

Recebido em 21/07/2024 e aprovado em 29/08/2024

## **AKIRA KUROSAWA ENTRE PRÁTICAS E REPRESENTAÇÕES: PESADELOS, TRAUMAS E O ESPECTRO DA ENERGIA NUCLEAR NO FILME SONHOS (1990)**

Bruno José Yashinishi<sup>1</sup>

**Resumo:** Mundialmente conhecido por seus filmes sobre samurais, lendas e aspectos tradicionais da cultura japonesa, o cineasta Akira Kurosawa dirigiu o longa-metragem *Sonhos*, lançado em 1990. Nessa obra, o diretor foi capaz de “transportar” algumas de suas experiências pessoais oníricas, subjetivas às telas do cinema, de forma objetiva. Dentre os oito sonhos presentes na trama, dois deles trazem representações sobre traumas e medos da energia nuclear, espectros compartilhados por grande parte de seus compatriotas que provêm, principalmente, após o ataque estadunidense a Hiroshima e Nagasaki em 1945. Nesse sentido, o presente artigo pretende analisar como Kurosawa utilizou práticas culturais inerentes à produção cinematográfica para construir e veicular essas representações por intermédio de seu filme. Para tanto, esse texto vale-se de abordagens interdisciplinares, com fundamentos teóricos que provêm da psicanálise freudiana, de autores da História Cultural, do próprio cinema, bem como de procedimentos metodológicos oriundos de referenciais voltados e/ou especializados na linguagem cinematográfica.

**Palavras-chave:** Akira Kurosawa. História cultural. representações.

### **AKIRA KUROSAWA BETWEEN PRACTICES AND REPRESENTATIONS: NIGHTMARES, TRAUMAS AND THE SPECTRUM OF NUCLEAR ENERGY IN THE FILM DREAMS (1990)**

**Abstract:** Known worldwide for his films about samurai, legends and traditional aspects of Japanese culture, filmmaker Akira Kurosawa directed the feature film *Dreams*, released in 1990. In this work, the director was able to “transport” some of his personal, dreamlike, subjective experiences to the cinema screen, in an objective way. Among the eight dreams present in the plot, two of them bring representations of traumas and fears of nuclear energy, specters shared by a large part of his compatriots that come mainly after the American attack on Hiroshima and Nagasaki in 1945. In this sense, this article aims to analyze how Kurosawa used cultural practices inherent to film production to construct and convey these representations through his film. For this purpose, this text uses interdisciplinary approaches, with theoretical foundations that come from Freudian psychoanalysis, authors from Cultural History, cinema itself, as well as methodological procedures originating from references focused on and/or specialized in cinematographic language.

**Keywords:** Akira Kurosawa. Cultural history. representations.

## Introdução

Akira Kurosawa (1910-1998) foi um dos artistas mais influentes da história do cinema mundial<sup>2</sup>. Ao longo de sua carreira, dirigiu mais de 30 filmes, entre eles grandes clássicos, tais como *Rashomon* (1950), *Os sete samurais* (1954), *Trono manchado de sangue* (1957) e *Ran* (1985), por exemplo.

Foi somente após a exibição de *Rashomon* no Festival de Veneza de 1951 (premiado com o Leão de Ouro), que Kurosawa se tornou responsável por chamar a atenção das plateias ocidentais para o cinema asiático, sendo o diretor inclusive considerado como embaixador apropriado para o cinema japonês (JACOBY, 2011).

Kurosawa foi um diretor versátil, abrangendo em sua filmografia uma ampla gama de gêneros, desde épicos, dramas históricos, filmes de guerra, de samurais até *thrillers* contemporâneos. Várias de suas obras foram indicadas, e outras premiadas, em grandes festivais cinematográficos internacionais<sup>3</sup>. Em 1990, recebeu da *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, de Hollywood, o Oscar honorário<sup>4</sup>, entregue pelas mãos dos diretores Steven Spielberg e George Lucas, ambos seus admiradores e fãs confessos (WEBER, 2011).

No filme *Sonhos* (título original em japonês 夢 - *Yume*), de 1990, Kurosawa rompe com o tradicional modelo narrativo cinematográfico, pois o longa-metragem não possui uma única trama sequencial. Por meio desse filme, o cineasta se dedicou a representar suas experiências oníricas, subjetivas, inconscientes aos espectadores.

*Sonhos* é composto por oito “capítulos”, desconexos entre si e que apresentam, por meio de sequências<sup>5</sup> também desconexas, diferentes histórias baseadas em sonhos que o diretor teve ao longo de sua vida. Os “sonhos” são: 1) “A procissão das raposas ou Um raio de sol através da chuva”; 2) “O jardim dos pessegueiros”; 3) “A tempestade de neve”; 4) “O túnel”; 5) “Corvos de Van Gogh”; 6) “O Monte Fuji em vermelho”; 7) “O demônio chorão”; e 8) “O vilarejo dos moinhos”.

Apesar de desconexas, as sequências dos sonhos 6 e 7 têm em comum a temática dos problemas em torno da energia nuclear. A experiência japonesa com essa questão é um fenômeno enraizado em eventos históricos, culturais e sociais, marcado por catástrofes que moldaram a percepção pública e as políticas governamentais (REIGOTA, 2015).

Nesse sentido, o presente texto pretende analisar como Kurosawa apresentou esse tema em sua película. De antemão, é preciso salientar que o termo “apresentar” não soa tão adequadamente quanto o “representar”. Portanto, a questão é analisar como em *Sonhos* o diretor criou representações subjetivas de forma objetiva (MORIN, 1997), isto é, como o processo criador das imagens cinematográficas transportou uma realidade imaginária e onírica a uma presença material, imagética, em movimento, colorida e sonorizada<sup>6</sup>.

Para tanto, primeiramente serão discutidas questões interdisciplinares a respeito dos sonhos, como as da psicanálise desenvolvida por Sigmund Freud (2020); as da História Cultural sobre os limites e possibilidades de tomar as experiências oníricas como objetos investigativos; a relação entre o conteúdo onírico e o cinematográfico; e sobre as possibilidades de se criar filmes que tenham a “realidade” do sonho de seus diretores como eixos centrais em suas tramas. Em segundo lugar, entendendo que as representações são resultados de práticas culturais, esse texto vale-se principalmente das contribuições do historiador francês Roger Chartier (1991).

Tendo em vista os apontamentos dos autores supracitados, será possível investigar como Kurosawa construiu um conjunto de representações sobre pesadelos, traumas e o espectro da energia nuclear em *Sonhos*, particularmente nas sequências 6 e 7, por intermédio de práticas culturais inerentes à linguagem cinematográfica, tais como: pontos e efeitos de montagem, cenografia, e as metáforas audiovisuais, ambos considerados como elementos fílmicos essenciais para a análise de sequências (JULLIER; MARIE, 2009).

Além disso, buscam-se tecer paralelos entre as tramas veiculadas pelo filme com aspectos biográficos de Kurosawa, narrados por ele mesmo, no livro

*Relato autobiográfico* (1990). Compreendo dessa forma, a relação dupla entre subjetividade e objetividade, que se faz presente no filme *Sonhos*. Dessa forma, as sequências analisadas nesse trabalho serão apresentadas ao longo do texto por meio de *frames* extraídos da obra no formato de DVD<sup>7</sup>.

Assim, a hipótese é que o diretor tenha se apropriado de questões prementes em seu tempo, associado à sua subjetividade, para a produção do filme e construção de suas representações.

## **1. Abordagem interdisciplinar dos sonhos: psicanálise, história e cinema**

Em primeiro lugar: o que são os sonhos? Os clássicos estudos de Sigmund Freud (2020) sobre os sonhos e suas interpretações desempenham um papel crucial na Psicanálise e na compreensão do inconsciente. Para o psiquiatra austríaco, os sonhos são expressões do *id* (inconsciente), uma parte da mente que contém pensamentos, desejos e memórias reprimidos (MOLLON, 2005)<sup>8</sup>. Assim, Freud considera que:

O sonho não é comparável aos sons desarmônicos de um instrumento musical atingido pelo golpe de uma força externa em vez de ser tocado pela mão do instrumentista, ele não é desprovido de sentido, não é absurdo, não pressupõe que uma parte de nosso patrimônio de representações durma enquanto outra começa a despertar. Ele é um fenômeno psíquico de plena validade – mais precisamente, uma realização de desejo; ele deve ser incluído na cadeia das ações psíquicas compreendidas na vigília; ele foi construído por uma atividade intelectual altamente complexa (2020, p. 143).

Além da porção irracional do psiquismo humano (o *id*), Freud descobriu que seria impossível aos indivíduos acessarem a totalidade dos seus conteúdos inconscientes e que existe uma constante tensão entre os desejos individuais e as normas civilizatórias. Assim, a história da civilização é marcada profundamente pelo embate interno entre as pulsões “eróticas” e “tanáticas”<sup>9</sup>, que levaria à angústia e ao mal-estar dos indivíduos em suas vivências em sociedade. Como se verá adiante, Eros e Tânatos estarão presentes constantemente nos sonhos representados no filme de Kurosawa.

Em segundo lugar: os sonhos podem ser objetos nos estudos culturais? Como formas de expressões e sentimentos humanos, os sonhos são objetos de investigação em diferentes áreas que estudam as perspectivas culturais. Peter Burke (2000) reconhece a possibilidade de uma história cultural dos sonhos, contudo, atenta para o fato de que os historiadores não têm o mesmo acesso que os psicanalistas às associações que o sonhador faz com os incidentes de suas experiências oníricas.

Todavia, os sonhos possuem significados a respeito do sonhador individual e isso deve despertar a atenção do historiador, sobretudo, quando esses sonhos são registrados pela mente pré-consciente ou consciente através de anotações escritas (no caso de Kurosawa, registrados no filme): “É provável, contudo, que essa elaboração secundária revele a personalidade do sonhador com tanta clareza quanto o próprio sonho” (BURKE, 2000, p. 47).

O historiador alemão Reinhart Koselleck (2006) considerou que os sonhos atuam em um espaço de experimentação, visualização e apreensão de realidades latentes que não são palpáveis ou visíveis, mas possíveis enquanto realidade histórica. Isto porque, após a leitura de *Sonhos no Terceiro Reich*, de Charlotte Beradt, Koselleck percebeu o quanto as experiências oníricas são capazes de registrar na memória, subjetiva e coletiva, traumas, medos, terror e angústia. Portanto, os sonhos não são apenas redutíveis à esfera ficcional ou experiência simbólica individual, mas antes interseccionam várias realidades históricas com vivências pessoais:

Os sonhos são testemunhos da experiência no próprio acontecer [...] Nesse sentido, equivalem a retratos do interior da alma, ao contrário das numerosas imagens que nos foram transmitidas em filmes e fotografias, e que fixaram a miséria por seu lado externo [...] Por isso os sonhos, apesar de serem dificilmente acessíveis, não devem em princípio ser metodicamente excluídos como fontes, por mais difícil que continue sendo interpretá-los com uma teoria antropológica segura (KOSELLECK, 2006, p. 260).

Em terceiro lugar: como os sonhos, que são subjetivos, podem ser filmados, “transpostos” de forma objetiva a um filme? O poeta francês Robert Desnos<sup>10</sup> (1983) escreveu um texto provocativo, publicado originalmente em 1923 em um jornal parisiense, intitulado *O sonho e o cinema*. Nesse artigo, o

autor descreve o valor poético e imaginativo dos sonhos e lamenta que os cineastas (até então – anos 20) não se obstinassem a “transportar” suas experiências oníricas às telas do cinema: “Gostaria que um diretor se enamorasse dessa ideia: na manhã seguinte a um pesadelo que ele anotasse exatamente tudo de que se recordasse e daí partisse para uma reconstituição minuciosa” (DESNOS, 1983, p. 317)<sup>11</sup>.

Mais de um século se passou desde a provocação de Desnos e o cinema se desenvolveu de tamanhas formas (linguagens, gêneros, estilos, indústria, estética, etc.), que a realidade onírica foi adaptada por diferentes diretores, em várias partes do mundo, em suas obras, como Kurosawa, por exemplo<sup>12</sup>. “Mas como é possível filmar um sonho?”. Uma questão desse porte não deve ser respondida de forma tão simples, portanto, alguns teóricos de diferentes áreas do conhecimento podem, de certa forma, ajudar a elucidar algumas hipóteses ao predito problema.

Edgar Morin (1997), sob um enfoque antropológico e mesmo filosófico, reflete sobre objetividade e subjetividade no cinema diante da complexa e multifacetada natureza da experiência humana. Para o autor, o meio cinematográfico permite a criação de certa “ponte” entre o objetivo e o subjetivo, proporcionando uma experiência que envolve ambas as dimensões. Essa capacidade advém da própria natureza das imagens cinematográficas, que, em primeira instância, fundamentam-se na fotografia, portanto, na fotogenia<sup>13</sup>: “Na fotografia é vidente a presença que dá vida. A primeira e estranha qualidade da fotografia é a presença da pessoa ou da coisa que, no entanto, está ausente” (MORIN, 1997, p. 36).

Morin compreende que a fotografia possui o caráter intrínseco da recordação: “À própria recordação se pode chamar vida reencontrada, presença acentuada” (1997, p. 37). Sendo assim, o autor estabelece uma relação entre a imagem e o duplo, sendo este uma característica daquela anterior à íntima consciência de si próprio, projetada no imaginário e expressa através da representação.

No caso do cinema, ocorre uma combinação não somente de imagens, mas também de palavras, movimento, sons e ritmos. Esses elementos em

conjunto causam impactos psicológicos nos espectadores, portanto, mobilizam aspectos sensoriais, emocionais e dos imaginários:

Ora, o cinema, como toda figuração (pintura, desenho) é uma imagem de imagem, mas, como a fotografia, é uma imagem da imagem perceptiva e, melhor do que a fotografia, é uma imagem animada, quer dizer, viva. É enquanto representação da representação viva que o cinema nos convida a refletir sobre o imaginário da realidade e sobre a realidade do imaginário (MORIN, 1997, p. 15-16).

Sendo assim, os filmes possibilitam a relação do homem com o mundo através de representações ligadas à vida anímica e à realidade afetiva. Portanto, as imagens cinematográficas não são irrealis, mas se misturam com o real de várias formas, conferindo à realidade aspectos do imaginário, bem como ao imaginário, características da realidade.

Ao refletir sobre cinema e psicanálise, Benini (2019) aponta que, como nos sonhos, o filme é um encadeamento de imagens e emoções, onde podem ferver os desejos e fantasias mais profundas do inconsciente de seu diretor, sendo projetados nas imagens cinematográficas. Quanto à possibilidade de transportar a realidade sonhada às telas do cinema, deve-se levar em conta a questão técnica e tecnológica do meio, sendo que todas as outras expressões artísticas implicam técnicas e tecnologias, cada qual a seu modo.

No entanto, o cinema assim como a fotografia depende da tecnologia inerente ao aparelho técnico, isto é, a câmera e o cinematógrafo. Nesse sentido, a realidade onírica se faz presente no cinema através da técnica, que se aperfeiçoou para dar expressão à arte latente, como entende Medeiros (2008, p. 71): “É na experiência do cinema que o homem se entrega sem reservas ao domínio supremo da máquina, e depende dela para realizar a atividade que caracteriza a raça humana: sonhar”.

Isto posto, cabe refletir como os cineastas podem apresentar (ou representar) sonhos em seus filmes. Ressalta-se que as imagens mentais inconscientes do sonho não são transpostas de forma idêntica à “realidade

sonhada”, mas antes criadas, reproduzidas e disseminadas através de três fatores: as práticas culturais, as representações e as apropriações.

## **2. Análise interpretativa das representações fílmicas**

Ao apontar as possibilidades de relação entre a história e o cinema, José D`Assunção Barros (2012) entende que os filmes não são apenas formas de expressão cultural, mas também meios de representação social: “Por meio de um filme, representa-se algo, seja uma realidade percebida e interpretada, seja um mundo imaginário livremente criado pelos autores de um filme” (BARROS, 2012, p. 56).

Em uma leitura desatenta, essa proposição pode parecer óbvia se não fosse pelo fato que a noção de “representação” é polissêmica, debatida por diversos teóricos de forma transdisciplinar e não deve ser confundida com “reapresentação” ou meramente como “ilustração” de alguma coisa. Portanto, a “representação” é a criação original de uma ideia ou conceito, enquanto a “reapresentação” é a nova exibição dessa ideia, e a “ilustração” é uma forma visual que complementa ou explica o conceito de maneira específica.

Ainda mais se tratando de filmes, as representações sociais não devem ser entendidas nessas concepções, pois se tratam de um processo, de resultados de construções a partir de práticas culturais empregadas na feitura de uma obra cinematográfica.

Nesse sentido, as reflexões do historiador francês Roger Chartier (1991) podem elucidar melhor essa questão. Ainda que Chartier não tenha abordado sobre cinema de forma direta em seus escritos, é possível compreender que as representações nos filmes são geradas a partir de práticas culturais inerentes ao meio cinematográfico. Ou seja, as diferentes técnicas, estratégias, recursos audiovisuais e demais elementos da linguagem do cinema correspondem às práticas culturais empregadas na construção de representações em um filme.

As práticas culturais estão presentes no nível da sequência e são seus principais elementos constitutivos. Conforme Jullier e Marie (2009), alguns desses elementos são: pontos e efeitos de montagem, cenografia, e as metáforas audiovisuais. Nesse sentido, o presente artigo fará análise de duas sequências do filme *Sonhos*: a 6ª: “O Monte Fuji em vermelho” e a 7ª: “O demônio chorão”, cujas temáticas têm em comum os problemas em torno da energia nuclear.

### 3. Sequência 6: O Monte Fuji em vermelho

**Figura 1** – O Monte Fuji em chamas



**Figura 2** – A multidão em desespero



**Figura 3** – No abismo



**Figura 4** – A fumaça vermelha



**Fonte:** SONHOS. Direção: Akira Kurosawa. Produção: Hisao Kurosawa e Steven Spielberg. Roteiro: Akira Kurosawa. Japão/EUA: Warner Bros, 1990. 1 DVD (119 min), son., color.

Na sexta sequência ou sexto sonho, um homem corre em sentido contrário a uma multidão que foge desesperada ao som de alarmes de emergência. Ele não sabe o que está acontecendo, mas quando olha para o Monte Fuji vê enormes explosões e labaredas (Figura 1). O homem pensa que Fuji entrou em erupção, mas é avisado por outras pessoas que se trata de

um acidente nuclear, onde os seis reatores do Japão explodiram (Figura 2). O inevitável cataclismo leva as pessoas a um maior desespero e busca por refúgio. De repente, o homem se vê nas proximidades de um abismo ao lado do mar, acompanhado por uma mulher com duas crianças pequenas e um sujeito de terno (Figura 3).

Todos os que estavam fugindo desapareceram, pois se suicidaram atirando-se nas profundezas do mar. Os (ainda) sobreviventes conversam sobre os malefícios da energia nuclear. A mulher diz que os responsáveis pelas usinas nucleares deveriam pagar com suas vidas, mas não seus pequenos filhos. O homem de terno dá a entender que é um desses responsáveis e explica as diversas cores das rajadas de névoa que cobrem o local. A morte será inevitável para eles. Em um descuido, o homem antes desavisado percebe que o indivíduo de terno pulou do penhasco. Em vão ele tenta proteger a mulher e as crianças da fumaça vermelha que os encobre (Figura 4).

Entre os vários planos que compõem essa sequência, a maioria é de Grandes Planos Gerais – GPG (como visto na Figura 1). Os pontos da montagem se dão por meio dos cortes usuais, com exceção da última cena, (Figura 4), em que se utiliza a técnica da fusão tomando a fumaça vermelha como elemento dramático da narrativa. A cenografia e composição dos elementos da *mise en scène* representam a situação aterrorizante da explosão das usinas nucleares e do Monte Fuji tomado pelo fogo. As personagens apresentam figurinos “comuns”, ou seja, trajam vestimentas casuais de populares em situações corriqueiras nos anos 1990, dando a ideia de que foram pegos de surpresa em um dia como qualquer outro, se não fosse pelo cataclismo nuclear.

Nessa sequência, a metáfora aborda o tema dos ataques atômicos contra o Japão ao final da Segunda Guerra Mundial, bem como o trauma nacional em relação às consequências devastadoras da energia nuclear. Em 6 e 9 de agosto de 1945, os Estados Unidos lançaram bombas atômicas sobre as cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki, respectivamente. Os bombardeios resultaram na morte instantânea de dezenas de milhares de

peçoas, com muitas outras morrendo posteriormente devido a ferimentos e efeitos da radiação (REIGOTA, 2015). De acordo com Yamazaki (1995, p. 23): "A devastação causada pelas bombas atômicas foi incomensurável, resultando em um sofrimento humano sem precedentes e um impacto psicológico duradouro na população japonesa".

Há, contudo, outros aspectos ligados às lembranças e traumas pessoais de Kurosawa que merecem ser destacados aqui. A primeira lembrança é de quando o diretor tinha por volta de 1 ano de idade. Kurosawa lembra-se de ter visto pelas costas de sua babá um incêndio de grandes proporções, com labaredas de fogo enormes e o céu todo escurecido: "Eu estava aterrorizado com o que via, e chorava. Ainda hoje tenho uma forte aversão a fogo, especialmente quando vejo o céu noturno avermelhado pelas chamas, sou acometido pelo pavor" (KUROSAWA, 1990, p. 25).

Em outra ocasião, Kurosawa foi acordado no meio da noite por sua irmã, que o alertava de um incêndio em uma casa vizinha. A visão do fogo, das brasas no céu e o som das sirenes dos bombeiros o levaram a ficar inconsciente por alguns momentos. Mas o episódio que mais marcou o diretor foi o grande Terremoto *Kantō*<sup>14</sup>: "Através dele, descobri não somente os poderes extraordinários da natureza, mas coisas igualmente extraordinárias guardadas no coração do homem" (KUROSAWA, 1990, p. 87).

Segundo seus relatos, Kurosawa via o depósito de armas do distrito onde morava sendo atingido pelo calor dos incêndios causados pelo sismo, o que resultava colunas de fogo e barulhos atordoantes, que deixava as pessoas descontroladas. Além disso, o diretor recorda que um homem descontrolado gritava que o som do terremoto era na verdade o de vulcões entrando em erupção na península de Izu, a centenas de milhas de Tóquio. O pânico coletivo e o desespero dos personagens dessa sequência remetem ao relato de Kurosawa sobre o episódio de *Kantō*: "Assustadora é a capacidade que o medo tem de direcionar as pessoas a um comportamento que não é humano" (KUROSAWA, 1990, p. 89)]

#### 4. Sequência 7: O demônio chorão

**Figura 5** – Em meio à desolação



**Figura 6** – Entre as flores



**Figura 7** – Os demônios agonizantes



**Figura 8** – O ataque do demônio



**Fonte:** SONHOS. Direção: Akira Kurosawa. Produção: Hisao Kurosawa e Steven Spielberg. Roteiro: Akira Kurosawa. Japão/EUA: Warner Bros, 1990. 1 DVD (119 min), son., color.

Durante a sequência do sétimo sonho, um homem vaga por um terreno montanhoso, nublado e de cenário pós-apocalíptico. Ali ele se encontra com um suposto demônio (*oni*) de um só chifre, que rasteja pelo chão e chora. O “demônio” explica que já foi um ser humano, mas sofreu as mutações do desastre nuclear. O recesso radioativo arrasou a natureza criando mutações em todos os animais, flores gigantescas e tornando as pessoas mutantes, como demônios.

O demônio chora devido à tristeza e desolação frente ao mundo devastado, bem como pelo fato de que agora os sobreviventes à catástrofe se alimentam uns dos outros, sendo que os demônios com dois ou três chifres comem os que têm apenas um. O homem é avisado pelo demônio que todos estão condenados por seus pecados e o dele foi o de ter sido um fazendeiro ganancioso e avarento. Ao final do sonho, o mutante leva o homem a observar um grupo de demônios chorando e agonizando ao redor de poças

repletas de um líquido avermelhado e, em seguida o ataca provocando uma perseguição em disparada ladeira abaixo.

Nota-se que a cenografia apresenta o ambiente desolador resultado da devastação nuclear. A presença dos dentes-de-leão e suas cores contrastam com a obscuridade do cenário. A maquiagem e o figurino do *oni* dão-lhe as características de um ser mutante e com sequelas da radiação. A metáfora presente na sequência remete aos sobreviventes dos bombardeios em Hiroshima e Nagasaki, conhecidos como *hibakusha*, que enfrentaram uma série de problemas de saúde ao longo de suas vidas, incluindo câncer e doenças autoimunes. Conforme Hukai (2013, p. 274):

E, ao contrário do que se pensa, pouquíssimas pessoas morreriam de radiação nuclear direta! Os incêndios e as ondas de choque do ar seriam as causas de quase todas as mortes. Ou seja, numa explosão nuclear pouca gente morre de radiação. A grande maioria das vítimas morre pelos efeitos do calor e da força dos ventos sobre as edificações da cidade.

Além disso, os *hibakusha* sofreram discriminação social e estigmatização devido ao medo generalizado dos efeitos da radiação, como também tiveram problemas psicológicos duradouros, tais como crises de ansiedade e experiências traumáticas associadas aos eventos atômicos, que resultaram em distúrbios psíquicos como, por exemplo, o transtorno de estresse pós-traumático (TEPT) entre boa parte dos sobreviventes (REIGOTA, 2015).

Para além do contexto distópico, essa sequência apresenta dois aspectos supostamente relacionados às memórias de Kurosawa. O primeiro é que sua família se mudou para Koishikawa, onde o diretor, com seus 8 anos de idade, foi transferido para a Escola Primária Kuroda. Segundo ele, nesse período da infância, sofria *bullying* por ser novato nessa escola e chorava constantemente, o que levou a receber o apelido pejorativo de *Kompeito-san* (no sentido de "bebê chorão"). O personagem mutante também é uma espécie de *Kompeito-san*.

O segundo aspecto, provavelmente mais associado ao contexto desse sonho, tem a ver com o massacre de coreanos, chineses e outros grupos étnicos após o terremoto de *Kantō*<sup>15</sup>. Kurosawa relata que depois da chacina

foi levado por seu irmão a um passeio pelas ruas de Tóquio para ver as consequências do desastre. A visão foi aterradora:

Inicialmente, víamos poucos corpos carbonizados, mas à medida que chegávamos perto da área do baixo subúrbio, o número aumentava. Meu irmão me pegou pela mão e continuou andando, determinado. A paisagem atingida pelo fogo era marrom-avermelhada até onde meus olhos podiam ver. No incêndio, o que era feito de madeira transformou-se em cinzas, que agora, ocasionalmente, levantavam-se como a brisa. A paisagem era semelhante a um deserto vermelho [...] Escrevi que o Sumidagawa era um rio tingido de vermelho, e não um rio vermelho de sangue [...] Até onde meus olhos podiam ver, não havia uma alma viva. As únicas coisas vivas nessa paisagem eram meu irmão e eu. Éramos, parece-me, dois grãos de feijão na imensidão. Ou então, estávamos mortos, de pé, às portas do inferno (KUROSAWA, 1990, p. 90-91).

A descrição de Kurosawa parece coincidir com a paisagem da cena, sobretudo, quando na sequência aparecem os outros *onis* em volta de poças avermelhadas. Embora sejam contextos diferentes, as lembranças do diretor e as representações desse sonho entrecruzam-se para a criação de um cenário banhado pelo sofrimento, destruição e morte.

## **Conclusão**

Nesse artigo, o filme *Sonhos* de Akira Kurosawa foi analisado e interpretado à luz de diferentes e interdisciplinares concepções teóricas. Foi possível constatar, por meio da análise de duas sequências do filme, como o diretor construiu as representações de suas experiências oníricas, subjetivas, de forma objetiva, imagética, valendo-se de práticas culturais específicas da linguagem cinematográfica.

As dimensões eróticas e tanáticas estão presentes no filme tanto o quanto se fazem presentes nas experiências oníricas dos indivíduos de modo anêmico. Os relatos autobiográficos do diretor colaboraram com a interpretação das sequências do filme, ao passo que os sonhos possuem íntima relação com a memória afetiva e infantil do cineasta.

As discussões e reflexões apontadas ao decorrer do texto não se esgotam aqui. Muito pelo contrário, *Sonhos* permite uma ampla gama de reflexões,

interpretações e incursões filosóficas em diferentes matizes e perspectivas, o que consolida não somente a riqueza do conteúdo da obra, mas também a genialidade e capacidade artística de Akira Kurosawa.

## Referências

BARROS, José D'Assunção. Cinema e História: entre expressões e representações. In: Nóvoa, Jorge; BARROS, José D'Assunção (Orgs.). **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012b. p. 55-106.

BENINI, Rinália Taís. A psicanálise vai ao cinema: relações entre a linguagem do sonho e a da sétima arte. **Analytica: Revista de Psicanálise**, São João del-Rei, v. 8, n. 15, p. 1-15, jul/dez 2019. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/analytica/v8n15/05.pdf>. Acesso em 28 mar. 2024.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. Tradução de Teresa Machado. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983. p. 333-337.

BURKE, Peter. **Varietades de história cultural**. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601>. Acesso em: 02 mar. 2024.

DESNOS, Robert. O sonho e o cinema. Tradução de Teresa Machado. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983. p. 317-319.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos: v.1**. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2020.

HUKAI, Roberto Y. Lições do Japão sobre energia nuclear. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 27, n. 78, p. 273-276, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68690>. Acesso em: 19 jul. 2024.

JACOBY, Alexander. Cinema asiático. In: KEMP, Philip (Org.) **Tudo sobre cinema**. Tradução de Fabiano Moraes. Rio de Janeiro: Sextante, 2011. p. 210-213.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2006.

KUROSAWA, Akira. **Relato autobiográfico**. Tradução de Rosane Barguil Pavam... [et al]. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

MASCELLI, Joseph V. **Os cinco Cs da cinematografia**: técnicas de filmagem. Tradução de Janaína Marcoantônio. São Paulo: Summus, 2010.

MEDEIROS, Evandro. **O delírio de Apolo**: sobre teatro e cinema. Juiz de Fora: FUNALFA, 2008.

MEIKARU, Rodrigo. Fatos históricos: há 100 anos, Grande Terremoto de Kantō desencadeou pânico e instaurou o caos nas ruas japonesas. **Portal Nippon Já**, São Paulo, 14 dez. 2023. Disponível em: <https://portal.nipponja.com.br/fatos-historicos-grande-terremoto-de-kanto/>. Acesso em 08 jun. 2024.

MOLLON, Phil. **O inconsciente**. Tradução de Carlos Mendes Rosa. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Segmento-Duetto, 2005. (Coleção Conceitos da Psicanálise; v. 1).

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Tradução de António-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

OLIVEIRA, Andressa Cristina de. Robert Desnos e a escrita automática em "Rose Sélavy". **Lettres Françaises**, v. 2, n. 10, p. 141-148, jul/dez. 2009. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/3086>. Acesso em 07 jun. 2024.

REIGOTA, Marcos. **Hiroshima e Nagasaki**. Sorocaba: O autor, 2015.

RIBEIRO, Juliana. Oscar Honorário: o que é e ganhadores. **UmComo**, Barcelona, 8 abr. 2024. Disponível em: <https://artes.umcomo.com.br/artigo/oscar-honorario-o-que-e-e-ganhadores-30947.html>. Acesso em 07 jun. 2024.

SONHOS. Direção: Akira Kurosawa. Produção: Hisao Kurosawa e Steven Spielberg. Roteiro: Akira Kurosawa. Japão/EUA: Warner Bros, 1990. 1 DVD (119 min), son., color.

WEBER, Daniela de Araújo. **As influências estrangeiras e a transposição cultural na obra de Akira Kurosawa através do filme Kumonosujō** (*Trono*

*Manchado de Sangue*, 1957). 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

YAMAZAKI, J. **Children of the atomic bomb**: an American physicist's memoirs of Nagasaki, Hiroshima and the Marshall Island. Durham: Duke University Press, 1995.

## NOTAS

<sup>1</sup> Doutorando em Educação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Bolsista da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Mestre em História pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Especialista em Humanidades pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP). Graduado em Sociologia pela Universidade Paulista (UNIP), em Filosofia pela STUDIUM e em História pela UENP.

<sup>2</sup> A influência de Akira Kurosawa foi além do cinema asiático, atingindo diretamente renomados diretores e produções estadunidenses. Sergio Leone, por exemplo, dirigiu o faroeste *Por um punhado de dólares* (1964) muito influenciado por *Yojimbo* (1961), de Kurosawa. *Os sete samurais* (1954), do diretor japonês, influenciou a animação da Pixar *Vida de inseto* (1998), de John Lasseter, Andrew Stanton. *Star Wars* (1977), de George Lucas, é amplamente influenciado por *A fortaleza escondida* (1958), de Kurosawa (Weber, 2011).

<sup>3</sup> Apenas para citar alguns exemplos: ganhou o Leão de Ouro, no Festival de Veneza, por *Rashomon* (1950); ganhou o Leão de Prata, no Festival de Veneza, por *Os Sete Samurais* (1954); ganhou o BAFTA como Melhor Diretor e a Palma de Ouro em Cannes por *Kagemusha, a sombra de um samurai* (1980) (WEBER, 2011).

<sup>4</sup> O Oscar Honorário é um prêmio concedido na cerimônia do Oscar como forma de homenagem pelo conjunto da obra de um artista e reconhecimento de sua contribuição para a história do cinema. Essa premiação advém desde 1929, quando a Warner Bros recebeu o Oscar Honorário pela produção inovadora de *O cantor de jazz* (1927), e Charles Chaplin, pela versatilidade na direção e produção de *O circo* (1928) (RIBEIRO, 2024).

<sup>5</sup> De modo bastante didático, Mascelli (2010) explica que os termos cena, plano e sequência são muitas vezes mal compreendidos. Portanto, “Cena define o lugar ou cenário em que ocorre a ação [...] Plano define uma visão contínua filmada por uma câmera sem interrupção. Cada plano é uma tomada [...] Uma sequência é uma série de cenas, ou planos, completa em si mesma” (MASCCELLI, 2010, p. 19).

<sup>6</sup> Adverte-se que não há movimento no cinema, pois os filmes geram a ilusão do movimento através dos seus recursos de reprodutibilidade de imagens estáticas, ou seja, fotogramas. O que se vê na tela do cinema (nesse caso, o cinema analógico) são 24 fotogramas por segundo projetadas nesse mesmo ritmo pelo dispositivo técnico. Assim como as falas e diferentes sons são acoplados às imagens por meio da técnica cinematográfica (BERNARDET, 2006).

<sup>7</sup> Essa versão brasileira em DVD do filme *Sonhos* foi distribuída pela Warner Vídeo em único disco com 119 minutos sob o código da Região 4: América do Sul e Central, com formato de tela Widescreen, em cores, com áudio original em japonês e opções de legendas em inglês, espanhol, francês, tailandês, coreano, japonês e português.

<sup>8</sup> O psicanalista e psicólogo clínico Phil Mollon (2005) explica que uma das formas desenvolvidas por Freud para tentar acesso ao inconsciente é através da exploração e interpretação do significado dos sonhos. Como o ego seria uma instância consciente e potencialmente (ou pré) consciente do aparelho psíquico, ele, ao mesmo tempo, interage com o mundo exterior e com as esferas inconscientes do *id* e *superego*. Quando o ego não consegue enfrentar diretamente essas dimensões conflitantes, emprega alguns mecanismos de defesa, pelos quais os conteúdos recalçados pelo *superego* podem se expressar involuntariamente na vida e comportamento dos indivíduos, tais como as projeções, os atos falhos e os sonhos.

<sup>9</sup> Freud (2020) recorre a mitologia grega para representar as contraditórias pulsões existentes no psiquismo humano. As “eróticas” fazem menção a Eros, significando as pulsões de vida. As “tanáticas” foram batizadas assim em referência a Tântatos, significando as pulsões de morte e de destruição.

<sup>10</sup> Robert Desnos (1900-1945) foi um poeta francês surrealista, conhecido por escrever textos baseados em suas experiências oníricas. Durante a Segunda Guerra Mundial, Desnos, que era membro ativo da resistência francesa, foi preso pela Gestapo e levado a campos de concentração nazistas. Morreu de febre tifoide, três dias após ser liberado do campo de Theresienstadt, na Checoslováquia (OLIVEIRA, 2009).

<sup>11</sup> Vale ressaltar aqui, resguardados os anacronismos, que Desnos (provavelmente) ficaria feliz em conhecer as obras de José Mojica Marins, o popular “Zé do Caixão”, que, conforme relatou em diversas ocasiões, baseava seus filmes de terror *trash* em seus próprios pesadelos noturnos. As obras de José Mojica se tornaram grandes ícones do “Cinema marginal” brasileiro, como por exemplo, *À meia noite levarei sua alma* (1964) ou *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1966).

<sup>12</sup> Vale a pena ressaltar que as ideias de Desnos (1983) sobre a relação entre linguagem do sonho e linguagem do cinema não são percepções individuais e exclusivas do poeta. Essa visão é compartilhada por outros artistas e cineastas, sobretudo no contexto do surrealismo, movimento artístico que põe o sonho no centro de suas teorias e criações. Por exemplo, o texto *Cinema: instrumento de poesia*, do cineasta do surrealismo e teórico de cinema Luis Buñel (1983) propugna igualmente em defesa do sonho como potência criativa para o cinema.

<sup>13</sup> A fotogenia, em um contexto mais amplo, refere-se à qualidade de uma pessoa, objeto ou cena que é fotogênica, ou seja, que tem características que se traduzem bem em uma fotografia. Isso pode incluir elementos como expressão facial, iluminação, composição e estética visual. Edgar Morin (1997) entende a questão da fotogenia em um contexto mais amplo, considerando não apenas a aparência física das pessoas ou objetos, mas também a maneira como as imagens são usadas e interpretadas na cultura contemporânea.

<sup>14</sup> O Terremoto de Kantō foi um violento sismo ocorrido em setembro de 1923 na ilha de Honshu. O tremor causou destruições em Yokohama, Kanagawa, Chiba, Shizuoka e Tóquio. Mais de 100 mil pessoas morreram e outras 37 mil desapareceram, sendo posteriormente dadas como mortas. Em várias regiões foram observados incêndios devastadores que duraram mais de dois dias ininterruptos (MEIKARU, 2023).

<sup>15</sup> O “Massacre de Kantō” foi um assassinato em massa cometido em Tóquio após o terremoto de 1923. No cenário de devastação resultante do sismo, corriam boatos de que coreanos eram responsáveis pela propagação dos incêndios, pela morte de japoneses e tentavam um golpe de Estado. Formaram-se então grupos de militares e milícias de civis armados que irromperam uma “caça” aos coreanos. Na ocasião, esses grupos, com o consentimento de parte do governo imperial, assassinaram cerca de seis mil pessoas, principalmente coreanos, mas também chineses e japoneses comunistas e/ou anarquistas (MEIKARU, 2023).