



Rashomon (1950). Direção de Akira Kurosawa. Fonte: divulgação.

Heidegger entre Kurosawa e Akutagawa: filosofia, cinema, literatura

Luiz Fernando Fontes-Teixeira¹

Doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Resumo: Este trabalho aborda os comentários de Martin Heidegger, em seu escrito *Uma conversa sobre a linguagem* (1953-54), ao filme *Rashomon* (1950) do cineasta japonês Akira Kurosawa, inspirado em dois clássicos contos do escritor japonês Ryunosuke Akutagawa. A intenção é investigar como o cinema e a literatura japonesas podem promover uma reflexão em torno do pensamento filosófico, em seu diálogo entre Oriente e Ocidente.

Palavras-chave: Akutagawa, Heidegger e Kurosawa.

Abstract: *This work approaches the commentaries of Martin Heidegger, in his writing A Dialogue on Language (1953-54), towards the movie Rashomon (1950) by the Japanese moviemaker Akira Kurosawa, inspired by two classic tales from Japanese writer Ryunosuke Akutagawa. The intention is to investigate how Japanese cinema and literature are able to conduce a reflection regarding philosophical thought, in its dialogue between East and West.*

Keywords: Akutagawa, Heidegger, and Kurosawa.

INTRODUÇÃO

Martin Heidegger (1889-1976) se aproximou da cultura japonesa ainda no início de sua carreira. Teve contato com estudantes japoneses que intercambiavam seus estudos na Europa continental já desde o início da década de 1920, via de regra movidos pelo ímpeto de estudar com Edmund Husserl (1859-1938) ou Heinrich Rickert (1863-1936). Paulatinamente, os japoneses se aproximaram também de Heidegger, sobretudo no período no qual ele já havia se consolidado como talento acadêmico em ascensão, a

¹ luizfernandofontesteixeira@outlook.com

partir da publicação de seu mais conhecido escrito, *Ser e Tempo* (1927). Neste ínterim, alguns estudantes passaram a cruzar o continente asiático especificamente para estudar sob a instrução de Heidegger. Em poucas décadas, ele já havia se tornado a principal referência dos pensadores do Extremo Oriente.

A troca de experiências entre Heidegger e os japoneses rendeu diversos frutos e centenas de comentários sobre o tema. Heidegger mesmo se pronunciou sobre esta relação explicitamente em dois momentos de sua carreira (até onde é possível rastrear). O primeiro e mais significativo na composição de *Uma conversa sobre a linguagem entre um japonês e um inquiridor* (1953-54) e o segundo na *Carta a Takehito Kojima* (1963). Ademais, indicações de seu interesse pelo Extremo Oriente aparecem em vários momentos, aqui e ali, como em sua comparação entre o *Dao* e o *Lógos*, tanto em *A essência da linguagem* (1957) quanto em *Princípio de Identidade* (1957). Ou ainda, em questionamentos mais pontuais, como quando chama atenção para o “(...) diálogo inevitável com o mundo do Extremo Oriente.” (HEIDEGGER, 2008, p. 41), no escrito *Ciência e pensamento do sentido* (1953). Outras referências implícitas podem ainda ser encontradas ao longo de vários de seus escritos.

Aqui, gostaria de abordar especificamente um momento singular deste diálogo entre Heidegger e os japoneses: aquele no qual o filósofo oferece aos seus leitores suas impressões e interpretações do filme *Rashomon* (1950) do cineasta japonês Akira Kurosawa (1910-1998). Tais comentários são apresentados no supracitado escrito *Uma conversa sobre a linguagem*, publicado no volume *A caminho da linguagem* (1959). Com este texto, abre-se uma oportunidade para apreender as reflexões de Heidegger sobre o cinema, a arte e a cultura japonesas, bem como acerca de suas meditações em torno à condição estética.

É preciso ponderar de antemão que Heidegger não teoriza, em momento algum de sua obra, sobre o cinema como arte ou linguagem do mundo contemporâneo, embora os temas da arte, da estética e principalmente da poesia ocupem um lugar privilegiado em seu pensamento. Em suas considerações, ele se limita simplesmente em perguntar pela fidelidade da expressão estética do filme *Rashomon* em relação à tradição japonesa. Portanto, vale a

pena tentar extrair a compreensão que Heidegger possui do filme, em contraste com o lugar que ele ocupa nas manifestações artísticas do Japão modernizado.

Ademais, o trabalho buscará ainda, a partir do pensamento de Heidegger, descortinar uma crítica a respeito da relação que o filme de Kurosawa possui com os dois contos clássicos da literatura japonesa que inspiraram o filme, escritos pelo renomado escritor japonês Ryunosuke Akutagawa (1882-1927): *Rashomon* (1915) e *Dentro do bosque* (1922); inquirindo até que ponto a cinematografia japonesa se apropriou da obra literária de modos devidos e indevidos, no que diz respeito às novas formas de expressão artística do mundo moderno. Ao fim e ao cabo, trata-se de uma abordagem da maneira pela qual filosofia, cinema e literatura se entrelaçam em uma profunda especulação entre Oriente e Ocidente.

OS COMENTÁRIOS DE HEIDEGGER AO RASHOMON (1950) DE KUROSAWA

Quando Martin Heidegger compõe o diálogo *Uma conversa sobre a linguagem entre um japonês e um inquiridor* (1953-54), ele possui como pano de fundo uma discussão com a obra *A estrutura do Iki* (1930) do filósofo e esteta japonês Shuzo Kuki (1888-1941), com quem havia tido a oportunidade de estabelecer uma sincera amizade. Kuki se tornou rapidamente um dos mais respeitados pensadores do Japão. Sua obra se consolidou como uma das mais fortes expressões da estética e da teoria da arte japonesas.

Embora a compreensão de Heidegger acerca da obra e do pensamento de Kuki tenha sido amplamente questionada², sua principal preocupação com os conceitos japoneses ultrapassam a mera interpretação e se manifestam logo no início de seu diálogo, quando ele relata: “Ao voltar da Europa, o conde Kuki proferiu em Kioto

² As principais críticas a Heidegger foram apresentadas por R. May (*Ex oriente lux: Heideggers Werk unter ostasiatischem Einfluß*, 1989), K. Karatani (*One Spirit, Two Nineteenth Centuries*, 1983) e M. Yoneda (*Gespräch und Dichtung*, 1984). É possível encontrar um resumo de tais críticas, bem como uma perspectiva renovada, no artigo de Thorsten Botz-Bornstein, “‘Iki’, Style, Trace: Shuzo Kuki and the Spirit of Hermeneutics”. *Philosophy East and West*, v. 47, n. 4, 1997, pp. 554-580.

várias conferências sobre a estética da arte e da poesia japonesas, publicadas posteriormente. Procurou considerar a essência da arte japonesa valendo-se da estética europeia.” (HEIDEGGER, 2003, p. 71), questionando em seguida: “Mas será que para tal propósito devemos lançar mão da estética?” (HEIDEGGER, 2003, p. 71). Sem embargo, Heidegger desafia a estética moderna clássica e projeta severas críticas, amparado pela noção de que, sob uma arquitetura metafísica, a arte passa a ser pensada de maneira objetificada³.

Contudo, Heidegger salvaguarda ainda uma perspectiva originária de um possível entendimento da metafísica da arte em sua representação estética, conforme o qual “O *aisthetón*, o sensível da percepção, faz brilhar o *nontón*, o não sensível.” (HEIDEGGER, 2003, p. 83). Isto poderia ser interpretado conforme a hipótese de que, para Heidegger, a estética em um sentido primordial não é nem teoria do belo ou sublime (como em Alexander Baumgarten, Immanuel Kant ou George Wilhelm Friedrich Hegel), nem crítica e teoria de arte (como em Clement Greenberg ou Arthur Danto), mas sim no que poderia talvez ser chamado uma “ontologia da percepção sensível”, podendo ser ainda transfigurada nos moldes de uma “ontologia da obra de arte”⁴.

Seja como for, fica claro que Heidegger busca uma apropriação do pensamento japonês para ultrapassar a proveniência metafísica da reflexão estética ocidental. É no contexto desta discussão que ele cita o exemplo do filme *Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa. Para Heidegger, a dificuldade em interpretar o sentido e a experiência dos termos contidos na tradição japonesa de pensamento reside em uma particularidade do diálogo que se dá entre ele e os japoneses, qual seja: “(...) o perigo de que a língua de nossa conversa destrua continuamente a possibilidade de dizer o que estamos discutindo.” (HEIDEGGER, 2003, p. 84). A língua da conversa é o alemão. Até onde se sabe, Heidegger não tinha domínio do idioma japonês,

³ Já abordei brevemente o assunto em um artigo anterior. Confira: Luiz Fernando Fontes-Teixeira. “Some brief considerations on Martin Heidegger’s understanding of aesthetics”. *Universal Journal of Education and General Studies*, v. 2, p. 285-287, 2013.

⁴ Pretendo desenvolver este tópico futuramente, mas acredito que os dois escritos fundamentais para sustentar tal nomenclatura seria *A Origem da Obra de Arte* (1935-37) e *Arte e Espaço* (1969).

ou ao menos não possuía fluência na língua. Ele questiona, portanto, a possibilidade de tocar, por meio da língua alemã, na experiência originária despertada por termos japoneses. Acredita ainda que a razão seria o pior veículo para tal troca de experiências, afirmando que ela é responsável antes por uma predominância do modo de pensar europeu, pelo qual se dissolve invariavelmente a multiculturalidade especulativa. Por fim, afirma ainda que: “A cegueira cresce a ponto de já não se poder ver como a europeização do homem e da terra faz secar a própria fonte do que é essencial. Como se isso fosse possível.” (HEIDEGGER, 2003, p. 84). E em seguida pontua: “(...) Um bom exemplo (...) é o filme *Rashomon*, conhecido internacionalmente.” (HEIDEGGER, 2003, p. 84). Aqui, manifesta-se a ambiguidade por meio da qual Heidegger compreende o filme.

Em um primeiro momento, Heidegger se posiciona dizendo: “Pensei ter percebido nesse filme o encanto do mundo japonês, que nos leva às regiões do mistério.” (HEIDEGGER, 2003, pp. 84-85). Por conseguinte, coloca nas palavras do personagem Japonês a ideia de que “Nós japoneses achamos a representação do filme demasiado realista em muitas passagens, por exemplo, nas cenas de duelo.” (HEIDEGGER, 2003, pp. 85). É preciso recordar que o diálogo, que se desenvolve entre os personagens do Japonês e do Inquiridor (Pensador, na tradução brasileira), necessariamente contrapõe posições para a melhor fluência do texto.

A “dialogia” entre o Japonês e o Inquiridor, que norteia todo o escrito de Heidegger, manifesta-se em alguns momentos com mais força do que em outros. Acerca do filme de Kurosawa, a potência dialógica é sobremaneira evidente e, sem embargo, extremamente necessária. É neste preciso momento que posições distintas e compreensões divergentes são contrastadas com maior força, pela primeira vez no escrito. É possível especular que este é o instante no qual Heidegger disponibiliza aos seus leitores os efeitos práticos do perigo do qual fala, deixando seus interlocutores confusos em relação ao seu posicionamento efetivo a respeito do tema. Após as duas considerações antinômicas mencionadas acima, o diálogo se desenvolve da seguinte maneira:

Pensador – Mas não aparecem também gestos sóbrios?

Japonês – Coisas assim discretas e inaparentes fluem com abundância nesse filme, mas elas são quase imperceptíveis para um olho europeu. Refiro-me ao repouso de uma mão em que se recolhe o toque infinitamente distante de qualquer pegar, que já nem se pode chamar de gesto, ao menos no sentido em que julgo entender o uso que o senhor faz dessa palavra. É que esta mão vem sustentada por uma evocação que, oriunda do silêncio, convoca de longe e provoca para longe.

P – Mas considerando tais gestos, tão diferentes dos nossos, não compreendo, de forma alguma, como o senhor pode citar esse filme como exemplo de europeização.

J – Não se pode entender porque ainda não me expliquei de maneira suficiente. É que para fazê-lo necessito de sua língua.

P – E o senhor não vê o perigo?

J – Talvez se possa afastá-lo por instantes.

P – Enquanto o senhor continua falando de “realista”, o senhor fala a língua da metafísica, movendo-se na distinção entre o real, como sensível, e o ideal, como não sensível.

J – O senhor tem razão, Mas, dizendo “realista”, não me referia tanto à representação em várias passagens tão sobrecarregada, uma sobrecarga aliás inevitável para o espectador *não japonês*. Ao dizer que o filme é realista, referia-me a outra coisa, completamente diferente. Referia-me ao fato de o mundo japonês ter sido aprisionado pela objetividade e colocado à disposição da fotografia.

P – Se ouvi corretamente, o senhor quer dizer que o mundo oriental e o produto técnico-estético da indústria cinematográfica são incompatíveis.

J – É o que penso. Qualquer que seja a qualidade estética de um filme japonês, já o simples fato de nosso mundo ser apresentado num filme obriga-o a entrar no âmbito do que o senhor chama de objetividade. A objetivação do filme é uma consequência da europeização crescente.

P – Com muita dificuldade, um europeu poderá compreender o que o senhor está dizendo.

(HEIDEGGER, 2003, pp. 85-86)

Habitam, neste recorte, os elementos necessários para questionar a maneira pela qual Heidegger entende os impasses provocados pela introdução da técnica na arte, bem como a ideia de que a arte japonesa, muito mais do que a arte ocidental, não pode compartilhar semelhante apropriação.

Ao falar de “europeização do mundo”, Heidegger indica o que para ele seria a quintupla condição deste acontecimento. Isto fica mais evidente em um escrito de 1938 intitulado *O tempo da imagem no mundo*⁵, onde Heidegger escreve:

Na metafísica cumpre-se a meditação sobre a essência do ente e uma decisão sobre a essência da verdade. A metafísica funda uma era, na medida em que, através de uma determinada interpretação do ente e através de uma concepção da verdade, lhe dá o fundamento da sua figura essencial. Este fundamento domina por completo todos os fenômenos que distinguem essa era. (HEIDEGGER, 2012, p. 97)

Para Heidegger, cinco são os fenômenos distintivos da consumação da metafísica, quais sejam: (i) a predominância do pensamen-

⁵ Este escrito foi originalmente intitulado “A fundamentação da imagem moderna do mundo por meio da metafísica”. A versão final, revista e com suplementos adicionais, foi publicada em 1977 em *Caminhos do bosque*, volume 5 das *Obras completas*.

to científico que se desdobra ao longo da modernidade, sobretudo após as revoluções Francesa e Industrial, engendrando uma “revolução científica” que coloniza todos os modos de pensar – em outras palavras, algo não pode ser legitimado caso não seja comprovado cientificamente; (ii) o advento da técnica das máquinas, ou uma “revolução técnica”, onde o maquinário oferece o suporte e a disposição para endossar o pensamento científico; (iii) o processo da arte de se deslocar para o âmbito da estética – ou seja, tudo aquilo que era antes visto como fundamental das atividades humanas, mas que não se apoiava na investigação científica (como a poesia e a arte), ou bem perde seu lugar privilegiado, ou bem submete-se também à avaliação de uma ciência, como à teoria estética ou às ciências literárias; (iv) o fazer humano entendido como cultura, isto é, a possibilidade de analisar o comportamento de uma sociedade (dando berço para a antropologia enquanto estudo definitivo do ser humano); e (v) a desdivinização ou fuga dos deuses – toda força que antes residia na fé aos deuses é agora transferida para fé na ciência (cf. HEIDEGGER, 2012, pp. 97-98). Neste sentido, caberia colocar algumas considerações.

Ao argumentar que o cinema não possui condições de corresponder com a proveniência essencial da meditação japonesa, em seu comentário ao filme de Kurosawa, Heidegger parece ter em vista justamente o fato de que a arte cinematográfica é resultado desta consumação da metafísica. Sendo assim, o cinema é pensado como um fenômeno tipicamente europeu que utiliza a técnica das máquinas, a objetificação científica e a análise das obras de arte como produtos para manifestar uma condição cultural – que posteriormente constituiria as ferramentas para o diagnóstico da própria condição humana.

A arte japonesa, por sua vez, possui uma origem distinta, isto é, não metafísica. Toda e qualquer adaptação ficaria forçada à tradução de perspectivas fundamentais, correndo o risco de perder o sentido originário das expressões artísticas. Embora haja um abstruso entrelaçamento da leitura da história da metafísica, torna-se possível sustentar que a interpretação de Heidegger da obra de Kurosawa tende sempre para o ponto de vista de uma violência contra o espírito da arte japonesa.

Acredito que apenas é possível compreender o que coloca Heidegger caso haja uma comparação apropriada entre o filme de Kurosawa com os contos de Akutagawa, que inspiraram o cineasta. Talvez assim seja viável investigar se as considerações de Heidegger realmente fazem sentido ou se, por outro lado, é possível encontrar uma perspectiva um pouco menos negativa.

AS ADAPTAÇÕES DE KUROSAWA DOS CONTOS DE AKUTAGAWA⁶

Ryunosuke Akutagawa (1892-1927) era escritor nato. Relatos de sua biografia indicam que sua atividade literária teve início ainda aos dez anos de idade. Especializou-se em literatura inglesa pela Universidade Imperial de Tokyo e traduziu obras de Anatole France (1844-1924) e William Butler Yeats (1865-1923). Conforme Madalena Hashimoto Cordaro,

Vista retrospectivamente, a obra de Ryūnosuke Akutagawa pode ser dividida, *grosso modo*, em narrativas intimamente relacionadas à sua própria vivência, ainda que sublimadas e estetizadas, e narrativas inspiradas na história literária e em personagens históricos e seus embates éticos e estéticos. (CORDARO, 2008, pp. 14-15).

Estas características da literatura de Akutagawa atravessam seus principais contos e poesias. É a história literária do Japão, especificamente do período Heian (entre 794 e 1185), que inspiram os contos *Rashomon* (1915) e *Dentro do bosque* (1922). Ambos são baseados na *Coletânea de narrativas de ontem e de hoje, século XII*, uma antologia anônima compilada originalmente ainda no século XI por Minamoto no Takakuni (1004-1077), contendo estórias milenares da Índia, da China e do Japão.

⁶ Alguns trechos desta seção foram extraídos, na íntegra, de minha dissertação de mestrado. Confira: Luiz Fernando Fontes-Teixeira. *A caminho da fronteira : entre Heidegger e os Japoneses. Dissertação* (Universidade Federal do Rio Grande do Norte), 2010.

Extrair dos contos arcaicos elementos para compor uma nova obra se tornou um recurso comum à literatura japonesa. Neste sentido, Madalena Hashimoto Cordaro comenta que “Akutagawa, quando retira de uma coletânea compilada oito séculos antes pequenas cenas ou relatos sucintos, estes são deliberadamente transformados em obra sua, sendo utilizadas como motes para sua discussão contemporânea acerca da ética.” (CORDARO, 2008, p. 18). Tal discussão é não somente importante para a construção do arcabouço literário japonês em geral, senão também imprescindível para a discussão que se abria no início do século XX.

É no fluxo deste percurso de renovações que o Japão se moderniza, introspecta as técnicas ocidentais, dentre as quais a cinematografia, além de absorver a literatura milenar para produzir uma vez mais uma nova obra, só que agora audiovisual. Neste sentido, Akira Kurosawa age de maneira bastante semelhante a Akutagawa, mas por outras vias. São os contos *Rashomon* (1915) e *Dentro do bosque* (1922) que inspiram o roteiro original do filme *Rashomon*, lançado em 1950 e premiado no mesmo ano no Festival Internacional de Cinema em Veneza. Assim como Akutagawa havia se apropriado dos contos do século XII, Kurosawa se apropriou dos contos do escritor contemporâneo, apresentando-os sob outro suporte.

Donald Richie comenta a história do roteiro do filme dizendo que o cineasta havia relatado, inicialmente, que ao mostrar o roteiro para o produtor Daiei (após ter tido o filme cancelado em 1948), constatou que ele “Era um pouco curto... mas todos os meus amigos gostaram bastante dele. Daiei, entretanto, não entendeu e perguntou: do que isto se trata? Eu o fiz maior, coloquei um início e um fim – e eles eventualmente concordaram em fazer o filme.” (KUROSAWA; RICHIE, 2000, p. 1). Já fica nítido, a partir deste relato, que houve uma deliberada intenção de modificar a estrutura original da estória de Akutagawa. Mais do que isto, fica clara a necessidade de adaptar um argumento original à indústria cinematográfica. O que isto pode indicar?

Inicialmente, é incontestável que a indústria do cinema, bem como toda indústria cultural ou meio de comunicação de massa, possui demandas que precisam ser atendidas. No caso específico do filme de Kurosawa, tais demandas passam pela necessidade de

construir uma lógica de compreensão do andamento do filme. Por este motivo, ele argumenta que “colocou um início e um fim”, o que sugere que, originalmente, isto era desnecessário para transmitir o sentido primordial do argumento.

A partir disto, fica muito óbvio que há um abismo entre a história e sua veiculação. Kurosawa talvez acreditasse na possibilidade de transferir para a linguagem cinematográfica as formas de expressão da literatura e da estética japonesas. Todavia, os produtores do filme discordaram. O que restaria questionar seria: mesmo sob a égide da indústria comercial, Kurosawa conseguiu manter algo de propriamente originário da manifestação artística japonesa em seu filme? Apenas uma análise comparativa poderia responder a pergunta.

O filme de Kurosawa, como já foi dito, inspirou-se nos dois contos de Akutagawa. Seria possível situar as adaptações esclarecendo que a narrativa do filme é baseada no conto *Dentro do bosque* (1922), ao passo que o ambiente e contexto do roteiro é trazido diretamente de *Rashomon* (1915). Ambos os contos se confundem dentro do filme.

Rashomon, título do filme e do conto, nada mais é senão o nome do portal situado na entrada principal da capital japonesa durante o período Heian, onde fica hoje a cidade de Kyoto. O conto de 1915 se inicia com a imagem de um servo de baixa condição, esperando a chuva passar. O filme de Kurosawa começa com a mesma imagem: uma forte tempestade inunda a capital, os ventos arrastam todo o ar respirável para longe, o Portal Rashomon está destruído e parece indicar as ruínas nas quais também se encontram seus habitantes. O ambiente inicial é simplesmente desolador. Kurosawa não explica, mas Akutagawa salienta o fato de Kyoto ter passado por inúmeras e consecutivas catástrofes. Terremotos, redemoinhos e tsunamis, incêndios, fome (cf. AKUTAGAWA, 2008, p. 27).

As tragédias incessantes levaram os cidadãos a saquearem todos os objetos ao alcance, incluindo artigos religiosos, estátuas do Buda, ou quaisquer coisas folheadas a ouro e prata que, porventura, valessem algo e pudessem ser vendidos. O *Rashomon*, ligeiramente distante do centro da cidade, encontrava-se, então, em mais devastadoras condições. Lá a lei não chegava e os ladrões perambulavam em meio aos cadáveres abandonados para lhes

furtarem o possível – de objetos de baixo valor até as próprias vestes. Este servo de baixa condição, que aguarda a chuva passar sob o Portal, passa o conto inteiro no dilema entre se tornar ladrão para sobreviver ou permanecer fiel à certos princípios, aparentemente incompatíveis com a realidade de sua Era. Mas esse ponto fica restrito à Akutagawa, Kurosawa já não o acompanha.

No filme, vê-se na realidade dois homens sob o *Rashômon*: um aparenta ser realmente um servo de baixa condição (um lenhador), advindo do conto de 1915; o outro é visivelmente um monge (embora o hábito não o faça precisamente). Ambos estão sentados com o semblante perplexo e, nisto, um terceiro homem se aproxima – este sim parece um ladrão, mas decerto não um *gangster* profissional, muito mais um mandrião, daqueles aproveitadores, ladrões de quimonos dos cadáveres alheios. A perplexidade dos dois homens é logo revelada: não conseguem compreender, nem tampouco expressar de maneira sóbria, um caso presenciado há pouco tempo. O mandrião, não tendo nada para fazer senão esperar a chuva passar, pede aos homens um relato do caso para se distrair. Nesse momento entra em cena o conto de 1922, *Dentro do bosque*, cujo relato dos dois homens corresponde à estória contada por Akutagawa.

O conto do escritor japonês é na verdade uma coletânea de quatro depoimentos, duas confissões e uma narrativa, feitas ao comissário de polícia acerca do assassinato de um homem. O primeiro depoimento é de um lenhador (no filme, o mesmo aparente servo de baixa condição), responsável por encontrar o cadáver e denunciar o caso. O segundo, de um monge budista (no filme, o mesmo sentado sob *Rashomon* ao lado do lenhador), testemunha ocular da vítima quando ela ainda se encontrava em vida. O terceiro é de um policial, responsável por prender o bandido. O quarto e último depoimento é da sogra do homem morto. Depois disso o conto ainda relata a confissão do bandido, chamado Tajomaru, a confissão da mulher casada com a vítima e, por último, a narrativa do próprio morto, transmitida por uma médium.

O filme, certamente para não se prolongar demasiado, corta o depoimento da sogra e, após o depoimento do policial, com Tajomaru preso ao seu lado, expõe logo a confissão do assassino. Nesta confissão ocorre a primeira cena de duelo, uma das quais Heideg-

ger dirá em seu diálogo, por meio da personagem do Japonês, ter achado excessivamente realista em sua encenação.

No conto de Akutagawa, Tajomaru confessa ter matado o homem. Diz tê-lo visto passar com sua esposa e, ao ver o rosto da mulher, decidiu possuí-la ainda que fosse obrigado a dar cabo do marido. Neste momento, é preciso esclarecer, Akutagawa expressa seu ressentimento em relação à banalidade com a qual se passou a ver os crimes hediondos no Japão daquela época. Embora inserido numa postura estético-literária contrária ao realismo, ao naturalismo, ao humanismo de cunho social e à literatura proletária, Akutagawa é um pesquisador minucioso dos períodos históricos sobre os quais escreve e, ademais, um homem frente as radicais mudanças de seu tempo. Deve-se levar em conta, principalmente, o fato de ter vivido a transição do regime Meiji (1868-1912).

O desabafo de Akutagawa em relação ao mundo circundante pode ser visto justamente na passagem na qual o bandido Tajomaru fala: “Bah, matar um homem não é lá grande coisa, como vocês pensam.” (AKUTAGAWA, 2008, p. 42). Mas, a confissão do ladrão não é pura iniquidade. Em sua cabeça, todos os homens de sua época agem da mesma maneira, mas com métodos diferentes. Ele completa seu relato afirmando:

A diferença é que, quando eu mato, uso a espada que trago à cintura, mas vocês, não. Vocês não se utilizam de espada, matam apenas com o seu poder, matam com o seu ouro. Às vezes matam somente com palavras, a pretexto de o fazerem para o próprio bem deles. (AKUTAGAWA, 2008, p. 42).

O ponto de vista do bandido, na verdade, não apenas supera a dualidade entre bem e mal como também a cisão entre a vida e a morte. Este é o marco da compreensão japonesa de realidade mediante a expressão artístico-literária de Akutagawa, ratificado no momento no qual Tajomaru conclui: “É verdade que não corre sangue, que os homens continuam vivendo, mas, mesmo assim, vocês os mataram. Se pensarmos na gravidade dos crimes, não saberia dizer quem de nós, vocês ou eu, seria o pior. (Sorriso irônico).” (AKUTAGAWA, 2008

p. 42). Embora assemelhe-se com a realidade ocidental, a intenção de Akutagawa é justamente essa: mostrar o impacto da introdução dos modos de vida europeus por meio percepção oriental.

A passagem supracitada é suprimida do filme. Kurosawa não parece sentir necessidade alguma de desabafo. Ainda na pior das ocupações, como um ladrão ou um assassino, um guerreiro oriental é sempre retratado com certo heroísmo pelo qual expõe respeito pela tradição e indignação para com a condição vigente do mundo. Quiçá Kurosawa seja realista justamente no fato de não retratar um bandido senão como um bandido. Este é um dos poucos momentos onde, talvez, Kurosawa tenha sido demasiado realista, como suspeitava Heidegger. O outro momento seria a cena de duelo.

Durante o conto de Akutagawa, Tajomaru relata ter desamarrado o homem, para com ele duelar, após se apossar da mulher que lhe teria pedido pela morte de ao menos um dos dois. Contudo, o escritor encerra o assunto dizendo: “(...) não há necessidade de lhes contar o fim da luta.” (AKUTAGAWA, 2008, p. 45). Kurosawa, talvez por necessidade de incrementar o filme com certa dose de ação, despende cerca de dois minutos e meio apenas com a cena do duelo onde, supostamente, Tajomaru e o marido traído teriam cruzado espadas vinte e três vezes, uma façanha inédita perante às habilidade de luta do bandido.

O último momento do conto de Akutagawa, o da narrativa do morto através de uma médium, concorda com o relato de Tajomaru acerca do desejo da esposa em ficar com o bandido, mas conta ainda o fato de Tajomaru ter tomado as dores de seu comborço e perguntado à ele se gostaria que lhe matasse a esposa. Por fim, o próprio homem se mata e desta maneira termina o conto.

Entretanto, o filme ainda prossegue e retorna à cena dos três homens sob o *Rashomon*. Ambos ouvem um choro de bebê e encontram um recém-nascido em uma pequena cesta, envolto em um quimono. O mandrião, diante disso, faz jus ao seu posto de ladrão e pega para si o quimono e foge. O monge segura o bebê e, ao lado do lenhador, permanece com ele e ambos retornam ao mesmo semblante perplexo do início do filme, sem entender o fim da história. A chuva vai cessando. O bebê continua chorando. O

lenhador faz o gesto de pegar o bebê e o monge, apavorado, o repreende dizendo: “O que você está fazendo? Pegando o resto que sobrou do pequeno?”. O lenhador, com cara de desespero, responde: “Tenho seis filhos, um a mais não fará diferença”. O monge logo se envergonha e pede desculpas. O lenhador responde: “É inevitável suspeitar dos outros em um dia como este. Eu é que devia estar envergonhado. Não entendo minha própria alma”. O monge agradece e replica: “Graças a você acho que posso manter a minha fé nos homens”. Por fim, o lenhador lhe responde: “Não tem de quê”, pega a criança, que para de chorar, os dois se cumprimentam e, em lentos e cuidadosos passos, o lenhador se retira enquanto o filme se encerra (cf. RASHÖMON, 1950).

Certamente, o filme de Kurosawa promove um desfecho distinto do conto original de Akutagawa. No conto, perdura o sem-sentido. No filme, um sentido imediato é dado. O lenhador começa o filme encontrando a morte e termina encontrando a vida. Mais do que simplesmente um desenlace de narrativa, há um nítido aceno para um porvir mais esperançoso do que aquele descrito por Akutagawa. Talvez pelo conhecimento que Kurosawa possuía do impacto que o cinema causava nas pessoas, ou talvez simplesmente pela necessidade de ter o filme aprovado pelos produtores. Seja como for, certamente o essencial do filme não fica preso, de forma alguma, ou final da história, mas ao seu desenvolvimento.

HEIDEGGER, ENTRE KUROSAWA E AKUTAGAWA

Quando Heidegger pergunta pela técnica cinematográfica, argumentando que ela é pouco adequada para transmitir a proveniência essencial do mundo oriental, talvez o fale com o propósito de deixar clara esta diferença radical entre o filme e o conto, embora não dê indícios ao leitor de que havia lido o conto e estivesse o comparando ao filme.

Foi preciso, para Kurosawa, promover um desfecho, dar uma noção de continuidade, sem a qual o espectador ficaria, provavelmente, desamparado. A falta de lógica não é algo permissível no cinema clássico, ou pelo menos no cinema refém da indústria cul-

tural em ascensão na década de 1950 no Japão. Ao passo que era permitido, até certo ponto, renovar métodos de narrativa (neste período conhecido como “pós-clássico” do cinema de Hollywood), havia ainda um forte apelo da indústria no sentido de conquistar cada vez mais espectadores – sobretudo no Oriente.

Talvez houvesse na exposição visual do cineasta uma necessidade de se fazer entender mediante uma progressão, coisa dispensável para Akutagawa. O único sentido dado por Akutagawa talvez esteja na passagem indignada do personagem Tajomaru e, mesmo assim, tratava-se de um sentido puramente superficial, não chegando a tocar no íntimo do conto. Tanto o íntimo do conto quanto o íntimo do filme, como sugere Heidegger, parecem muito tênues para serem vistos e auscultados por olhos e ouvidos ocidentais, estes mesmos olhos cegos para os gestos sóbrios e ouvidos surdos para os silêncios rítmicos. Em outras palavras, os ocidentais se encontrariam inevitavelmente presos ao desfecho do filme, ao passo que os orientais, por força maior de sua característica cultural, desfrutariam muito mais de momentos específicos da obra audiovisual do que propriamente de seu percurso geral.

CONCLUSÃO

É possível considerar que Martin Heidegger foi o primeiro grande pensador ocidental a abrir as portas para o mundo do Extremo Oriente, ao menos no que diz respeito à produção filosófica. Embora muitos outros filósofos (antes dele e mesmo contemporâneos a ele), tenham travado relações com as tradições sapienciais da Índia, China, Coréia e Japão, foi o pensamento de Heidegger que surtiu maior impacto e mais polêmica em meio à filosofia japonesa contemporânea, seja para o bem ou para o mal.

Talvez a grande lição de Heidegger em seu diálogo com os japoneses more justamente na incerteza de uma efetiva troca de experiência entre ambos. Por mais paradoxal que possa soar uma afirmação como esta, considera-la válida é tornar a tarefa intercultural do pensamento filosófico contemporâneo algo inesgotável e já sempre frutífero. Contudo, a introdução de um elemento inusitado no seio desta reflexão pode causar uma série de embaraços para

aqueles que se propõem a pensar sobre o tema. Um elemento que ainda nos escapa e faz com que a linguagem cinematográfica promova fissuras na constituição da filosofia comparada. Quiçá pensadores que se ocuparam mais propriamente com a questão do cinema, como Gilles Deleuze (1925-1995), possam oferecer saídas para os embargos que se colocam ao pensar cinema, filosofia e literatura entre Oriente e Ocidente. Ou talvez não.

Ao que cabe aos intentos deste artigo, o mais produtivo seria considerar, ao lado de Heidegger, que se trata antes de um caminho do que de uma obra. Assim, viabiliza-se uma aproximação provável com a perspectiva oriental, na qual mais importante do que o lugar de onde se parte, ou o lugar para aonde se vai, são os passos desta caminhada.

REFERÊNCIAS

AKUTAGAWA, Ryûnosuke. **Rashômon e outros contos**. Trad. Madalena Hashimoto Cordaro e Junko Ota. São Paulo: Hedra, 2008.

CORDARO, Madalena Hashimoto. Introdução. In: Ryûnosuke Akutagawa. **Rashômon e outros contos**. Trad. M. H. Cordaro e J. Ota. São Paulo: Hedra, 2008, pp. 9-24.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. 3. ed. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis/Bragança Paulista: Vozes/Editoria Universitária São Francisco, 2003.

_____. **Caminhos de Floresta**. Trad. de Irene Borges-Duarte, et. al. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2012.

_____. **Ensaio e Conferências**. 5. ed. Trad. de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis/Bragança Paulista: Vozes/Editoria Universitária São Francisco, 2008.

KUROSAWA, Akira; RICHIE, Donald. **Rashomon**. Rutgers: New Jersey, 2000.

RASHÔMON. Akira Kurosawa. Japão, 1950, filme (88 min).