunha ocular do crime e que disse isso no tribunal “para não se comprometer”. O plebeu insiste para que conte sua versão, mas nesse momento, o bonzo intervém: “Não quero ouvir isso, sem mais histórias de horror” (1h e 39seg.). Com desafiadora desenvoltura, o plebeu, argumenta: “Elas são histórias comuns nestes dias. Ouvi dizer que o demônio vive aqui no Rashomon, fugindo com medo da ferocidade do homem.” (1h e 03min.).

Na quinta cena, depois de ouvir a versão do lenhador e com uma gargalhada de profunda desconfiança, o plebeu proclama: “De forma que essa é a história real!” (1h e 14min.) Contrariado, o lenhador contesta: “Não conto mentiras. Vi tudo com meus próprios olhos” (1h e 16min.). O plebeu solta outra gargalhada e completa: “Duvido!” (1h e 18min.). O bonzo interfere na conversa e argumenta: “Se os homens não confiam uns nos outros, a terra pode ser um inferno” (1h e 20min.). A que o plebeu fulmina: “Isso é certo, esse mundo é um inferno” (1h e 21min.). Pondo fim à discussão e deixando os dois sem argumentos, completa: “No final, vocês não podem entender as coisas que os homens fazem, porque simplesmente não entendem as motivações humanas: o egoísmo e a luta selvagem pela sobrevivência” (1h e 28 min.).

Esses cinco diálogos tornam evidentes quais são os temas que fizeram Kurosawa escolher a história para transformar em filme. O pós-guerra

⁸ Ver BENEDICT, Ruth. *O cri-sântemo e a espada: padrões da cultura japonesa*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

⁹ Ver GOMES, Paulo Emílio Sales. Atualidade Japonesa. In: *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, v. 1, p. 176-179.

¹⁰ AKUTAGAWA, Ryunosuke. "Rashomon". In: *Rashomon e outras histórias*. São Paulo: Paulicéia, 1992, p. 13.

energia como um momento de profunda crise social, política e moral na sociedade japonesa. Pela primeira vez em dois mil anos, o Japão fora derrotado militarmente e, pela primeira vez, a palavra sagrada do imperador não havia se cumprido, pondo por terra os dois pilares do país desde os finais do século XIX: o militarismo e o nacionalismo.⁸

Curiosamente, o filme não parece ter sido bem recebido nem pelo público nem pela crítica japonesa. Dizia-se que era "ocidentalizado demais", distante dos modelos cinematográficos tradicionais japoneses; por isso, muito complexo. Há sugestões de estudiosos do cinema de que o filme foi, de fato, produzido visando o público estrangeiro⁹. *Rashomon* só fez sucesso no Japão depois de conquistar prêmios internacionais em 1950 e 1952.

Dentro do bosque...

Se o filme aparece hoje em qualquer lista inteligente dos dez mais importantes da história do cinema e ainda suscita infundáveis e acalorados debates, cursos e mesas redondas, a literatura que o inspirou é praticamente ignorada. O filme foi inspirado em dois contos de Ryunosuke Akutagawa: "Dentro do bosque", publicado em dezembro de 1921, e "Rashomon", publicado em setembro de 1915.

O conto "Rashomon" está centrado na "conversão" de um "servo de baixa condição" em ladrão. Ele se inicia com a descrição da decadência física do portal que dá nome ao conto. A destruição do portal – onde se depositam cadáveres insepultos e de onde os moradores da cidade retiram a madeira para as fogueiras, sem as quais não podem enfrentar o inverno – expressa também a irreversível decadência de uma época. "Rezam as antigas crônicas que naquele tempo se destruíam estátuas de Buda e objetos de culto budista, que eram empilhados na beira da estrada para vender como lenha a madeira ainda laqueada ou folhada a ouro e prata"¹⁰. Havia quatro dias, o servo fora dispensado da casa do senhor a quem servira por longos anos, o que era apenas uma consequência pessoal da decadência geral. O servo sabia que só lhe restava uma alternativa para não morrer de fome: tornar-se ladrão, mas ainda relutava em aceitá-la. A ocasião surgiu quando encontrou uma anciã retirando os cabelos de um cadáver, no andar superior do Rashomon, para fazer perucas. O servo não considerou as razões da anciã, mas concluiu que era abominável vender as partes de um cadáver, esquecendo-se, momentaneamente, que sua única alternativa era tornar-se ladrão. Nesse momento decisivo, o servo toma as vestes da anciã, as do cadáver, pega os cabelos cortados e foge do portal.

Roubar ou morrer, eis a encruzilhada em que estão o servo e a anciã. Pode-se sugerir que o ponto central do conto é uma crítica à mercantilização; afinal, naquele momento de crise social profunda, tudo podia ser comprado ou vendido. Até as partes do corpo humano foram reduzidas a valores de troca. Simultaneamente às tragédias mencionadas no início do conto – tufões, epidemias etc. –, tudo se tornou monetizável. Pode-se concluir que o capitalismo, equiparando-se às desgraças naturais, faz com que elas sejam sentidas de uma forma mais aguda.

"Dentro do bosque" é um conto curtíssimo e direto. Apresenta uma série de depoimentos prestados a um comissário de polícia, que nunca é visto ou ouvido, sobre um estupro seguido de assassinato. Em sequência, depõem um lenhador, um monge budista peregrino, o policial que pren-

deu o suposto assassino e uma velha (na verdade, sogra do morto), todos na condição de testemunhas. Além deles, depõem o ladrão-samurai, que confessa tanto o sexo com a mulher (que alega ter sido consentido), quanto o assassinato do seu marido, em decorrência de um duelo; a mulher estuprada, que confessa ter assassinado o marido; e o morto, por meio de uma intervenção mediúcnica, que confessa ter cometido suicídio. O leitor não é situado em relação a nenhuma circunstância, antes ou depois dos acontecimentos narrados, é apenas apresentado à sucessão de depoimentos sem qualquer outro comentário ou consideração sobre o contexto, o tempo ou o local do crime; não há introdução nem conclusão. O conto termina abruptamente com o último depoimento. Não há sequer conexões gramaticais ligando os depoimentos, apenas o seu encadeamento. Só sabemos das perguntas feitas pelo comissário de polícia porque os depoentes se referem a elas em suas repostas. Chama a atenção a concisão e a objetividade dos depoimentos, alguns não passam de um parágrafo, e os maiores – do ladrão-samurai, da mulher e do morto – têm apenas uma página cada um.

É a sequência dos depoimentos que vai compondo o quadro geral do crime. Massago, a esposa, tinha aproximadamente 19 anos e “uma personalidade forte como a de qualquer homem...”¹¹. Em seu depoimento, ela identifica Tajômaru como seu estuprador, mas confessa que matou o marido, Takehiro, ao perceber nos seus olhos, logo depois do estupro, “um brilho muito estranho. Realmente estranho (...) no fundo do gélido desprezo, havia também ódio. Vergonha? Tristeza? Raiva? (...) como meu marido deve ter se sentido humilhado!”¹². Interpretando os olhares do marido amarrado, ela compreendeu seus sentimentos e seu pedido para ser morto. Massago cravou-lhe o punhal no peito, “atravessando o quimono de seda azul”; e não conseguindo dar fim à própria vida, foi encontrada no templo Kiyomizu.

O morto, Takehiro, era um samurai do governo da província de Wakasa, portanto, um servidor público. Ele portava uma espada ornada com detalhes metálicos, um arco revestido de couro e 17 flechas com penas de falcão numa aljava laqueada de preto. Por sua função e descrição de suas roupas e armas, percebe-se que não se tratava de um homem pobre. Mas o que se destaca, na evocação mediúcnica de sua versão do crime, é menos a hostilidade por seu assassino (afinal, ambos eram samurais e, em seus respectivos depoimentos, nenhum deles descumpriu as regras do *bushido*) do que a repulsa pelo comportamento de sua esposa. Depois do estupro, com habilidade argumentativa e diversos subterfúgios, Tajômaru teria convencido Massago a abandonar o marido e fugir com ele. Sobre o rápido convencimento de sua esposa, o espírito de Takehiro ponderou: “Ao ouvir essas palavras, minha esposa ergueu a cabeça extasiada. Nunca vi minha mulher tão bela como naquele instante!”¹³. Quando ambos saíram do bosque, Massago virou-se para o marido, ainda amarrado, e pediu a Tajômaru que o matasse. Diante desse pedido tão inesperado, o ladrão teria empalidecido. Sua reação foi repelir a mulher, jogando-a ao chão; e dirigindo-se ao marido, perguntou: “O que quer que eu faça com ela? Mato-a ou deixo-a ir?”¹⁴. Diante de sua hesitação, Massago fugiu, embrenhando-se pela floresta e não foi mais alcançada. Antes de partir, o ladrão afrouxou a corda que prendia Takehiro; absolutamente atordoado com tudo o que vira, ele cometeu suicídio com um punhal.

O ponto alto do conto de Akutagawa, e creio que sua chave inter-

¹¹ AKUTAGAWA, Ryunosuke. “Dentro do bosque”. In: *Rashomon e outras histórias*, op., cit., p. 24.

¹² *Idem*, *ibidem*, p. 28.

¹³ *Idem*, *ibidem*, p. 31.

¹⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 32.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 25.

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 25 e 26.

pretativa, está no depoimento do ladrão-samurai, em que faz uma aguda digressão, que ocupa quase um terço do seu depoimento. Depois de confessar o assassinato de Takehiro e a violação de Massago, ele reflete diante do comissário de polícia:

Ora, matar um homem não é lá grande coisa, como vocês pensam. De qualquer forma, para tomar uma mulher, sempre é preciso matar um homem. A diferença é que, quando mato, uso a espada que trago à cintura, mas vocês não. Vocês não se utilizam da espada, matam com seu poder, matam com seu dinheiro. Às vezes, matam apenas com palavras, a pretexto de que o fazem para o bem deles. É verdade que não corre sangue, que os homens continuam vivendo, mas mesmo assim, vocês os matam. Sem pensarmos na gravidade dos crimes, não saberia dizer quem de nós, vocês ou eu, seria pior.¹⁵

Esse comentário, que termina com o registro, assinalado pelo autor, “sorriso irônico do depoente”, enfatizado entre aspas, sugere uma profunda crítica ao Estado e seus órgãos, não apenas às instituições repressivas. É crucial o fato de Tajômaru ter matado um funcionário público, um representante do Estado. Na sua perspectiva, o estupro e o assassinato que acabara de confessar não seriam maiores nem mais cruéis que aquilo que o Estado pode e efetivamente faz com os cidadãos. Não há sangue e, pior, os homens continuam vivos, mas sua seiva, seu brilho e frescor foram totalmente extraídos. O que resta são os mortos-vivos, zumbis, autômatos cujo comportamento executa as tarefas que lhes são imputadas e nos quais não há a mais remota capacidade de pensar, sentir e decidir. Difícil não perceber na fala do acusado a alusão aos modernos trabalhadores de fábrica e sua “submissão” à lógica do capital. Acrescente-se a isso uma crítica moralizadora aos hábitos cada vez mais marcados pela acumulação, quando argumenta: “O homem, pouco a pouco, foi sendo atraído pela minha conversa. E depois (...) – a cobiça é uma coisa terrível, não acham? (...) o homem cego pela cobiça nem titubeou.”¹⁶

Por que essa observação contundente, crucial no conto, desapareceu na versão de Kurosawa? Por que faria sentido em 1921, quando o conto foi publicado, mas talvez não em 1950, quando o filme foi produzido? Compreender o significado deste “sorriso irônico do depoente” e a quem se dirige o “vocês” parece ser essencial para deslindar o sentido do conto e contexto em que foi escrito.

Ryunosuke Akutagawa nasceu em Tóquio em 1892 e morreu na mesma cidade em 1927. Grande parte da sua vida transcorreu no período que os historiadores japoneses classificam como Era Meiji (1868-1912), que pôs fim ao tardio feudalismo japonês, com a restauração e a consolidação do poder imperial, ponde em ação o centralismo estatal e o gigantesco esforço para equiparar o Japão às potências industriais europeias e aos EUA. Em quarenta e quatro anos, o Japão deixou de ser um país atrasado e ignorado pelo ocidente para se tornar uma importante e reconhecida potência econômica mundial. A Era Meiji foi um período de profundas transformações em todos os aspectos da vida, do econômico ao político, atravessando o cultural e o social, que se iniciou com o fenômeno denominado “quem quer saber disso?”.

Um sintoma claro de uma profunda mescla de felicidade e ansiedade, excitação e

desorientação, uma afirmação do desejo de liberdade pessoal, mas, ao mesmo tempo, de relutância em assumir a responsabilidade pessoal pela mudança. O comportamento histérico das massas incluía dançar desenfreadamente na rua, vestir de maneira extravagante ou deitar fora todas as roupas, entrar em orgias públicas de sexo e bebida, entregar o seu dinheiro e os seus bens, dizer obscenidades por mero prazer, entrar na casa dos outros e retirar coisas sem autorização e, em geral, abandonar todas as inibições e pretensões a um comportamento racional.¹⁷

“Quem quer saber disso?” evidenciava uma enorme instabilidade moral e social, decorrente de mudanças estruturais tão drásticas quanto profundas, que jogavam os indivíduos numa espécie de vácuo, no qual nenhuma estabilidade parecia possível. Tal suspensão parece ter produzido um hedonismo exacerbado como estratégia de sobrevivência, uma espécie de “salve-se quem puder”, diante de tantas inseguranças e incertezas. No âmbito político, a ocidentalização acelerada, expressa no lema “alcança, ultrapassa”¹⁸, cujo objetivo era fazer do Japão uma potência econômica apta a competir em condições de igualdade com as potências ocidentais, desencadeou outras transformações em todos os aspectos da vida japonesa – tudo o que parecia sólido se desmanchava no ar. Em 1869, os telégrafos começaram a operar por todo o país; em 1871, iniciou-se o serviço postal e começaram a circular os jornais modernos, com tiragem diária; em 1875, já eram mais de cem. Em 1873, foi adotado o calendário gregoriano. Em 1872, o vestuário ocidental tornou-se obrigatório para as autoridades, os servidores públicos e os carteiros, disseminando-se rapidamente como moda e referência para o trajar masculino. Nesse contexto, até mesmo “os cortes de cabelo ocidentais também foram progressivamente adotados, tornando-se símbolos da modernidade”. Segundo Henshall, o maior símbolo material dessa modernização foi a estrada de ferro. Em menos de trinta anos, o Japão havia assentado mais de 8.000 km de trilhos¹⁹. Quanto maior a ocidentalização, maior e mais exacerbado o nacionalismo. Ao lema alcança, ultrapassa foi sobreposto outro: nação rica, exército forte, indicando a crescente militarização e o acirramento do nacionalismo que sustentariam as guerras na passagem do século XIX para o XX. Todas essas transformações foram coordenadas e estimuladas pelo Estado, sem debates públicos e sem participação política significativa.

Foram anos, portanto, de rápido crescimento industrial, formação da classe operária, crescente radicalização política à esquerda e à direita, transformações profundas na vida urbana e rural, com o rápido crescimento das cidades e fortes migrações internas – problemas e tragédias comuns de uma revolução industrial clássica, vividos num espaço de tempo muito curto. Além disso, a luta pela conquista de mercados internacionais desembocou nas guerras contra a China (1894-1895), contra a Rússia (1904-1905) e na anexação da Coreia (1910).

A I Guerra Mundial, do ponto de vista econômico, foi extremamente benéfica para o Japão; aliado às grandes potências, como Grã-Bretanha e EUA, o país ocupou o vácuo deixado por elas na Ásia, fazendo sua produção industrial crescer cinco vezes, as exportações mais do que triplicarem “e a economia como um todo cresceu cerca de 50%”²⁰. Esse vertiginoso crescimento tornava ainda maiores os abismos entre campo e cidade, entre o tradicional e o moderno. Em 1895, apenas 12% dos 42 milhões de japoneses viviam em cidades com mais de 10.000 habitantes; trinta anos

¹⁷ HENSHALL, Kenneth, *op. cit.*, p. 145.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 114.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 114 e 115.

²⁰ *Idem, ibidem, op. cit.*, p. 157.

²¹ *Idem, ibidem.*

²² YOSHIDA, Luíza Nana. *Narrativas setsuwa de Konjaku Monogatariushû: a ruptura com o refinamento estético das narrativas clássicas da época Heian*. Tese (Doutorado em Letras) – FFLCH-USP, São Paulo, 1994, p.1-2.

²³ Ver IKEDA, Daisaku. *Os clássicos da literatura japonesa: comentários e discussões*. Rio de Janeiro: Record, 1979, p. 157. Ver também HENSHALL, Kenneth, *op., cit.*

depois, 45% dos 70 milhões de japoneses viviam nelas. Essas discrepâncias alimentavam o nacionalismo das forças armadas, que recrutavam seus contingentes principalmente no campo ou entre os recentemente chegados à cidade, corroborando uma perspectiva de vida mais tradicional e menos internacionalizada.²¹

Esse também foi um momento de profundas transformações e incertezas, crise e ambivalência moral. De um lado, havia um mundo e seus valores desmoronando; de outro, um novo mundo ainda não consolidado, em construção acelerada. Assim, pode-se supor que o objetivo de Akutagawa com o conto “Dentro do bosque” parece ter sido o de expor, sem rodeios, os instintos, desejos, vaidades, mesquinhas e angústias, ou seja, o lado mais sombrio da natureza humana, num momento de incertezas e crise moral, política e social. Deste modo, escritos em meio a um profundo processo de transformações econômicas, sociais, políticas e culturais, os contos puderam ser reapropriados e ressignificados 29 anos depois, em 1950, num contexto também marcado por grandes transformações.

Na era Heian...

Ao escrever “Dentro do bosque” e “Rashomon”, Akutagawa se inspirou em duas narrativas clássicas da literatura japonesa: “Do homem que acompanhava a mulher para a terra de Tanba e foi amarrado na mata de Ooe”; e “Sobre o ladrão que vê cadáveres no portal Raseimon”. Ambas fazem parte do *Konjaku Monogatariushû*, uma coletânea de mais de mil contos, anedotas e narrativas de cunho budista e secular, compilados no século XII. Essas narrativas compõem o que os estudiosos chamam “literatura setsuwa”, um conjunto de histórias curtas reunidas entre os séculos IX e XIV: “a grande maioria das coletâneas da narrativa *setsuwa* ocupa-se exclusivamente com as narrativas de cunho budista, que relatam feitos e os milagres do Budismo”²². As narrativas seculares da “literatura setsuwa” recebem o nome de *Konjaku Monogatariushû* e foram compiladas possivelmente entre meados e o final do século XII. *Konjaku Monogatariushû* ou “narrativas de hoje e de outrora” compõem-se de 31 volumes, dos quais três – os volumes 8, 18 e 21 – teriam desaparecido. Os contos são organizados pela origem: volumes 1 a 5, contos referentes à Índia; volumes 6 a 10, contos referentes à China; volumes 11 a 31, contos referentes ao Japão.

Transmitidos oralmente, foram coligidos na Era Heian (794-1185) e dão forma e sentido às experiências vividas nesse contexto: o poder central, concentrado nas mãos do imperador e sua corte instalada em Quioto, estava sendo pulverizado entre os senhores da guerra, os Xoguns, constituindo o chamado feudalismo japonês. Esses contos registram, por outro lado, um mundo em que os antigos valores da corte não informavam mais a vida coletiva; por outro, os novos valores de uma sociedade de guerreiros, simbolizada pelos samurais, ainda não haviam se tornado hegemônicos. Esse momento de transição ficou conhecido pelos contemporâneos como “os últimos dias da lei”, tais eram as incertezas que essa profunda transformação política, social, cultural e econômica produzia²³. Esse também foi o momento em que o Japão, paulatinamente, se distanciou da cultura chinesa, constituindo uma cultura nacional.

No início da Era Heian, a literatura baseava-se no ideal estético do *miyabi* – elegância e refinamento –, expressão do gosto apurado e exigente

da aristocracia. Conhecida como *Guenji* era uma literatura produzida pelas mulheres da nobreza e tratava do restrito mundo da corte, destacando a vida espiritual das camadas superiores, recorrendo a um estilo polido e elegante. A grande novidade em termos literários – obviamente em inseparável conexão com a forma social – foi que, a partir do século XII, os contos do *Konjaku Monogatari* deixaram de problematizar apenas a vida das camadas superiores²⁴. Passaram, então, a destacar a pluralidade das classes e, principalmente, seus encontros e desencontros, falando de guerreiros, comerciantes, servos, ladrões e mendigos, personagens que não faziam parte do universo da literatura *Guenji*. Assim, o *Konjaku* representa uma ruptura no padrão estético-social da literatura da corte. Suas narrativas trazem à tona um mundo plural, interrompendo os eufemismos e o recato tradicionais, ultrapassando as barreiras de classe e tematizando a vida e os temores do homem comum. Doravante, “o homem, a mulher, a criança, o idoso, o animal ou o ente sobrenatural revezam-se na criação de um mundo amplo, que vem romper com o excessivo hermetismo (...) e onde se vislumbra a descoberta de novos valores, fora dos padrões e gostos exclusivos da elite aristocrática da metrópole.”²⁵ Ao lirismo, à solenidade e à contenção da estética cortesã contrapunham-se o despojamento, a ironia, o repto, “a realidade em estado bruto” das narrativas populares. Deste modo, o *Konjaku Monogatari* expressa o “despertar para a realidade circunstante [...] independente da classe social, da faixa etária, do sexo dos seus protagonistas, buscando aportar os mais diversos espaços, dos mais próximos aos mais longínquos, do cotidiano ao imaginário”²⁶. Problematizou a profunda inquietação social, a decadência dos valores e as incertezas quanto ao futuro.

Na primeira narrativa, “Do homem que acompanhava a mulher para a terra de Tanba e foi amarrado na mata de Ooe” – reescrita por Ryunosuke Akutagawa com o título “Dentro do bosque” – conta-se a história de um homem em viagem com sua esposa e abordado por um ladrão que lhe rouba a espada, o arco, as flechas e estupra a mulher, sem que ele consiga reagir:

O agora já é passado, um homem morava em Heiankyô [antiga Quioto], como a terra da mulher era em Tanba, para lá a acompanhou. Ela num cavalo, ele atrás, portando um arco e cerca de dez flechas na aljava. Nos arredores da mata de Ooe, juntaram-se a um jovem de aparência robusta, carregando uma espada. No caminho, começaram a conversar. Em meio à conversa, o homem da espada disse: “Esta espada que carrego é uma peça famosa que procede da terra de Mutsu (lados do nordeste). Veja isto.” Desembainhou, exibindo-a. Era realmente uma espada esplêndida. O homem acompanhado da mulher viu-a e ficou louco por sua posse. Vendo-o assim, o homem que mostrou a espada disse: “Se deseja esta espada, vamos trocar com esse arco que o senhor segura”. O homem que segurava o arco sabia que sua arma não era tão famosa assim e a espada do outro era realmente uma linda peça. Além de desejá-la de qualquer jeito e pensar que seria um grande lucro a barganha, movido pela ideia de ganho e perda, mais que depressa fez a troca. Mais para a frente o companheiro de viagem disse: “Parece estranho às pessoas que eu esteja apenas com o arco. Emprésteme duas dessas flechas até transpormos esta mata. Como estou acompanhando-o, para o senhor não é a mesma coisa?” Ouvindo isso, o homem que acompanhava a mulher achou que o outro tinha razão. Feliz ainda por ter trocado o arco vulgar por uma espada famosa, simplesmente entregou-lhe duas flechas. Assim o outro seguiu o casal, tendo, além do arco, duas flechas na mão. Nesse meio

²⁴ É vasta a bibliografia que discute a delicada relação entre forma literária e conteúdo social ou histórico, registro apenas duas que orientam minha abordagem: WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979 e ADORNO, Theodor. *Notas sobre literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

²⁵ YOSHIDA, Luíza Nana, *op.*, cit., p. 2.

²⁶ Se a literatura anterior, chamada de *Guenji*, era exclusivamente feminina, o *Konjaku* é literatura masculina, seja porque escrita em ideograma *katana*, que expressa o distanciamento da cultura chinesa tradicional; mas também porque a vida da mulher da corte – que em geral se expressava em chinês – era de confinamento doméstico, sendo muito pouco provável que tivesse acesso à multiplicidade de experiências do *Konjaku*. YOSHIDA, Luíza Nana, *op.*, cit., p. 17.

²⁷ “Do homem que acompanhava a mulher para a terra de Tanba e foi amarrado na mata de Ooe” corresponde à narrativa n. 23, tomo 29. A versão aqui utilizada foi retirada de *Konjaku Monogatari*. Tóquio: Ed. Heibonsha, 1976, v. 57-6, p. 68-70, versão em japonês moderno. Traduzida por Ruth Mochizuki e revisada por Nanami Sato, em dezembro de 2011. Registro a ambas meu agradecimento. *Heiankyô*, literalmente, “capital da paz e tranquilidade”, um dos nomes pelas quais se conhecia a capital Quioto. Tanba é uma província próxima a Quioto.

tempo, entraram na mata para almoçar e o companheiro de trás sugeriu: “É feio comer em beira de estrada. É melhor entrarmos mais para o fundo.” Assim fizeram. Enquanto o homem descia a mulher do cavalo, o outro de repente prendeu a flecha no arco e apontou-a para o marido: “Você aí, se mexer-se, mato-o!” Apanhado de surpresa, pois nem por sonho imaginava isso, este parou atordoado. “Entre mais para o fundo do mato! Vamos!” Ameaçou. Com medo de morrer, entrou mais uns oitocentos metros, levando a mulher. “Jogue a espada e o espadim”, ordenou. Jogou as duas peças e esperou. O outro se aproximou, dominou-o e amarrou-o no tronco de uma árvore com a corda do cabresto. Depois foi para perto da mulher para tê-la. Ela aparentava mais de vinte anos e era linda e atraente, apesar de sua baixa categoria social. O homem ficou enfeitiçado por ela e sofregamente começou a tirar sua roupa. A mulher obedeceu por não ter como impedir. Ele também tirou a roupa e abraçou a mulher. Sem remédio, a mulher seguiu as palavras do homem. Com que sentimento o marido teve que presenciar tudo, amarrado que estava a um tronco de árvore! Mais tarde, o homem se levantou, vestiu a roupa, carregou a aljava, prendeu a espada, pegou o arco e, arrastando-se para cima do cavalo, disse à mulher: “Sinto pena de você, mas não tenho outro jeito, por isso vou embora. Não tiro a vida desse homem especialmente por sua causa. Levo o cavalo para fugir mais depressa”. Assim dizendo, sumiu com o cavalo e não se soube mais para onde foi. A mulher desamarrou o marido, mas, como este ainda estava totalmente estupefato, falou: “Que molenga é você! Desse jeito, o que posso esperar de você daqui para a frente?” O homem não respondeu e seguiram juntos para Tanba. O homem que veio depois pode ser elogiado. Não roubou a roupa da mulher. O homem que é o marido não só é um molenga, mas um palerma. É muita ignorância entregar arco e flecha para um desconhecido no meio da mata. Diz a história que nunca mais se soube nada do homem que veio depois.²⁷

As narrativas são, em geral, minimalistas (característica mantida nos contos de Akutagawa). Como exprimem a vida cotidiana, dando voz ao homem comum, destacando o aspecto profano das relações humanas, elas carregam fortes doses de ironia, hilaridade e morbidez (não é sem razão pensar em nexos com as narrativas dos feitos de Gargântua e Pantagruel, de François Rabelais, e sua interpretação por Mikhail Bakhtin). Em “Do homem que acompanhava a mulher...”, há três questões a destacar: a ingenuidade do marido, a esperteza do ladrão e, talvez o mais importante, o papel ativo da mulher. Isso sugere uma inversão radical dos papéis tradicionais reservados a cada um. Em geral, as mulheres na literatura *Guenji* (apenas mulheres da aristocracia) eram retratadas como seres passivos, de educação refinada, extrema delicadeza e fragilidade. Mulheres que quase nunca eram vistas, vivendo a maior parte de suas vidas confinadas em suas casas e protegidas dos olhares de estranhos. Assim, a personagem feminina dessa narrativa é o oposto do convencional, a começar pela referência à “sua baixa categoria social”, o que a distancia das mulheres da corte. Isso talvez explique sua reação na parte final da narrativa, quando ela se refere ao marido como um molenga do qual nada se pode esperar de útil. O marido, cujo papel deveria ser o de protetor, é retratado como tolo, avaro, cúvido, um transgressor das regras de conduta que se espera de um marido. Os papéis sociais de marido e esposa aparecem completamente invertidos e os padrões sociais subvertidos. A esperteza e a inteligência, nesse caso, trocam de lugar, sendo a razão principal para o riso que recai sobre o marido. O ladrão, por sua vez, aparece redimido ao final da nar-

rativa, porque, nas circunstâncias em que se achava, nem matou o marido nem roubou as vestes da mulher, o que, aparentemente, seria aceitável em se tratando de um ladrão.

Segundo a pesquisadora Luíza Yoshida, o escritor Ryunosuke Akutagawa teria sido o responsável pelo ressurgimento moderno e a popularização do *Konjaku Monogatari*, pois muitos dos seus contos, escritos nos anos 1920, teriam sido inspirados nessa compilação. Sobre as narrativas do *Konjaku*, ele comentava: “não há inconveniência em dizer que essa crueza é a seiva artística do *Konjaku Monogatari* [...] trata-se da beleza da brutalidade, se tomarmos emprestado o vocábulo dos estrangeiros. Ou ainda, trata-se da beleza destituída de qualquer vínculo com a elegância ou a delicadeza.”²⁸

Na segunda narrativa, intitulada “Sobre o ladrão que vê cadáveres no portal Raseimon”, – reescrita por Akutagawa com o título de “Rashomon” – conta-se a história de um ladrão que encontra uma velha no portal Raseimon roubando os cabelos de um cadáver:

O agora já é passado, um homem chegou à capital, Heiankyô, vindo lá pelas bandas da província de Settsu, a fim de praticar furtos. Esperando o entardecer, ele manteve-se escondido sob o portal Raseimon, pois era ainda muito intenso o ir e vir de pessoas na Avenida Suzaku. Deixava o tempo correr, esperando que o movimento de pessoas diminuísse, mas ao ouvir vozes de uma multidão que se aproximava, vindo da direção de Yamashiro, subiu ao pavimento superior do portal para não ser visto, quando percebeu aí uma tênue luz. O ladrão pensou: “Que estranho!”, e ao espiar pela janela de treliça, viu estendido no chão o cadáver de uma jovem. Na cabeceira da morta, com um fecho de luz, encontrava-se agachada ali uma mulher extremamente idosa, de cabelos brancos, arrancando rudemente os cabelos da falecida. Ao ver isto, o ladrão, confuso, sentiu pavor, pensando tratar-se de um ogro. Mas achando também que poderia ser um fantasma, e tentando assustá-lo, abriu a porta lentamente, e empunhando a espada, avançou, gritando: “Desgraçada, desgraçada!” A anciã, apavorada e desmorteada, pediu clemência com as mãos suplicantes. “Quem és tu, anciã, e o que estás fazendo?”, perguntou-lhe o ladrão. “A falecida era minha patroa, mas como não havia ninguém para realizar seus funerais, foi abandonada aqui, conforme podeis ver. Como seus cabelos são muito longos, estou arrancando para fazer uma peruca. Poupei-me, por favor!” Tão logo a anciã terminou de responder, o ladrão tirou as vestes da falecida e da anciã, tomou os fios de cabelo já arrancados, desceu as escadas e desapareceu. Cabe lembrar que esse pavimento superior estava repleto de cadáveres. Os mortos que não podiam ser enterrados ou cremados eram trazidos e abandonados no pavimento superior desse portal. Esse fato foi transmitido pela pessoa a quem o ladrão teria narrado a história. Conta-se que assim foi dito.”²⁹

Nos tempos áureos da capital Quioto (séculos X e XI), o portal Raseimon era uma imponente construção de dois andares, em estilo chinês, que simbolizava o poder, a riqueza e a opulência da aristocracia japonesa que vivia em seu interior. O portal teria sido destruído e reconstruído várias vezes, até que um forte tufão, no ano de 980, o destruiu definitivamente.³⁰ De todo modo, o conto destaca a decadência não apenas do portal, mas de todo o período histórico que ele simbolizou: a Era Heian. O que importa na narrativa são os fatos e as figuras humanas que se “destacam por alguma singularidade como o inusitado, o impressionante, o engraçado, o horripilante”.³¹ Nesse sentido, o *Konjaku* lembra o *Decameron*.

Chama a atenção o aspecto obscuro e instável por trás do fim da

²⁸ AKUTAGAWA, R. *Konjaku Monogatari* tsuite [sobre o *Konjaku monogatari*]. Coleção Nihon Gendai Bungaku Zenshû 56. Tokyo. Kôdansha, 1980, p. 450 *apud* YOSHIDA, Luíza Nana. *Narrativas settsuwa... op., cit., p. 31.*

²⁹ “Sobre o ladrão que vê cadáveres no portal Raseimon” corresponde à narrativa n. 29, tomo 18, e foi traduzido por Luíza Nana Yoshida, a quem registro meu agradecimento. YOSHIDA, Luíza Nana, *op., cit., p. 130 e 131.* Settsu era uma província a leste de Quioto.

³⁰ YOSHIDA, Luíza Nana, *op., cit., p. 129.*

³¹ *Idem, ibidem, p. 23.*

³² IKEDA, Daisaku, *op. cit.*, p. 157.

³³ *Idem, ibidem.*

hegemonia aristocrática. O ladrão roubando o ladrão, num momento em que nem os mortos estão seguros e, portanto, não vigora mais nenhuma espécie de garantia de sobrevivência para os vivos. Além disso, o fato de abandonar os mortos insepultos amplia essa atmosfera de decadência e fragilidade das leis, considerando que no budismo, o culto aos antepassados é central. É o paroxismo da decadência.

Angústia e incertezas tecem os enredos seculares do *Konjaku*, pois expressam o processo de decadência da aristocracia e da corte e a constituição de uma nova forma de organização social assentada na lógica dos senhores da guerra, processo acelerado no período final da Era Heian. Não foi por outra razão que Akutagawa se interessou pelos contos ligados ao crime e à emergência do popular, afinal, “se assemelhavam mais às histórias de interesse humano, do jornal diário.”³²

Creio que justamente por essa razão Akutagawa retomou na década de 1920 o *Konjaku* do século XII, que ele, significativamente, chamava de “Comédia humana do período Heian”³³. Afinal, esses contos podiam ganhar força e um significado renovado no contexto do desenvolvimento acelerado do capitalismo japonês. Início e fim do feudalismo, dois momentos de dilacerantes transformações estruturais, períodos históricos distintos, crises políticas diversas, mas ambos marcados por profundas incertezas morais e mudanças sociais agudas.

Por um lado, não há qualquer apelo moralista nos contos de Akutagawa, tampouco, qualquer espécie de condenação ou julgamento. Por outro lado, sua escolha por focos narrativos múltiplos põe por terra a onisciência do narrador do *Konjaku*, pois solapa qualquer perspectiva de verdade, tornando ainda mais agudas as incertezas do leitor acerca dos relatos. Esses dois aspectos estabelecem uma literatura conectada com as inovações formais da modernidade literária. A perspectiva do *Konjaku*, ao contrário, é bastante moralizadora, em consonância com os ensinamentos budistas, evidente na crítica à ganância do marido que não apenas pôs sua vida em risco, mas levou ao estupro de sua esposa.

O budismo foi introduzido no Japão por volta do século VI, mas até o século XII, coincidindo com a compilação do *Konjaku Monogatari*, era basicamente uma religião da aristocracia educada e versada nas práticas culturais chinesas. Na era Heian, os principais proprietários de terra eram os aristocratas e os religiosos; assim, ao mesmo tempo em que se disseminava a construção de templos e se multiplicava o número de bonzos, aprofundava-se o afastamento “dos de baixo” em relação ao budismo oficial. Numa crítica à excessiva proximidade do budismo com o poder aristocrático, difundiu-se a prática dos monges peregrinos, os *shodoshi*. É possível que o *Konjaku*, tanto na sua variante secular quanto na budista, tenha sido difundido oralmente por esses monges peregrinos. Mesmo nas narrativas seculares, há o empenho na disseminação dos ensinamentos budistas; um dos seus preceitos básicos é a negação do mundo terreno e de tudo que ele expressa – a ganância, a gula, a inveja etc. –, de modo que se apegar à materialidade do mundo significa violar os seus preceitos. O que se sugere é a dificuldade em separar, nessas narrativas, o que seriam ensinamentos budistas do que seriam os aspectos seculares, tal a imbricação entre ambos.

História social: literatura e cinema

Temos assim a “mesma história” em três tempos dramáticos distintos: no primeiro, no século XII, com o declínio do poder central e a formação da sociedade feudal japonesa, aparece como uma narrativa popular e anedótica, transmitida oralmente. No segundo, nos anos 1920, com o fim do feudalismo e as implicações de uma revolução industrial tardia conduzida pelo Estado, a história é reescrita como conto aterrorizante. E no terceiro, nos anos 1950, com o fim da II Guerra Mundial e os dramas da reconstrução após a bomba atômica, a história emerge como alegoria moral sobre as incertezas quanto às escolhas justas diante das ambiguidades da guerra. Em todas as versões, realidade e ficção mostram-se como categorias igualmente problemáticas. O que nos remete a uma breve reflexão sobre literatura, cinema e suas traduções recíprocas.

Os três elementos centrais na literatura, segundo Antonio Candido, são enredo, personagem e ideia, inseparáveis. A literatura repousaria sobre um paradoxo: a personagem é um ser fictício, todavia “comunica a impressão da mais lídima verdade”³⁴. O paradoxo se desdobra e, em geral, temos a sensação de que os personagens dos grandes romances são mais verdadeiros do que os personagens reais. Isso ocorre porque nossa percepção das personagens da ficção é mais completa do que nossa percepção das pessoas de carne e osso, que são multifacetadas, mas raramente as apreendemos inteiramente, tal é a complexidade da concretude de suas vidas. A personagem do romance, por sua vez, é condensada e sintética, sendo sempre exemplar. Assim, “a força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo [...] a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que a que nos vem da existência.”³⁵

Dessa observação se desdobra uma questão essencial: a literatura nos dá um conhecimento mais completo e consumado das coisas humanas do que o conhecimento, necessariamente fragmentário, que temos destas mesmas coisas na nossa realidade empírica.

*De fato, dada a circunstância de ser o criador da realidade que apresenta, o romancista, como o artista em geral, domina-a, delimita-a, mostra-a de modo coerente e nos comunica esta realidade como um tipo de conhecimento que, em consequência, é mais coeso e completo (portanto mais satisfatório) do que o conhecimento fragmentário ou a falta de conhecimento real que nos atormenta nas relações com as pessoas.*³⁶

É exatamente por isso que, em certas circunstâncias, se atribui apenas à arte a possibilidade de entendimento do recôndito dos seres humanos. Por isso, Oscar Wilde pôde dizer que a vida imita a arte.

De modo geral, as referências que servem para a narrativa literária servem também para a narrativa cinematográfica. No texto “A personagem no cinema”, Paulo Emílio apresenta o cinema como “teatro romanceado ou como romance teatralizado (...) a arte de personagens e situações que se projetem no tempo”³⁷. Isso porque, à semelhança do teatro, no cinema, temos as personagens da ação encarnadas em atores e, graças aos seus recursos técnicos e narrativos, essas personagens adquirem mobilidade e desenvoltura no tempo e no espaço, como no romance. Assim sendo, a relação entre literatura e cinema nasceu com o próprio surgimento deste. De

³⁴ CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 55.

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 59.

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 64.

³⁷ GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio, op., cit., p. 106.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 106.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 107.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 109.

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 116.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 117.

⁴³ “Tradutibilidade” é termo difícil, não significa meramente repetir, mas recriar e supõe o trânsito de uma linguagem política, filosófica, estética ou científica para outra e, também, de um momento histórico a outro. Nos limites desse texto, remeto a GRASMI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, v. 1, p. 185 e segs.

⁴⁴ Kurosawa, Akira. *Relato autobiográfico*. São Paulo: Estação liberdade, 1990, p. 274.

modo que é sobretudo ao teatro e à literatura que o cinema, desde sempre, se conecta. No limite, seria possível escrever a história do cinema referindo-se apenas às suas vinculações ao teatro e à literatura. Ele só escaparia desse nexo se deixássemos de pensá-lo pelo viés estético e passássemos a pensá-lo apenas pelo viés sociológico. Como conclui Paulo Emílio: “o cinema seria, pois, uma simbiose entre teatro e literatura”³⁸. Entretanto, a fórmula mais corrente no cinema é aquela em que o “narrador se retrai ao máximo para deixar o campo aberto às personagens e sua ação (...) a estrutura do filme frequentemente baseia-se na disposição do narrador em assumir sucessivamente o ponto de vista – não apenas físico, mas intelectual – dos sucessivos personagens”³⁹.

Na literatura, lembra-nos Paulo Emílio, as personagens são feitas exclusivamente de palavras escritas; no cinema, elas são cristalizadas em contextos visuais e encarnadas em atores; essa circunstância “retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores”⁴⁰. Ou seja, o cinema, na comparação com a literatura, não deixaria muita margem à liberdade especulativa e criativa do espectador em relação às personagens, principalmente em termos físicos e materiais; no aspecto psicológico, essa distinção ficaria menos acentuada. Em resumo, a literatura deixaria mais sombras acerca da percepção física e material das personagens, a qual o cinema preencheria. Por isso, ao se apropriar de uma personagem literária – por exemplo, D. Quixote, Fausto, D. Juan ou Hamlet –, nunca a aprofunda, desenvolve ou amplia em relação ao que a literatura já fez. No melhor dos casos, aspira a uma “transposição equivalente”⁴¹, mas o que faz, em geral, é reduzir essas personagens a um digesto simplificado e pobre. Nesta senda, Paulo Emílio conclui: “a vitalidade da personagem literária, novelística ou teatral, reside no seu registro em letras, na modernidade constante de execução garantida por essas partituras topográficas. A personagem registrada em película nos impõe até os ínfimos pormenores o gosto geral do tempo em que foi filmada.”⁴²

Melhor do que o termo “adaptação” para essa mudança de linguagem, da literatura ao cinema, seria a noção de “tradutibilidade”⁴³, com a qual se sugere que o cinema não acomoda ou aclimata a literatura, mas traduz a literatura para outra linguagem – num certo sentido, é também o que fez Akutagawa ao reescrever nos anos 1910 e 20 os contos do século XII.

Nessa altura, já ficou claro meu argumento: com o filme de Kurosawa estamos, com toda a certeza, na contramão do senso comum acerca da relação entre literatura e cinema, que mencionei acima. O que gostaria de aludir com tudo isso é que: se a literatura é, por princípio, mais rica que o cinema porque sempre deixa lacunas, claros e vazios que são preenchidos pelo leitor, o que o filme *Rashomon* nos apresenta é “literatura filmada”. O próprio Kurosawa parece corroborar essa opinião:

*Um romance e um roteiro são coisas inteiramente diferentes. A liberdade que o romance nos dá para realizar uma descrição psicológica é particularmente difícil de ser transposta num roteiro, sem que utilizemos a narração. Graças ao inesperado e árduo trabalho de adaptar um romance, adquiri nova consciência sobre o material de que são feitos filmes e roteiros. Ao mesmo tempo, fui capaz de incorporar muitas formas de expressão próprias ao romance em um trabalho cinematográfico.*⁴⁴

Ou seja, o filme *Rashomon* seria uma tentativa sofisticada de preenchimento das “lacunas” deixadas pela literatura de Akutagawa. De todo modo, as relações entre história, literatura e cinema constituem um desafio. Afinal, como observou Kurosawa, o cinema “tem muitas características literárias, mas também conserva especificidades teatrais, revela componentes filosóficos, traz itens de pintura e escultura e elementos musicais. Ainda assim, cinema, em última análise, é cinema.”⁴⁵

Anticlímax

Uma última observação: a cena final do filme é uma espécie de anticlímax, quase resvalando para a pieguice:⁴⁶ no *Rashomon* os três homens, lenhador, monge e plebeu, são interrompidos nas suas elucubrações sobre o crime pelo choro de um bebê. A criança fora abandonada num cesto, enrolada em um quimono. O plebeu, supostamente premido pela precariedade material, pega para si o quimono. O lenhador, por sua vez, repreende o plebeu pelo roubo do quimono, mas este reage, acusando o lenhador de ter roubado a valiosa adaga, na qual havia uma pérola incrustada, com a qual a mulher havia confessado ter matado o marido (supondo que acreditemos nessa versão). Revela-se, assim, que o lenhador, até aquele momento honesto, também era ladrão e mentiroso. O plebeu mostra-se, desse modo, a personagem mais lúcida e aguda de todo o filme; às gargalhadas, alega que todos os homens são egoístas e que todos estão olhando apenas para si próprios. Presenciar essa sucessão de farsas e mentiras – principalmente a revelação de que o lenhador era também mentiroso e ladrão – abala ainda mais a fé do bonzo na possibilidade da bondade da humana. Nesse mesmo instante, o lenhador tenta alcançar o bebê que está nos seus braços; o peregrino o repreende, acreditando que ele pretende roubar o que resta das roupas da criança, mas o lenhador explica que tem seis filhos em casa, todos pequenos, e que a adição de mais uma boca não tornaria a vida significativamente mais difícil. Com esse comentário generoso, é como se o lenhador-ladrão se redimisse. O bonzo entrega o bebê a ele, dizendo que via nesse gesto uma razão para continuar tendo esperança na humanidade.

Há muitas possibilidades de leitura desse final; fico com a que me parece plausível no contexto em que o filme foi produzido (mas reitero que nada disso aparece no conto de Akutagawa, de 1927, nem nos contos do *Konjaku Monogatari*, do século XII). Se os adultos, todos eles, aí incluindo o sacerdote, foram capazes de produzir a barbárie das guerras – tanto a guerra na Manchúria, quanto a Guerra do Pacífico, a bomba atômica e a devastação do país –, caberá à futura geração, representada pelo desprotegido bebê, corrigir os erros de sua precedente. Fica, na tela, uma ponta de esperança no futuro. Esperança, insisto, totalmente ausente da literatura.



Artigo recebido em maio de 2012. Aprovado em junho de 2012.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 252.

⁴⁶ Essa é uma crítica reiterada ao filme. Mas já se sugeriu que a cena foi acrescentada por exigência da produtora *Daiei* e que, portanto, não constaria do roteiro original de Shinobu Hashimoto nem dos planos de Akira Kurosawa. Cf. BRITO, João Batista. *Imagens amadas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995, p. 134.