



RASHOMON E MODERNIDADE: SELF, NARRAÇÃO E ALTERIDADE

André Keiji KUNIGAMI¹

Resumo: *Rashomon* (Japão, dir. Akira Kurosawa, 1951), filme responsável pela inaugural presença do cinema japonês no ambiente internacional, em 1951, aqui é ponto central para abordar a formação discursiva da modernidade. Os discursos crítico, artístico e cinematográfico são interceptados tomando-se como ponto de partida a transposição da literatura para o cinema dos contos *Dentro do Bosque* e *Rashomon*, de Ryunosuke Akutagawa, realizada por Akira Kurosawa, e a constituição de uma subjetividade moderna a partir do conceito de ‘self’. O entendimento dos discursos nas diferentes épocas (início do século XX e pós-Segunda Guerra Mundial) abre as arestas dos procedimentos de constituição de tradições e cinematografias, culminando com o próprio discurso da crítica já nas décadas de 1960 e 1970.

Palavras-chave: Rashomon; modernidade; *self*; narração; alteridade.

Introdução

O filme *Rashomon* foi responsável pela divulgação, num âmbito mundial, do cinema japonês. Em 1951, ele foi apresentado no Festival de Veneza, causando entusiasmo em público e crítica, e acabou ganhando o Grande Prêmio do festival naquele ano e, posteriormente, ganhou o Oscar nos Estados Unidos. Seu sucesso foi tamanho que ocasionou não só um interesse nas audiências mundiais em assistir ao filme, mas também uma vasta produção discursiva, jornalística e acadêmica, sobre ele. O filme é uma adaptação de dois contos – *Rashomon* e *Dentro do Bosque* (*Yabu no Naka*) – de Ryunosuke Akutagawa, escritor japonês do início do século XX, dirigido por Akira Kurosawa.

Este artigo tem como seus objetivos: primeiro, posicionar o filme dentro do contexto cultural de que se originou, colocando-o em relação com o seu espaço imaginário da época, considerando-se o fato de ser adaptado de uma obra literária pré-existente que já possuía seus próprios sentidos sociais. Para isso, faremos uma reaproximação com o debate crítico presente no âmbito literário de Akutagawa e que foi responsável pela formação de discurso sobre artes no Japão que se modernizava e se problematizava. Nesse contexto, a discussão sobre a noção de ‘self’ (*watakushi*)² tornou-se fator central, a partir de um ‘movimento’

¹ Graduado em Comunicação Social pela ECO/UFRJ, é mestrando em Comunicação na Universidade Federal Fluminense, linha de pesquisa Análise da Imagem e do Som, com financiamento da Bolsa Nota 10 da FAPERJ. Desenvolve pesquisa sobre cinema japonês contemporâneo, sob orientação do prof. Dr. João Luiz Vieira. Este artigo foi desenvolvido a partir de monografia realizada para curso ministrado pelo mesmo no Programa de Pós-Graduação da UFF. Contato: akeiji@gmail.com.

² Utilizarei aqui a palavra ‘self’, tradução mais próxima do termo japonês *watakushi*. Em português, seria algo próximo de um sentido de subjetividade, ainda que mais restrito a uma ação reflexiva de um indivíduo para si mesmo.



literário denominado ‘Romance do Eu’³ (*watakushi-shôsetsu*), que foi construído a partir do discurso da intelectualidade japonesa, destacando o caráter autobiográfico supostamente presente nas obras. Esse conceito se desdobrou e influenciou as noções de arte, vida e nação, conforme foram pensados desde então, conformando um referencial de meta-narrativa que virou paradigma de um ‘self’ japonês. A constituição de si emergiu como necessidade a partir do momento que o Outro europeu surgia com força no imaginário social. As implicações desse discurso do ‘self’ serão tematizadas tanto em Akutagawa e, mais importante aqui, no filme de Kurosawa, realizado no pós-Segunda Guerra.

Como segundo objetivo, relacionando-se ao primeiro, buscarei colocar em contraponto os discursos construídos acerca do filme, que intencionaram posicioná-lo dentro da história do cinema e das artes, ao mesmo tempo em que demarcaram no senso comum uma noção de cinema japonês e construíram uma tradição para a cultura daquele país. Contudo, esses dois pontos servem para um terceiro, mais importante: o de pensar sobre como lidar com artefatos culturais e artísticos de um Outro. Nesse aspecto, a reflexão ganha proporções mais amplas, que diz respeito à própria noção de Ocidente, à prática de apropriação cultural e da construção de diferenças e referências de mundo.

‘Self’, narrador e discursos de Modernidade: a construção de si e o paradigma do ‘Romance do Eu’

No fim do século XIX e início do século XX, o Japão passava por um período de mudança de paradigmas sociais e políticos. A partir da Restauração Meiji (década de 1860), ele deixava de ser um país fechado, abrindo-se para a influência do exterior. O período político que o sucedeu, denominado Período Taishô (1912-1926) foi o momento de ampliação desse processo, com o que se cunhou *Democracia Taishô*, em que valores liberais europeus foram introduzidos na agenda política e social japonesa. É nesse contexto que o Japão começa a se construir em relação à Europa, surgindo na literatura um movimento que se denominou Naturalismo Japonês, a expressão da ‘modernidade’ literária japonesa, emergente na segunda metade década de 1910 (ver SUZUKI, 1996).

Esse Naturalismo era diferente da sua contrapartida européia. Enquanto, na Europa, a literatura, como as artes, almejava uma apreensão objetiva da realidade, com romances que

³ O termo ‘Romance do Eu’, assim como sua tradução ‘I-novel’, apresentam um leve desvio semântico pelo emprego do termo *romance*, que já carrega uma significação precisa. O correspondente em japonês (*shôsetsu*) possui um caráter de constructo histórico, que o gerou como forma literária no século XIX, como veremos no desenvolvimento do artigo. Aqui será adotada, entretanto, a expressão ‘Romance do Eu’. As traduções de referências em inglês são de minha autoria, feitas para este artigo.



se queriam ‘retratos’ da sociedade e do ser humano, com uma retirada ilusória do peso do autor na construção do discurso como tal; no Japão, ainda que a intenção fosse a de se retratar a realidade, esse retrato era considerado tanto mais fiel quanto mais a mediação do autor ficasse aparente. Daí surgiu uma leva de produções que se diziam autobiográficas, na medida em que a literatura, para ser moderna (no sentido europeu da palavra), conceito no qual estavam implicados valores de ‘progresso’, precisava apresentar uma junção de autor-narrador-personagem.

O termo ‘Romance do Eu’ (*watakushi shôsetsu*) foi difundido a partir da década de 1920, quando esse movimento tomou a forma de um debate amplo na intelectualidade japonesa, coincidente com o reforço das influências européias advindas da sistema político de então (período Taishô). O paradigma do ‘Romance do Eu’ tornou-se uma prerrogativa no debate artístico da época, sendo a partir de então questão central a qualquer reflexão. Conforme analisou Tomi Suzuki, no entanto, esse suposto caráter confessional autobiográfico que se queria existente não era um aspecto constitutivo dos romances (*shôsetsu*) em si, mas sim de uma forma de apropriação e leitura que se fazia deles. Formalmente não havendo claras marcas de narração (por exemplo, em muitos deles o narrador é na terceira pessoa), ela lê o “furor do Romance do Eu” (SUZUKI, 1996, p. 49) mais como uma forma de leitura, do que propriamente de escrita, o que ela caracterizou como um paradigma ideológico, um “discurso do Romance do Eu”.

O modo de leitura ‘Romance do Eu’ foi parte de um processo histórico maior (geralmente chamado de modernização do Japão) envolvendo mudanças fundamentais nas concepções de literatura, romance (*shôsetsu*), língua, representação, e noções de ‘self’. O discurso do Romance do Eu surgiu em um momento em que o trabalho literário era pensado, acima de tudo, como um processo pelo qual o autor fielmente revela o seu genuíno ‘self’ (SUZUKI, 1996, p. 7) ⁴.

Como um significante imperativo que passou a ser adotado, o termo *watakushi-shôsetsu*, contudo, não possuía um significado claro, podendo ser lido mais como um olhar construído e conformador de uma subjetividade japonesa, da sociedade e da tradição. Uma ficção que conformou uma tradição. O que estava em pauta era o próprio conceito de ‘self’ (*watakushi*), alavancado pela condição a que foi elevado o romance (*shôsetsu*) pelas influências da cultura européia, trazendo implicado o desejo de se construir como tradição e cultura unívocas.

⁴ Todas as citações contidas neste artigo, exceto as de Branigan, Browne e Aumont, são traduções livres do inglês feitas pelo autor.



De fato, o termo *watakushi-shôsetsu* transformou-se em um forte significante muito por conta de uma especial e misteriosa noção de *watakushi*, o ‘eu’ ou ‘self’, assim como a noção de *shôsetsu*, ambos resultantes do encontro do Japão com o Ocidente na segunda metade do século XIX (SUZUKI, 1996, p. 16).

Em um movimento de construção identitária, em que noções de cultura, tradição e nação eram formadas em relação ao Ocidente, o debate surgido dizia respeito menos aos romances e mais ao próprio significado de ‘ser japonês’, possibilitado pela revalorização do *shôsetsu* (romance) e do *watakushi* (‘self’ ou eu).

O termo *shôsetsu* surgiu no início do período Meiji, a partir de obras de cunho político (*seiji shôsetsu*), que aderiam a ideais iluministas para expressar o posicionamento de seus autores frente ao recrudescimento autoritário do governo japonês. Influenciados pela literatura européia, os escritores produziam paródias de obras estrangeiras no intuito de opinar e contestar a ordem, tendo como impulsionador o iluminista conceito de liberdade (SUZUKI, 1996, p. 19).

Em meados de 1880, contudo, dois críticos e ensaístas – Shôyô Tsubouchi e Shimei Futabatei – reposicionaram o *shôsetsu*, generalizando o termo para todas as produções em prosa da literatura japonesa, conclamando os escritores a escrever como os europeus, em um regime mimético (eles valorizavam as línguas européias, de escrita fonética, por sua suposta transparência na representação). Dessa forma, retratariam a essência dos “sentimentos humanos”, sentimentos esses que seriam particulares às pessoas dos “países civilizados” (SUZUKI, 1996, p. 21). O *shôsetsu*, a verdadeira literatura, portanto, retrataria o ser humano e seus sentimentos, em um regime de ‘verdade’.

Já Futabatei, que foi junto com Tsubouchi um re-posicionador do *shôsetsu*, valorizava também o realismo (*shinri*), mas não como equiparação à ‘avançada forma literária ocidental’, mas sim como uma forma de revelar a “verdade fenomênica do mundo” (SUZUKI, 1996, p. 23), apresentando uma grande influência da metafísica ocidental dialética em sua formulação.

O romance, ou a literatura, foram assim valorizados como lugares de expressão da subjetividade individual, em um regime de ‘realismo’ transparente. A intelectualidade japonesa à época rapidamente adotou os novos conceitos e léxico, difundindo-os e conferindo importância ao debate em esfera pública.

O *watakushi* (‘self’), por sua vez, também sofreu transformações de valor neste mesmo período. Passando por uma transição que imbricava religião e política, em prol de uma ‘modernidade’ espelhada na Europa, a subjetividade e a literatura apareceram como



preocupações primordiais dos pensadores japoneses à época. Como dito anteriormente, os ideais iluministas foram preponderantes no período que se seguiu à Restauração Meiji. No intuito de se constituir um moderno estado-nação, houve um impulso a se pensar em indivíduos livres e igualmente cidadãos.

A difusão do Cristianismo, que veio no bojo da abertura do Japão à Europa, em especial o Protestantismo, foi elemento importante nesse momento. A religião cristã estava estreitamente associada, no imaginário dos jovens intelectuais da época, à sua atração pela literatura e cultura européias, ganhando sentido de ‘modernização’. Muitos jovens de então passaram a ir à Europa e serem influenciados pelos preceitos morais dela.

Aos jovens educados à maneira ocidental, que se converteram ao Cristianismo no fim da década de 1880 e início da década 1890, a religião cristã estava intrinsecamente ligada ao Iluminismo, ideais políticos liberais e independência – individual e nacional – e à idealização do Ocidente (SUZUKI, 1996, p. 36).

O imbricamento entre religião-política-cultura ocorrido foi o motor para a valorização do ‘self’, que trouxe à tona a importância do conceito de ‘verdade’.

O Cristianismo não só realçava a validade e autoridade da literatura através de uma firme crença em uma verdade universal, mas também formatou a percepção de realidade, particularmente o valor do ‘self’ e da liberdade espiritual, dessa forma possibilitando a eles transcenderem suas limitações sociais e históricas (SUZUKI, 1996, p. 37).

Apesar do Cristianismo ter saído da pauta algumas décadas depois, devido ao próprio regime dicotômico em que ela se baseava – o sagrado e o profano – limitante ao impulso liberal que se buscava à época, as noções advindas desse momento foram naturalizadas.

A dicotomia entre feudal (pré-Meiji) e moderno (estados-nação europeus), colocava o Japão, na opinião dos intelectuais japoneses da época, em um meio-caminho. A importância do ‘self’, e a ocorrência da guerra Sino-japonesa (1894-95) levou a uma apropriação dessa urgência de expressão individual (o Cristianismo caiu logo na segunda metade da década de 1890) do ‘self’ a um nacionalismo: o ‘self’ como ideal nacional.⁵ “Independência nacional e independência individual: ‘noções pensadas como dois lados complementares de um mesmo ideal moderno’, que poderia ser alcançado através da literatura (o novo *shôsetsu*), de acordo com Futabatei” (SUZUKI, 1996, p. 26).

⁵ Ibid., p.38.



Estava construído um ideal de ‘self’ japonês, que se expressaria através da literatura e das artes. A partir desses preceitos, surgiu uma forma de leitura e apreensão dos romances, que passaram a ser caracterizados como “Romances do Eu”. Contudo, conforme vimos, o seu caráter autobiográfico não se expressava em um “contrato autobiográfico”, como conceituou Philippe Lejeune (SUZUKI, 1996, p. 6), mas sim de supostos vínculos com o referente em questão (os eventos da vida do autor), num impulso que dizia respeito mais à ansiedade da época em se afirmar do que com os textos em seu aspecto formal. Esse “discurso do Romance do Eu” foi responsável pelo surgimento de uma ‘tradição’ autobiográfica e confessional, de um ideal de ‘apreensão da realidade imediata e vivida’ que seria genuinamente japonês. Tradição inventada pela própria necessidade de se estabelecer como modernos, frente à modernidade européia, e que encontrava seu lugar de significação máxima no estatuto do narrador como condutor de uma narrativa “real”.

Ryunosuke Akutagawa, autor dos contos adaptados por Akira Kurosawa em *Rashomon*, o filme em questão aqui, não se manteve a parte dos debates da época. Trabalhando justamente nas décadas de 1910 e 1920, ele se posicionou muito claramente. Adotando uma postura que também se queria moderna, ele se espelhou no Naturalismo europeu, colocando-se contra o “Romance do Eu”. Críticos chegaram a especular o motivo de ele não se enquadrar na produção de obras confessionais. Uma citação de um deles, Fukuda Tsuneari, é bem emblemática sobre as discussões acerca de Akutagawa e também sobre o peso da exposição do ‘self’ na modernização da literatura japonesa:

A razão pela qual Akutagawa manteve seus assuntos pessoais fora de suas histórias era para assegurar a verdade de si mesmo (de seu próprio ‘self’). Ele havia de sentir culpa pela feiúra de sua pessoa e seus pecados para assegurar um mínimo de verdade nas bonitas metáforas que criava (TSUNEARI apud TSURUTA, 1970, p. 23).

A necessidade de se entrever um ‘self’, de forma realista, como motor da arte era imperativa. Akutagawa, no entanto, não se afastou do debate, nem da necessidade de ‘modernização’. Enquanto os “críticos especulavam por que ele era tão relutante em se expor” (TSURUTA, 1970, p. 23), o escritor afirmou que se afastaria desta tendência. Segundo o escritor, relatos autobiográficos de caráter confessional, como ficou cunhada como a moderna tradição literária japonesa, representavam uma “confusão entre ética e estética” (TSURUTA, 1970, p. 23).

O conto em que se baseou Kurosawa para compor o seu filme é centralmente o *Dentro do Bosque (Yabu no Naka)*. O conto *Rashomon*, de onde ele extraiu o título, serviu como cenário e atmosfera para o filme, não tendo influência sobre a narrativa. Em *Dentro do*



Bosque, Akutagawa colocou-se radicalmente oposto à tendência de uma narrativa única, que valorizava um narrador absoluto e claro que leva um fio de eventos corriqueiros e individuais em uma relação única de espaço-tempo. O conto, num caminho contrário, é sobre a inenarrabilidade de um evento: um estupro de uma mulher e um possível assassinato de seu marido, ocorrido no meio de uma floresta de Quioto, em um período pré-Meiji. O evento é narrado em sete versões diferentes, por sete personagens diferentes, que, no seu momento de enunciação, tomam a posição de narrador único. Não há uma instância que se sobreponha à deles e narre o fato acontecido. A ausência do narrador, assim como a ausência da univocidade da narrativa, pode-se caracterizar como uma radicalização desse embate entre ele e os escritores da época. Através de um posicionamento estético dentro do contexto que se impunha, ele propôs uma outra forma de também tentar afirmar uma construção de si. Outra forma, mas uma não negação da questão, pois ainda estava numa relação clara com o debate artístico e social. Ele não se queria alheio ao um ideal japonês, mas dizia que “é impossível a qualquer pessoa se confessar integralmente, assim como produzir arte sem se expressar” (TSURUTA, 1970, p. 22). Sua produção, portanto, estava também submetida aos discursos da época, pois estes serviam-lhe como contraponto.

O filme de Kurosawa e a crise do narrador no pós-guerra

Dada a contextualização de uma questão que diz respeito ao discurso literário e artístico, podemos pensar no filme de Kurosawa. Como vimos, a noção de subjetividade, expressa no termo *watakushi*, traduzível em ‘self’, foi um significante central para o debate sobre a Modernidade que se estabeleceu no Japão. Em um momento em que a hegemonia cultural europeia tornava-se sensível para os japoneses, a necessidade de se formar relativamente emergiu no cenário cultural. Os discursos sobre esse ‘self’ na cultura, e na literatura mais especificamente, recaíam sobre conceitos de nação, identidade e religião, num afã de se posicionar em relação ao que parecia ser o ‘moderno’ ‘self’ europeu.

Como Naoki Sakai (2003) afirmou, “particularismo e universalismo não formam uma antinomia, mas se reforçam mutuamente [...] Precisamente porque ambos são fechados aos indivíduos que não podem ser transformados em sujeitos ou que transcendem infinitamente o universal, nem universalismo nem particularismo são capazes de ir ao encontro do Outro” (SAKAI, 2003, p. 98). O ‘ser moderno’, no sentido de ‘ser ocidental’, em relação ao ‘ser japonês’, questões que vinham indissociadas, parece ilustrar essa afirmação de Sakai. Pois a premência desse posicionamento relacional de uma subjetividade nacional e a afirmação de uma hegemônica subjetividade europeia são dois lados de um mesmo pressuposto. Dessa



forma, os japoneses estabeleceram uma necessidade de se construir como individualidade, inventando para si uma tradição de narradores confessionais, ao que Akutagawa contrariou. Como Masao Miyoshi apontou:

No Japão do pré-guerra, essa ‘modernidade,’ com suas implicações de ‘progresso’ e ‘ocidentalização’, era um conceito crucial, estreitamente relacionado com a idéia de tradicionalismo, nacionalismo e ‘asianismo’, profundamente dividindo a classe dos intelectuais. Naqueles anos, o estado intervinha prementemente no posicionamento adequado do Japão dentro da cartilha do progresso, assim como na preservação da ‘pureza cultural’ (MIYOSHI, 2003, p. 47).

É a partir do pós-Segunda Guerra que intelectuais japoneses passam a relativizar o papel do ‘self’ e do ‘Romance do Eu’ dentro da sociedade. Sei Ito, Ken Hirano e Mitsuo Nakamura, críticos literários atuantes e influentes no pós-guerra, principalmente na década de 1950, igualmente apontam para uma depreciação dessa expressão literária, de acordo com eles, produto de um processo de reclusão e isolamento destrutivo dos indivíduos, e da valorização dessa atitude em detrimento da ação na sociedade (SUZUKI, 1996, p. 63).

A discussão em torno da subjetividade encontrava-se ainda em pauta, sendo o ‘self’ e a arte do narrador que era o ‘Romance do Eu’ vistos agora de forma oposta. Kurosawa retoma a obra de Akutagawa e a adapta neste contexto. Pode-se colocar o filme em relação ao que chamarei de uma ‘crise do narrador’ em emergência no pós-guerra japonês, consequência desse declínio da valorização do ‘self’ – e de sua expressão nas artes.

Como vimos, o filme é uma adaptação de dois contos de Akutagawa: *Dentro da Floresta* (*Yabu no Naka*) e *Rashomon*. Apesar de tomar o último para o título, o filme se concentra, dramaticamente, na narrativa (no sentido de seqüência de acontecimentos) do primeiro, ampliando suas questões. Conforme Seymour Chatman (1990) conceitua o narrador, essa seria a instância que conta (*teller*) ou mostra (dá a ver, *shower*) uma série de eventos. O conto de Akutagawa trata de um evento – um crime –, que se compõe de uma série de acontecimentos que o constroem – o casal andava, o bandido os viu, os perseguiu, abordou etc. – que são contados por sete diferentes narradores. Essas narrações são feitas em discurso direto, como experiência vivida (vista): “eu vi e estou aqui contando a história”. Nenhum dos narradores, no entanto, é colocado em um ‘lugar de verdade’, não há uma narração que se sobressaia em relação a outra, pois não há uma instância que esteja acima delas no texto. Este consiste na disposição de um relato após o outro, de forma que os eventos narrados não coincidem. O narrador central, aquele que estaria ‘contando o que está sendo contado’, sendo assim a fonte da diegese, não é claro. Aí encontra-se seu



posicionamento radical em relação ao ‘Romance do Eu’, onde o narrador era a instância máxima e assumida de significação, responsável pela apreensão daquela ‘verdade’ autobiográfica. Ainda que esses romances não se baseassem necessariamente em uma narração em primeira pessoa, consistiam em acontecimentos num fio narrativo unívoco e centrados em um único personagem, e sua recepção era a de uma narrador-autor-personagem.

O filme de Kurosawa vai exacerbar essa questão, colocando ainda, por sobre as narrações dos diversos personagens, narrações de outros (mais de um, não apenas um narrador contando as versões), que são os personagens do padre e do lenhador, que narram o que foi narrado a um terceiro, não existente no conto de Akutagawa. E, considerando-se as particularidades do cinema como mídia audiovisual, podemos aferir esse descentramento narrativo a partir de outras instâncias de observação, das quais a noção de ‘ponto de vista’ é a mais preponderante.

Edward Branigan (2005) atentou para o recurso estritamente cinematográfico (ou audiovisual) do “plano-ponto-de-vista”. Ele consiste em uma seqüência de planos em que nos é mostrado o que vê o personagem, estruturada na ordem: (1) vemos o personagem olhar para uma determinada direção – ele é o produtor do olhar, autoriza um plano que vem a seguir; (2) depois de um corte, vemos o que ele olha, o objeto nos é mostrado (BRANIGAN in RAMOS (org.), 2005, pp. 252-253). É esse o momento em que “o correspondente físico de uma mudança na percepção narrativa, de onisciente e voyeurista, por exemplo, passa para subjetiva e pessoal” (BRANIGAN in RAMOS [org.], 2005, p. 261). Com o recurso do plano-ponto-de-vista, o cinema evidencia seu caráter de olhar físico (que é o próprio olhar da câmera) – pois vemos objetos ‘reais’. Dessa forma, a instância que narra, a “autoridade narrativa”, que Nick Browne (2005) caracterizou como um narrador implícito que organiza o que é visto e se dá a ver em um filme, encontra-se aderida ao personagem. E, com essa adesão da ordem física, o personagem ocupa o lugar do narrador e contribui com seu “ponto de vista predicativo”(AUMONT, 1983, pp. 127-128), ou seja, a sua posição de consciência perante o acontecimento filmico, que lhe atribui um juízo de valor.

Em última instância, o recurso do ponto de vista corresponde a uma série de olhares, que vai da fisicalidade da câmera até a subjetividade da consciência que é o personagem, e engendra a narrativa filmica, posicionando-a subjetivamente em relação ao espectador, que ocupa o final dessa série de olhares, ao assistir ao filme. O narrador aí se expõe e imprime valor e sentido ao que está sendo mostrado, pela forma como é mostrado, ocupando um lugar de consciência na totalidade da obra.



O filme de Kurosawa, além da própria narração verbal dos diversos personagens, que ocupam sistematicamente a posição de narradores claros através do seu discurso direto (da forma como está no livro), se constrói também em uma dispersão do narrador na ordem na imagem. Os pontos de vista das imagens que são mostradas/narradas não são jamais unívocos: dentro de cada uma das narrativas, ao longo de sua enunciação imagética, todos os personagens produzem olhares. A autoridade narrativa, no próprio engendramento da imagem, encontra-se oscilante, não possui unicidade. O ‘ponto de vista predicativo’ a que Jacques Aumont se refere não existe, pois não há primazia de nenhum e de todos ao mesmo tempo.

Retomando o contexto em que se realizou o filme, podemos ver que na sua própria organização enunciativa, há uma recusa a um ‘self’ centralizado e único. O momento do pós-guerra, como já anteriormente dito, corresponde a um período de revisão da afirmação do ‘self’ nas artes. A dispersão da subjetividade narrativa, expressa pelo narrador-autor, que Akutagawa promoveu no período em que era uma prática valorizada para se alcançar a ‘modernidade’, aparece aqui revisitada em um novo contexto.

Não pretendo afirmar que o filme de Kurosawa renega o ‘self’ japonês. Mas apenas tensiono a sua relação com o seu contexto discursivo à época, contextualizado e historicizando, dentro de um debate que diz respeito aos discursos modernizantes, que alavancaram a subjetividade e o narrador a um âmbito dos embates geopolíticos e de hegemonia européia (e, a partir disso, inventaram uma ‘tradição do narrador’ para as artes japonesas, como afirmou Tomi Suzuki). A leitura de uma recusa de um ‘self’ japonês, em termos simplistas como ‘ele mostrava suas influências ocidentais’, seria uma apreensão precipitada e ‘modernizante’ na mesma medida. A intenção é esclarecer em que termos o filme pode ser lido, inserindo a questão do narrador que é colocada no filme em relação com a própria problematização contextual. Gesto distinto da construção discursiva que foi feita em torno do filme, e que se cristalizou como a forma de apreendê-lo e ao próprio cinema japonês. Como veremos, a seguir, as interpretações clássicas desse filme correspondem a concepções também modernizantes e, pode-se dizer, eurocêntricas.

Os discursos sobre Rashomon

Como disse Masao Miyoshi (2003, p. 143), a experiência de ler um texto marginal (no sentido daquele que se encontra fora do eixo hegemônico do Ocidente construído como paradigma ontológico), freqüentemente recai sobre duas estratégias: a de *domesticar*, ou a de *neutralizar*. Amplio aqui essa proposição para a apreensão de qualquer artefato cultural,



neste caso, o cinema. Mostrarei como algumas abordagens clássicas do filme de Kurosawa se utilizaram de regimes discursivos que, mais do que abordar o objeto em si, serviram para expor uma relação de poder. Concentrar-me-ei aqui em ensaios que foram republicados mais de uma vez e tornaram-se parâmetros tanto para a discussão do filme em questão quanto para o entendimento sobre cinema japonês.

A domesticação dos textos seria a estratégia de “exagerar os seus aspectos familiares” (2003), ou através de um reducionismo temático ou do enquadramento em cânones hegemônicos. Neste caso, “a experiência de ler um texto estrangeiro é quase sempre transformada em um ato de auto-afirmação” (MIYOSHI, 2003, p. 144). Uma das vertentes da crítica à época utilizou-se dessa estratégia para abordar o filme, tornando-o inteligível dentro dos moldes euro-americanos. O impulso à Modernidade era prevalente em todas elas.

Nino Guelli (1972), em ensaio publicado primeiramente na revista italiana *Bianco e Nero*, em 1952, logo após o lançamento do filme no mercado mundial, assim o definiu:

Comparando com os filmes japoneses precedentes, *Rashomon*, com sua extrema perfeição técnica e seu consumado refinamento estilístico, deve ser considerado uma importante exceção. Em termos de estilo, ele nos mostra uma maturidade e expressividade que são, em seus pormenores, iguais aos trabalhos dos mais sofisticados autores europeus (GUELLI, 1972, p. 103).

Através de uma argumentação que foi muito utilizada para aferir a qualidade do filme, ele recorre à “sofisticação européia” como paradigma do que seria boa arte cinematográfica. Imbuído da necessidade, que se impunha na época, de conferir ao cinema o estatuto de arte, ele promove sua apreciação de *Rashomon* nessas bases, chegando à conclusão de que, dado o “refinamento” que o filme apresentava, o cinema deveria ser enquadrado dentre as outras artes expressivas. Ele, mais adiante, coloca que

[...] a singular ingenuidade do autor é claramente evidente na forma em que ele começa com uma construção temática afeita ao espírito Oriental, dado a sua óbvia intenção moralista, e então tenta dar uma roupagem a isso com sua complexidade estrutural e narrativa claramente estrangeira àquele mundo (GUELLI, 1972, p. 105).

Não somente ele incorre em uma condicionalidade da boa arte ao referencial europeu, como, na passagem acima, atribui ao seu conteúdo Oriental a característica depreciativa de “moralista” e “ingênuo”. Exatamente os dois pontos em que o elogio ao filme é relativizado em seu texto, considerados por ele o que o filme apresentaria como força contrária à sua qualidade de refinamento. Seu discurso parece participar de uma mesma



lógica categorizante que existe no ensaio de Parker Tyler (1972), publicado no seu livro *Three Faces of the Film*, de 1967.

Em seu ensaio, intitulado *Rashomon as Modern Art*, o mesmo intuito permanece, ainda que menos explícito. Tyler expõe no ensaio, de forma fluida e menos enfática na sua construção enunciativa, a relação intrínseca existente entre o filme e obras de Pirandello, quadros de Picasso e Chagall, e o movimento estético do Futurismo. A adoção de um método comparativo de análise *per se* não se caracteriza como uma construção eurocêntrica, mas sim o que está implicado nela e as motivações que o levaram a isso.

Tyler desloca o foco da questão do desvendamento do mistério, pois “tal julgamento é inútil para a apreciação substancial do filme, assim como para a apreciação da arte de Picasso” (TYLER, 1972, p. 131). Ele afirmava que “em *Rashomon*, não há nenhum esforço estratégico de conceber mais do que o propósito de um pintor moderno é conceber em vez de revelar” (idem). A partir desses referentes, ele postula um padrão de psicologia e estética moderna, da qual o filme faria parte: “nos tempos modernos, a personalidade humana – como habilmente demonstrada nas tragicomédias de Pirandello – é facilmente dividida contra si mesma” (idem, p. 137). Padrão em que o filme se enquadraria, e, por isso, sua qualidade pôde ser afirmada.

Stephen Prince (1991), em seu livro sobre Kurosawa publicado já na década de 1990, também se enquadra nesse impulso modernizante existente em Parker Tyler e Nino Guelli, décadas depois, ao afirmar que “a estrutura caleidoscópica de sua narrativa, a forma com que eventos básicos como estupro e assassinato foram alterados por testemunhas diferentes, parecem colocar o filme perfeitamente dentro de uma tradição modernista da arte” (PRINCE, 1991, p. 128).

Os valores de modernidade e a tendência universalizante são marcas fortes de um discurso muito utilizado, dentro de normas não assumidamente eurocêntricas, mas que revelam muito do impulso organizacional de um pensamento referencial euro-americano frente ao Outro. Como dito por Naoki Sakai:

Como já é bem sabido atualmente, esse esquema histórico básico do século XIX [premoderno – moderno] proporciona uma perspectiva através da qual se deve compreender a localização de nações, culturas, tradições e raças, de forma sistemática (SAKAI, 2003, p. 91).

A lógica da dualidade entre premoderno/moderno é da mesma ordem da dicotomia do não-ocidental/ocidental. A linguagem e o léxico usado posicionam um centro no *nós* modernos ocidentais, que, aprioristicamente, possuem o lugar de fala autorizado a definir os



Outros. Essa forma de apreensão de artefatos culturais não-ocidentais (leia-se aqui não-euro-americanos) da domesticação é prática recorrente e também acionada para o filme *Rashomon*. E esse lugar de fala corresponde, obviamente, a uma constituição histórica de séculos.

A outra estratégia discursiva apontada por Miyoshi é a da ‘neutralização’. Essa é muito mais sub-reptícia, pois se pretende um reconhecimento da diferença do outro de antemão. Através de um distanciamento, “um texto estranho é reconhecido por ser estranho, e essa tautologia, implícita em tal procedimento, empurra o texto para longe do leitor” (MIYOSHI, 2003, p. 144). Essa estratégia vai se utilizar de um regime que podemos chamar de *essencialismo*, que se propõe a um *desvendamento* dos sentidos, justificando-os pelo seu pertencimento a uma outra cultura e tradição. E, além de essencializar um Outro, ahistoricamente, colocando-o em relação diferencial a um *nós*, acarreta “uma espécie de propriedade mantida entre alguns japanólogos” (idem), que detêm o conhecimento da “dificuldade da língua japonesa e da excepcionalidade de sua cultura” (idem). Esse procedimento de essencializar e criar sentidos produzíveis apenas para os poucos que conhecem as enormes diferenças é reconhecível na apreensão de quaisquer objetos culturais de quaisquer países (importante lembrar da área de estudo do Brasilianismo, recorrente no exterior) e é uma ferramenta utilizada não só pelo central que define o marginal, mas também pelo próprio marginal que se quer definir *em relação* ao central.

A interpretação clássica de Donald Richie, um japanólogo cujos textos são muito difundidos, especialmente no campo dos estudos de cinema, mantém-se em movimento oscilatório entre uma análise do filme e sua estrutura intrinsecamente, e a atribuição de valores a sua estética. É nesse segundo movimento que Richie explicita a estratégia descrita acima. Ainda que bem intencionado, ele permanece em um esquema dicotômico entre ‘Ocidente’ e ‘Oriente’. Os sentidos estéticos e de conteúdo do filme encontram-se atribuídos a esse dualismo. Em dois textos, a introdução a uma compilação de ensaios sobre *Rashomon*, e um ensaio sobre o filme, podemos entrever uma prática chamada Orientalismo, cunhada por Edward Said. Richie escreve:

Pode-se deduzir [do filme] uma noção comum no Oriente, mas ainda comumente desconhecida no Ocidente. Não há no Oriente uma noção tradicional de essência. Não se encontra uma crença arraigada na Verdade ou na Beleza. De fato, na língua japonesa, esses substantivos abstratos são raros (RICHIE, 1972, p. 2).

Ele se autoriza a dizer o que não é conhecido pelo Ocidente, assim revelando que, no Oriente, não há a crença na essência, e recorre à língua japonesa para a afirmação. Contudo,



vemos que essas afirmações não podem ser confirmadas, dado o próprio debate que existia no pré-guerra no Japão em torno dos conceitos de ‘self’ e verdade, principalmente em relação às artes, que chegaram a culminar com a expressão de “Vida Estética” (*Biteki Seikatsu*)⁶, que, em uma outra possível tradução, pode-se ler como ‘vida regulada pela beleza’, termo cunhado pelo crítico literário Takayama Chogyuu no início do século XX.

O próprio debate em torno do ‘Romance do Eu’ não expressava uma tradição unívoca da cultura japonesa, mas sim uma tentativa de se auto-construir, em que os conceitos de verdade, beleza e até mesmo essência estavam em jogo. Richie, ao afirmar para os não-japoneses que liam sobre *Rashomon*, que o filme era compreensível apenas depois de se saber desses fatos sobre o ‘Oriente’, utilizava-se, mesmo que provavelmente bem-intencionado, de uma construção discursiva essencialista, crendo na existência dessa tradição unívoca. E, como Naoki Sakai afirmou, o procedimento do essencialismo cultural não consegue perceber que nem mesmo que a subjetividade é também da ordem da representação (SAKAI, 2003, pp. 103-104), e que “um objeto de discurso chamado ‘cultura’ pertence aos tempos recentes” (idem, p. 101).

Esse essencialismo cultural aparece ainda quando ele faz um comentário sobre o que o Ocidente estaria “descobrimo” com o filme e suas interpretações, que esta suposta inexistência da crença na verdade seria “familiar à estética Oriental, na filosofia Zen, em certos setores indianos e assim por diante” (RICHIE, 1972, p. 5). Não é na afirmação sobre a filosofia Zen que Richie recai em um eurocentrismo, mas na sua utilização: além de incluir “setores indianos e assim por diante”, podemos perceber que o filme, para ele e “o Ocidente”, deve ser explicado por esse viés. Contudo, ao considerar essa afirmação, não haveríamos desconsiderado a cronotopia de qualquer obra de arte? Como Miyoshi lembrou, o cinema japonês, “como qualquer outro produto regional e nacional, é definível apenas em sua relação com as limitações temporais e espaciais. Pode ser particular e notavelmente ‘japonês’: mas não há nada ontologicamente sagrado ou absoluto nisso” (MIYOSHI, 2003, p. 149).

Stephen Prince, em seu já citado livro, talvez muito pelo seu lançamento já posterior, à década de 1990, parece consciente do risco desses modos de leitura apontados por Miyoshi. Contudo, em muitos momentos ele recai ou no impulso da ‘domesticação’ ou no da ‘neutralização’. Em determinada passagem, Prince analisa minuciosamente uma seqüência do filme – o lenhador caminhando pelo bosque, numa seqüência que apresenta uma mudança de ritmo interno dos planos e da montagem, de calmo e fluido para rápido e alerta, após o personagem ver as evidências do crime em questão. Prince percebe e analisa essas mudanças

⁶ SUZUKI, op. cit., p.39.



de atmosfera e de tempo, colocando-as em acordo com as mudanças de atenção do personagem. A partir daí, ele atribui sentido cultural a essa mudança, da seguinte forma: “a seqüência mudou em nível formal e dramático de um movimento sensual para uma fixa e estreita perspectiva de interesse, das respostas intuitivas da iluminação Zen para a dividida e rígida perspectiva de uma mente racional” (PRINCE, 1991, p. 133).

Segundo ele, o significado se dá nos termos da diferenciação entre Zen (japonês) e racional (ocidental). Aqui não digo que entre racionalismo e filosofia Zen não haja diferenças dessa natureza, pois há sim. Contudo, a significação de um filme a partir dessa dicotomia é um gesto, como já dito, que acaba por circunscrever o Outro em suas diferenças, que são da ordem de uma ‘essência cultural’ que não é a *nossa*, e que não se encontra no tempo, mas quase que em uma noção metafísica de cultura e tradição. Cito aqui Masao Miyoshi, que alerta que “da mesma forma que hegemonia geopolítica está para o estado, está o tradicionalismo para a cultura” (MIYOSHI, 2003, p. 143).

Conclusão

As duas formas de leitura que foram detectadas por Miyoshi parecem ter sido prerrogativas da produção discursiva sobre *Rashomon*, e, por conseqüência, do cinema japonês, refletindo um imaginário orientalista sutilmente enunciado. O que é importante perceber é que ambas as formas, apesar de se apresentarem de modos diferentes em sua superfície, advêm de um pressuposto inicial comum, que é do paradigma referencial num ‘Ocidente’, que a partir de si conforma o que lhe é externo. Essa conformação se dá ou através da demarcação das diferenças, que ganham aspectos ontológicos e absolutos, fora do tempo e presos a um espaço idealizado do Outro (*neutralização*); ou através da apropriação desse Outro, ignorando-se da mesma forma o agenciamento cronotópico de tempo e espaço (que são distintos, mas não no sentido sacralizante), trazendo-o forçosamente para o referencial do que seria o *nós*, que passa a ser o significante imperativo para o que deve ser qualitativamente avaliado (*domesticação*).

Neste artigo, mostrei o movimento que se dá dessas práticas discursivas, que geraram primeiramente um debate em torno do ‘self’ e do papel do narrador na literatura japonesa no final do século XIX e início do século XX, quando a Democracia Taishô instaurava o pensamento liberal no Japão. Num segundo momento, detectei uma ‘crise do narrador’ no pós-Segunda Guerra japonês, propondo uma nova leitura, a partir desse contexto, do filme *Rashomon* de Kurosawa (1951), adaptação cinematográfica de contos de Akutagawa, escritos na mesma época do pré-guerra em que o ‘self’ surgia como questão nos debates



intelectuais e culturais do país (década de 1910). A leitura aqui feita é problematizada nesse debate. Contudo, as mesmas práticas discursivas de construção de alteridade também geraram os discursos sobre o filme, que foram analisados na última parte do artigo. A concepção eurocêntrica perpassou todos esses momentos históricos e, na recepção do filme, foi também centro gerador de sentidos, resultante em textos que não problematizaram seus próprios preceitos.

Universalismo e particularismo, ambas as concepções de relação com o Outro, são dois lados de um mesmo impulso de sistematizar o estar-no-mundo das diferenças. E essa prática normalmente ganha tons eurocêntricos, graças a uma constituição histórica que proporcionou esse centramento referencial ao ‘Ocidente’ ideológico (euro-americano). Como Naoki Sakai pontua:

O Ocidente nunca contenta-se com o que é reconhecido pelos seus outros; está sempre intencionado a abordar os outros para incessantemente transformar sua auto-imagem; continuamente busca a si a partir da interação com o Outro; nunca se satisfaz em ser reconhecido, mas deseja reconhecer os outros; prefere ser o gerador do reconhecimento do que o receptor do mesmo [...] De fato, o Ocidente é particular em si mesmo, mas também constitui o ponto de referência universal em relação ao qual outros reconhecem-se como particularidades. E, por conta disso, o Ocidente se pensa como absoluto (SAKAI, 2003, p. 95).

Esta reflexão é primordial para mostrar as facilidades de um discurso que já foi naturalizado, e que se constituiu como um parâmetro para se lidar com o Outro e com o que o Outro produz artisticamente. Não só o Japão nem o cinema japonês, mas também o cinema iraniano, brasileiro, argentino, indiano, chinês, mexicano parecem ser susceptíveis a esses riscos do discurso. Os próprios indivíduos, nações e culturas entram nessa mesma lógica sistematizante.

Na atualidade, em que a desterritorialização dos corpos, das produções simbólicas e dos imaginários, como bem detectado por Arjun Appadurai (1999), passa a ser fator tão preponderante na constituição do mundo e das identidades, a atenção às tradições construídas e aos perigos dos discursos é elevada automaticamente à posição de objeto importante de reflexão crítica. Mantendo sempre a consciência de que não é privilégio do central produzir o marginal, mas o marginal também pode constituir-se como ‘alternativa ao paradigma’, contribuindo para o discurso que se prolifera, a atividade de relativizar a própria construção é primordial.



RASHOMON AND MODERNITY: SELF, NARRATIVE AND OTHERNESS

Abstract: *Rashomon*, responsible movie for the opening presence of Japanese cinema international environment, in 1951, is the central point, here, to address the discourse training of modernity. The critical, art and film speeches are intercepted, taking as its starting point, the transposition from the literature to the cinema of the short-stories: *Dentro do Bosque e Rashomon*, written by Ryunosuke Akutagawa, conducted by Akira Kurosawa, and the establishment of a modern subjectivity from the concept of 'self'. The understanding of speeches in different seasons (beginning of the 20th century and post- II Mundial War) opens the edges of the procedures of establishment of traditions and cinematographies, culminating with the critical speech in the 60 and 70 decades.

Key-words: *Rashomon*; modernity; *self*; narration; otherness.

Referências Bibliográficas

AKUTAGAWA, Ryunosuke. *Rashomon e Outros Contos*. São Paulo: Civilização Brasileira/Massao Ohno Ed, 19--

APPADURAI, Arjun. “Disjunção e Diferença na Economia Cultural Global”, in Featherston, Mike (org). *Cultura Global*. Petrópolis: Vozes, 1999. 311-328.

AUMONT, Jacques. “O Ponto de Vista”, in Geada, Eduardo. *Estéticas do Cinema*. Lisboa: Dom Quixote, 1983. 125-157.

BRANIGAN, Edward. “O plano-ponto-de-vista” in RAMOS, Fernão (org), *Teoria Contemporânea do cinema*, vol II. São Paulo: SENAC, 2005. 251-275

BROWNE, Nick. “O espectador-no-texto: a retórica de *No tempo das diligências*” in RAMOS, Fernão (org), *Teoria Contemporânea do cinema*, vol II. São Paulo: SENAC, 2005. 229-249.

CHATMAN, Seymour. *Coming to Terms: the Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca e Londres: Cornell University Press, 1990.

GUELLI, Nino. “Rashomon”, in Richie, Donald (org). *Focus on Rashomon*. Nova Jersey: A Spectrum Book, 1972. 103-109.

MIYOSHI, Masao. “Against Native Grain: The Japanese Novel and the Postmodern West”, in Miyoshi, Masao e Harootunian H.D. (org). *Postmodernism and Japan*. Durham e Londres: Duke University Press, 2003. 143-168.

PRINCE, Stephen. *The Warrior's Camera: the Cinema of Akira Kurosawa*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1991.



RICHIE, Donald. “Introduction”, in Richie, Donald (org). *Focus on Rashomon*. Nova Jersey: A Spectrum Book, 1972. 1-7.

_____. “Rashomon”, in Richie, Donald (org). *Focus on Rashomon*. Nova Jersey: A Spectrum Book, 1972. 71-94.

SAKAI, Naoki. “Modernity and its Critique: the Problem of Universalism and Particularism”, in Miyoshi, Masao e Harootunian H.D. (org). *Postmodernism and Japan*. Durham e Londres: Duke University Press, 2003. 63-92.

SUZUKI, Tomi. *Narrating the Self: Fictions of Japanese Modernity*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1996.

TSURUTA, Kinya. “Akutagawa Ryunosuke and I-novelists”, in *Monumenta Nipponica*, vol.25, n.1/2. Tóquio: Sophia University Press, 1970. 13-27.

TYLER, Parker. “Rashomon as Modern Art”, in Richie, Donald (org). *Focus on Rashomon*. Nova Jersey: A Spectrum Book, 1972. 119-128.

Texto recebido para apreciação em 08/07/2008

Aprovado para publicação em 29/08/2008