

# SHAKESPEARE E KUROSAWA, NOBRES E SAMURAI: ASPECTOS CULTURAIS EM UMA RELEITURA JAPONESA DE *REI LEAR*

SHAKESPEARE AND KUROSAWA, KINGS AND SAMURAI: CULTURAL ASPECTS IN A JAPANESE  
TRANSLATION OF *KING LEAR*

Diandra Sousa Santos\*  
Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Ramos

## RESUMO

O presente trabalho se insere no contexto dos Estudos da Tradução, que problematizam conceitos cristalizados comumente associados à prática tradutória, como fidelidade, originalidade e equivalência. Entendendo a tradução como uma atividade criativa e cultural, realizada por um sujeito que está inserido em um determinado contexto, o artigo conduz uma análise do texto dramático *Rei Lear*, escrito pelo dramaturgo inglês William Shakespeare por volta de 1605 durante o reinado de Jaime I, e sua tradução filmica *Ran*, dirigida por Akira Kurosawa que desloca a história shakespeariana para o Japão do século XVI. O principal objetivo desse artigo é analisar os aspectos da cultura nipônica presentes na releitura do texto dramático realizada por Kurosawa, visto que tais deslocamentos culturais ratificam a posição do diretor como tradutor que lê, interpreta e ressignifica o texto de partida de acordo com o seu local de fala, construindo assim um novo texto. A base teórica pauta-se nos estudos contemporâneos sobre a Tradução, os quais são aqui ampliados e adaptados de modo a incorporar o campo da tradução intersemiótica, levando-se em conta a subjetividade e a consequente singularidade inerentes à prática tradutória, características que tornam possível a existência de múltiplas leituras, todas (des) hierarquizadas, de uma mesma obra.

**Palavras-chave:** *Rei Lear*. William Shakespeare. Tradução Intersemiótica. *Ran*. Cultura

## ABSTRACT

This paper is within the scope of Translation Studies, in line with poststructuralist theories that question crystallized concepts commonly associated with the translation practice, such as fidelity, originality and equivalence. Understanding translation in all its forms, as a creative and cultural activity performed by a subject inserted in a given context, this paper conducts an analysis of the dramatic text *King Lear*, written by the English playwright William Shakespeare around 1605 during the reign of James I, and his filmic translation *Ran* directed by Akira Kurosawa, released in 1985, and in which the Shakespearean story is recreated in sixteenth-century Japan. The main objective of this paper is to analyze aspects of Japanese culture present in the retelling of the Shakespearean text performed by Kurosawa, since such cultural shifts confirm the director's position as a translator that reads, interprets and reframes the source text according to his culture, thus building a new text. The theoretical basis is based on contemporary studies on translation, which are here extended and adapted to include the field of intersemiotic translation, taking into account the subjectivity and subsequent singularity inherent to the translation practice, characteristics that allow the existence of multiple readings of the same text.

**Key words:** *King Lear*. William Shakespeare. Intersemiotic Translation. *Ran*. Culture.

## 1 INTRODUÇÃO

William Shakespeare (1564-1616) produziu suas 38 peças (entre comédias, tragédias e peças históricas) e 154 sonetos durante os reinados de Elizabeth I (1558-1603) e Jaime I (1603-1625). Saindo de Stratford-upon-Avon e chegando a Londres, em meados da década de 1580, Shakespeare encontrou o cenário propício para ser bem sucedido inicialmente como

---

\* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult – UFBA). E-mail: [diandra.sousa@gmail.com](mailto:diandra.sousa@gmail.com).

ator e posteriormente como dramaturgo: o teatro inglês florescia, se distanciando dos modelos da Idade Média, com a consolidação do inglês moderno e, conseqüentemente da literatura inglesa, principalmente graças ao mecenato. A própria rainha Elizabeth era grande incentivadora das artes, especialmente do teatro, o que foi de fundamental importância para que essa manifestação artística se desenvolvesse e se tornasse um dos marcos do seu reinado. (BURGESS, 1996).

Ao longo dos séculos, as peças shakespearianas continuaram sendo encenadas e até hoje permanecem vivas, não só como apresentações teatrais, mas também como traduções para outros meio semióticos, como filmes, novelas, desenhos animados e quadrinhos, em outras culturas. Assim, pode-se considerar essas diversas releituras como fundamentais para a sobrevivência da obra do dramaturgo, levando-o cada vez mais perto de outros públicos. Nessa senda de pensamento, o presente trabalho propõe uma análise do texto dramático *Rei Lear*, tragédia escrita em 1605, e de sua releitura fílmica *Ran*, lançado em 1985, sob a direção do cineasta japonês Akira Kurosawa.

Em *Rei Lear*, encontramos a história de um rei que resolve dividir seu reino entre suas três filhas, Goneril, Regana e Cordélia. Para decidir qual das três filhas ficará com a maior parte do reino, Lear pede que declarem o seu amor por ele diante de toda a corte. As filhas mais velhas não medem esforços para bajulá-lo, ao contrário de Cordélia, que se nega a fazer isso. Lear se enfurece com a filha mais nova, decide bani-la e divide o reino entre Goneril e Regana. Porém, ao assumir o poder, as filhas privilegiadas tornam-se tiranas, passam a humilhar Lear e cometem atos cada vez mais perniciosos. Ao mesmo tempo, temos o desenvolvimento da subtrama que envolve Gloucester e seus dois filhos, Edgar e Edmundo, sendo este último um filho bastardo. Insatisfeito com sua condição aos olhos da sociedade e com a impossibilidade de ser herdeiro, ele elabora um plano para fazer seu pai acreditar que Edgar deseja assumir o controle do dinheiro e das propriedades da família. Edgar é então obrigado a fugir e se disfarçar para preservar sua própria vida. As duas tramas convergem para o final trágico da peça, com as mortes de Lear, suas três filhas, além de Gloucester e Edmundo.

Na releitura de Kurosawa, a história é deslocada para o Japão do século XVI, período bem próximo daquele em que Shakespeare escreveu a peça. Acompanhamos a narrativa sobre o chefe Hidetora e seus três filhos: Taro, Jiro e Saburo. Taro é casado com Kaede, e Jiro, com Sue. Sabemos, desde o início do filme, que as duas tiveram suas famílias destruídas por Hidetora na sua busca por poder. Hidetora decide dividir seu reino entre os três filhos, é

contrariado por Saburo e o bane, dividindo o reino entre os dois mais velhos. Kaede, porém, resolve se vingar do sogro e, para isso, manipula Taro e Jiro, voltando-os contra Hidetora. Depois disso, os dois irmãos passam a guerrear entre si. Com a morte de Taro em combate, Kaede seduz Jiro e exige que Sue seja morta, para que os dois então se casem. Nesse meio tempo, Hidetora sucumbe à loucura, contando apenas com a ajuda de Kyoami (o bobo) e Tango, leal chefe do exército. Saburo, sabendo das aflições de seu pai, sai para buscá-lo, mas ao reencontrá-lo, acaba sendo morto e Hidetora também morre de pesar pela perda do filho. Enquanto isso, Sue é assassinada a mando de Kaede, que finalmente consegue atingir seu objetivo - destruir o clã dos Ichimonji. Após admitir seus atos, é decapitada por Kurogane, um dos samurais da guarda de Hidetora.

O principal objetivo do trabalho é observar como o diretor japonês insere elementos característicos da cultura nipônica em sua tradução do texto shakespeariano. Interessa-nos observar as intersecções entre cultura e tradução, observando como o sujeito dialoga com o seu contexto, com o seu conhecimento de mundo, com a sua história e com a sua cultura ao produzir sua obra.

## **2 CULTURA E TRADUÇÃO**

De forma geral, as traduções - principalmente as traduções filmicas - são alvo de grande resistência e muitas vezes rejeição por parte do público, por não corresponderem à esperada fidelidade em relação ao texto escrito. É muito comum ouvir comentários de espectadores decepcionados sobre o filme ter “estragado o livro” de que tanto gostaram. Muitos conceitos e crenças estão imbricados nessa visão em relação às traduções. Em primeiro lugar, a crença de que é possível estabelecer uma relação de fidelidade completa entre o texto de partida e o texto de chegada, como se o texto tivesse uma “essência” que pudesse ser apreendida pelo leitor/tradutor e transportada em sua totalidade para a tradução; como se as intenções do autor pudessem ser extraídas e deslocadas para o texto fílmico.

Tal posicionamento vem no rastro de uma série de conceitos e crenças, revelando uma concepção marcadamente tradicional das relações entre literatura e tradução, pontuadas pela ideia de que é possível estabelecer uma cópia do texto de partida, mesmo decorridos séculos entre a produção de um texto e outro.

As reflexões sobre signo, significação e leitura empreendidas por teóricos pós-estruturalistas a partir da década de 60 do século XX tais como Jacques Derrida, Gilles

Deleuze e Michel Foucault são de grande importância para os estudos de tradução. A significação não é mais vista como algo totalmente presente no significante, não havendo uma relação imediata entre eles. Ao contrário, um significado é construído a partir de múltiplas relações entre significantes e principalmente entre esses significantes e o contexto em que sua leitura acontece. A linguagem, como salienta Terry Eagleton em *Teoria da literatura: uma introdução*, “passa a assemelhar-se muito mais a uma teia que se estende sem limites, onde há um intercâmbio e circulação constante de elementos, onde nenhum dos elementos é definível de maneira absoluta e onde tudo está relacionado com tudo” (EAGLETON, 1983, p.195). A significação deixa de ser vista como algo estanque, encerrado na palavra e passa a ser algo que se materializa durante a leitura e a interpretação.

Essa mudança de perspectiva traz consigo muitas outras de grande importância. A crítica pós-moderna ao universalismo e à supressão das diferenças nos alerta para a impossibilidade de um sujeito que não esteja exposto às coerções do espaço e do tempo em que vive. Os significados, portanto, não podem ser inerentes aos significantes. São arbitrários e atribuídos. O texto não é, pois, um receptáculo imutável de significados, intenções, mensagens depositados pelo autor, mas um emaranhado complexo de significações. A partir dessa linha de pensamento, não “há um texto autossuficiente, em que todo significado se inscreve” (RODRIGUES, 2000, p. 167). Assim, o foco é deslocado do autor para o leitor e sua capacidade interpretativa e crítica diante do material lido. O autor deixa de ser a autoridade suprema do texto e passa a ser mais um elemento do qual o sujeito pode lançar mão durante a sua leitura, consonante com o pensamento de Barthes: “[...] agora, porém, a literatura é menos um objeto com o qual a crítica deve se conformar do que um espaço livre no qual ela pode jogar” (*apud* EAGLETON, 1983).

Traduzir passa a ser visto, portanto, como um processo criativo e também cultural. Quando traduzimos, a nossa produção textual nunca será independente dos nossos próprios rastros: nossas vivências, crenças, opiniões, ideologia, *background* cultural, nossa história, o que aconteceu e está acontecendo ao nosso redor, tudo que foi lido, visto e ouvido durante a nossa vida. Todos esses elementos estarão presentes nos textos que produzimos, consciente ou inconscientemente. O tradutor, portanto, nunca será invisível em seu texto – seu contexto, tudo que ele carrega e o faz um sujeito singular estarão presentes no produto final. Se traduções são feitas por sujeitos diferentes, em contextos diferentes, sob influências de rastros distintos em um processo dinâmico, a ideia de equivalência e significado latente não pode

mais se sustentar. Stam (2003, p. 226), ao analisar a tradução intersemiótica de obras literárias afirma que:

Todos os textos são tecidos de fórmulas anônimas, variações nestas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, combinações e inversões de outros textos. Em sentido mais amplo, o dialogismo intertextual refere-se às infinitas possibilidades geradas por toda prática cultural discursiva, por toda matriz de comunicação oral dentro da qual cada texto artístico está situado, que chega ao texto não apenas por meio de influências reconhecidas, mas também através de súbitos processos de disseminação.

Quando um texto é traduzido, ganha vida própria em outro contexto, onde estabelecerá novas relações de significado, passando a ser “uma máquina de significados em potencial”. (ARROJO, 2007, p.23) A imagem da tradução como “transporte de cargas” é substituída pela imagem do *palimpsesto*, tipo de pergaminho usado mais de uma vez mediante a raspagem da mensagem anterior. “O palimpsesto passa a ser o texto que se apaga em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar à outra escritura do ‘mesmo’ texto” (ARROJO, 2007, p.23,24). O que temos são interpretações suplementares e não hierarquizadas de uma mesma obra, seus diversos palimpsestos.

Reiterando, portanto, quando interpretamos e produzimos um texto, o fazemos a partir da nossa própria concepção e percepção de mundo. Não podemos operar um texto a partir de um laboratório, isolados do que somos, do que vivemos e conhecemos. Somos seres culturais e essa característica é fundamental para se entender o processo de tradução como manipulação de significados e significantes e de transformação de um texto em outro. O olhar para a nossa própria herança cultural e a interferência desses fatores no nosso processo de produção e no produto final é inevitável.

É partindo dessa perspectiva que analisaremos a tradução de *Rei Lear* realizada por Akira Kurosawa, em *Ran*.

### 3 ASPECTOS CULTURAIS EM *RAN*

Akira Kurosawa (1910-1998) foi um dos diretores japoneses mais reconhecidos no Ocidente. Sua carreira começou em 1943 e em 1985, Kurosawa se volta para um projeto, contando com patrocínio de estúdios franceses: *Ran*, releitura da tragédia shakespeariana *Rei Lear*, lançado quase trinta anos depois do primeiro diálogo do cineasta com a obra do dramaturgo elisabetano, no filme *Trono Manchado de Sangue* (1957), releitura de *Macbeth*.

*Ran*, como aponta Stephen Prince (1991) em *The Warrior's Camera: the cinema of Akira Kurosawa*, era um sonho antigo de Kurosawa, cuja realização foi impossibilitada pela relutância de estúdios japoneses em financiar uma produção tão cara. É interessante observar que a trama de *Rei Lear*, com seu foco na destruturação social e na fragilidade do indivíduo diante do caos resultante de seus próprios atos, é um hipotexto em potencial para *Ran*, se levarmos em conta a temática recorrente dos filmes de Kurosawa, que também se voltam para o confronto dos personagens com a desintegração do mundo que os circunda. Assim, o diretor se apropria de um texto dramático de forma consciente, com objetivos específicos, explorando as potencialidades que lhe interessam, ao mesmo tempo em que o re-significa e o revitaliza com a sua nova leitura.

Em *Ran*, Kurosawa desloca o texto dramático shakespeariano, cujo locus espaço-temporal é a Bretanha pré-cristã do século VIII, para o Japão do século XVI. Assim como Shakespeare, Kurosawa se volta para a o passado, para a história de seu país na construção de sua narrativa, como indivíduo inserido em um determinado contexto com o qual mantém contínuo e inevitável contato. Kurosawa, de forma similar ao que Shakespeare realizava com suas peças, reconstrói a história elisabetana, tendo em vista elementos característicos da cultura nipônica, o estilo de filme que intenta produzir (um *Jidaigeki*, isto é, um filme de época) e suas próprias idiossincrasias, na condição de diretor. Além disso, vale notar que nesse mesmo período (século XVI), William Shakespeare produzia suas peças para o teatro londrino. O fato reforça a ligação de *Ran* com o texto shakespeariano, ao mesmo tempo em que ilustra a multiplicidade de culturas, sociedades e indivíduos – no mesmo período, as sociedades inglesa e japonesa se encontravam em realidades bastante distintas. Como esperar que sujeitos oriundos de momentos sócio-históricos tão diferentes produzam textos idênticos ou equivalentes? O caráter cultural da atividade tradutória fica, portanto, evidente quando analisamos *Ran* a partir de tal perspectiva.

O período que Kurosawa escolheu para situar sua releitura foi marcado por guerras civis entre clãs. Como assinala Prince (1991, p.284),

As guerras civis, a instabilidade política e os padrões endêmicos de ambição e traição que caracterizavam esse período são usados para oferecer um comentário sobre o que Kurosawa agora percebe como a vigência dos impulsos humanos em direção à violência e à autodestruição.

Ao deslocar o texto dramático shakespeariano e produzir sua tradução, Kurosawa insere em seu texto fílmico elementos que caracterizam a cultura onde a tradução é realizada.

O budismo (religião com segundo maior número de adeptos no Japão) e manifestações culturais como a pintura japonesa e o Teatro Noh se fazem presentes nos personagens, nos diálogos, no figurino e na maquiagem. Tais aspectos culturais marcam a presença do diretor/tradutor em seu texto, como sujeito criativo que dialoga com seu contexto ao produzir sua obra. A seção a seguir se concentrará, pois, na análise dos deslocamentos culturais realizados por Kurosawa em sua tradução.

### 3.1. PERÍODO SENGOKU, XOGUNATO E BUDISMO

Os anos que se encerram entre o final do século XV e meados do século XVI marcam um momento singular na história japonesa, definido pelos historiadores como Período Sengoku, ou o Período dos Estados Guerreiros. Como assinala Curtis Andressen em *Small History of Japan: from Samurai to Sony* (2002), esse período se caracterizou por apresentar uma estrutura de organização política nos moldes feudais, em que o imperador constituía uma figura simbólica de poder, não o exercendo de fato. O controle era exercido pelo Xogum (ou Shogun, abreviação de *seiitai-shogun*, palavra de origem japonesa que significa "Comandante do Exército", figura a quem o imperador concedia o poder supremo de controlar o país em seu nome, delegando-lhe responsabilidades civis, militares, judiciárias e diplomáticas. O primeiro Xogum estabelecido foi Minamoto no Yoritomo, em 1192 d.C (ANDRESSEN, 2002).

Dentro desse sistema conhecido como xogunato – que se estendeu do século XII ao século XIX, terminando com a restauração Meiji – unidades familiares estabeleciam o poder sobre as áreas ao redor de suas propriedades através de relações semelhantes à vassalagem, baseadas na lealdade e na garantia de proteção mútua. Os líderes dessas áreas, conhecidos como *daimyo*, construíam verdadeiras fortalezas ao redor de suas terras, com o intuito de proteger seus bens e sua família das constantes invasões e massacres, tão característicos do período. Ainda na busca por proteção, os *daimyo* contavam com os samurais. Estes, sob um rígido código de ética, juravam lealdade a um senhor e em troca da segurança oferecida recebiam bens, especialmente terras, exercendo poder sobre a propriedade e as pessoas que nela habitavam (ANDRESSEN, 2002).

Assim, o poder no Japão, durante o xogunato, partia do Xogum, líder que representava o Imperador, e era irradiado pelas múltiplas unidades regionais. Cada uma destas unidades estava sob o controle de um *daimyo*, líder de um clã e de uma grande propriedade, que, por sua vez, contava com a lealdade de samurais que lhe garantiam proteção. Porém, traições

partindo de dentro e de fora dessas unidades eram muito comuns. Chefes de clãs procuravam sempre expandir suas propriedades, invadindo e queimando castelos, matando homens e sequestrando mulheres e crianças (ANDRESSEN, 2001).

Em *Ran*, podemos observar características desse período à medida que aprendemos sobre as ações de Hidetora, chefe do clã Ichimonji. Ao reunir seus filhos, samurais e senhores, para anunciar a decisão de se afastar do poder, passando-o para seu filho mais velho, Taro, Hidetora começa seu discurso relembrando os tempos caóticos em que cresceu e todo o processo de batalhas até se estabelecer como senhor do maior clã das planícies.

HIDETORA: Eu, Hidetora Ichimonji, nasci naquele pequeno castelo nas montanhas. Naquele momento esta planície inteira fervia com constantes batalhas. Muitos senhores competiam pelo poder. Aos dezessete anos, coloquei minha bandeira em cima daquele castelo. Organizei guerras durante cinquenta anos e afinal, a planície era minha. Icei minhas cores em cima do castelo principal. Gastei muitos anos cruzando lanças [...] (KUROSAWA, 1985).

A trajetória sangrenta de Hidetora também fica evidente na fala de Saburo, seu filho mais novo, quando este diz para o pai: “[...] você derramou um oceano de sangue, não mostrou clemência nem piedade” (KUROSAWA, 1985). Lady Kaede, esposa de Taro, também relembra como seus pais e irmãos foram mortos no dia de seu casamento, em uma emboscada promovida por Hidetora que se aproveitara da situação festiva e da falta de cuidado com a segurança do castelo. Lady Sue, esposa de Jiro também teve sua família executada e seu irmão mais novo, Tsurumaru, teve os olhos queimados. Os filhos mais velhos de Hidetora também caracterizam o período Sengoku, ao representarem a traição que emerge de dentro do próprio clã, uma vez que se voltam contra o pai, após a divisão da propriedade, lutando em seguida, entre si pelo controle definitivo. Tais exemplos evidenciam a dinâmica de poder dentro do xogunato com a transmissão de poder mediada por traições e batalhas.

Fica também nítido, na produção de Kurosawa, que a estrutura político-social desse período é centrada no patriarcado, característica fundamental para a compreensão de um dos deslocamentos realizados por Kurosawa: a transformação das três filhas de Lear nos três filhos de Hidetora. Se por um lado, na peça, as três mulheres estão no centro político da trama, agindo diretamente e desafiando o poder masculino representado pelo pai e pelos maridos, na releitura fílmica, Lady Kaede e Lady Sue, esposas de Taro e Jiro, respectivamente, estão restritas à esfera doméstica, sem nenhuma forma de intervenção sócio-política direta. Tal releitura das personagens femininas decorre das diferentes noções de liderança vivenciadas por Shakespeare e por Kurosawa. De acordo com Thais Flores Diniz,

em *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural* (2003), o local de fala de Shakespeare permitia que ele desse voz ao discurso feminino, pois o dramaturgo vivia no período em que uma mulher ocupava o trono da Inglaterra – a rainha Elizabeth I. Em contrapartida, a estrutura patriarcal do Japão feudal descarta tal possibilidade, visto que as japonesas não podiam nem ao menos herdar propriedades e ou cargos políticos (DINIZ, 2003). Dessa forma, fica claro que a tradução constitui um processo de transformações, que vão além da mudança do sistema semiótico, envolvendo também aspectos culturais.

Todavia, o fato das mulheres serem deslocadas do centro político da trama para a esfera doméstica, em consonância com a estrutura do xogunato, não significa que elas não tenham importância na narrativa fílmica. Em substituição ao enredo secundário sobre Gloucester e seus filhos Edgar e Edmundo, Kurosawa traz as personagens Lady Kaede e Lady Sue. Ambas tiveram suas famílias destruídas por Hidetora. Lady Kaede, esposa do filho mais velho, busca vingar a morte de seus parentes. Sem possibilidade de atuação política, Kaede usa seu poder de manipulação para colocar Taro e Jiro contra o pai, levando assim à destruição do clã de Hidetora. A única forma que Kaede tem de intervir nos acontecimentos é através de suas ligações com figuras masculinas – primeiro o seu marido e depois da sua morte, seu cunhado. Em *Rei Lear*, ao contrário, as filhas mais velhas têm maior acesso ao poder político e à posição de autoridade, como fica claro no tratamento que dispensam ao pai e aos maridos e, sobretudo, no direito à sucessão. Essa mudança de perspectiva no texto fílmico evidencia a inextrincável ligação entre o tradutor e sua cultura, além do seu conhecimento de mundo.

Outra marca do novo contexto, no qual o texto dramático shakespeariano é re-significado, são as referências ao Budismo, especialmente através da personagem Lady Sue. Esta, ao contrário de Kaede, age de forma diferente em relação à morte de seus pais pelas mãos do sogro. Lady Sue vive plenamente a doutrina budista, pregando o perdão, a compaixão e a recusa ao ódio. Ela perdoa Hidetora, mesmo depois deste ter matado seus pais e deixado seu irmão cego. Sue representa o que se espera da mulher na sociedade japonesa do século XVI: pureza, candura e completa submissão. Tais características ficam evidentes no diálogo entre Hidetora e Sue e na fala de seu irmão, Tsurumaru:

HIDETORA: Queimei completamente seu castelo, seu pai e sua mãe morreram. E você olha para mim dessa maneira. Olhe para mim com ódio, seria mais fácil aguentar. Vamos, me odeie!

SUE: Eu não o odeio. Tudo é decidido em nossas vidas prévias. O Buda abraça todas as coisas. (KUROSAWA, 1985).

TSURUMARU (para HIDETORA): Eu era criança, mas como esquecer o homem que só poupou minha vida tirando a luz de meus olhos em nosso castelo em chamas? Tento seu como minha irmã, rezar a Buda e me libertar do ódio. (KUROSAWA, 1985).

O mesmo comportamento se repete em Saburo, o filho mais novo, que diz não odiar o pai apesar da injustiça por ele cometida. Kurosawa, ao introduzir elementos do Budismo em sua releitura do texto dramático, impõe sua singularidade como tradutor no texto, caracterizando-se como sujeito cultural. As diferenças culturais que norteiam a re-significação dos personagens mostram que a tradução de forma alguma se limita a uma operação linguística baseada em substituições. A tradução se configura, portanto, como uma atividade criativa intimamente relacionada à cultura e à história.

### 3.2. A INFLUÊNCIA DO TEATRO NOH

Também se pode observar uma grande influência do teatro Noh, forma dramática das mais prestigiadas da história do Japão, que se desenvolveu entre os séculos XIV e XVII (entre os períodos Muromachi e Sengoku). O estilo contava especialmente com o impulso de Kannami, e seu filho Zeami, atores e dramaturgos que se dedicavam à construção e realização de peças nessa estética, sendo responsáveis pela produção de um terço do repertório Noh existente. Essa manifestação teatral se caracteriza pela junção de música (especialmente da flauta e do tambor), dança e poesia, uma vez que apenas uma pequena parte das falas se apresenta em forma de prosa. Durante o Período Edo (1603-1868), o Noh foi escolhido pelo governo japonês como forma oficial de arte performática nacional, sendo utilizada em celebrações políticas e militares. De acordo com os sites do Instituto Yamasa e da Embaixada Japonesa no Brasil, existem atualmente cerca de 1.500 atores profissionais trabalhando diretamente com o Noh.<sup>1</sup>

O Noh conta com dois tipos principais de atores: o *Shite* (ator principal), que é sempre uma criatura fantástica ou sobrenatural, como um fantasma ou um espírito, e o *Waki* (ator secundário) que pode ser acompanhado de um *Waki-zure*. Algumas peças contam também com os *Tsure*, companheiros do *Shite*. O que os diferencia é o uso das máscaras, pois enquanto o *Shite* está sempre mascarado, os demais personagens só usam esse artifício,

---

<sup>1</sup> *Coisas Japonesas: NOH e KYOGEN*. In: The Yamasa Institute Website. Disponível em: < [http://www.yamasa.org/acjs/network/portugues/newsletter/things\\_japanese\\_13.html](http://www.yamasa.org/acjs/network/portugues/newsletter/things_japanese_13.html) >. Acesso em 13 de novembro de 2012.

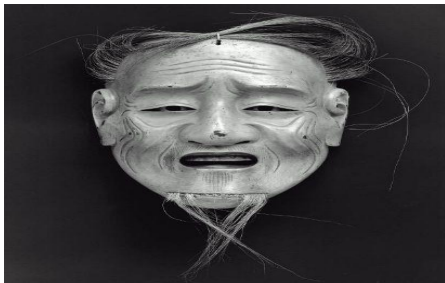
quando precisam interpretar personagens femininos, uma vez que mulheres não tinham permissão para atuar.<sup>2</sup> É interessante ressaltar a semelhança com o teatro elizabetano para o qual Shakespeare produzia nesse mesmo período (século XVI) – nos dois contextos, atrizes não eram autorizadas a encenar no palco, cabendo aos homens representar papéis femininos.

O uso de máscaras é marca distintiva do teatro Noh. Essas se dividem em quatro principais categorias: masculina, feminina, idosos (do sexo masculino) e demônios – cada uma com várias subdivisões como, por exemplo, “criança do sexo masculino”, “homem jovem”, “guerreiro”, entre outras, a depender da idade e da personalidade do personagem (MCDONALD, 1994). Em *Ran*, a máscara do *Shite* é reconstruída por Kurosawa através da maquiagem de Hidetora. Como aponta Keiko McDonald em *Japanese Classical Theater in Films*, a transição de Hidetora da tirania à loucura é acentuada pela maquiagem, construída a partir de duas máscaras do repertório Noh: *akujo* (usada para representar um homem idoso com características de vilão) e *shiwajo* (representando um homem idoso em decadência, com o rosto marcado de rugas). A primeira, segundo McDonald (1994), insere-se entre as categorias “homem idoso” e “demônio”, sendo caracterizada por olhos e boca largos, com um aspecto ameaçador. A maquiagem do chefe do clã Ichimonji tem as características da máscara *akujo*, desde o início do filme até a destruição do castelo, quando seus guerreiros e suas esposas são massacrados, como representação da figura que cometeu tantos outros atos cruéis, a exemplo do massacre das famílias de Kaede e Sue.

Quando Hidetora sucumbe à loucura, suas expressões mudam. As feições duras e assustadoras cedem lugar a um olhar vago e desesperado. Nesse momento, a maquiagem utilizada se assemelha à segunda máscara mencionada, conhecida como *shiwajo*, cujas características são os olhos fundos, a pele enrugada e o cabelo desganhado. (MCDONALD, 1994). Essa é exatamente a imagem que temos de Hidetora, quando ele deixa o castelo depois da destruição e vaga pelos campos sob a tempestade. No teatro Noh, essa máscara é usada para representar um sujeito em situação de infortúnio, resultante de graves pecados, tendo, por isso, que vagar pela terra até receber absolvição. Após encontrar Tango e Kyoami, os três rumam para a cabana de Tsurumaru, onde Hidetora é confrontado com seus atos e se dá conta das consequências a pagar.

---

<sup>2</sup> *Noh e Kyogen*. In: Site da Embaixada Brasileira no Brasil.  
Disponível em: < <http://www.br.emb-japan.go.jp/cultura/nohkyogen1.html> >. Acesso em 13 de novembro de 2012

**Máscara Akujo****Hidetora no castelo de Taro****Máscara Shiwajo****Hidetora e Kyoami sob a tempestade**

O figurino do teatro Noh também é um ponto de destaque, sendo caracterizado pela formalidade, abundância de tecidos, exuberância de cores e desenhos, especialmente nos trajes usados pelo *Shite*. O figurino rígido tem como função esconder as linhas do corpo do ator e emprestar-lhe uma postura mais firme e ereta. Em *Ran*, Kurosawa e a figurinista Emi Wada compõem trajes com base nessas características. Todos os personagens vestem roupas longas, com várias camadas, a maioria em tons de laranja, amarelo e vermelho, como é característico em uma peça Noh. As cores escolhidas para representar os exércitos dos três filhos são cores primárias (azul, amarelo e vermelho), apresentadas na sua roupa, logo na primeira cena. As roupas de Kyoami, o “bobo” que tem por função entreter Hidetora e seus convidados, são coloridas, com listras que mesclam rosa, amarelo e verde. O mesmo pode ser observado nas roupas de Lady Kaede e Lady Sue que apresentam detalhes e desenhos em vermelho. Esse é um dos pontos notáveis de *Ran*, fato confirmado com o Oscar de Melhor Figurino, contemplado em 1986.



Figurino em um peça Noh



Lady Kaede (*Ran*)

O *Kyogen*, ou Noh *Kyogen*, é uma forma de interlúdio para o teatro Noh que objetivava o contraste com o conteúdo mais sério da peça encenada. Para isso, valia-se da farsa, do uso de frases humorísticas ou até mesmo narrando de forma cômica os acontecimentos trágicos que envolvem o *Shite*. Aqui, vale apontar mais uma semelhança com a arte dramática inglesa, no período elizabetano: a presença dos interlúdios, isto é, de peças encenadas nos palácios e mansões da aristocracia, durante festas ou banquetes, e que, de forma mais elaborada, traziam pitadas de humor à apresentação.

O ator do *Kyogen* não usa máscara, nem mesmo quando interpreta um personagem feminino, a não ser que se trate de uma divindade. O figurino utilizado é bastante semelhante ao do Noh, contudo a linguagem é mais informal. Kyoami, o bobo, apresenta características comuns ao ator desses interlúdios. Logo no início do filme, quando Hidetora se reúne com seus filhos e lordes aliados, Taro pede que Kyoami os distraia e este o faz mesclando dança, canto e declamação de frases com um conteúdo cômico. Assim, como é recorrente em um *Kyogen*, Kyoami representa o contraste com o infortúnio de Hidetora e o mundo que se desintegra ao seu redor. Um exemplo disso é a cena em que Hidetora (já louco), Kyoami e Tango estão no campo e Kyoami faz um chapéu de grama no formato de capacete de guerra e o coloca na cabeça de seu senhor. Tal ação empresta certa comicidade a um momento trágico da narrativa, uma vez que ilustra um preceito bastante presente no filme: a ideia de que o homem sempre oscila no pêndulo do destino. No caso da nossa análise, como Sue pontua, o destino é decidido em certo momento de vidas passadas. Hidetora, outrora um grande líder de guerra que conquistava propriedades, matava homens e queimava castelos, naquele momento se vê traído por seus filhos, vagando pelas montanhas sem esperança, em meio a um mundo caótico, sobre o qual ele não tem nenhum controle (MCDONALD, 1994).

A partir do exposto, fica claro que Akira Kurosawa estabelece um profundo diálogo com a cultura de seu país ao produzir sua releitura de *Rei Lear*. Tal diálogo é inerente a qualquer produção textual e, portanto, a qualquer tradução. Os exemplos dados a partir da

análise do período para o qual a obra shakespeariana é deslocada, da inserção de elementos característicos do budismo e da influência exercida pelo teatro Noh sobre na construção de personagens, falas e figurinos mostram o poder inegável da subjetividade do tradutor e da sua irremediável presença em seu texto. *Ran* está impregnado de marcas do diretor, da figurinista e todos que trabalharam na produção do texto filmico. Admitir a invisibilidade do tradutor implica ignorar a tradução como processo de tomada de decisões conscientes. Akira Kurosawa apropria-se do texto de William Shakespeare e produz um novo texto, um texto seu, com marcas que o identificam como escritor e produtor de significados.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho buscou analisar as intersecções entre cultura e tradução, tomando como objetos de análise o texto dramático *Rei Lear* e o texto filmico *Ran*. A perspectiva adotada na análise das duas obras pautou-se na visão de tradução como atividade criativa, realizada por um sujeito cultural, singular e multifacetado que estabelecerá inevitável diálogo com seu contexto ao produzir sua tradução. O texto deixa de ser visto como receptáculo de informações, passando a ser entendido como um emaranhado de significações e múltiplas relações. Dessa forma, o leitor-tradutor é dotado de muito mais autonomia no processo de leitura e interpretação como produtoras de significado, sempre mediadas pela cultura do sujeito-leitor.

O filme de Kurosawa situa-se nessa teia de múltiplos rastros, dialogando não apenas com *Rei Lear*, mas também com diversos aspectos da cultura do cineasta, que se apropria do texto shakespeariano e o transforma. Observamos o deslocamento da história para um período de grande importância para a história do Japão: o dos Estados Guerreiros, marcado por constantes e violentas batalhas. Tal transição envolve escolhas também culturalmente guiadas, como por exemplo, substituir as três filhas de Lear pelos três filhos de Hidetora, decisão pautada na estrutura patriarcal da sociedade japonesa e na condição da mulher, a quem é proibido o direito à sucessão e herança, realidade de certa forma diferente da vivenciada por Shakespeare, cuja produção teve como palco uma Inglaterra governada por uma mulher extremamente poderosa e respeitada. No texto de Kurosawa encontramos também referências ao budismo, especialmente nos personagens Sue e Saburo, na valorização do perdão e na submissão às decisões de Buda, aquele que controla o destino de todos. O teatro Noh faz-se presente na construção de vários aspectos do filme, tais como o figurino, a maquiagem e a

própria construção de personagens, como Kyoami, que lembra um típico ator do Kyogen, interlúdio de uma peça Noh.

Tais exemplos mostram como a cultura é parte fundamental do processo de tomada de decisão na reconstrução de um texto. Se estamos tratando de sujeitos distintos produzindo obras artísticas para públicos diferentes, respondendo a demandas também diversas, como esperar propostas, soluções e efeitos análogos aos realizados e obtidos por Shakespeare com o público inglês do século XVI? O trabalho com o texto e a sua recepção serão marcados pela diferença. Assim, falar de fidelidade ao texto de partida também passa a ser problemático, uma vez que consideramos impossível a transposição de significados fixos de um texto A para um texto B, dado o próprio caráter cultural e intertextual da tradução, além da singularidade do tradutor. Portanto, podemos dizer que *Ran* suplementa o texto escrito por Shakespeare no século XVII, acrescentando um novo olhar, uma nova interpretação da obra, deixando de lado conceitos hierarquizantes como “fidelidade” e “originalidade”, contribuindo para a sua revitalização e sobrevivência.

## REFERÊNCIAS

*Coisas Japonesas: NOH e KYOGEN*. In: The Yamasa Institute Website.

Disponível em:

<[http://www.yamasa.org/acjs/network/portugues/newsletter/things\\_japanese\\_13.html](http://www.yamasa.org/acjs/network/portugues/newsletter/things_japanese_13.html)>.

Acesso em 13 de novembro de 2012.

*Noh e Kyogen*. In: Site da Embaixada Brasileira no Brasil.

Disponível em: < <http://www.br.emb-japan.go.jp/cultura/nohkyogen1.html>>. Acesso em 13 de novembro de 2012.

ANDRESSEN, Curtis. *Small History of Japan: from Samurai to Sony*. Sidney: Allen & Unwin, 2002.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução: A Teoria na Prática*. São Paulo: Ed. Ática, 2007

DINIZ, Thais F. N. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Ed.UFOP, 1999.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FISCHLIN, Daniel; FORTIER, Mark. *Adaptations of Shakespeare: Critical Anthology*. London: Rutledge, 2000.

HARA, Masato; SILBERMAN, Serge. KUROSAWA, Akira. *Ran*. [Filme-vídeo]. Produção de Serge Silberman e Masato Hara, direção de Akira Kurosawa. Tóquio: Herald Ace/Nippon

Herald Films/Greenwich Film Production, 1985. 01 DVD, 162 min, son. (legendado em português), color.

KUROSAWA, Akira. *Great Performance: Akira Kurosawa: Ran*. Disponível em <[http://www.pbs.org/wnet/gperf/shows/kurosawa/multimedia/m\\_ran.htm](http://www.pbs.org/wnet/gperf/shows/kurosawa/multimedia/m_ran.htm)> Acesso em novembro de 2011

MCDONALD, Keiko. *Japanese Classical Theater in Films*. Cranbury: Associated Universities Presses, 1994.

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

RICHIE, Donald. *The Films of Akira Kurosawa*. Los Angeles: University of California Press, 1998.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

SHAKESPEARE, William. *O Rei Lear*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2008. 144p.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus. V, 2003