

**UM OLHAR ORIENTAL SOBRE SHAKESPEARE:
TRONO MANCHADO DE SANGUE
DE AKIRA KUROSAWA**

Célia Arns de Miranda
celiaufpr@uol.com.br

Suzana Tamae Inokuchi
haikaispoemas@hotmail.com

RESUMO: *Trono manchado de sangue* de Akira Kurosawa é uma transposição intersemiótica da tragédia *Macbeth* para o cinema. O filme também se caracteriza como uma tradução intercultural uma vez que a peça shakespeariana, ambientada no reino da Escócia, é transposta para o contexto feudal japonês. A análise da passagem do texto de Shakespeare para a tela foi realizada a partir da ‘série de concretizações textuais’ proposta por Patrice Pavis em sua obra *O teatro no cruzamento de culturas*. As conceituações do teórico francês foram, no presente trabalho, adaptadas e aplicadas para o estudo de uma produção fílmica.

ABSTRACT: *Throne of Blood* by Akira Kurosawa is an intersemiotic transposition of the tragedy *Macbeth* to the cinema. The film is also characterized as an intercultural translation as the Shakespearian play which is set in the kingdom of Scotland, is transposed to the Japanese feudal context. The analysis of the passage from the dramatic text to screen was accomplished through ‘the series of textual concretizations’ according to Patrice Pavis in his book *Theatre at the Crossroads of Culture*. The French theorist’s conceptions were, in the present work, adapted and applied to the study of a filmic production.

PALAVRAS-CHAVE: W. Shakespeare. *Macbeth*. A. Kurosawa. *Trono manchado de sangue*. Tradução intersemiótica

KEY WORDS: W. Shakespeare. *Macbeth*. A. Kurosawa. *Throne of Blood*, Intersemiotic translation.

INTRODUZINDO

Kumonosu-jô ‘was perhaps the most successful Shakespeare film ever made’, even though ‘it had hardly any words, and none of them by Shakespeare’.

Roger Manvell

Esta pesquisa de cunho intermediático insere-se no âmbito dos estudos entre a literatura e as outras artes, mais especificamente, a relação da literatura com o cinema. Dentro desse amplo contexto, o enfoque desta pesquisa é estabelecer as equivalências (aproximação e distanciamento)¹ que existem entre o texto-alvo, o filme *Trono manchado de sangue* (*Kumonosu-jô*) do diretor cinematográfico Akira Kurosawa (1910-1998), e o texto-fonte, a tragédia *Macbeth* de William Shakespeare (1564-1616). Além de ser uma tradução intersemiótica, este filme se caracteriza também como uma tradução intercultural uma vez que a peça shakespeariana, ambientada no reino da Escócia, é transposta para o mundo medieval e feudal japonês. Apesar de esta pesquisa abordar elementos que fundamentam essas duas formas de tradução, o enfoque prioritário será a análise da passagem do texto shakespeariano para a tela a partir de uma adaptação, formulada no presente estudo, das “sucessivas concretizações textuais” propostas por Patrice Pavis (1992).

O profundo conhecimento que Kurosawa demonstra ter da obra trágica de William Shakespeare pode não ser imediatamente perceptível para um leitor de primeiro nível (ECO, 1994, p. 50-51). Entretanto, essa íntima proximidade entre o diretor japonês e Shakespeare torna-se evidente na análise das três realizações fílmicas em que o diretor adaptou a obra do dramaturgo inglês: *Trono manchado de sangue* (*Kumonosu-jô*, 1957), baseada na peça *Macbeth*; *Ran* (1985), baseada na peça *Rei Lear* e *O homem mau dorme bem* (*Warui yatsu hodo yoku nemuru*, 1960),² uma retomada da peça *Hamlet*. Esses filmes são bastante relevantes na obra fílmica deste diretor, não apenas por serem recriações de tragédias shakespearianas, mas, sobretudo, por terem contribuído para a consolidação de uma linguagem cinematográfica do cineasta. Um dos motivos que, provavelmente, levou Kurosawa a adaptar, em primeiro lugar, a peça *Macbeth* está em seu gosto pessoal, visto que esta era a sua tragédia shakespeariana preferida, denominada de “meu Shakespeare preferido”, segundo o estudioso Donald Richie. (Citado em RICHIE, 1984, p. 116).

Para criar sua adaptação fílmica da peça shakespeariana *Macbeth*, Kurosawa demorou alguns anos a mais do que pretendia porque outro diretor

de renome filmou uma versão dessa tragédia no ano de 1948, mesma data em que Kurosawa manifestou, pela primeira vez, essa intenção. Segundo as próprias palavras do diretor: “Ao terminar *Rashômon*, eu queria fazer algo com *Macbeth* de Shakespeare, mas justamente naquela época foi noticiada a versão de Orson Welles e, portanto, adiei a minha” (Citado em RICHIE, 1984³, p. 116). Durante o período que decorreu entre o término de *Rashômon* (finalizado em 1949 e lançado em 1950) e as filmagens de *Trono manchado de sangue* (filmado em 1956, lançado em 1957), o diretor pôde amadurecer suas idéias. Ao transpor a tragédia shakespeariana para o feudalismo japonês, Kurosawa empreendeu algumas escolhas como a transformação do protagonista em um valoroso samurai no início do filme. Esta decisão modifica a personalidade de grande parte dos personagens da narrativa.

Ao considerarmos o objeto de estudo desta pesquisa, *Trono manchado de sangue*, salientamos que o título em japonês pode ser traduzido como “O Castelo da Teia de Aranha”, sendo que este não é apenas o significado do título do filme como também o nome do feudo onde ele transcorre. Quanto à repercussão do filme, Maurice Hindle, em sua obra *Studying Shakespeare on film* (2007, p. 36), afirma que alguns críticos o classificam na categoria de obra-prima. Ao discorrer sobre o universo das adaptações fílmicas shakespearianas realizadas na mesma época, ele reitera que, após a produção do *Otelo* (1955) pelo russo Sergei Yutkevich, apareceram diversas adaptações em países de tradição não inglesa. Segundo ele, o filme de Akira Kurosawa se destaca dentre elas. Dentro deste conjunto, Hindle reitera que, afora os filmes *Hamlet* (1964) e *Rei Lear* (1971) que foram produzidos por Grigori Kozintsev, *Trono manchado de sangue* foi o mais aclamado.

Segundo Hindle (2007, p.36), *Trono manchado de sangue* retrata um enredo produzido com nuances tão dramáticas e de uma complexidade humana tão intensa que são comparáveis às de Shakespeare, embora pouco ou nada do texto original da peça esteja presente nas falas dos personagens dentro do filme. Esse fato enfatiza o aspecto de que uma tradução intersemiótica e cultural pode englobar, muitas vezes, elementos sutis, como intencionalidades e motivações internas contidas no texto original, que são transpostas para o contexto cultural alvo. Para Hindle, o mérito deste filme é ter alcançado êxito ao re-trabalhar, de uma maneira radical, uma peça shakespeariana para a grande tela sob o prisma de uma cultura e história não-ocidentais (2007, p. 99). Este filme faz parte da categoria de filmes autorais, ou seja, ele expressa uma visão muito particular da tragédia shakespeariana da qual partiu.⁴

Contextualizando

[...] qualquer que seja o aspecto que examinemos desse universo, descobriremos um reino multidimensional sob a constante pressão das demandas conflitantes da lealdade e da auto-expressão. Em qualquer momento da história, sempre urgiu buscar uma conciliação entre as forças da mudança e as da estabilidade. Juntas, elas moldaram o mundo dos samurais.

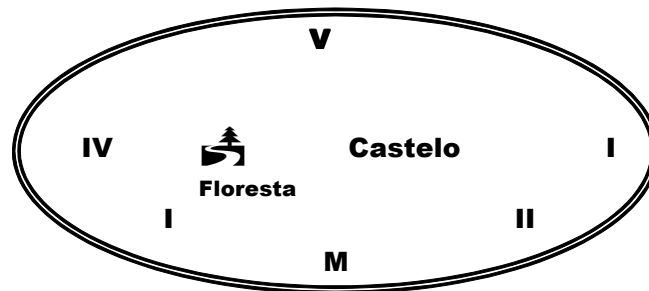
Stephen Turnbull

Trono manchado de sangue e *Ran* são ambientados no universo do Japão feudal, fato que restringe os enredos de ambos os filmes à disputa de um único feudo. Nas duas versões a figura do samurai é um elemento central que torna a compreensão do conjunto de preceitos de conduta que deveriam ser seguidos pelo samurai, contidos no Caminho do Guerreiro (*Bushidô*),⁵ imprescindível para a interpretação dos elementos culturais. Em *Trono manchado de sangue*, por exemplo, Asaji (correspondente à Lady Macbeth) usa de ardis e mentiras para conseguir que seu marido Washizu (Macbeth) transgrida esses valores. Em *Ran*, apesar de a questão inerente aos valores representativos dos samurais ainda estar presente, este enfoque foi sobrepujado pela atmosfera de disputa que envolve o feudo: a divisão do reino entre os filhos do protagonista torna-se o foco para o início da ação trágica, uma vez que no contexto feudal seria impossível evitar tais conflitos, mesmo entre os familiares.

Akira Kurosawa, diretor cinematográfico de origem japonesa de maior visibilidade no cenário do cinema mundial, ao longo de sua carreira, realizou um total de 31 filmes, além de ter deixado dois roteiros póstumos que acabaram sendo efetivados por outros dois cineastas. Sua obra fílmica pode ser dividida em dois grandes gêneros: o primeiro deles é o *jidaigeki*,⁶ representado pelos filmes de época japoneses, que se referem especificamente à Era Medieval e se relacionam diretamente com a figura dos samurais (que pertencem à classe denominada *bushi*). O segundo gênero é denominado *gendaimono*, sendo este constituído pelos filmes que se passam no Japão moderno, primordialmente, nas grandes metrópoles japonesas. Presume-se, portanto, que tanto *Trono manchado de sangue* quanto *Ran* estejam inseridos no gênero *jidaigeki*, que equivale ao *western* americano, se nos referirmos ao apreço que os gêneros gozam com os seus respectivos públicos. Por ser um gênero muito popular no Japão, existe uma profusão de títulos comerciais e, por este mesmo motivo, eles são banalizados como forma narrativa. Kurosawa se ressentia da utilização deste

gênero apenas como uma maneira de entretenimento, sem um padrão de qualidade ou um comprometimento histórico e artístico. Segundo suas próprias palavras: “Sempre achei que o *jidai* japonês era historicamente desinformado. Além disso, esse gênero nunca usa técnicas cinematográficas modernas. Em *Os sete samurais* tentamos fazer algo a esse respeito, e *Trono manchado de sangue* seguiu a mesma linha” (Citado em RICHIE, 1984, p. 116).

O enredo do filme *Trono manchado de sangue* está circunscrito à disputa do feudo Castelo da Teia de Aranha, dentro do qual o castelo homônimo se constitui na construção principal. O feudo é composto pelas seguintes edificações, listadas a seguir em ordem progressiva de poder: Forte número V; Forte número IV; Forte número III; Forte número II, comandado pelo capitão Yoshiaki Miki (Banquo); Forte número I, comandado pelo capitão Washizu (Macbeth); Mansão do Norte, comandada pelo traidor Fujimaki (Cawdor); e Castelo da Teia de Aranha, comandado pelo senhor feudal *Lord* Tsuzuki (Duncan). O senhor é, muitas vezes, denominado apenas por *tonosama* ou, simplesmente, *tono*, e constitui-se no governante de todo o feudo. Segundo as profecias feitas pelo espírito maligno,⁷ Washizu se tornaria, primeiramente, o senhor da Mansão do Norte e, posteriormente, o senhor de todo o feudo do Castelo da Teia de Aranha. Miki seria, inicialmente, promovido ao posto que estava sendo ocupado por Washizu, de comandante do Forte I e, mais tarde, sua linhagem herdaria todo o feudo.



(Figura 1)

M = Mansão do Norte
Fortes = I, II, III, IV, V

Em *Trono manchado de sangue*, inicialmente, ocorre a traição de Fujimaki (Cawdor) a Lord Kuniharu Tsuzuki (Duncan). Este ato culmina em uma revolta que aparece em uma das cenas iniciais do filme. Esses dois episódios têm relação com as já citadas profecias que envolvem tanto o protagonista Washizu quanto o seu companheiro, Miki. A realização da primeira parte da profecia gera a ambição desmedida de sua esposa, Asaji Washizu (Lady Macbeth). Ela decide concretizar a segunda parte da profecia não importando os meios que fossem utilizados para alcançar esse intento. Ao tentar instigar a ambição de Washizu com o intuito de atraí-lo para o crime, ela falha. Arditamente, ela passa a mentir e a induzir o marido ao engano, sugerindo que ele estava correndo risco de ser traído e morto traiçoeiramente pelo seu senhor. Após a obtenção do feudo, Asaji dá o golpe final ao dar a notícia de sua gravidez ao marido, levando-o a matar Miki e o filho: o motivo dessas mortes reside no fato de que Washizu já havia prometido o feudo para o filho de Miki porque ele próprio não tinha herdeiros no momento em que fez a promessa.

Trono manchado de sangue mantém, igualmente, um vínculo estreito de proximidade com a outra adaptação shakespeariana, *Ran*. O primeiro filme contém toda uma gama de elementos culturais que irão ser retomados e desenvolvidos com maior profundidade pelo diretor nesta obra posterior, com vinte e oito anos de intervalo. Até mesmo a imagem da(s) flecha(s), tão marcante em *Ran*, é recorrente, uma vez que aparece em dois momentos no filme *Trono manchado de sangue*. O primeiro momento ocorre logo no começo quando Washizu considera que foi profundamente ofendido e ameaçado pela revelação do espírito maligno e, novamente, próximo ao final do filme, quando o protagonista é morto a flechadas. O que se torna extremamente interessante nesta cena derradeira é Washizu ser executado por seus subordinados logo após a revelação de que a floresta está se movendo. Este momento crucial marca o julgamento e condenação de Washizu por parte de seus súditos, que percebem através da imagem da floresta que seu senhor não passa de um usurpador. Seus brados de nada valem, e ele é executado sumariamente. Washizu morre com uma última flecha atravessada na garganta, tendo ao fundo a parede externa do Castelo da Teia de Aranha que, em vez de ser uma estrutura de proteção, transforma-se em uma prisão que o confina ao alcance das flechas que convergem em sua direção.

A cor viva e marcante de *Ran*, que se assemelha a uma sucessão de pinturas em movimento na tela, é um ponto de diferenciação em relação ao *Trono manchado de sangue* uma vez que este filme foi produzido em preto e branco (PB). Entretanto, esta aparente limitação pictórica da mídia foi considerada por Kurosawa não apenas como um componente técnico mas,

primordialmente, como um importante elemento estético que lhe possibilitaria exprimir a intensificação do clima sombrio referente à peça. As tonalidades de preto e cinza permitem uma infinidade de matizes, à semelhança da pintura a nanquim, que compõem a atmosfera tenebrosa na qual os personagens atuam. Uma cena em que este aspecto pictórico do cenário se torna primordial é aquela em que o senhor feudal Kuniharu Tsuzuki vai à Mansão do Norte visitar Washizu. O quarto principal é-lhe cedido e os servos se dirigem para um outro cômodo da edificação com a finalidade de arrumá-lo para os senhores do castelo. Este aposento é o quarto no qual o antigo senhor da Mansão, o traidor Fujimaki, foi executado. Os servos vislumbram a mancha de sangue do traidor impregnada na parede, que se assemelha a um quadro de arte abstrata. Esta visão confere um caráter lúgubre à cena além de antecipar a ação, uma vez que este quarto irá também abrigar os futuros protagonistas da nova traição que será perpetrada por Washizu, sob a nefasta influência de sua esposa Asaji. Em seus estudos sobre essa versão fílmica, Donald Richie menciona que “raramente se viu um filme branco e preto tão branco e preto”, sendo que ele ainda reitera que esse aspecto pictórico assume um caráter narrativo no filme (1984, p. 121).

No filme *Ran*, Kurosawa dá um destaque particular às guerras entre feudos vizinhos e à anexação das terras conquistadas pelo vencedor, o protagonista Hidetora. Os senhores feudais que foram vencidos nas disputas são sacrificados, juntamente com suas famílias, com exceção de uma única mulher de cada um dos dois clãs inimigos (uma das filhas de cada senhor feudal). Estas mulheres são poupadas para que a paz seja instituída através do casamento de cada uma delas com os dois primeiros filhos de Hidetora. Gera-se com isto a segunda grande vilã de Akira Kurosawa, Kaede, a esposa do filho primogênito do protagonista. Sedenta de vingança, ela retém em suas mãos muito da ação trágica do filme. Esta vilã que foi concebida num momento posterior à protagonista feminina Asaji em *Trono manchado de sangue*, apresenta muitos aspectos convergentes em relação a ela: além de serem as únicas grandes vilãs de Kurosawa, ambas estão vinculadas a três elementos constituintes do contexto cultural do Japão Medieval: o feudalismo, o mundo samurai e seu código e o teatro Nô. Além disso, visualmente, Kaede se assemelha muito a Asaji, sendo possível afirmar que a vilã criada em *Trono manchado de sangue* acabou sendo transposta para *Ran*, munida de um propósito maior, a vingança. Esta retomada ocorre após um intervalo de quase três décadas. Por um lado, há uma ampliação do caráter malévolo destas personagens, em comparação com as personagens equivalentes encontradas nas peças shakespearianas das quais se originaram. Elas são transformadas em vilãs de natureza ferrenha.

Por outro, ambas representam as exceções no que tange à representação das mulheres na obra filmica de Kurosawa tal como é salientado por Richie ao discorrer, no trecho abaixo, sobre a índole de Asaji; as suas palavras se aplicam, igualmente, à Kaede de *Ran*:

Na maioria de seus filmes as mulheres são melhores que os homens (*Domingo maravilhoso, Viver, Anjo embriagado, Nenhum pesar pela nossa juventude*) ou ao menos mais fortes (*Rashômon*). [Kurosawa] é bem verdade, tem o precedente de Shakespeare, mas a senhora Asaji é muito mais má que Lady Macbeth. Ou talvez seja apenas uma questão de grau. Assim como Nastasya⁸ em *O idiota* possui uma força que a leva à afirmação pessoal, também Asaji – igualmente forte – encarna o espírito da negação. Essas mulheres são mais capazes de chegar a extremos que a maioria dos homens dos filmes de Kurosawa. Asaji vai até o fim. Washizu hesita. (1984, p. 119)

Pensando na teoria e na prática

Translation is not only just a “window open on another world”, or some such pious platitude. Rather translation is a channel opened, often not without a certain reluctance, through which foreign influences can penetrate the native culture, challenge it, and even contribute to subverting it.

André Lefevere

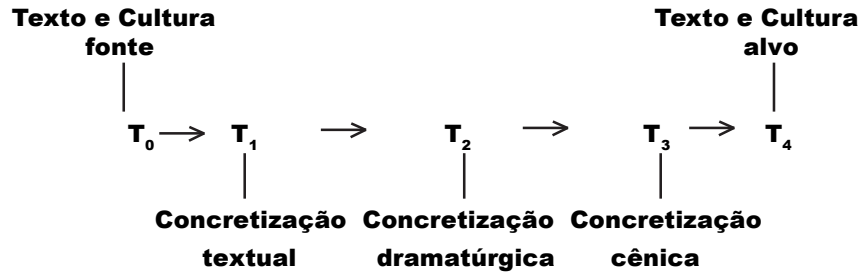
As transformações marcantes que o conceito de tradução vem sofrendo nessas últimas décadas trazem como consequência a relativização da noção de fidelidade textual e o reconhecimento dos textos fonte e alvo como signos um do outro, apesar de as referências textuais entre eles, como já foi mencionado anteriormente, não precisarem ser, necessariamente, evidentes. A partir da nova conceituação de tradução que prevê não mais a “reprodução mimética”, mas a transformação dos textos, as inter-relações entre textos, mídias, artes e culturas podem ser estudadas como formas de traduções, ou seja, como traduções intersemióticas (passagem de um sistema de signos para outro) e como traduções interculturais (passagem de uma cultura para outra) (DINIZ, 2003, p. 13-19). Dentro desse enfoque, dá-se relevo às questões relacionadas à historização que “põem em jogo duas historicidades”, ou seja, “a da obra no seu próprio contexto e a do espectador nas circunstâncias em que assiste ao espetáculo” (PAVIS, 1999, p. 197). Na visão de Patrice Pavis (1992, p. 2) em *Theatre at the crossroads of culture*, a intertextualidade derivada do estruturalismo e da semiótica rende-se ao modelo da interculturalidade.

Não é mais suficiente descrever a relação entre os textos (ou mesmo entre as encenações) objetivando apreender o funcionamento interno. É também necessário compreender a sua inscrição dentro dos contextos e culturas e apreciar a produção cultural que se origina destas transferências não esperadas. O autor reitera que o termo interculturalismo é o mais apropriado para a compreensão da troca dialética de civilidades entre as culturas.

Pode-se afirmar que a tradução intersemiótica consiste no diálogo entre formas de arte distintas, ou seja, entre sistemas semióticos diversos. Esta tradução, no caso da presente pesquisa, diz respeito às inter-relações entre a tragédia shakespeariana *Macbeth* e a produção fílmica *Trono manchado de sangue*. Julio Plaza concebe a tradução intersemiótica “como prática crítico-criativa, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo de signos, como um outro nas diferenças, como síntese e re-escritura da história. Quer dizer, como pensamento em signos, como trânsito de sentidos, como transcrição de formas na historicidade” (2003, p. 209). Plaza considera que a criação artística da contemporaneidade acha-se drasticamente influenciada pelos meios de “repro-produção de linguagens”. Há uma profunda e radical transformação cultural devido ao domínio dos sistemas eletrônicos que transformam “as formas de criação, geração, transmissão, conservação e percepção de informação” (2003, p. 206). Segundo este autor, “no contexto multimídia da produção cultural, as artes artesanais (do único), as artes industriais (do reprodutível) e as artes eletrônicas (do disponível) se interpenetram (intermídia), se justapõem (multimídia) e se traduzem (*Tradução intersemiótica*)” (2003, p. 207). Tais constatações exigem por parte de todos os envolvidos no processo criativo uma nova postura uma vez que as formas estéticas e artísticas contemporâneas, dentre elas o cinema, são influenciadas por esta “imensa inflação babélica de linguagens, códigos e hibridização dos meios tecnológicos” que caracterizam este “tempo de mistura” (2003, p. 206). Segundo Patrice Pavis, “o confronto cotidiano com as mídias [...] influencia a nossa maneira de perceber e conceitualizar a realidade [uma vez que] nossos hábitos de percepção mudaram” (2003, p. 41).

Patrice Pavis (1992, p. 138-39), ao formular a série de concretizações visando esquematizar o processo de apropriação do texto e cultura fonte por parte do texto e cultura alvo está oportunizando uma perspectiva de estudo da passagem do texto dramático para o texto da *performance* que, logicamente, prevê o diálogo de diferentes sistemas semióticos. Sabe-se que a proposta de Pavis descreve as mudanças que um texto sofre a partir do momento em que é concebido e formulado pelo autor [T0] até chegar à concretização receptiva [T4] ou enunciação que ocorre quando o texto-fonte [T0] atinge o seu destino

final, o espectador. Durante essa trajetória todos os leitores (em seu sentido mais amplo) estão envolvidos no processo criativo. As transformações que um texto sofre, desde a sua concepção até a sua *mise-en-scène* e a recepção pela audiência, podem ser visualizadas na figura abaixo:



(Figura 2)

Dentro desse contexto, pode-se afirmar que há um entrecruzamento das situações de enunciação, em que o texto traduzido [**T1**], denominado por Pavis como “concretização textual”, torna-se parte tanto do texto e cultura fonte como do texto e cultura alvo. É necessário que se proceda uma adaptação tanto linguística quanto cultural. Segundo Pavis (1992, p.139-40), a tradução para o palco torna-se um processo mais complexo para o tradutor, uma vez que ele terá que lidar com aspectos que ainda lhe são desconhecidos. A tradução para o teatro consiste em um ato hermenêutico: após uma ampla compreensão do significado do texto-fonte, é necessário descobrir a sua significação a partir da situação final de recepção, do ponto de vista da língua e cultura alvo. Ou seja, qual é o seu significado no contexto cultural alvo? Sob esse viés, a tradução pode ser definida como um processo interpretativo e criativo, “envolvendo uma gama de atividades complexas e não estanques: leitura, releitura, pesquisa, criação, experimentação, adaptação, escritura, revisão e re-escritura” (O’SHEA, 2000, p. 45).

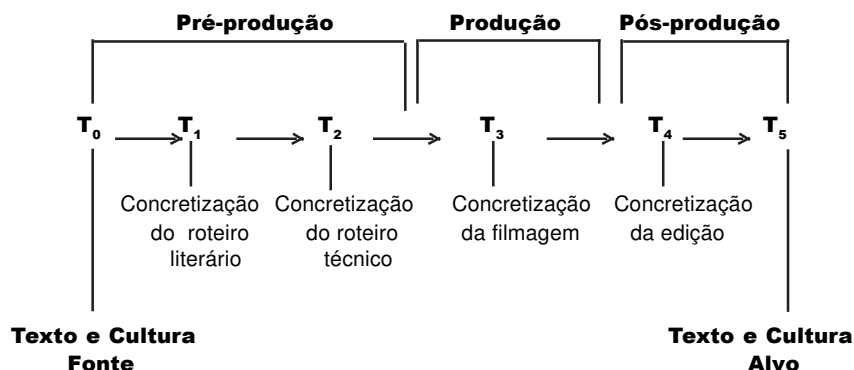
Na fase da “concretização dramática” do texto, designada por Pavis como **T2**, o tradutor, diretor e atores interagem objetivando testar as decisões dramáticas na medida em que a “situação de enunciação” torna-se real. José Roberto O’Shea menciona que a “concretização dramática” poderia corresponder ao que Delabastita e D’Hulst denominam “versão para o palco”. Durante este processo, “a atenção ao encenável e ‘falável’ passa ao

primeiro plano, a linguagem sendo testada, ajustada, através da experimentação e da incorporação de indicações de tempo e espaço encontradas no texto” (2000, p. 47). Toda tradução – acima de tudo a tradução para o teatro – deve ser clara e compreendida imediatamente pela audiência, além de ser adaptada para a nossa situação presente. O processo de adaptação é contínuo – nós adequamos as obras do passado às nossas necessidades e intenções no presente. Assim procedendo, nós, parcialmente, apagamos a intenção original e a substituímos pela nossa (PAVIS, 1992, p. 141).

A “concretização cênica” que é denominada por Pavis (1992, p. 141-42) como sendo o **T3**, consiste num teste do **T1** e **T2** no palco. A situação da enunciação – na qual a audiência da cultura-alvo confirma imediatamente se o texto da *performance* é aceitável ou não – é, finalmente, realizada. É neste momento que as relações entre os signos textuais e os dramáticos são estabelecidas.

O último estágio proposto por Pavis (1992, p. 142) é o **T4** que é definido por ele como sendo a “concretização através da recepção”, ou seja, trata-se da recepção pela platéia da “concretização cênica” [**T3**]. Essa etapa caracteriza o momento da chegada do texto-fonte ao seu destino final. O espectador se apropria do texto na última fase do processo de concretizações, após uma sucessão de traduções intermediárias que reduzem ou ampliam o texto-fonte tendo em vista a cultura-alvo. A partir deste momento, este mesmo texto pode ser novamente redescoberto e reconstituído numa trajetória interminável de apropriações re-criativas.

Na presente pesquisa, o processo que descreve as sucessivas textualizações na passagem de um texto para o palco, foi adaptado para o estudo da transformação de um texto literário para o cinema, o que caracteriza uma tradução intersemiótica. Pretende-se aplicar as conceituações de Patrice Pavis para a análise da produção fílmica realizada por Akira Kurosawa em *Trono manchado de sangue*. Tendo este intuito em vista, foi necessário adaptar não apenas a terminologia para uma produção fílmica como acrescentar um item aos já estabelecidos pelo autor. A justificativa para isso é que o cinema compreende uma etapa adicional entre a concretização da filmagem [**T3**] e a sua recepção pelo espectador [**T5**], que consiste da concretização da edição [**T4**]. Esta proposta pode ser visualizada na figura abaixo:



(Figura 3)

Tal como pode ser observado na Figura 3, uma realização fílmica engloba três fases de atividades distintas e subsequentes: a pré-produção, a produção e a pós-produção. O cinema, por se constituir em uma atividade essencialmente coletiva, dispõe de diversas equipes de trabalho que atuam em cada uma dessas fases. O roteiro literário que é elaborado no início da pré-produção consiste em uma das poucas atividades que pode ser realizada individualmente. De maneira geral, as equipes atuam nas áreas de direção (composta pelo diretor e um ou dois assistentes de direção), direção de arte (composta pelo diretor de arte, cenógrafo, figurinista e maquiador), de produção (composta pelo diretor de produção e por profissionais responsáveis pela alimentação, transporte, materiais, captação de recursos e divulgação), de fotografia (composta pelo diretor de fotografia, operador de câmera, foquista e maquinista) e de som (composta pelo técnico de captação de som direto e pela equipe de edição de som). Todas essas equipes devem estar afinadas e conhecer perfeitamente o roteiro literário, sendo que todos os profissionais envolvidos no processo de produção de um filme são, primeiramente, leitores e, posteriormente, re-criadores, cada um segundo sua função.

Na série de concretizações que compõem as diferentes fases na produção de um filme, o T_0 corresponde, igualmente, ao texto-fonte que inclui as escolhas, formulações e conceituações do autor do texto que originou o início do processo da realização fílmica. No caso do presente estudo, o T_0 é a tragédia shakespeariana *Macbeth*. Obviamente, a escolha do texto-fonte pelo diretor teatral ou pelo cineasta é realizada a partir de intenções já em processo de formulação tendo em vista a proposta que está sendo delineada. Sobre a elaboração de um projeto cinematográfico que envolve opções e

decisões em função do resultado final, a visão do próprio diretor do filme *Trono manchado de sangue*, Akira Kurosawa, é muito esclarecedora:

Para escrever roteiros, deve-se antes estudar os grandes romances e as grandes peças teatrais que o mundo produziu. Deve-se procurar saber por que são grandes. De onde vem a emoção que se sente ao ler? Que grau de paixão o autor teve de perseguir, que nível de meticulosidade teve de impor para modelar os personagens e os fatos da maneira que fez? Deve-se ler inteiramente, a ponto de se compreender todas estas coisas. Deve-se também assistir aos grandes filmes. Deve-se ler os grandes roteiros e estudar as teorias cinematográficas dos grandes diretores. Se seu objetivo é tornar-se um diretor, você deve dominar a escrita dos filmes (1990, p. 277).

Quando começo a considerar um projeto cinematográfico, sempre tenho em mente uma porção de idéias sobre o que gostaria de filmar. De todas elas, há sempre uma que repentinamente germina e começa a se expandir; essa será a idéia que irei agarrar e desenvolver. Nunca levei adiante um projeto a mim oferecido por um produtor ou a uma companhia produtora. Meus filmes emergem de meu próprio desejo de dizer algo em particular, numa época particular. A raiz de qualquer projeto cinematográfico situa-se, para mim, no desejo interior de expressar algo. O que nutre essa raiz e a faz prolongar-se em uma árvore é o roteiro. O que faz a árvore produzir flores e frutos é a direção (1990, p. 275).

A concretização do **T1** corresponde ao roteiro literário que, com grande frequência, é adaptado de textos literários originais ou traduzidos (**T0**). Em *Trono manchado de sangue*, além da tradução interlingual, foi realizada uma tradução intercultural tendo em vista a futura audiência. Essa fase prevê, tal como já foi mencionado anteriormente, um estudo aprofundado do texto-fonte objetivando exaurir o seu potencial de significados: tendo-se em vista a compreensão do significado do texto-fonte, é necessário crivá-lo de perguntas e questões a partir do texto e cultura alvo, ou seja, a partir da situação final da recepção – o que o texto-fonte significa para mim ou para nós? O roteiro literário, segundo Syd Field, “é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática” (2001, p. 2). Akira Kurosawa, em mais de uma ocasião, reiterou sobre a importância de um bom roteiro (**T1**) tendo em vista a realização de um projeto cinematográfico de qualidade:

Com um bom roteiro, um bom diretor pode produzir uma obra-prima; com o mesmo roteiro, um diretor medíocre pode fazer um filme passável. Mas com um roteiro ruim, mesmo um bom diretor não tem possibilidade

de fazer um bom filme. Para obter a expressão cinematográfica verdadeira, a câmera e o microfone devem ser capazes de atravessar água e fogo. Um filme verdadeiro nasce assim. O roteiro deve ser algo com o poder de realizar isso (1990, p. 276).

Esse texto denominado roteiro literário (conhecido simplesmente como roteiro) tem por finalidade a orientação de toda a equipe envolvida na realização fílmica. Para Field, o roteiro é “um ‘sistema’; um número de partes individualmente relacionadas arranjadas para formar uma unidade, ou todo”. (2001, p. 79) Dentro deste todo, os principais componentes estruturais de um roteiro são a “sequência” e a “cena”. Sobre a definição de cada uma delas, Field postula que:

a *sequência* é o elemento mais importante do roteiro. Ela é o esqueleto, ou espinha dorsal, de seu roteiro; ela mantém tudo unificado [...] Uma sequência é uma série de cenas ligadas, conectadas, por uma única idéia. [...] É uma unidade, ou bloco, de ação dramática unificada por *uma única idéia* [...] A sequência é o esqueleto do roteiro porque ela segura tudo no lugar; você pode literalmente ‘enfileirar’, ou ‘pendurar’, uma série de cenas para criar volumes de ação dramática [...] Toda sequência tem início, meio e final definidos. É um microcosmo do roteiro [...] A sequência é um todo, uma unidade, um bloco de ação dramática, completa em si mesma. (2001, p. 80-81)

A cena é o elemento isolado mais importante de seu roteiro. É onde algo acontece – onde algo específico acontece. É uma unidade específica de ação – e o lugar em que você conta sua história. Boas cenas fazem bons filmes. Quando você pensa num bom filme, recorda *cenas* e não o filme inteiro [...] A maneira como você apresenta suas cenas na página afeta o roteiro inteiro [porque ele] é uma experiência de leitura [cujo] propósito é *mover a história adiante* [...] Uma cena é tão longa ou tão curta quanto você queira. Pode der uma cena de três páginas de diálogo ou tão curta quanto um simples plano – um carro numa rodovia. A cena é o que você quer que seja. [...] A história determina quão longa ou quão curta é sua cena. Há somente uma regra a seguir; confie na sua história [...] Toda cena tem duas coisas: LUGAR e TEMPO. (2001, p. 112-113)

É possível ilustrar essas definições de sequência e cena através da breve exposição de uma sequência específica do roteiro de *Ran*: percebe-se que a própria narrativa cria séries de cenas unidas por uma única ideia – tais como a sequência da emboscada preparada para Hidetora – entre as cenas 38 e 116 (KUROSAWA, OGUNI, IDE, 1986, p. 42-52). Há dois ambientes

principais que se intercalam nesse conjunto, o castelo (exterior e interior) e a campina. As cenas são curtas, em sua maioria, cada nova informação gera uma nova cena, como por exemplo, o estouro no estábulo que acontece na cena 71 e é descrito como “cavalos correndo loucamente dos estábulos que foram destruídos na explosão” (KUROSAWA, OGUNI, IDE, 1986, p.47). Até mesmo a frequente indicação do escurecimento da tela – *fade out*, ou simplesmente OUT no texto – é identificada como uma nova cena. Uma das raras cenas de maior duração é a de número 55, que retrata a volta de Tango (Kent) para junto de Hidetora (Rei Lear) e também a sugestão mal intencionada de ocupação do Castelo III feita por seu conselheiro Ikoma (Gloucester) que o leva a mais um erro de julgamento. Devido à dinâmica interna desta sequência, percebe-se que cada cena tem, como na definição de Syd Field, a duração determinada pela história. (2001, p. 112).

Quanto à função que desempenha, o roteiro literário não é propriamente uma obra de arte, mas um texto técnico e objetivo que, apesar de englobar primordialmente uma narrativa (sequências, cenas, ambientação, diálogos e descrição de personagens, dentre outras informações), também inclui alguns aspectos visuais relevantes para a composição de uma narrativa fílmica, como por exemplo, um *close* nos olhos de um personagem durante um momento dramático. A elaboração do roteiro⁹ é um processo dinâmico que prevê a possibilidade de modificações constantes. Cada versão do roteiro é chamada de ‘tratamento’ e é numerada. A numeração vai sendo alterada na medida em que surgirem quaisquer mudanças no texto do roteiro. Essa numeração começa em 1 e segue até o tratamento final, que consiste na versão correspondente ao filme. No caso de ser encontrado algum problema técnico na elaboração do roteiro, este também pode ser corrigido durante a filmagem (**T3**), alterando-se, nesse caso, igualmente, a sua numeração. Esse processo interno de mudança do roteiro não é acessível ao espectador em sua totalidade, mas pode ser recuperado, em parte, quando se confrontam duas versões diferentes de um mesmo roteiro.

A pré-produção de um filme é finalizada com a concretização do roteiro técnico (**T2**), fase na qual o detalhamento do roteiro literário (**T1**) é realizado, segundo decisões técnicas sobre a melhor maneira de contar “a história em imagens”. O roteiro técnico segue a ordem estabelecida pelo roteiro literário. Esta fase incorpora atividades de todas as equipes de trabalho objetivando a preparação dos cenários, a escolha de locações (o encaminhamento de pedidos de interdição de ruas, por exemplo), a escolha do figurino de cada um dos personagens, a elaboração dos planos de filmagem do diretor e também das equipes de fotografia e de som além de outros detalhes anteriores que

precisam estar definidos para o momento da filmagem. O calendário dos dias de filmagem e os prazos para iniciar a pós-produção devem ser estabelecidos já nesta fase. Alguns meses antes da filmagem propriamente dita iniciam-se também os ensaios com os atores. No decorrer dessa fase, são realizadas reuniões periódicas entre os responsáveis de cada área, juntamente com o diretor, objetivando a coesão e unidade de esforços e de pensamento. Em relação ao trabalho de direção de Akira Kurosawa, sabe-se que, como ele era um realizador que exigia perfeição em todos os aspectos, cada uma das equipes devia se reportar a ele sobre o andamento de suas propostas. O esmero do diretor com todos os detalhes da produção fílmica pode ser constatado nas suas próprias palavras que estão transcritas abaixo:

O papel de um diretor envolve o treino dos atores, a técnica cinematográfica, a edição, a dublagem e a mixagem do som. Embora essas possam ser pensadas como ocupações separadas, eu não as vejo como independentes entre si. Eu as vejo juntas, mesclando-se sob o comando de uma direção (1990, p. 275).

Um diretor de filmes tem de convencer um grande número de pessoas a segui-lo e a trabalhar com ele. Costumo dizer, embora certamente não seja um militarista, que, se comparar uma unidade de produção a uma organização do Exército, o roteiro será a bandeira de batalha e o diretor, o comandante da linha de frente. Do momento em que a produção começa ao momento em que termina, não há como dizer o que acontecerá. O diretor deve ser capaz de responder a qualquer situação e deve ter a habilidade de liderança para fazer todo o grupo seguir com responsabilidade (1990, p. 275-276).

Essa capacidade de orquestrar um grande número de pessoas envolvidas nas várias ocupações que estão interligadas à realização fílmica como um todo foi, desde cedo, uma aptidão demonstrada por Kurosawa, antes mesmo de ele se tornar um diretor propriamente dito. Segundo depoimento do diretor e mentor Kajirô Yamamoto, de quem Kurosawa foi, inicialmente, o diretor-assistente no estúdio Tôho: “Ele era capaz de se relacionar bem com as pessoas, mas também sabia ser firme com elas.” (Citado em RICHIE, 1998, p. 12)

No decorrer dessa fase (**T2**), alguns cineastas e/ou roteiristas elaboram um *storyboard* (composto de desenhos detalhados do filme, cena a cena, com cenário, atores, posicionamento de câmera e outros detalhes úteis durante as filmagens). Apesar de o *storyboard* assemelhar-se, visualmente, a uma história em quadrinhos, ele é, na realidade, um estudo visual das decisões imagéticas

tomadas durante o roteiro técnico, acrescidas da ação e dos diálogos, que são indicados através de legendas. Para Akira Kurosawa, o **T2** está, primordialmente, relacionado com a elaboração de um *storyboard*. Ele prescindia, a princípio, da figura do roteirista porque ele próprio escrevia seus roteiros¹⁰ e os transformava, a seguir, em *storyboards* de beleza e detalhamento singulares. Por ter tido uma formação sólida em pintura¹¹ antes de ingressar no mundo do cinema, os resultados desses trabalhos pictóricos consistem em verdadeiras obras de arte. Na realidade, Kurosawa entrou para o cinema quase por acaso, quando estava em uma encruzilhada profissional no campo da pintura, sem saber ao certo que rumo seguir em sua carreira. O que impressiona é que existe uma grande proximidade entre as pinturas elaboradas para o *storyboard* e a imagem filmada, uma vez que seus desenhos são muito detalhados, tanto em ambientação quanto no posicionamento e enquadramento de câmera.

Em pelo menos dois momentos da carreira de Kurosawa, os *storyboards* se constituíram em uma forma de concretização fílmica pictórica para ele. Devido ao fato de não ter conseguido a verba necessária para as filmagens de seus projetos na indústria cinematográfica japonesa, o diretor se dirigia, nessas duas ocasiões, diariamente à sede do estúdio Tôho, onde tinha seu escritório, e trabalhava incessantemente no desenho dos *storyboards* dos filmes. Sobre esses intervalos em sua filmografia, há dois registros que merecem destaque. O primeiro é de Donald Richie, que presenciou um desses momentos que antecedeu ao filme *Kagemusha – A Sombra do Samurai* (1980). O segundo é do próprio Kurosawa:

O trabalho consistia em desenhar e pintar. [...] Para fixar na memória o próximo filme que queria rodar, ele o estava fazendo à mão. Uma imagem após a outra de samurais, batalhas, cavalos. Suas grandes mãos de artesão estavam pintando uma cena atrás da outra, com movimentos rápidos e seguros. Ele sempre soube exatamente o que queria fazer. O filme inteiro estava em sua cabeça e emergia através de seus dedos. Como não tinha dinheiro, fazia o filme no papel. Que outro diretor – perguntava-me – faria isso, teria tal cuidado e estaria imune ao desespero? (RICHIE: 2000, p. 74)

Por um tempo, parecia que este trabalho [*Kagemusha*] nunca iria ver a luz do dia. Exasperado, porque eu queria que o público de todo o mundo entendesse as idéias que eu tinha para esse filme, eu comecei a pintar quase diariamente, transformando essas imagens em pinturas estáticas. Eu preparei centenas de imagens naquela época. A mesma coisa aconteceu com *Ran*. Um longo tempo se passou antes que a produção fosse iniciada.” (KUROSAWA, 1986, p. 5)

Dentro da fase de produção, o **T3** corresponde à concretização do processo de gravação do filme, em imagens captadas no *set* de filmagem, a partir dos roteiros literário **[T1]** e técnico **[T2]**. As cenas são gravadas não apenas de acordo com um cronograma previamente estabelecido, mas também de acordo com a própria dinâmica do *set* de filmagem que, geralmente, exige a gravação de várias versões. O registro da listagem de cenas captadas é realizado durante as gravações, através de anotação em uma ficha de filmagem (única para todas as cenas e contendo, aproximadamente, cinco páginas para um curta-metragem), com observações concisas (cena bem sucedida, vazamento de som, falha no diálogo, dentre outros aspectos) sobre cada uma das versões de uma mesma cena. O registro na ficha de filmagem visa auxiliar o processo de montagem do filme que corresponde à edição de imagem **[T4]**. Durante a filmagem **[T3]** também é realizada a captação do som direto,¹² que será parcialmente utilizada na edição do som. Tanto a ficha de filmagem quanto o som direto gravado durante o **T3**, serão utilizados na pós-produção **[T4]** do produto final: o filme.

No *set* de filmagem, todos os aspectos decididos na pré-produção **[T1]** e **[T2]** devem estar finalizados objetivando a captura das imagens. Entretanto, os imprevistos fazem parte do processo. Dentro desse contexto, Richie ilustra, muito apropriadamente, o motivo do atraso nas filmagens de *Trono manchado de sangue*: “Kurosawa se recusava a usar um cenário já pronto porque tinha sido construído com pregos, e as lentes de foco profundo que estava usando poderiam revelar as anacrônicas cabeças de prego” (2000, p. 72). O diretor não poderia ceder nesse ponto, porque uma de suas preocupações se relacionava com a falta de veracidade histórica do gênero *jidaigeki*. E, nesse caso, os pregos indicariam uma falha nessa questão, porque a arquitetura da época feudal previa apenas o uso de encaixes perfeitos entre as vigas. Além disso, o diretor afirmava que “a qualidade do cenário influi na *performance* dos atores.” (KUROSAWA, 1990, p. 281)

Este cuidado com todos os detalhes do filme era uma das características de Kurosawa que o distinguia da maioria dos diretores japoneses. Essa particularidade o impelia, por exemplo, a repetir uma cena, até a obtenção do resultado almejado, fato que pode ser constatado no episódio que está descrito a seguir:

No fim do verão de 1958, eu estava num dos *sets* abertos de *A fortaleza escondida*, perto do monte Fuji. Mifune¹³ estava no banho, após um longo dia de filmagens. Eu o estava acompanhando. Fora um dia difícil, em que se rodara uma mesma cena inúmeras vezes. [...] Reparei que, durante aquela cena, a caneta esferográfica de Kurosawa parara de escrever. Em vez de jogá-

la fora e arrumar outra, ele passara a tarde inteira, entre as tomadas, tentando fazer aquela mesma caneta funcionar. [...] Mifune estava submerso até o pescoço na água quente. Estivera na cena exasperante. Mencionei a esferográfica. “Sim”, disse ele, sei o que você quer dizer. Senti-me exatamente como aquela caneta... Mas você percebeu? Ele, finalmente, conseguiu fazê-la funcionar.” (RICHELIE: 2000, p. 73)

Um diferencial de Kurosawa, dentro do contexto cinematográfico japonês de sua época, é que, durante as filmagens [T3], ele captava as imagens das cenas mais importantes com três câmeras. Essa idéia surgiu durante o filme *Os sete samurais* (1954) uma vez que o posicionamento das câmeras possibilitaria registrar uma gama maior de detalhes e ângulos das imagens. O diretor ressalta, todavia, que existem poucos diretores no Japão que se utilizam dessa técnica porque é extremamente difícil determinar como movimentar as câmeras. Ele exemplifica esse procedimento da seguinte forma:

Por exemplo, se uma cena conta com a presença de três atores, todos os três estarão falando e se movimentando livre e naturalmente. Para mostrar como as câmeras A, B e C se deslocam para cobrir a ação, mesmo uma descrição completa de continuidade em cena é insuficiente. O operador mediano também não entenderia um diagrama com movimentos de câmera. Creio que, no Japão, os únicos capazes de compreendê-la são Asakazu Nakai e Takao Saitô. As três posições de câmera mostram-se diferentes do início ao fim de cada tomada, e passam por várias transformações nesse período. Como um esquema geral, coloco a câmera A nas posições mais ortodoxas, uso a B para tomadas rápidas e decisivas e a câmera C funciona como uma espécie de unidade de guerrilha” (1990, p. 280).

Nos filmes *Trono manchado de sangue* e *Ran*, esse recurso das três câmeras é utilizado nas longas sequências externas de batalha uma vez que muitos atores, figurantes e cavalos estão envolvidos na filmagem, além do exército de pessoas participando nos bastidores. Todos devem desempenhar a sua função organicamente durante a gravação de uma sequência desse tipo como se fizessem parte das engrenagens de uma máquina. Esse processo é descrito no documentário *A.K.* por Chris Marker ([Documentário-vídeo], 1985), que registra no *making-of* de *Ran* a movimentação que antecede a gravação¹⁴ da sequência da emboscada a Hidetora, ambientada no Castelo III. Esta sequência, que está parcialmente descrita no documentário, inclui cenas desde a desocupação do Castelo III e a subsequente ocupação da edificação por Hidetora (Rei Lear) até a batalha e a invasão deste mesmo Castelo pelas

tropas dos dois filhos mais velhos do protagonista. A ação, como um todo, culmina na loucura de Hidetora.

Essa sequência de batalha é apresentada em suas três etapas que são o que Syd Field (2001, p.81) denomina como “começo, meio e fim” deste “microcosmo do roteiro”. Na primeira, figurantes da tropa de infantaria e oficiais da cavalaria, todos portando estandartes¹⁵ amarelos (Tarô), devem retomar o castelo das tropas de estandartes azuis (Saburô), entretanto, sem ocupá-lo porque este é o ardil para servir de emboscada para Hidetora. Em um segundo momento, o senhor feudal Hidetora, suas tropas, munidas de estandartes com listras alternadas de amarelo e preto devem entrar no castelo. Na terceira fase, a batalha se inicia com Hidetora ouvindo os ruídos do cerco ao castelo pelas tropas de ocupação, comandadas pelos dois filhos mais velhos, Tarô e Jirô. Toda essa movimentação de figurantes das tropas e de atores representando os comandantes devem se deslocar como ondas que se aproximam do castelo. As figurantes femininas e as atrizes que representam as esposas, concubinas e servas do senhor feudal destituído se desesperam ao perceber o cerco ao castelo. As instruções para todo esse conjunto de pessoas são transmitidas de duas maneiras: enquanto os figurantes são instruídos pelo diretor-assistente sobre a sua movimentação, os atores, colocados em pontos estratégicos, são dirigidos individualmente por Kurosawa. O diretor também dá indicações, através de um esquema gráfico, sobre a dinâmica de movimentação de cada cena à equipe nos bastidores como, por exemplo, os operadores de câmera.

A fase de pós-produção, denominada concretização da edição [T4], corresponde às edições de imagem (ou montagem) e de som,¹⁶ à finalização, propriamente dita, do filme. Somente na fase da montagem é que um filme deixa de ser um conjunto de fragmentos para ganhar uma conformidade de todo. Logo após a montagem das imagens do filme, é realizada a pós-produção de som (edição de som), que define a atmosfera final do filme¹⁷. Kurosawa era um diretor que se preocupava pessoalmente com este aspecto.

O diretor cinematográfico e montador Eduardo Scorel (2006, p. 20) discorre, de maneira esclarecedora, sobre a fase de edição: “montar ou editar consiste em escolher e justapor. Apenas isso. É uma operação simples, comum a toda linguagem. No cinema não é diferente. Quem se exprime por meio da linguagem cinematográfica seleciona e combina imagens e sons”. Entretanto, ele enfatiza que esta fase não é a responsável única pela identidade fílmica:

sendo, em sentido restrito, a última etapa de um processo, a montagem está, por consequência lógica, subordinada às etapas que a precedem. Ela não tem, portanto, autonomia completa. Embora seja o momento em que é dada a forma final, o roteiro e a filmagem definem antecipadamente alguns dos parâmetros básicos do resultado a que o filme poderá chegar. (2006, p. 20)

Esse autor ainda apresenta a opinião do diretor russo Andrei Tarkovsky (1932-1986) para reforçar o seu pensamento sobre essa questão: o diretor russo também era contrário aos que “pretendem que a montagem é o elemento determinante de um filme. Dito de outra forma, que o filme seja criado na mesa de montagem” (citado em ESCOREL, 2006, p.20). Resta salientar que esse posicionamento não desmerece a importância da edição, mas polemiza o caráter onipotente e salvador que lhe foi imputado por alguns diretores e teóricos. Um deles, Orson Welles, afirmava que

a única *mise-en-scène* de real importância é feita durante a montagem. [...] A montagem não é um aspecto, é o *aspecto*. Encenar é uma invenção de pessoas como vocês: não é uma arte [...] O essencial é a duração de cada imagem, o que segue cada imagem: é toda a eloquência do cinema que se fabrica na sala de montagem. (citado em ESCOREL, 2006, p. 20).

Entretanto, Escorel (2006, p. 20) considera que essa afirmação deve ter sido mencionada, antes de tudo, como uma provocação para os entrevistadores da revista *Cahiers du Cinema*. A tentativa de restabelecer os parâmetros em relação ao grau de importância da montagem é de suma importância, particularmente no Brasil, uma vez que essa fase é tida por alguns profissionais, de maneira um tanto irresponsável, como o momento em que se dá a resolução dos problemas surgidos nas fases precedentes.

Torna-se importante enfatizar que na edição de imagem, além do ordenamento e escolha da versão mais adequada de cada cena, pode ocorrer a exclusão de versões bem realizadas. Um exemplo bastante significativo que ocorreu na edição de *Trono manchado de sangue* foi testemunhado por Richie:

O cenário atual representava o palácio provinciano do senhor Washizu¹⁸, o personagem de Macbeth, e estava-se filmando a chegada de Duncan: soldados, estandartes, cavalos, um javali empalhado preso em hastes – uma procissão inteira. Quando um assistente deu o sinal, ela começou a avançar sob o sol do outono tardio. [...] Acima de nós, numa plataforma, estava Kurosawa e sua câmera. Tínhamos conversado com o diretor anteriormente, e ele nos explicara seus planos para aquela cena. Agora, o

observávamos em ação. Gastou-se a tarde inteira com as partidas e paradas daquela procissão distante. Partes da cena estavam sendo filmadas com lentes de foco profundo, depois eram refilmadas várias vezes. [...] Meio ano mais tarde, quando vimos o filme pronto na sala de projeção, não encontramos nenhuma daquelas tomadas. Perguntei a Kurosawa por quê. As cenas ficaram boas, disse ele, mas não eram realmente necessárias. Ademais, quebravam o fluxo do filme. Joe e eu ficamos estarecidos (2000, p. 73).

Kurosawa esclarece no primeiro trecho abaixo, oriundo de seu *Relato Autobiográfico* (1990), o que poderia ser considerada uma resposta à manifestação de surpresa deste autor e, em seguida, complementa com o seu parecer sobre o trabalho de edição:

O requisito mais importante para a edição é a objetividade. Não importa quanta dificuldade você encontre para obter determinada tomada, o espectador jamais entenderá isso. Se não for interessante, simplesmente não será interessante. Você pode ter-se tomado de grande entusiasmo ao filmar determinada tomada, mas se esse entusiasmo não é transmitido na tela, você deve ser pragmático o suficiente para cortá-la” (1990, p. 282).

Editar é um trabalho realmente interessante. Quando os copiões¹⁹ chegam, raramente os mostro à minha equipe exatamente como estão. Em lugar disso, vou para a sala de edição no fim do dia de filmagem e, com o montador, gasto três horas editando os copiões. Só depois disso mostro os resultados à equipe. É necessário mostrar esse resultado editado com o objetivo de despertar o interesse. Algumas vezes eles não entendem o que está sendo filmado ou por que têm de gastar dez dias numa tomada. Quando eles vêem a película editada e a confrontam com seu trabalho, tornam-se entusiasmados novamente. E editando da forma que edito, só tenho a montagem de detalhe a completar, depois de terminar a filmagem. (1990, p. 282))

A edição de som [T4] é o momento em que decisões quanto à qualidade, regravação ou reforço das vozes dos atores, à sonoplastia e à trilha sonora (algumas vezes, determinadas desde o roteiro literário [T1]), são incorporadas ao filme após a edição de imagem. A totalidade do som do filme, ou seja, diálogos, sonoplastia, efeitos sonoros, trilha incidental, músicas da trilha sonora, etc. constitui-se no ‘desenho ou *design* de som’. Esse termo designa a evolução da sonorização cinematográfica, herdeira da sonoplastia oriunda das novelas radiofônicas para uma nova realidade. O conceito foi

desenvolvido a partir de um momento específico da história do cinema que Francisco Leal chamou de “o ponto de viragem na história do som em cinema”, momento este que foi determinado pelo surgimento dos filmes *Guerra nas Estrelas* e *Apocalypse Now*²⁰. Estes dois filmes revolucionaram a noção de sonoridade no cinema. A definição atual do termo *design* de som, segundo esse estudioso, é:

Processo técnico e criativo [que utiliza] um sistema de sonorização, [...] para a exploração do envolvimento sonoro de um espetáculo, criando diferentes planos e perspectivas de difusão de som num auditório ou ao ar livre, seja de registros sonoros (música e efeitos sonoros) ou através da amplificação, efetuar o reforço sonoro das vozes dos atores, de forma a manter-se a imagem sonora coerente com a imagem do palco, manipular a captação da voz dos atores ou outros elementos sonoros, processando-a através de efeitos digitais, recriando espaços acústicos, ou efeitos que acentuam o sentido dramático de frases ou palavras, ou o caráter de um personagem, criando imagens sonoras através de um som “vivo” e não intrusivo, mantendo a teatralidade do espetáculo, contribuindo assim com mais um elemento dramaturgicamente adequado ao espetáculo. (citado em LEAL, 2006, p. 10)

Kurosawa reitera a importância das decisões que são tomadas nessa etapa:

“Desde o momento em que me tornei um diretor de cinema, penso não somente na música, mas nos efeitos sonoros que colocarei nos filmes. Mesmo antes da câmera rodar, juntamente a todos os outros itens que considero, decido que tipo de som eu quero. Em alguns de meus filmes, como *Os sete samurais* e *Yôjimbo*, uso diferentes temas musicais para cada personagem principal, ou para grupos diferentes de personagens” (KUROSAWA, 1990, p. 281).

Em *Trono manchado de sangue*, há duas decisões a serem destacadas em relação ao som do filme. A primeira refere-se à trilha sonora propriamente dita: uma flauta, típica do teatro Nô, entoa uma melodia lúgubre, antecipando o clima do filme. Essa melodia é inserida no momento em que os créditos iniciais aparecem na tela. Esse recurso estabelece uma ligação deste filme com as duas outras adaptações shakespearianas do diretor, *Homem mau dorme bem* e *Ran*, porque estas também apresentam a sonoridade da flauta Nô nos créditos, com algumas diferenças. Em *O homem mau dorme bem*, há a inclusão mais acentuada dos tambores japoneses dialogando com esta sonoridade; em *Ran*,

além da presença desta flauta nos créditos, ela também é tocada por uma das personagens no decorrer do filme, reforçando esta ligação.

A segunda decisão em relação à edição do som de *Trono manchado de sangue* refere-se ao prólogo que enfatiza o tom dramático da cena inicial do filme, logo após os créditos, no momento em que a primeira imagem aparece através da neblina. Os versos da “canção off”, entoados por um coro²¹ masculino²² (teatro Nô), além de anteciparem “o caminho da perdição”, fazem uma alusão à força da voz feminina que é capaz de induzir o protagonista Washizu a cometer a falha trágica ao levá-lo a ambicionar o poder pela traição. A mesma canção é repetida também nos créditos finais:

Olhe este lugar desolado / onde existiu um majestoso castelo / cujo destino caiu na rede / da luxúria, do poder / [Ali] vivia um guerreiro forte na luta / mas fraco diante de sua mulher / que o induziu a chegar ao trono / com traição e derramamento de sangue. / O caminho do mal é o caminho da perdição / e seu rumo nunca muda.²³ (KUROSAWA, [Filme-vídeo], 1957)

Tal como ocorre no debate das relações entre o texto dramático e o texto da *performance* proposto por Patrice Pavis que estabelece a “concretização através da recepção” como a última fase no processo de transformação de um texto, uma produção fílmica também estabelece como seu foco de chegada o momento da recepção do filme pelo espectador e pela crítica [T5], realizada a partir de sua estréia nas salas de cinema. Antes do momento que representa o objetivo final de uma realização fílmica, muitas decisões estéticas e técnicas foram tomadas em todas as etapas na série de concretizações textuais que foram sendo explicitadas ao longo desta pesquisa. Apesar de que nos dias atuais um filme, até por uma exigência de mercado, necessite contar com a audiência complementar em DVD (locadoras) e da televisão, o objetivo final e prioritário de uma adaptação fílmica é a exibição na grande tela onde acontece a recepção coletiva do filme pelo público. A exibição de grande parte da filmografia realizada por Kurosawa foi pensada exclusivamente para a sala de exibição. Apenas filmes mais recentes, como *Sonhos*, *Rapsódia de Agosto* e *Mãdadayo*, tiveram que prever outras formas de exibição como suplementares às dos cinemas.²⁴ O planejamento da divulgação, da distribuição do filme e o agendamento de salas para a estreia começam na pré-produção e/ou no decorrer da filmagem.

Como já foi mencionado anteriormente, muitos críticos de cinema consideram *Trono Manchado de Sangue* uma das maiores realizações do diretor Akira Kurosawa, além do filme também ser considerado por muitos como

sendo uma das melhores adaptações de peças shakespearianas. Dentre estes críticos, Harold Bloom (1999, p. 519) é um dos grandes entusiastas dessa versão realizada por Kurosawa. Quando nos referimos ao contexto da recepção, torna-se interessante mencionar que, em grande parte de sua carreira, Kurosawa foi muito mais valorizado no Ocidente do que no próprio Japão. Zhang Yimou, diretor dos filmes *Red Sorghum* e *Raise the Red Lantern*, escreveu que Kurosawa foi acusado de fazer filmes apenas para o consumo externo. De acordo com esse cineasta, em 1950, com o lançamento de *Rashômon*, primeiro filme japonês amplamente distribuído no Ocidente, Kurosawa foi criticado por expor a ignorância e atraso do Japão para o mundo externo – uma acusação completamente absurda. Yimou (citado em Buffalo Film Seminars VIII, 2000) ainda menciona que quando ele próprio precisa enfrentar na China algum tipo de reprimenda, ele usa Kurosawa como um escudo. Uma outra acusação que pairava sobre Kurosawa é a de que ele produzia filmes ocidentalizados, opinião reforçada pela revista *Cahiers du Cinema*, particularmente pelos jovens críticos Eric Rohmer, Jacques Rivette e Jean-Luc Godard, futuros cineastas da Nouvelle Vague. O principal motivo para este repúdio, embora eles fossem grandes entusiastas do cinema japonês, aconteceu, segundo Rogério Ferraraz (citado em FERRARAZ, 2002), exatamente por causa das adaptações de obras do Ocidente, dentre elas as de Shakespeare. Isso se caracterizava, na opinião destes críticos, como uma forma de ocidentalização do diretor. Entretanto, vale salientar que esse parecer não encontra nenhum respaldo no contexto crítico-teórico atual que, contrariamente, exalta a importância das abordagens intersemióticas e interculturais.

Notas

¹ Os termos que envolvem o uso dos conceitos de aproximação e distanciamento não se referem à tentativa de estabelecer uma comparação entre as obras a partir de um critério de fidelidade. Sabe-se que uma tradução intersemiótica assegura um amplo grau de liberdade e de criatividade para aqueles que estão envolvidos no processo tradutório. Os conceitos que dizem respeito ao estabelecimento de equivalências entre os sistemas semióticos estão sendo aplicados no presente estudo conforme a proposta discutida por Thaís F. N. Diniz (2003, p. 27-42).

² *O homem mau dorme bem* foi listado em terceiro lugar, apesar de ser anterior a *Ran*, por estar inserido na conjuntura do século XX ao invés de estabelecer uma relação com a época feudal japonesa, como ocorre nas outras duas versões. A tradução literal do seu título para o português é “quanto pior o homem, melhor ele dorme”, o que evidencia com mais precisão as sutilezas do enredo.

³ Foram utilizadas duas edições desse livro, a de 1984, traduzida para o português e a terceira edição, expandida em 1998, escrita em inglês. Todas as traduções das citações retiradas de livros em inglês foram realizadas pelas autoras do presente estudo.

⁴ A indústria cinematográfica hollywoodiana apresenta, muitas vezes, uma dicotomia estúdio X diretores autorais, segundo a qual existem duas conformações possíveis de hierarquia na realização fílmica. A primeira, nos filmes realizados por grandes estúdios, prevê que a coordenação dos projetos esteja a cargo de um produtor. Na segunda, em realizações tidas como autorais, o profissional que detém o poder hierárquico é o próprio diretor. Alguns diretores, mediante contrato, adquirem a autonomia sobre seus filmes, mesmo trabalhando para os grandes estúdios hollywoodianos. No Japão, a situação é um pouco diferente. Há uma maior incidência de diretores autorais trabalhando dentro de estúdios renomados. Um exemplo extremo desta situação foi Akira Kurosawa, que realizou a maioria de seus filmes sob a chancela do estúdio Tôho, com curtas passagens por alguns outros estúdios japoneses. Apesar de seu vínculo com estúdios de renome, Kurosawa não permitia quase nenhuma alteração na concepção de seus filmes. Ele acabou ficando famoso como sendo um diretor difícil de trabalhar, ou seja, que estourava orçamentos e prazos e que se contrapunha às “recomendações, ordens de produtores e empresas produtoras – tudo para criar o filme perfeito, sem concessões” (RICHIE, 2000, p. 74).

⁵ O *bushidô* (O Caminho do Guerreiro) engloba o conjunto de preceitos que devem ser seguidos por um samurai objetivando viver uma vida honrada e de valor. A desonra deve ser lavada com sangue entre estes guerreiros, através do suicídio ritual, *seppuku*, realizado através da técnica de desventramento, o *harakiri*. Este tópico está bastante desenvolvido no livro *Samurai – o lendário mundo dos guerreiros* (2006), por Stephen Turnbull.

⁶ O significado do sufixo ‘*gekai*’ é ‘encenação’, enquanto o termo define-se por seu prefixo ‘*jidaï*’, que significa época. Esse termo, portanto, contrapõe-se diretamente com o significado de ‘*gendaimono*’, que está vinculado aos filmes ambientados na atualidade. Esta se constitui na mais importante distinção de gêneros dentro do cinema japonês. Os demais gêneros inserem-se nessa grande categoria de diferenciação entre filmes de época ou de atualidade.

⁷ Em *Trono manchado de sangue* um único espírito maligno – *mononoke* – corresponde às três bruxas existentes na tragédia shakespeariana *Macbeth*. A transformação dessas personagens em um espírito maligno se deve à transposição da tragédia para o contexto cultural japonês: ocorre na versão fílmica de Kurosawa uma aproximação da personagem com elementos tradicionais deste país, como o teatro Nô e o gênero literário conto de terror japonês ou *kaidan*. “A idéia de um fantasma vingativo é bastante comum, como nos inúmeros filmes *kaidan*. Aliás, não existem fantasmas sem propósito como no Ocidente. Mas a idéia de um trio de bruxas malévolas está bem longe da imaginação japonesa. [...] a maldade gratuita das bruxas de Shakespeare é inconcebível.” (RICHIE, 1984, p. 118)

⁸ Nastasya Filippovna é a protagonista do conto “O idiota” de Fiódor Dostoiévski (1821-1881) que corresponde à personagem Taeko Nasu da adaptação fílmica *O idiota* – *Hakuchi* (1951), de Akira Kurosawa.

⁹ O roteiro literário contém características textuais específicas: os verbos devem estar no presente do indicativo, metáforas e elipses devem ser evitadas e os acontecimentos devem ser registrados na ordem em que aparecem no filme e os detalhes técnicos, como a inserção de imagens, devem ser indicados em caixa alta seguidos de dois pontos e alinhados à direita.

¹⁰ Entretanto, esse processo criativo caracterizou a produção do diretor apenas até 1940, uma vez que, posteriormente, ele defende a importância de trabalhar com mais uma pessoa na elaboração de um roteiro para não incorrer em dois erros primordiais: “interpretar outro ser humano de forma unilateral” e optar pela “condução do herói e do enredo de forma a tornar mais fácil a direção” (KUROSAWA, 1990, p. 278).

¹¹ A formação inicial deste diretor em pintura transparece não apenas na beleza dos *storyboards*, mas também no uso diferenciado do contraste e, posteriormente, da cor, em seus filmes. As locações e os cenários dos filmes do cineasta são trabalhados de forma a compor imagens muito próximas às da pintura.

¹² O técnico de captação de som direto escolhe a melhor maneira de registrar o som durante o momento da filmagem. Uma opção é um microfone chamado *boom*, que fica preso a uma haste longa que permite que o microfonista esteja perto da cena sem aparecer na imagem gravada. Outra opção possível é a utilização de microfones embutidos no vestuário dos atores, os chamados microfones “lapelas”.

¹³ Toshirô Mifune foi o protagonista de muitos filmes de Akira Kurosawa, entre eles, *Trono manchado de sangue* e *Ran*, até se desentender com o diretor durante as filmagens de *O Barba Ruiva* (1965).

¹⁴ Essa é uma sequência (externa e interna) filmada no Monte Fuji. O mesmo local foi utilizado para a construção do castelo do filme *Trono manchado de sangue*.

¹⁵ Os exércitos são identificados em *Ran* pelas cores dos estandartes: estandartes com listras alternadas de amarelo e preto, para a facção de Hidetora (Rei Lear); amarelos para os seguidores de Tarô (correspondente à Goneril); vermelhos para as tropas de Jirô (correspondente à Regan) e azuis para os partidários de Saburô, (correspondente à Cordélia).

¹⁶ Akira Kurosawa ilustra com um fato peculiar à edição de som, mais especificamente, dos efeitos sonoros, sons criados artificialmente para o filme. Ele inicia um dos capítulos do seu *Relato autobiográfico* narrando incidentes relacionados à sua impaciência. Ele próprio fala sobre uma dessas ocorrências cujo resultado acabou sendo bem-sucedido: “Uma outra vez, eu gravava o som correspondente a uma batida na cabeça de alguém. Tentávamos usar várias coisas, mas o resultado não nos convencia. Finalmente, eu perdi a paciência e esmurrei o microfone. A luz azul sinalizando “ok” acendeu-se” (1990, p. 167).

¹⁷ Um evento recente de pirataria que se constituiu na veiculação ilegal e antecipada do filme *Tropa de Elite*, antes da estréia nos cinemas, está diretamente relacionado com as etapas de montagem e da edição de som no que se refere à sua primeira recepção. A montagem final do filme exibida nos cinemas excluiu uma cena que caracterizaria, possivelmente, os policiais como nazistas. Está sendo cogitado que a exclusão dessa cena ocorreu devido a essa percepção negativa pela platéia ‘pirata’. Embora os espectadores ‘piratas’ tenham tido acesso à integralidade do filme, eles saíram prejudicados quanto à edição de som. Essa versão contava apenas com o resultado da

captação direta de som, uma vez que a edição de som estava para ser realizada numa fase posterior.

¹⁸ O “palácio” descrito por Richie refere-se à Mansão do Norte.

¹⁹ Na época do cinema analógico, cópiões eram as cópias brutas das imagens registradas em película durante as filmagens. Elas formavam a base para a edição linear (edição realizada diretamente na película, cortando e montando os pedaços um a um). Hoje, com as câmeras digitais, o filme é registrado em DVD ou no disco rígido da câmera, e depois montado no computador, o que é chamado de edição não-linear.

²⁰ Surge, com esses dois filmes, uma nova conceituação em relação à captação e produção sonora: é introduzido, nesses filmes, o logotipo “Dolby Stereo” que anuncia uma evolução no processo de reprodução analógica, que se compunha, pela primeira vez, de quatro canais e era munido de uma tecnologia de redução de ruído. Além desse fator, também aparece na lista de créditos um título profissional inédito até então, o “*sound designer*”, o que atesta a preocupação crescente com a qualidade sonora dos filmes.

²¹ O coro foi utilizado por Kurosawa pela primeira vez em *O anjo embriagado* (1948), na forma “de um coro comentarista” (RICHIE, 1998, p. 52), que apresenta aspectos da personalidade de um dos personagens principais, o gângster. Esse recurso é retomado em *O homem mau dorme bem*, através dos jornalistas e das manchetes dos jornais. Os primeiros atuam como comentaristas do escândalo de corrupção atual, entre uma construtora e uma estatal da área de fomento de terras devolutas. Eles também se reportam a um escândalo anterior ocorrido em outra estatal cinco anos antes e que culminou no suicídio induzido do pai do protagonista. Esse coro atua, principalmente, durante a sequência inicial que retrata um casamento. Quanto às notícias, elas aparecem diretamente na tela, mostrando os desdobramentos do escândalo em curso ao longo do filme.

²² Essa gravação deve ter sido realizada em estúdio por cantores contratados durante esta etapa.

²³ Copiado da legenda em português do DVD.

²⁴ Havia uma defasagem de alguns anos entre o lançamento nos cinemas e a versão em VHS ou DVD mesmo nos filmes mais recentes. O prazo extremamente curto, com diferença de poucos meses, entre o lançamento de um filme nas salas de exibição e sua veiculação nas locadoras e lojas de DVDs é um fenômeno que se iniciou na última década, portanto, após a morte de Akira Kurosawa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Buffalo Film Seminars VIII, University of Buffalo. (The State University of New York). Apresentação sobre o filme *Trono manchado de sangue* em 30/03/2004. Disponível em: <http://wings.buffalo.edu/academic/center/csac/throne2.pdf>. Acesso em: 23/03/09.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Belo Horizonte: O Lutador, 2003.
- ECO, Umberto. *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*. Tradução de: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ESCOREL, Eduardo. (Des) importância da montagem. In: PUPPO, Eugênio (org.). *A Montagem no Cinema*. [S.L.] Centro Cultural Banco do Brasil e Heco produções, 2006.
- FERRARAZ, Rogério. “Akira Kurosawa - o samurai”. In: *Revista de Cinema*, São Paulo - SP, v. 23, p. 26 - 31, 04 mar. 2002. Disponível em: http://www2.uol.com.br/revistadecinema/fechado/dossie/edicao23/dossie_01.html. Acesso em: 23/10/08.
- FIELD, Syd. *Manual do Roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HINDLE, Maurice. *Studying Shakespeare on Film*. New York: Palgrave MacMillan, 2007.
- KUROSAWA, Akira. *Relato Autobiográfico*. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.
- KUROSAWA, Akira; OGUNI, Hideo; IDE, Masato. *Ran the original screenplay and storyboards of the Academy Award-winning film*. (Transl.) Tadashi Shishido. Boston: Shambhala, 1986.
- LEAL, Francisco. “Sonoplastia & Desenho de Som”, 2006. Disponível em: <http://francisco-leal.com/docs/som.pdf> Acesso em 16/11/2009
- O’SHEA, José Roberto. Performance e Inserção Cultural: Antony and Cleopatra e Cymbeline, King of Britain em português. In: CORSEUIL, Anelise R.; CAUGHIE, John (org.). *Estudos Culturais: Palco, Tela e Página*. Florianópolis: Insular, 2000.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de: J. Guinsburg e M^a Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *A Análise dos Espetáculos*. Tradução de: Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Estudos)
- _____. *Theatre at the Crossroads of Culture*. London and New York: Routledge, 1992.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RICHE, Donald. *Os Filmes de Akira Kurosawa*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Retratos Japoneses: crônicas da vida pública e privada*. São Paulo: Unesp, 2000.
- _____. *The films of Akira Kurosawa*. 3rd ed., expanded and updated with a new epilogue. Berkeley, Calif.: University of California, 1998.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth* In: *Hamlet e Macbeth*. Tradução de: Anna Amélia Carneiro (*Hamlet*) e Barbara Heliodora (*Macbeth*). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- TURNBULL, Stephen. *Samurai: o lendário mundo dos guerreiros*. São Paulo: M. Books, 2006.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

A.K. [Documentário-vídeo]. Direção de Chris Marker. Paris: Greenwich Film Production. Tóquio: Herald Ace/Nippon Herald Filme, 1985. 01 DVD, 71 minutos, son., color.

Trono manchado de sangue (Kumonosu-jô). [Filme-vídeo]. Direção de Akira Kurosawa. Tóquio: Tòho produtora, 1957. 01 DVD, 110 minutos, son., preto e branco. Legendado. Port.

O homem mau dorme bem (Warui yatsu bodo yoku nemuru). [Filme-vídeo]. Direção de Akira Kurosawa. Tóquio: Kurosawa films, 1960. 01 DVD, 151 minutos, son., preto e branco. Legendado. Port.

Ran. [Filme-vídeo]. Direção de Akira Kurosawa. Tóquio: Herald Ace/Nippon Herald Filme/Greenwich Film Production, 1985. 01 DVD, 162 minutos, son., color. Legendado. Port.

Artigo recebido em 05 de fevereiro de 2009.

Artigo aceito em 12 de agosto de 2009.

Célia Arns de Miranda

Pós-doutoranda na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), sob os auspícios do CNPQ no período de setembro de 2008 e fevereiro de 2009.

Doutora em Literaturas Inglesa e Norte-Americana pela Universidade de São Paulo (USP).

Professora de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal do Paraná (UFPR);

Professora do Curso de Letras (graduação) do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas (UFPR);

Membro do Centro de Estudos Shakespearianos (CESh).

Membro da International Shakespeare Association (ISA).

Líder do Grupo de Pesquisa “Literatura e outras artes” (CNPQ).

Suzana Tamae Inokuchi

Aluna do Curso de Letras Português-Inglês em 2009.

Participante do Programa de Iniciação Científica na Universidade Federal do Paraná, sob a orientação da Profa. Dra. Célia Arns de Miranda.

Membro do Grupo de Pesquisa ‘Literatura e outras artes’ (CNPQ).

Mestranda do Programa de Pós Graduação em Letras (Estudos Literários) da Universidade Federal do Paraná UFPR).