

Centro Universitário Belas Artes de São Paulo

Comunicação Social - Rádio e TV

AKIRA KUROSAWA E A INFLUENCIA DO CINEMA NORTE-AMERICANO

Francinny Anzai

São Paulo – 2011

Francinny Anzai

Akira Kurosawa e a influência do cinema norte-americano

Trabalho de iniciação científica apresentado
ao curso de Comunicação – Rádio e TV

Orientador: Prof. José Ronaldo Mathias.

São Paulo – 2011

Sumário

1. Introdução	4
2. O Cinema e sua essência.	5
2.1. Enquadramentos	7
2.2. Tipos de plano	7
2.3. Ângulos de filmagem	7
2.4. Movimentos de câmera	8
2.5. Montagem	8
2.6. Tempo	8
2.7. Espaço	9
3. Cinema japonês	10
4. Akira Kurosawa.....	12
5. Conclusão	15
6. Referências.....	16
6.1. Bibliográficas	16
6.2. Filmográficas	17

1. Introdução

Observando aspectos técnicos do cinema, utilizando como referências obras de Eisenstein, Tarkovski e Marcel Martin, e compreendendo os elementos do cinema japonês e como sua sociedade enxergava essa arte é que buscamos entender o cinema de Akira Kurosawa, como ele se destacou de seus contemporâneos no ocidente, e qual o motivador para que o levou a isso.

2. O Cinema e sua essência.

Desde o surgimento do cinema, teóricos têm buscado por sua “essência”, seus elementos e características exclusivas e distintas, que o determina. Alguns dos primeiros teóricos reivindicaram um cinema não contaminado pelas outras artes, como no caso da noção de “cinema puro” de Jean Epstein. Outros teóricos e cineastas como Griffith e Eisenstein proclamaram com orgulho os vínculos do cinema com outras artes.

Sempre houve controvérsias em relação à forma como o cinema é determinado arte e como ele é caracterizado. Em 1933, Rudolf Arnheim manifestou-se em relação ao cinema e como ele não foi aceito pela sociedade admiradora de arte. Afirmando que o cinema é arte por excelência, por estar a serviço do entretenimento e da distração; superando todas as demais artes.

A insistência quanto às diferenças e semelhanças entre o cinema e as demais artes constituía uma forma de legitimação de um meio ainda excessivamente jovem, um modo de dizer não apenas que o cinema era tão bom quanto as outras artes, mas também que deveria ser julgado em seus termos, com relação a seu próprio potencial estético.¹

O cinema configura-se como uma arte sintética e provida de um processo de complementaridade entre elementos que o compõem. Um filme é o somatório de elementos e suas manifestações rítmicas, dramáticas e artísticas.

Assim, o cinema é capaz, mais do que qualquer outra arte, de revelar o processo que ocorre microscopicamente em todas as outras artes. O menos fragmento “distorcível” da natureza é o plano; engenhosidade em suas combinações é montagem.²

No cinema, a imagem busca sempre representar um mundo, o mundo cinematográfico. Ela está relacionada à capacidade de percepção do diretor, a maneira como ele observa o mundo, atribuindo-lhe um valor único.

O cinema não se confunde com outras artes, que apontam uma ilusão através do mundo, mas que faz do mundo mesmo uma ilusão ou um relato; com o cinema, o mundo passa a ser sua própria imagem, não é que uma imagem se converta em mundo.³

A imagem é uma representação da realidade, que pode ser caracterizada por um objeto ou ação registrada, podendo afetar nossos sentimentos, e adquirindo uma

¹ STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. p. 49.

² EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. p. 17.

³ DELEUZE, Gilles. *A imagem movimento – Cinema 1*. p. 88.

significação ideológica e moral. Para o teórico e cineasta, Andrei Tarkovski, a imagem é fruto das revelações de seu criador e sua relação com a realidade vislumbrada.

A imagem é uma impressão da verdade, um vislumbre da verdade que nós é permitido em nossa cegueira. A imagem concretizada será fiel quando suas articulações forem nitidamente a expressão da verdade, quando a tornarem únicas e singular – como a própria vida é, até mesmo em suas manifestações mais simples.⁴

A imagem é marcada por uma ambivalência em relação a níveis de realidade e seus respectivos valores que são: realidade material, realidade estética e realidade intelectual; valor figurativo, valor afetivo e valor significativo. Sendo determinadas através de uma perspectiva em relação ao papel desempenhado pela câmera e o juízo de valor do diretor e do observador.

Desde o surgimento do cinema até hoje, os filmes e a linguagem cinematográfica sofreram alterações na forma como são realizados e apresentados ao público. Despertando em primeiro momento a curiosidade pela imagem, a forma como o cinema desenvolve-se e representa a realidade.

Nos primeiros dez anos, um filme ainda era, apenas uma sequência de tomadas estáticas, fruto direito da visão teatral. (...) As pessoas tinham curiosidade de saber de que forma era feita aquela imagem em movimento.⁵

O corte do filme em cenas foi o principal avanço técnico que proporcionou ao cinema, o desenvolvimento de uma linguagem. Porém, a linguagem cinematográfica é formada basicamente pela imagem e sua expressividade.

Durante muito tempo, a câmera permaneceu fixa, e essa imobilidade correspondia ao ponto de vista de uma testemunha passiva, assistindo a uma representação teatral. Quando a câmera torna-se móvel, ela passa a ser uma criatura ativa, uma personagem. Proporcionando a câmera um novo papel, de criador. A expressividade da imagem é determinada pelos enquadramentos, os diversos tipos de planos, os ângulos de filmagem e os movimentos de câmera.

⁴ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpindo o Tempo*. p. 123.

⁵ CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. p. 16.

2.1. Enquadramentos

O enquadramento é a primeira forma de compor o conteúdo da imagem, selecionando uma área do cenário ou de um personagem através das lentes da câmera. A partir do momento que a câmera adquiriu mobilidade, os enquadramentos sofrem alterações em relação à forma como o conteúdo se disponibiliza no quadro, como o ponto de vista do espectador é modificado e como cria a sensação da terceira dimensão.

Em relação à forma como o conteúdo é disponibilizado no quadro é possível observar, a exclusão de alguns elementos da ação, mostrar apenas um detalhe significativo ou simbólico; compor arbitrariamente o conteúdo, por meio de deslocamentos dos eixos de interesse e criar a sensação de terceira dimensão, com a utilização da profundidade de campo.

2.2. Tipos de plano

O tamanho do plano é determinado pela distância entre a câmera e o objeto e pela duração focal da cena utilizada. A escolha de um plano é condicionada pela clareza necessária à narrativa: deve haver adequação entre o tamanho do plano, seu conteúdo material e seu conteúdo dramático.

A maior parte dos tipos de planos não tem outra finalidade senão a comodidade da percepção e a clareza da narrativa. Apenas o close ou primeiro plano e o plano geral apresentam um significado psicológico.

O plano geral exprimirá, portanto: a solidão, a integração dos homens e uma paisagem. (...) É no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme, e é esse tipo de plano que constitui a primeira, e no fundo a mais válida, tentativa de cinema interior.⁶

2.3. Ângulos de filmagem

A forma como as imagens são composta em um plano, podem adquirir significados diferentes em relação ao posicionamento da câmera e ângulo entre a câmera e o objeto. Os ângulos de filmagem podem adquirir uma significação

⁶ MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. p. 38.

psicológica em relação à ação e o objeto. O *plongée*⁷ tem como principal função inferiorizar o personagem ou objeto em foco; o *contra-plongée*⁸, tem como principal função exaltar o personagem ou objeto em foco.

2.4. Movimentos de câmera

O movimento de câmera é apenas um meio e só tem valor por aquilo que introduz no campo de visão. Os movimentos podem apresentar diferentes valores o descritivo e o dramático e a forma como são utilizados determinará diferentes funções. Os movimentos de câmera que possuem valor descritivo podem apresentar as funções de descrição de um espaço ou de uma ação; acompanhar um personagem ou objeto em movimento e criação de uma ilusão de um objeto estático. Enquanto os movimentos que possuem valor dramático podem definir a relação espacial entre os elementos da ação; realçar a ação dramática do personagem ou objeto; expressar a tensão mental de um personagem e expressar o ponto de vista subjetivo de um personagem em movimento.’

2.5. Montagem

Diversos debates teóricos foram feitos em torno deste tema, em que para uns, a montagem é analisada como uma das ferramentas de composição de um filme, e para outros, é considerada como um dos princípios elementares na constituição do cinema. Por isso o conceito de montagem é uma matéria polêmica e encantadora.

A noção de montagem extrapola os limites estabelecidos pelo corte. Fazendo parte desde o processo de produção de um roteiro aos programas de composição e edição de imagens.

A montagem é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais ou sonoros, ou de agrupamento de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração.⁹

2.6. Tempo

O tempo é uma força irresistível e irreversível, por apresentar um sentido único, como o fluxo entre o passado e o futuro. Para Andrei Tarkovski o cinema é a

⁷ Plongée: o tema é filmado de cima para baixo, a objetiva fica a cima do nível normal do olhar.

⁸ Contra-plongée: o tema é filmado de baixo para cima, a objetiva fica a baixo do nível normal do olhar.

⁹ AUMONT, Jacques. A estética do filme. p. 62.

arte de esculpir o tempo. O filme é impregnado pelo tempo, desde o surgimento do fotograma até a sua finalização, a montagem possibilita a união de pedaços de tempo, porém ela não gera nem cria uma nova qualidade; o que ela faz é evidenciar uma qualidade já inerente aos quadros que ela une¹⁰.

O cinema apresenta uma tripla noção de tempo: o tempo de duração do filme, o tempo de duração da história do filme e o tempo de percepção do espectador. Porém o tempo pode ser apresentado como ele é, sendo respeitado, ou abolido. E a sua passagem se faz clara através do comportamento dos personagens, do tratamento visual e da trilha sonora.

2.7. Espaço

O cinema é a primeira arte em que o espaço é representado de forma plena, por apresentar elementos rigorosos e livres ao mesmo tempo, ele pode ser denominado espaço fílmico. A representação de um espaço pode ser realizada de duas formas por meio da reprodução dos espaços, sendo explorados pelos movimentos de câmera e dos personagens, ou pela criação de um espaço global, que é explorado pelo espectador por meio da justaposição de espaços fragmentados que podem não ter nenhuma relação material entre si.

O espaço fílmico é um espaço vivo, figurativo, tridimensional, dotado de temporalidade como o espaço real, e que a câmera explora, porém a forma como são expostos podem influenciar na compreensão do espectador em relação ao tempo e as situações vivenciadas pelos personagens.

¹⁰ TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o tempo. pp. 134 - 148

3. Cinema japonês

O cinema japonês foi marcado principalmente pela interferência política, por meio de leis de controle de conteúdo e informação; influência da indústria de Hollywood e dos mercados europeus e das modificações socioeconômicas e culturais que o Japão sofreu em decorrência da abertura comercial e da Primeira e Segunda Guerra Mundial.

Durante a Primeira Guerra Mundial, a indústria cinematográfica recebeu forte financiamento de estruturas físicas como: estúdios e cinematógrafos. Este investimento tinha como principal objetivo a modernização em termos de estilo e conteúdo dos filmes, proporcionando maior independência do teatro e permitindo que a produção torne-se de “consumo”, com maior inclinação aos sonhos.

Segundo Maria Roberta Novielli, no decorrer dos anos 1920, alguns fatos interferiam diretamente na produção cinematográfica entre eles a criação da Shochiku em 1920; o terremoto de 1923 na área de Tóquio e Yokohama e a chegada de companhias e produtos norte-americanos.

Em geral, como se pode imaginar, a americanização não se revelou um elemento tão fascinante como se julgava, e, além disso o benshi¹¹ permaneciam como um atrativo imprescindível nos espetáculos de cinema.¹²

O cinema japonês, em seus primeiros anos apresentou temáticas relacionadas ao teatro, mas a partir dos anos de 1920, houve alterações temáticas ligadas principalmente à literatura e a estrutura de seus meios de produção.

Verifica-se um cinema amplo e em contínua experimentação, que se vale de todas as formas de linguagem e das mais diversas influências, com toques de inspiração ocidental e também da mais pronunciada raiz shinpá¹³, ou ainda com inovações no estilo e nos conteúdos, que também exigem traços do naturalismo e das recentes tendências de esquerda.¹⁴

A transição do cinema mudo para o sonoro, no Japão, foi extremamente lento. Os principais motivos da resistência do cinema mudo são: a forte oposição dos benshi, em relação às suas performances que se tornaram parte integrante do

¹¹ “aquele que comenta”; narradores que durante as projeções do cinema mudo eram responsáveis pela descrição das tramas e dos ambientes. Expunham ao público as diferenças culturais com outros países.

¹² NOVIELLI, Maria Roberta. *História do cinema japonês*. p. 34

¹³ Shinpa – “escola nova”, em contraposição à “velha escola” do kabuki, forma teatral nascida em 1888 construída de um repertório de melodramas baseados em histórias contemporâneas.

¹⁴ NOVIELLI, Maria Roberta. *História do cinema japonês*. p. 45.

cinema e o cinema japonês não era totalmente independente do seu progenitor teatral.

Segundo Maria Roberta Novielli, a fecundidade artística que antecede o segundo conflito mundial testemunha como a política e o governo interfere diretamente na mídia. Quando coloca em vigor uma densa rede de normas de censura para gerir o potencial didático do cinema, adequando-se às leis análogas já aprovadas na Alemanha nazista, e o poder governamental substitui a organização da própria indústria cinematográfica.

A ocupação americana, após a guerra, trouxe uma nova realidade ao Japão devastado. A Seção de Informação e Educação Civil, ligada ao Comando Supremo de Forças Aliadas do general MacArthur, censurou várias produções cinematográficas japonesa entre 1946 a 1950. A agitação política que marcou esse período, entretanto, não impediu que grandes diretores e produções de qualidade fossem feitas. Mas o choque entre a ideologia que havia dominado o Japão até então e os novos valores individualistas do ocidente foram inevitáveis.

No decorrer dos anos 1950, o cinema japonês atingiu seu período de máximo esplendor, não apenas em nível artístico e de conteúdo, mas também na esfera comercial.

4. Akira Kurosawa

Akira Kurosawa, até os setenta e um anos, demonstrava uma grande resistência em relação a escrever uma autobiografia, principalmente por acreditar que sua vida se resumia aos filmes, porém sua opinião é modificada pela insistência e desejo de seus amigos em saber mais sobre ele e sua obra, além de perceber que o relato autobiográfico é algo inspirador e necessário para conhecer as impressões e sentimentos que motivaram sua obra.

Minhas próprias experiências e as diversas coisas que li permanecem em minha lembrança e tornam-se a base sobre a qual crio algo novo. Eu não poderia partir do nada. Por essa razão, desde meus tempos de juventude, sempre trago à mão um caderno de notas quando estou lendo um livro. Escrevo minhas reações e o que particularmente me toca. Tenho pilhas e pilhas desses cadernos de estudante e, quando vou escrever um roteiro, esse é o material que leio. De alguma forma, eles sempre me abastecem em um ponto crucial. Mesmo para simples linhas de diálogo tenho utilizado sugestões desses cadernos.¹⁵

A sua filmografia, Kurosawa utiliza-se de temas recorrentes que são sintetizados por elementos filosóficos, culturais e políticos. Os principais temas recorrentes da sua filmografia podem ser divididos em quatro principais eixos temáticos que são: guerra, cultura japonesa, diálogo com o ocidente e cinema policial. Dentre esses principais eixos temáticos podemos determinar temas periféricos: a relação entre o homem e a natureza, o embate entre a tradição e a modernidade, os traumas causados pela ação das bombas nucleares, os horrores da guerra, as mazelas sociais, a história e a relação com os samurais, a rigidez das condutas sociais no Japão e a infância.

A produção de Kurosawa é influenciada pelas constantes mudanças socioeconômicas e culturais do Japão, mas a principal influência em sua filmografia é em relação a abertura econômica que o Japão sofreu após a Segunda Guerra Mundial por meio dos investimentos do Estados Unidos, com a reconstrução das cidades destruídas pelas bombas e guerra e a ocidentalização da cultura por meio da introdução dos costumes ocidentais na forma de vestir e no comportamento.

Com a chegada dos investimentos norte-americanos, o cinema que até então sofria constantes censuras por meios do governo japonês, passa a explorar temáticas não apenas ligada à cultura japonesa, há introdução de temáticas

¹⁵ Kurosawa Akira, Relato autobiográfico p.277

universais. Akira Kurosawa é um personagem que está intimamente ligado a essas mudanças, porém suas temáticas ainda recorrem aos personagens típicos japoneses, carregados por ideologias e costumes rígidos pela cultura japonesa.

A principal influência do cinema norte-americano na produção de Kurosawa é a forma como o reconhecimento do cinema internacional, pelo povo japonês, se altera diante de sua própria cultura. O povo japonês que até o momento da guerra se sentia fortalecido pela sua cultura se anula completamente com a derrota e o fim da Segunda Guerra.

Kurosawa explora intensamente a diversidade de tipos planos, e a forma como são dispostos, são exemplificadas pelas cenas de combate direto, utiliza-se de planos e contra-planos, para melhor reconstituir o confronto.

O cinema de Akira Kurosawa apresenta características estéticas e temáticas, principalmente pela busca de construir um mundo novo, através da política e a questão da estética.

Em relação aos elementos fílmicos não específicos Kurosawa explora a iluminação como marca determinante, de sentimento e de situações; o vestuário determina características físicas e psicológicas dos personagens tornando-as mais realistas, porém apresenta características simbólicas; o cenário é importante, pois retrata a situação vivenciada pelos personagens de forma realista e a cor é apresentada como um dos elementos mais importantes dos filmes, pois mesmo nos filmes em que não havia cor, Kurosawa explora a colorimetria dos cenários e dos figurinos para atingir diferentes núncias de preto e de branco.

O espaço é valorizado pela fixidez e a objetividade do olhar posto sobre ele: o espaço é puramente psicológico e plástico, sendo especificamente fílmico. Kurosawa preocupava-se intensamente com pequenos detalhes antes de começar a filmar: entre suas preocupações a que mais tomava tempo era em relação ao espaço e o cenário, pois acreditava que a qualidade do cenário influenciava na performance dos atores.

O tempo nos filmes é característico, pois as ações dos personagens tem um relação direta com o tempo de ação, o diretor tenta passar o sentimento do

personagem e como ele está sentindo o momento, algumas ações são mantidas intactas sem qualquer tipo de corte ou montagem em cenas mais dramáticas, angustiantes que transforma o personagem e outras são passadas rápidas, pois apresentam menor relevância para o personagem.

No filme *Rashomon* do diretor Akira Kurosawa, a montagem é fundamental para a criação da narrativa. A história envolve vários personagens, é contada segundo o ponto de vista de cada um dos envolvidos. O filme reconstrói, por meio da montagem, um crime por meio de diferentes e conflitantes versões.

Kurosawa reúne todos os personagens em uma mesma cena e trabalha com a noção de plano e contra-plano para demonstrar o conflito entre as verdade e versões.

A montagem é simples, o diretor só se utiliza de cortes secos, criando uma relação triangular, induzindo o espectador a um ciclo vicioso de inverdades.

5. Conclusão

A partir da leitura do relato autobiográfico de Kurosawa é perceptível que a sua produção é influenciada durante a Segunda Guerra Mundial pela propaganda nacionalista, que acrescentou em seu repertório acerca de sua cultura. Com o fim da guerra e com a abertura cultural e econômica do Japão, principalmente com o investimento dos EUA com o plano Marshall de reconstrução dos países no oriente afetado pela guerra. Kurosawa passa a perceber o quanto era prejudicial o nacionalismo exacerbado durante a Guerra e passa a criticar a sociedade japonesa, pois nem tudo era como o governo militar dizia, e isso o torna mais aberto às outras culturas algo que o povo japonês naquele período era resistente.

6. Referências

6.1. Bibliográficas

KUROSAWA, Akira. Relato autobiográfico. Tradução Rosane Barguil Pavam, Marina Naomi Yanai, Heitor Ferreira da Costa. 3º edição. São Paulo: Estação Liberdade, 1993, p.293

NOGAMI, Teruyo. A espera do tempo: Filmando com Kurosawa. Tradução Diogo Kaupatez. 1º edição. São Paulo: Cosac Naify. 2010, p.320

RICHIE, Donald. The Films of Akira Kurosawa, Expanded and Updated. 3º edição. Estados Unidos: California Universit, 1999, p.273

COWIE, Peter.; KUROSAWA, K.; RICHIE. Donald.; SCORSESE, Martin. Akira Kurosawa: Master of Cinema. 1º edição. Estados Unidos: Rizzoli International Publications, Inc. New York, 2010, p.301

EINSENSTEIN, Sergei. A forma do filme. Apresentação, notas e revisão técnica, José Carlos Avelar; tradução, Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p.235

MARTIN. Marcel. A linguagem cinematográfica. Tradução Paulo Neves; revisão técnica Sheila Schvartzman. São Paulo: Brasiliense, 2003, p.279

CARRIÈRE, Jean-Claude. A linguagem secreta do cinema. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. 1º edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p.197

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Tradução Fernando Mascarell. 2º edição. Campinas, SP: Papirus, 2003, p.398

NOVIELLI, Maria Roberta. História do cinema japonês. Prefácio de Nagisa Oshima; tradução de Lavínia Porciúncula. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007, p.460

HOWARD, Chris. A indústria cinematográfica no Japão. In: Cinema no Mundo: indústria, política e mercado: Ásia. Organização Alessandra Meleiro. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. Coleção cinema no mundo, v. 3, pp. 49-78

6.2. Filmográficas

Asu o tsukuru hitobito: A mais bonita. Produção Keiji Matsuzaki; Sôjirô Motoki; Ryo Takei; Tomoyuki Tanaka, direção Akira Kurosawa, Japão, Toho Company, 1946. DVD/NTSC, 82 min. preto e branco. son. Legendado. Port.

Yoidore Tenshi: Anjo embriagado. Produção Sôjirô Motoki, direção Akira Kurosawa, Japão, Toho Company, 1948. DVD/NTSC. 98 min. preto e branco. son. Legendado. Port.

Rashomon. Produção Minoru Jingo; Masaichi Nagata, direção Akira Kurosawa, Japão, Daiei Motion; Picture Company, 1950. DVD/NTSC. 88 min. preto e branco. son. Legendado. Port.

Shichinin no samurai: Os sete samurais. Produção Sôjirô Motoki, direção Akira Kurosawa, Japão, Toho Company, 1954. DVD/NTSC. 2007 min. preto e branco. son. Legendado. Port.

Ran. Produção Katsumi Furukawa; Masato Hara; Hisao Kurosawa; Serge Silberman, direção Akira Kurosawa, Japão e França, Greenwich Film Productions; Herald Ace; Nippon Herald Films, 1985. DVD/NTSC. 162 min. color. son. Legendado. Port.

Yume: Sonhos. Produção Seikichi Lizumi; Mike Y. Inoue; hisao Kurosawa; Allan H. Liebert; Steven Spielberg, direção Akira Kurosawa, USA e Japão, Warner Bros. Pictures; Akira Kurosawa USA, 1990. DVD/NTSC. 119 min. color. son. Legendado. Port.

Hachi-gatsu no kyôshiyoku: Rapsódia em Agosto. Produção Seikichi Lizumi; Mike Y. Inoue; Hisao Kurosawa; Toru Okuyama, direção Akira Kurosawa, Japão, Feature Film Enterprisell; Kurosawa Production Co.; Shochiku Eiga, 1991. DVD/NTSC. 98 min. color. son. Legendado. Port.