

OS DEUSES FALAM: UM ESTUDO DAS ADAPTAÇÕES DE KINOSHITA E IMAMURA DO ROMANCE *A BALADA DE NARAYAMA* DE FUKAZAWA

Sandra Mina Takakura (UEPA)¹

RESUMO: *A Balada de Narayama* ou *Narayama Bushiko* é um romance de Shichiro Fukazawa, publicado em língua japonesa. O romance se baseia em uma lenda proveniente do norte do Japão que conta a jornada à montanha que os idosos devem realizar para o seu encontro final com a morte. O romance foi adaptado ao cinema em 1958, por *Keisuke Kinoshita*, através da estilização do teatro *kabuki*, e em 1983 por *Shohei Imamura* por meio de técnicas de documentários. Este artigo parte da leitura do romance de *Fukazawa* em sua versão francesa *Étude à Propos des Chansons de Narayama* (1959) e segue para um estudo de adaptação do romance tendo como base teórica Hutcheon, além das teóricas em cinema japonês como Novielli e Rosa. Esse artigo objetiva realizar uma leitura política acerca do romance e suas respectivas adaptações esmiuçando os mitos, e suas representações no cinema.

PALAVRAS-CHAVE: Narayama; Fukazawa; Kinoshita; Imamura; Adaptação.

O romance de *Shichiro Fukazawa* (1914-1987) intitulado *A Balada de Narayama* ou *Narayama Bushiko* (1956), *A Balada de Narayama* foi lançada em duas versões fílmicas, uma em 1958, dirigido por *Keisuke Kinoshita* (1912-1998), e outra, 1983, dirigida por *Shohei Imamura* (1926-2006). Ambos os filmes são adaptações do romance que foi traduzido por Bernard Frank para a língua francesa com o título *Étude à Propos des Chansons de Narayama* (1959). Bernard Frank afirma em sua nota de 1958 que *Fukazawa* se valeu de uma lenda antiga local ligada à região norte do país sobre os idosos fazerem a sua última jornada a uma montanha habitada por um deus. Todas as produções são Pós-Segunda Guerra Mundial período em que o Japão passa por profundas mudanças políticas. Portanto o foco desse artigo é o estudo do discurso político por trás da produção do romance e das adaptações que acessam uma linguagem mítica do Japão.

As noções de adaptação descritas neste trabalho seguem a noção de Linda Hutcheon que envolve um duplo processo de reinterpretação e de recriação, sendo que se existem adaptações que se apropriam do texto literário de fato dando uma nova roupagem, portanto para ela não há perdas em sua transposição a outras linguagens:

¹ Sandra Mina TAKAKURA – Universidade do Estado do Pará (UEPA)
e-mail: sandramita@hotmail.com

“[C]omo um processo de criação, o ato de adaptação sempre envolve tanto (re-)interpretação e então (re-)criação; tem se chamado tanto apropriação e resgate, dependendo de sua perspectiva”²

As questões políticas no Japão marcaram a sua produção artística e cultural no período anterior e posterior à Segunda Guerra Mundial. No período anterior à Guerra, tem-se o processo de militarização do Japão sendo que as artes são marcadas pelo nacionalismo imperialista japonês que valorizava a cultura tradicional japonesa e o poderio militar. Sendo que um dos gêneros explorados foi o estilo de cinema *jidaigeki*, que explora os samurais, e a valorização do regime feudal, lealdade aos seus senhores, exaltando dessa forma o passado glorioso e o samurai como uma espécie de herói nacional.

O Japão sai derrotado da Guerra, e o período Pós-Segunda Guerra Mundial é marcado pela ocupação americana que instaura o processo de democratização com a promulgação da primeira e única Constituição³. Junto com esse fato há a negação da divindade do Imperador que, segundo o povo japonês descende da deusa *Amaterasu*. Essa negação foi necessária para que o discurso humanista ocidental pautado na igualdade, liberdade e fraternidade fosse inserido no Japão. Os mitos e lendas estão presentes na narrativa de um determinado povo, na formação e consolidação de uma determinada nação como é o caso do Japão. E, são constantemente reaccessados para moldarem a identidade de um povo e explicar rituais que são consolidados na cultura: “Em geral um mito é uma estória que não é “real” e que envolve (como uma regra supernatural) seres ou, seres supra-humanos raros, [estando] sempre ligados à criação [explicando] como algo passou a existir [...] pode incorporar sentimentos e conceitos”⁴.

O Japão passa por um período de censura que dura de 1949 com a instituição do “Comitê de Controle da Regulamentação Ética” até o fim da ocupação em 1952⁵. Dessa forma, o gênero *jidaigeki* de samurais ficou proibido por ter sido um instrumento

² Original em inglês, tradução da autora: “[A]s a process of creation, the act of adaptation always involves both (re-) interpretation and then (re-)creation; this has been called both appropriation and salvaging, depending on your perspective.” (HUTCHEON, 2013, p. 8)

³ (ROSA, 2000; NOVIELLI, 2007)

⁴ Original em inglês, tradução da autora: “In general a myth is story which is not 'true' and which involves (as a supernatural rule) beings or at any rare supra-human beings [being] always concerned with creation [explaining] how something came to exist.” (CUDDON, 1999, p. 524).

⁵ (NOVIELLI, 2007, p. 127)

de político do governo nacionalista e imperialista japonês no período anterior a Segunda Guerra Mundial. Mais tarde, o *jidaigeki* foi liberado para alguns diretores caso fosse possuísse um tom antifeudal⁶.

O cinema japonês no pós-guerra foi produzido pelas grandes produtoras “Shochiku”, “Nikkatsu”, “Toei” e “Daei” que eram reguladas pelo aparato americano que fazia parte da própria do processo de democratização do país⁷. Esse aparato de controle, produção e distribuição de filmes no Japão é afetado severamente na década de 60 que foi marcada por uma crise mundial na indústria cinematográfica, que se estendeu ao Japão. Uma das razões para esse declínio mundial foi o advento da televisão. Em “1953” inicia-se a transmissão pública da estatal NHK⁸ e gradualmente as casas japonesas começam a ser preenchidas com televisores, dessa forma, a *nouvelle vague* japonesa começa a ser produzida pelas grandes produtoras tendo como atrativos a “violência e o sexo”⁹. E, o que se nota é a experimentação por meio de uma nova teatralidade, do apagamento do limite entre a realidade e a ficção, de técnicas de “documentários” e de “cinema verité”.

De acordo com Marie José Rosa¹⁰, a década de 60 é vista como um período de efervescência, pois houve uma dupla resistência contra “a arte clássica japonesa muito pregada no começo do século XX” e contra “a cultura americana do pós-guerra”. O romance de *Fukazawa* é escrito em peno período do Pós-Guerra posterior à ocupação americana em 1956 e resgata uma velha lenda. Enquanto que mitos em geral se refere às histórias que perderam a conexão com a realidade, uma lenda é: “Uma história em que se situa em algum local entre o mito e o fato histórico.”¹¹ Uma vez que uma lenda descreve um personagem que supostamente existiu e realizou feitos, ela ainda guarda uma conexão com a realidade, no entanto, caso a mesma seja repetida geração após geração, ela passa a ser incorporada na tradição de uma comunidade, passando a ser mito, dessa forma não importaria mais a sua conexão com a realidade. O tradutor do

⁶ (NOVIELLI, 2007)

⁷ (Idem)

⁸ (NOVIELLI, 2005, p. 211)

⁹ (Ibidem, p. 216)

¹⁰ (Ibidem, p.2-3)

¹¹ Original em inglês, tradução da autora: “A story or narrative which lies somewhere between myth and historical fact.” (CUDDON, 1999, p. 452)

romance, Frank¹² afirma que apesar da existência da montanha de *Shinshu* na província de *Nagano*, onde se encontra o monte *Obasute*, que significa literalmente “jogar a senhora idosa”, onde há uma lenda similar; o romance ocorre “em um mundo relevante de pura criação literária que Fukuzawa nos traz”¹³.

O romance tem como a personagem principal *O Rin* que aos 69 anos se prepara para subir a Montanha de *Narayama* para o seu encontro com a morte. Para isso ela insiste que o seu filho *Tappei* segundo a tradição a carregue em suas costas até a montanha no inverno. *Tappei* se recusa até o momento em que percebe que a colheita não seria o suficiente para alimentar a todos durante o inverno. Pois, *Tappei*, viuvo ainda com filhos pequenos, acabara de receber uma nova esposa, a *Tamayan*. Para agravar a situação, inesperadamente o filho de *Tappei*, *Kesakichi* traz uma mulher para casa, a *Matsu-yan*, que se descobre grávida. No romance, a montanha é descrita como um local habitado por um deus ou deuses¹⁴, sendo um local sagrado onde se transcende dessa vida para o além. O mito do deus da montanha sustenta essa tradição no romance solucionando a problemática da fome e da miséria na comunidade. O romance é permeado por canções que são cantadas na época do festival *Bon*, quando se lembram dos mortos que “se estende do 13º ao 16º dia do sétimo mês do calendário lunar, e a festa de *Narayama* ocorria antes do *Bon*; era uma festa na noite do 12º dia do sétimo mês.”¹⁵ É importante lembrar que a festa do *Bon* atualmente vista no Japão como um ritual budista, na verdade é o culto aos mortos, anterior ao Budismo, que se acomodou no Japão atual através do sincretismo entre o Xintoísmo e o Budismo. Pois, segundo o Budismo o homem passa por um ciclo de morte e renascimento até que se alcance o Nirvana, o que a princípio é incompatível com a festa do *Bon* que cultua os ancestrais.

O Rin escuta uma canção, que conta a jornada para a Montanha de *Narayama* de *O Tori-san*, uma residente da Casa do Sal, que chegando lá começa a nevar: “O Tori-san da Casa do sal a sorte é boa/ O dia que ela vai a montanha nevará”.

¹² (FRANK, 1979, p. 150)

¹³ Original em francês, tradução da autora: “est dans um monde relevant de la pure création littéraire que Fukazawa nous emmène” (FRANK, 1979, p. 150)

¹⁴ Em língua japonesa não há diferença entre uma palavra no singular e no plural, ela permanece inalterado. Portanto, por haver um deus na montanha ou deuses.

¹⁵ Original em francês, tradução da autora: “s’étendait du troisième au sixième jour du septième mois du calendrier lunaire, et la fête de *Narayama* était la veille du *Bon*; c’était une fête de la nuit du douzième jour du septième moi.” (FUKAZAWA, 2004, p. 28)

¹⁶ *O Rin* espera ter a mesma sorte de *O Tori-san* e poder ir à montanha no inverno e que chegando lá, comece a nevar. A neve parece um sinal dos deuses em recebê-la, por meio de um sinal da natureza.

Os oito anciões que fizeram a jornada, sete homens e uma mulher¹⁷ bebem alternadamente o *doburoku*, uma bebida alcoólica não destilada feita de arroz, e repassam as máximas que devem ser seguidas nessa jornada como se estivessem lendo um livro. *Tappei* deve obedecer três regras para realizar a jornada até Narayama: “não falar;” “saia [de sua casa] de maneira que você não seja visto por ninguém;” “quando chegar a hora de retornar da montanha, em nenhum caso não retorne.”¹⁸ *Tappei*, termina por quebrar duas máximas, no seu caminho de descida ao notar que começa a nevar, ele retorna o caminho e avista a sua mãe ao longe coberta de neve e, em seguida, se endereça a ela: “Mamãe... Neva aqui!”; “Mamãe, tu vais sentir frio!”¹⁹. Sua mãe faz o gesto com a mão para que o filho a deixe. *Tappei* retorna ao vilarejo e ao chegar em casa imagina que a mãe ainda esteja viva, coberta de neve na montanha. No pensamento de *Tappei*, sua mãe imagina uma canção que ensina o cuidado de se cobrir as pessoas antes que elas fossem para a montanha gelada. *O Rin* permanece na mente de *Tappei* como a mãe cuidadosa que o criara. A natureza está ligada as divindades que guiam os ciclos de vida e de morte dos habitantes daquela comunidade.

Esse romance é adaptado em 1958, por *Keisuke Kinoshita*, que é estilizada na linguagem e estética do teatro *kabuki*, e em 1983, dirigida por *Shohei Imamura* é produzida com técnicas de documentários. A personagem que no romance é referido como *Tappei*, o filho de *O Rin* que a leva a montanha, em ambas as adaptações é referido como *Tatsuhei*.²⁰ Para fazer uma leitura da primeira adaptação feita por *Kinoshita* em 1958 que dialoga com o teatro *kabuki*, é necessário compreender o que representa o *kabuki*. Na época *Tokugawa*, o *Noh* era apresentado para a elite nos

¹⁶ Original em francês, tradução da autora: “O Tori-san de la Maison au sel as chance est bonne /Le jour qu’elle va à La montagne Il neige”. (Ibidem, p. 32)

¹⁷ Na versão de *Kinoshita* (1958) e *Imamura* (1983) são cinco homens e uma mulher totalizando seis anciões.

¹⁸ Original em francês, tradução da autora: “[...] quand vous irez à La montagne ne pas parler;” “[...] quand vous sortirez de chez vous, sortir de manière à n’être vus de personne;” “quand viendra l’heure du retour de La montagne, en aucun cas ne vous retourner en arrière” (FUKAZAWA, 2004, p. 112-13)

¹⁹ Original em francês, tradução da autora: “Maman... Y neige!”; “Maman, tu vas avoir froid!” (Ibidem, p. 136)

²⁰ *Tappei* e *Tatsuhei* são duas possibilidades de leitura de uma mesma combinação de ideogramas.

castelos, quando uma mulher “*Okuni*” que era sacerdotisa no templo de *Kyoto* começa a dançar parodiando cenas da vida cotidiana (KUSANO, 1993, p. 4). Os papéis femininos começaram a ser encenadas por mulheres, depois por homens jovens e finalmente por homens adultos. Durante a Segunda Guerra Mundial os teatros de *kabuki* foram atingidos pelos bombardeios e com a ocupação americana suas apresentações foram proibidas até 1947. Na produção de *Kinoshita* de 1958, *O Rin* é interpretada por *Kinuyo Tanaka*, *Tatsuhei* por *Teiji Takahashi* e *Tamayan* por *Yuko Mochizuki*. *Kesakichi* é interpretado pelo ator de *kabuki* da segunda linhagem *Ichikawa*, cujo nome de nascimento é *Kinoshi Masahiko* e que havia assumido o nome de palco: *Danko Ichikawa III*.

A versão de *Kinoshita* de 1958 é uma transposição da literatura para o cinema, o que Hutcheon (2013) chama de modo *telling* para modo *showing*. Essa adaptação mescla a linguagem fílmica com a teatral e na cena de abertura temos o *Kuroko* que faz a assistência do palco no teatro *kabuki*, que é uma figura masculina com o rosto coberto, vestido de preto, cuja cor lhe confere invisibilidade no palco e ironicamente visibilidade na tela de cinema. Ele não faz parte das ações do espetáculo do teatro *kabuki*, e ele introduz o filme de *Kinoshita* e a cortina colorida típica do teatro *kabuki* se abre. A partir desse momento a narração é feita em *voice over*, isto é introduzida por edição, por um narrador *gidayu* do teatro *kabuki*, sendo que *gidayubushi* é um estilo de canto acompanhado pelo instrumento tradicional de cordas *shamisen*,²¹ o que “explica e reforça a ação dramática”²².

O narrador conta a história de *O Rin* que tendo 69 anos se prepara para a sua jornada até a montanha *Narayama*, onde os deuses habitam. Na cena inicial tem-se um mensageiro que se aproxima da casa de *O Rin* para falar sobre uma viúva na vila próxima que tem a mesma idade de *Tatsuhei* 49 anos, e que por esse motivo é ideal para que os dois se casem; *O Rin* é enquadrada mordendo uma pedra para quebrar os dentes. O neto *Kesakichi* entra em cena e fala do rumor dos dentes fortes da avó que se espalha na vizinhança e diz que a mesma possui 33 dentes fortes. *O Rin* responde que possui 28 dentes e ao ficar só o narrador *gidayu* reforça a cena narrando que a mesma possui 33

²¹ Shamisen “é um instrumento com um braço, longo e fino, sobre o qual se esticam três cordas tangidas para produzir sons que ecoem a extensão da voz humana”. (Ibidem, p. 12)

²² (Idem)

dentes do demônio. *O Rin* finalmente quebra os dentes mordendo pedras, que no romance são pedras em brasa e expõe sua boca ensanguentada sem os dentes da frente para a comunidade que dança e canta. Uma vez que possuir dentes fortes com a idade avançada era vergonhoso, pois indicava a sua disposição para comer em um vilarejo pobre que juntava a colheita para passar o longo inverno, quebrá-los causava alegria. Mas, a cena choca e acaba por confirmar o canto espalhado pelo neto *Kesakichi* de que ela possuía os dentes de um demônio, causando horror na comunidade. No romance esse é o momento em que *O Rin* fica sabendo do rumor sobre os seus dentes espalhado pelo seu neto na vila.

A partir da chegada da esposa de *Tatsuhei*, a viúva *Tamayan*, *O Rin* insiste que no ano novo irá para *Narayama* cumprir a jornada final de sua vida. O embate no filme gira em torno de um conflito central, de um lado temos o neto *Kesakichi* e sua esposa *Matsuyan*, grávida de cinco meses que não são propensos ao trabalho e que querem que a avó *O Rin* vá à montanha e, portanto, diminua uma boca para alimentar; e de outro, temos o filho *Tatsuhei* e sua esposa *Tamayan*, que não querem que a idosa seja abandonada na montanha. *O Rin* insiste que quer chegar à montanha antes que a mesma fique coberta de branco como no caso da *O Torisan*. Para defender que a idosa continue na família, *Tamayan* a nova esposa de *Tatsuhei* diz que se nascer um “ratinho” (um filho) de *Matsuyan* e *Kesakichi* vai jogá-lo fora, mas *Tatsuhei* por fim decide que a questão de *Matayan* não será mais discutida e *Tatsuhei* decide levar a mãe à montanha de *Narayama*. Os anciões dão as máximas e ao sair um deles fala para *Tatsuhei* que se este quisesse voltar, poderia o fazer no sétimo vale o que se sugere que ele não termine o ritual e traga a mãe de volta caso se arrependa.

O Rin então vê os insetos *bambâ*,²³ ou insetos da neve, que são o prenúncio de que irá nevar logo que ela chegue à montanha de *Narayama*. No romance *O Rin* escuta as crianças falarem sobre o inseto e interpreta como um prenúncio feliz de sua jornada:

Agora, *O Rin* diz com certeza:

- Quando ir a montanha, eu, é provável que neve!

²³ Yuki bamba em japonês se escreve combinando o ideograma de neve e de inseto, lendo-se dessa forma também “*yukimushi*”, literalmente, inseto da neve.

Como se chama os pulgões da neve, são os pequenos insetos brancos que dançam, diz-se que a neve cai, esses insetos brancos vão e retornam dançando.²⁴

Um dos motivos pelos quais *O Rin* quer subir a montanha é que sem alimentos não há como sobreviver e as famílias numerosas não são bem vistas na comunidade como a cantada numa canção. Uma família numerosa só poderia sobreviver através de furtos de alimentos, cuja punição seria dividir entre a comunidade os bens dessa família e enterrar seus membros vivos. *O Rin* escuta os corvos e diz que as aves trazem o prenúncio desse ritual de punição.

Quando *Tatsuhei* chega à montanha tem-se a beleza de um cenário árido, rochoso e esbranquiçado com ossos dos que ali deixaram essa vida. *Kinoshita* elimina as cenas que poderiam ser grotescas como o idoso que teve o seu ventre devorado por pássaros negros presente no romance de *Fukazawa*. E, o medo que *Tappei* sente de ver a sua mãe devorada por pássaros negros no romance não está explícito no filme de *Kinoshita* no personagem de *Tatsuhei*. *Tatsuhei* deixa a mãe na montanha com muita dor e vê a neve que ele pedira como sinal dos céus confirmando que fizera a escolha certa em deixar sua própria mãe em *Narayama*. *Tatsuhei* retorna pelo caminho e a vê ajoelhada coberta por um manto, que se pinta de branco com a neve. *Tatsuhei* chega à casa e escuta *Kesakichi* cantando a canção do demônio e da montanha que se cobre de neve, *Tatsuhei* do lado de fora da casa se encontra a esposa *Tamayan* que fala que quando eles completassem 70 anos iriam juntos para *Narayama*. A cena seguinte mostra o Japão moderno e uma estação de trem que se chama “*Obasute*” literalmente, “jogar a avó”. Nesse momento o filme ganha um tom mais realista, mostrando a estação que existe de fato na província de *Nagano* no Japão a cerca de 3 horas de trem da capital Tóquio. Não há o fechamento tradicional de um espetáculo de teatro *kabuki*, mas a linguagem fílmica e o ideograma de “fim”. Dessa forma, o teatro se encontra com a uma linguagem mais realista nessa produção de 1958. A obra acaba por criar através da experimentação da linguagem teatral convenções harmônicas do belo e do grotesco com

²⁴ Original em francês, tradução da autora:

Alors, O Rin de dire avec fierté:

- Quand j'irais à la montagne, moi, c'est bien probable qu'il neigera!

Ce qu'on appelle les bamba de La neige, ce sont de petits insectes blancs que dansent. On dit qu'avant que La neige tombe, ces insect blancs vont e viennenet em dansant. (FUKAZAWA, 2004, p. 106)

retóricas precisas e bem delineadas, que emocionam o público pela harmonia e grandiosidade do cenário e do espírito do autossacrifício de *O Rin*.

Shouhei Imamura, pelo contrário, quebra todo o tipo de padrão estético no cinema em sua adaptação de 1983 que foi muito aclamada pela crítica. Possui em seu elenco *Tatsuhei*, interpretado por *Ken Ogata*, *O Rin*, por *Sumiko Sakamoto* e *Tamayan*, por *Takejo Aki*, e foi premiado com a *Palma de Ouro em Cannes* em 1983. Essa adaptação guarda referências do romance de *Fukazawa* e da adaptação de *Kinoshita*, combinando tanto o modo *telling* quanto o modo *showing*²⁵. *Imamura* vem de uma tradição de *nouvelle vague* japonesa que rompeu as convenções estéticas e fílmicas até então exploradas como a gravação em estúdios, e posteriormente parte para o gênero documentário.

Tradicionalmente a versão de *Imamura* é lida como um confronto entre a vida material, terrena e até mesmo grotesca à beleza espiritual do autossacrifício de *O Rin* em favor das novas gerações. Tem-se dessa forma um confronto entre dois tipos de valores o carnal e o espiritual:

De um lado, a sobrevivência matéria, tratado com imagens de um realismo cru, truculento, desconcertante, onde o cadáver de uma criança fertiliza uma terra, os ladrões são enterrados vivos, as bocas inúteis vendidas ou abandonadas. De outro lado, o espiritual, tratado em imagens extremas de belezas e de nobreza, onde o sacrifício sereno de Orin dá um sentido de uma certeza que ela encontrou deus que guiou a sua vida. Mais que suas oposições, essa obra prima mostra a unidade orgânica do sagrado e do trivial nas imagens cruéis e sublimes.²⁶

A cena de abertura é uma cena panorâmica de uma paisagem coberta com neve em uma tomada panorâmica do alto, mostrando o vilarejo e a sequencia de casas, e por fim enquadrando o telhado da casa de *O Rin* coberta de neve. Na sequencia, segue a cena onde um camundongo se aproxima de uma cobra, essa cena funciona como um

²⁵ (HUTCHEON, 2013)

²⁶ Original em francês, tradução da autora: D'un côté, la survie matérielle, traitée en images d'un réalisme cru, truculent, grimaçant, où le cadavre d'un enfant engraisse une terre, des voleurs sont enterrés vivants, les bouches inutiles vendues ou abandonnées. De l'autre, le spirituel, traité en images superbes de beauté et de noblesse, où le sacrifice serein d'Orin prend un sens dans la certitude qu'elle a de rencontrer le dieu qui a guidé sa vie. Plus que leur opposition, ce chef-d'oeuvre montre l'unité organique du sacré et du trivial dans des images cruelles et sublimes. (RAPP; LAMY, 2005, p.88)

prelúdio do que irá acontecer, pois *O Rin* morre em meio a um cenário coberto com neve. *Imamura* busca referências em um Japão pré-moderno anterior a Era *Meiji* e a ocupação americana ao acessar uma comunidade ligada a terra e à natureza. Na versão de *Imamura* há um foco intenso em cobras, ratos e insetos como louva-a-deus. O enquadramento de animais tem quase o mesmo peso do que o enquadramento dos seres humanos e não são meros cenários, a natureza participa como parte da vida no filme. Tradicionalmente a presença dos insetos na vida do japonês é vista como uma ponte que liga os homens às divindades. Existe um termo em língua japonesa que é o “*mushi no shirase*”, em que “*mushi*” pode ser inseto, estes que vem para trazer mensagens, predizer eventos, ou um espírito que retorna como inseto. O ideograma de inseto também faz parte da formação do ideograma de cobra. Essa relação do homem japonês é muito clara no romance de *Fukazawa* que mostra que as crianças começam a falar sobre o inseto “*bamba*”, ou o inseto da neve. *Imamura* não transpõe particularmente o fragmento na adaptação, mas a expande com enquadramentos demorados de louva-a-deus, ratos e cobras que se alimentam. Os animais que normalmente fariam a relação do homem japonês com a divindade assumem o aspecto mais material e orgânico como se a divindade também fosse conectada ao aspecto material da vida. A cena em que *Kesakichi* tem relações sexuais com *Matsuyan* é intercalada com a cena onde duas cobras têm relações sexuais, sapos estão na posição de cópula e pássaros fazem o ninho, o homem aparece como parte integrada da natureza. Na cena em que *Tatsuhei* tem relações sexuais com a nova esposa e ele afirma que os insetos que se moveram e estão cumprimentando a nova esposa. Isto é, a natureza, os deuses a aceitaram como sua nova companheira.

E, nessa versão temos um personagem que não aparece no romance de *Fukazawa*, ou na adaptação de *Kinoshita*, *Risuke* que é filho de *O Rin* e o irmão mais novo de *Tatsuhei*. *Risuke* é um indivíduo que segundo os personagens cheira mal e que invade a casa vizinha para se deitar literalmente com uma cadela e que *Tatsuhei* teme que este seja espancado por esse motivo pelo dono do animal que a trata como filha. *Risuke* quebra galhos secos de árvore para comer vermes, um suprimento de proteína disponível na região.

O filme de *Imamura* expande um ritual que é apenas mencionado na adaptação de *Kinoshita* que em nome da sobrevivência se sacrificava fetos e bebês. *Risuke* encontra um bebê morto na plantação de arroz, que os personagens se referem como *mizukko*, ou criança da água, ou seja, feto abortado, o vizinho diz que não é deles justifica que o mesmo irá para adubar a terra. Nessa adaptação o mensageiro é o vendedor de sal que traz sal para *O Rin* e ela imagina que ele queira comprar a neta órfã com o sal, ela recusa dizendo que ainda não se decidiram acerca desse fato. O que mostra que tal prática poderia ser comum naquela comunidade. Mas o mensageiro traz junto com o sal a proposta de casar a viúva *Tamayan* de outra vila com o viúvo *Tatsuhei*, filho mais velho de *O Rin*. Nessa adaptação *Tamayan* tem 8 anos a menos que *Tatsuhei* que tem 45 anos. O discurso da mesma idade que seria o argumento para que os dois casassem presente no romance de *Fukazawa* e na adaptação de *Kinoshita* é remoldado, pois a esposa vigorosa auxiliaria melhor na sobrevivência nessa comunidade.

O Rin pensa que o marido *Rihean* havia fugido 30 anos atrás por não poder enfrentar os problemas, quando *Tatsuhei* tinha 15 anos e *Risuke* tinha 5anos. Naquele ano *Rihean* para enfrentar a pobreza havia vendido a filha de 6 meses de idade para o vendedor de sal, e precisava levar a sogra que estava com 69 anos para *Nayarama*. *Rihean* não teve forças para isso e fugiu. Posteriormente, *Tatsuhei* confessa que deu um tiro o próprio pai *Rihean* e que o enterrou vivo ao pé de uma árvore aos 15 anos, quando ele sugeriu ao pai que levasse a avó para a montanha, e este o respondera que um menino não sabia de nada, mostrando que ele não levaria a avó para a montanha. *O Rin* responde que gostava de *Rihean*, mas que a vergonha que ele a faria passar perante a comunidade seria enorme, por fim ela diz que não foi *Tatsuhei* que matara o pai, mas o deus da montanha o fizera, e, dessa forma, *O Rin* pede sigilo ao filho.

Matayan começa a comer na casa de *Kesakichi* por estar grávida dele e começa a furtar alimentos para a sua casa de origem, *Tatsuhei*, a leva a uma árvore e a pendura em um galho à beira do precipício avisando que não o fizesse mais, tal cena sugere que talvez a esposa de *Tatsuhei* não havia escorregado ao pé de uma árvore no ano anterior, mas provavelmente ela foi castigada por alguma ofensa e derrubada no precipício. *Kesakichi* deseja que o bebê que a *Matsuyan* espera seja uma menina, pois

dessa forma não vai ser necessário matá-lo e ainda poderá ser vendida. A família de *Matsuyan* é de ladrões, e por esse motivo é decidido em comunidade o seu destino de ser enterrados vivos, em um ritual que a comunidade chama de “se desculpar com a Montanha”. A comunidade deixa para *Tatsuhei* decidir o caso de *Matsuyan* que carrega no seu ventre o seu neto, filho de *Kesakichi*. *O Rin* se antecipa e sem informar ninguém da família, diz para *Matsuyan* passar a noite na casa de origem e dá batatas para que a mesma leve para alimentar a família numerosa que passa fome. O ato de devolver *Matsuyan* à casa de origem sela o destino dela de ser enterrada viva com toda a família. *Matsuyan* além de não trabalhar, aumentaria mais uma boca para se alimentar na casa de *O Rin*. Nesse aspecto, o discurso muda na adaptação de *Imamura*, uma vez que no romance de *Fukazawa* e na adaptação de *Kinoshita*, *Matsuyan* permanece viva até o final.

A caminhada para a montanha é extremamente árdua, realista, há um momento que o *Tatsuhei* fala que matou o pai e agora irá matar a própria mãe. Há cenas grotescas como um corvo saindo do ventre dos restos mortais de corpos secos. O filho abraça a mãe chorando por ter que largá-la, ele não quer deixá-la e *O Rin* não tem outro jeito a não ser bater no rosto do filho para que ele a deixe. O filho começa a descer a montanha, e começa a nevar, que vem como uma resposta à dúvida se o deus da montanha realmente existe. Ele retorna e vê a mãe sem manto sendo coberta com a neve, em uma cena realista, suas palavras são de um filho simples, humilde, quase um balbuciar para uma mãe calada que preparada para morrer. Ela então o responde com um aceno de mão para que o filho a deixe. *Tatsuhei* retorna para casa e o filho *Kesakichi* já tem uma nova esposa que se alimenta naquela casa, ele se lembra da mãe coberta de neve.

Em um Japão do Pós-Guerra, parte do Japão teve que se silenciar, pois recebeu um rótulo de não moderno, atrasado, primitivo que se opunham as mudanças. Uma vez que a censura cai por terra, as produções passam a fazer um resgate da própria identidade japonesa acessando os mitos e lendas locais como é o caso do romance de *Fukazawa* que explica o ciclo de vida e de morte e a conexão do homem japonês com a natureza. *Kinoshita* transpôs em uma linguagem mais plástica, com uma retórica harmônica dentro do teatro tradicional japonês. Já *Imamura* transpôs para uma

linguagem numa busca experimental pré-moderna, onde animais, insetos e homens estão lado a lado enfrentando os ciclos da vida e da morte. As obras ajudam a (re)construir as identidades nacionais japonesas de resistência ao pensamento moderno/ocidental e a buscar em sua origem formas de reflexão acerca do enfrentamento de problemáticas inerentes a sua própria sobrevivência.

REFERÊNCIAS

- BONFIM, L. A Nouvelle Vague Japonesa: Uma Introdução. *Jornal Tabaré*. 13 fev. 2014. Disponível em: <<http://jornaltabare.wordpress.com/2014/02/13/a-nouvelle-vague-japonesa-uma-introducao/>> Acesso em 10 de jul. 2014.
- CUDDON, J. A.. Legend. In: **The Penguin Dictionary of Literary Terms**. London: Penguin, 1999, p. 451- 25.
- _____. Myth. In: **The Penguin Dictionary of Literary Terms**. London: Penguin, 1999, p. 524- 25.
- FRANK, B. [Sem título]. 1958. In: *Étude à propos des Chansons de Narayama*. Paris: Gallimard. 2004, p. 7-15.
- _____. 1979. In: *Étude à propos des Chansons de Narayama*. Paris: Gallimard. 2004, p. 149-152.
- FUKAZAWA, S. *Étude à propos des Chansons de Narayama*. Paris: Gallimard. 2004.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. 2nd Ed. London: Routledge, 2013.
- IMAMURA, S. *Balada de Narayama*. Japão: Touei.1983.
- JAPANESE Traditional Music. Gidayu. **Columbia Music Entertainment**. 2002. Disponível em: <http://jtrad.columbia.jp/eng/j_gidayu.html> Acesso 1 de agosto 2014.
- KINOSHITA, K. *Balada de Narayama*. Japão: Shouchiku.1958.
- La Ballade de Narayama*. **Arte Magazine 21**. Arte France. Du 15 Mai 2004, p.20-21.
- KUSANO, Darcy. Etimologia. In: *Os Teatros Bunraku e Kabuki: Uma visada Barroca*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 1-7.
- NOVIELLI, M. R.. Boogie-Woogie e liberdade: os esplêndidos anos 1959. In: **História do Cinema Japonês**. Brasília: UnB, 2007, p. 129-172.
- _____. Do sonoro à perda da liberdade de palavra. In: **História do Cinema Japonês**. Brasília: UnB, 2007, p. 61-100.
- _____. Guerra e Ocupação Americana: o cinema entre as censuras. In: **História do Cinema Japonês**. Brasília: UnB, 2007, p. 101-128.
- _____. Mestres. In: **História do Cinema Japonês**. Brasília: UnB, 2007, p. 173-208.
- RAPP, B.; LAMY, J.C.. *La Ballade de Narayama: "Narayama Bushiko"*. In: **Dictionnaire des Films**. Paris: Larousse. 2005, p. 87-88.
- ROSA, M. R.. Introduction. In: **Espace et Culture dans La pratique cinématographique d'Imamura Shohei: Discours et style identitaire**. Montréal: Université de Montréal, 2000, p. 1-7.