
O ilustrado mundo de Akira Kurosawa: Técnica e sensibilidade a favor da arte

Natália Adriana Couy Pinto¹
Walesson Gomes da Silva²
Ana Karina Ladeira Gomes³

Resumo: Tendo como objetivo inicial realizar, juntamente com o leitor, uma reflexão sobre a importância da união de atividades distintas para o mundo da arte em geral – como, por exemplo, a fotografia e/ou cinema, ricos em técnica e precisão, juntamente com a pintura, conhecida e utilizada desde a pré-história, este artigo aponta e questiona o embate silencioso que desde o século XIX perdura em torno das modalidades citadas. Neste será ainda feita uma abordagem sobre a vida e obra de Akira Kurosawa, com um aprofundamento especial em seus *storyboards*, fundamento de toda esta pesquisa. Akira Kurosawa abrilhantou o oriente e o ocidente com suas obras cinematográficas, mas não se rendeu ao conflito entre a fotografia e a arte e produziu os *storyboards* de seus próprios filmes, oferecendo assim, por meio de sua arte, a união dos opostos. O modo com que Kurosawa levou adiante sua carreira influenciou tanto técnicos quanto artistas: suas pinceladas acabam por ser cenas estáticas dos filmes, porém, com certo recheio de vida e movimento. A influência que Akira Kurosawa é capaz de exercer na amenização do embate entre a arte e a técnica é despretensiosa, mas cumpre perfeitamente com seu papel à medida em que o artista encanta o público com o desenvolvimento das duas atividades sem que alguma seja prejudicada e sem que a distinção das mesmas seja apontada pelos defensores de uma ou outra modalidade.

Palavras-chave: Akira Kurosawa; Cinema; Fotografia; Pintura; *Storyboard*.

¹ Professora de Arte e Artista Visual graduada pela Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG. Nataliacouy@yahoo.com.br

² Professor Dr. - Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG – Coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Artes Visuais e Educação Social – NEVES – walessongomes@gmail.com

³ Graduada em Eng. Civil e Matemática, Especialista em Gestão.

Introdução

Voltando à meados do século XIX, quando a fotografia ascendeu sua grande chama e logo adiante conflitou com a pintura e os artistas presentes nas artes plásticas, podemos com facilidade apontar o embate formado acerca da arte do período em questão: a sutileza do olhar, defendida pelos pintores, e a técnica e precisão, presentes na fotografia.

A fotografia nem sempre existiu no formato que hoje a conhecemos. Ao longo de muitos anos, conceitos e diferentes processos foram trabalhados até darem origem à fotografia do mundo atual. Ainda no século XVI, Leonardo da Vinci, assim como outros artistas, conhecia e usava a câmera escura, aparelho [óptico](#) que esteve na base da invenção da [fotografia](#) no início do [século XIX](#). Cito este fato unicamente para que possa ser criada uma reflexão: se ainda no período do Renascimento os princípios da fotografia somavam e contribuía na produção de arte, por qual razão o entendimento entre as duas modalidades se tornou conflituoso no período oitocentista? Com ênfase na reprodutibilidade técnica, Walter Benjamin⁴ cria uma discussão sobre as obras de arte e sobre a circulação da mesma, e ainda reconhece os avanços ocorridos no mundo da técnica de se gravar imagens, acontecimentos e afins.

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente (BENJAMIN, 1994, p. 166).

Os “saltos separados por longos intervalos”, que Walter Benjamin faz questão de não deixar despercebido em sua obra, pode ser caracterizado pela evolução fotográfica, que saltou da câmera escura até chegar na fotografia que hoje conhecemos e diariamente utilizamos.

Com a evolução do mundo tecnológico, as modalidades acabaram por manter uma relação interativa e se tornaram referência uma da outra, mas o duelo entre a arte/pintura e a fotografia possui raízes antigas e profundas. A pintura surgiu como forma de representação da realidade ainda na pré-história, e com o surgimento da fotografia, capaz de capturar a representação exata e precisa do mundo real, a sociedade se sentiu impressionada. Fato este foi descrito pelo próprio Walter Benjamin, lembrando o leitor sobre

⁴ Walter Benjamin foi um filósofo, ensaísta, tradutor e crítico literário alemão, e é considerado um dos maiores pensadores do século XX e principal responsável por uma concepção dialética e não evolucionista da história.

a apresentação da fotografia à sociedade, a novidade que a fotografia representava e sobre o impacto causado pelo ocorrido:

Arago⁵ apresenta a fotografia num discurso na Câmara. Prenuncia o seu lugar na história da técnica. Profetiza as suas aplicações científicas. Os artistas começam, contudo, a debater o seu valor artístico. A fotografia leva ao aniquilamento da grande corporação dos pintores de retratos miniaturais (BENJAMIN).

A oposição entre as modalidades veio a ocorrer na segunda metade do século XIX: enquanto a pintura era vista como arte, a fotografia era vista como técnica – logo, os fotógrafos eram considerados técnicos, e não artistas. Hart entende que “o conceito de se contar uma história através de uma série de desenhos pode ser resgatado até o antigo Egito e além” (HART, 1999, p. 1). A pintura ultrapassava obstáculos da representação ao carregar consigo o olhar sensível do artista, enquanto a fotografia era encarada apenas como um processo mecânico.

Tendo em vista este duelo “silencioso”, é perceptível a contribuição de Akira Kurosawa para que se entenda que é possível trabalhar e explorar o mundo da técnica e da arte em linhas perpendiculares, capazes de se unir em determinado ponto. Ao somar a técnica do cinema com seus traços na pintura o cineasta conquistou seu público em todo o mundo e apresentou a soma de um trabalho rico em técnica e sensibilidade. A importância que o trabalho do Akira Kurosawa tem sobre a amenização do embate entre a pintura e a fotografia pode ser encarada como uma visão subjetiva, mas ainda assim faz com que a disseminação desta união se torne cada vez mais frequente e que outros artistas se inspirem e bebam da mesma fonte, fazendo com que a técnica presente no cinema e na fotografia possa desfrutar também do mundo das artes plásticas.

Akira Kurosawa: o aclamado samurai

Nascido em Tóquio no Período Meiji, Akira Kurosawa, descendente de uma antiga linhagem de samurais, foi um aclamado cineasta. Além de sua ocupação como diretor de cinema, Akira também produziu roteiros, além de *storyboards*⁶ dos próprios filmes. Era considerado por muitos o mestre da sétima arte (o cinema) que Walter Benjamin chamou de uma segunda natureza – como sendo o maior dentre eles. Akira morreu aos 88 anos, e durante sua vida se aventurou pelo mundo do cinema e da pintura inspirando grandes

⁵François Jean Dominique Arago (1786 – 1853), político francês.

⁶Série de imagens feitas em papel que mostram a progressão de um vídeo e/ou animação.

artistas do mundo das artes, como por exemplo Bernardo Bertolucci, que se inspirou na filmografia de Akira para se tornar um diretor.

Akira Kurosawa elevou o cinema japonês à um nível altíssimo, conquistou o público ocidental e foi premiado com um Oscar Honorário em 1990, concedido pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, além de ter ganho outros prêmios. Ao todo, Akira dirigiu 30 filmes, e juntamente com alguns deles produziu seus próprios *storyboards*, os quais também ficaram famosos mundialmente, sempre com muita ação e movimento nas pinceladas.

Sua paixão e envolvimento com a pintura começou antes mesmo de Akira mergulhar no mundo do cinema. Após se formar no ginásio, Akira Kurosawa frequentou o Centro de Pesquisas de Arte Proletária, aos 18 anos. Em virtude da falta de dinheiro, sua investida inicial no estudo de arte teve que ser abandonada, mas a admiração pela pintura não diminuiu em nada. Oito anos depois começou a trabalhar como assistente de diretor de cinema.

Após alguns anos trabalhando como assistente, Akira se tornou diretor, e somente muitos anos depois começou a fazer e produzir seus *storyboards*. Suas pinceladas se tornaram indispensáveis, sendo compreendidas por todos os seus colaboradores: aos técnicos, demonstravam com facilidade as posições de câmeras, ângulos e enquadramentos desejados pelo diretor e, aos atores, a carga dramática e emoção pretendida:

Há uma infinidade de coisas que penso quando desenho os *storyboards*. Defino os locais, o aspecto psicológico e emocional dos personagens, seus movimentos, ângulos de câmera necessários para captá-los, condições de iluminação, figurinos e adereços. E a menos que ache que os detalhes de todas essas coisas, eu não posso desenhar a imagem. Ou, talvez seja mais correto dizer, que desenho os *storyboards*, a fim de pensar sobre essas coisas. Desta forma, solidifico, enriqueço, e capturo a imagem de cada cena em um filme até que consiga vê-la claramente. Só então posso prosseguir com as filmagens reais. No entanto, parece que este processo já está tomando forma em minha mente quando estou escrevendo o roteiro, porque muitas vezes eu encontro todos os tipos de desenhos em meus antigos projetos rejeitados (KUROSAWA).

Os *storyboards* de Akira se tornaram conhecidos após alguns obstáculos em sua vida no cinema. Em 1980, Akira Kurosawa teve dificuldades em conseguir patrocínio para o filme *Kagemusha – A Sombra do Guerreiro*. O filme estava prestes a ser arquivado devido a restrições feitas no orçamento, e com o propósito de não perder as cenas imaginadas por ele (visto que as chances de o filme não ser concretizado eram grandes), Akira pincelou as

cenas. Akira produziu mais de 100 *storyboards* para Kagemusha, e a partir deste episódio, os *storyboards* nunca mais saíram da produção do cineasta.

A união da técnica presente nas câmeras e da sensibilidade e criação presentes na pintura se fundem na trajetória de Akira sem complicações ou questionamentos. As cenas obtidas através das câmeras para os filmes de Kurosawa demonstram exatamente o mesmo movimento e sentimento presentes em suas cenas estáticas: os *storyboards*.



Figura 1: Hidetora

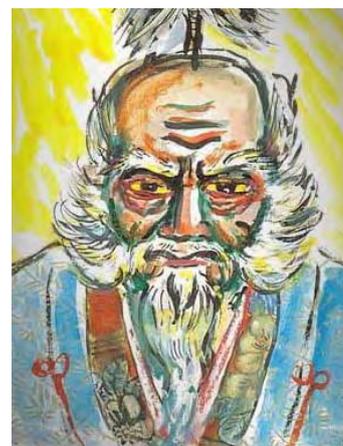


Figura 2: *Storyboard* de Hidetora

Ao fazer a comparação da cena capturada através de uma câmera com a mesma cena, porém, reproduzida com pincéis e tintas, o movimento presente na pintura fica ainda mais evidente.

Eis que o cinema traz ao público não somente cultura e conhecimento como o faz e executa perfeitamente sem a mediação de um contador de histórias, e sim através das imagens desse contador, do universo e das narrativas criadas por ele. Assim sendo, à medida em que o cinema utiliza da linguagem audiovisual para a apresentação do que se pretende demonstrar, os *storyboards* aparecem com a precisão equivalente ou mesmo superior, tendo em vista que as ilustrações contam com somente uma linguagem: a imagem.

O também diretor Martin Scorsese chegou a atuar em uma das obras de Akira Kurosawa – Os Corvos, quinto episódio de *Dreams*, no qual interpretou Vincent Van Gogh e se dizia encantado com a técnica e precisão presente nos *storyboards* feito por Kurosawa para esta e outras obras:

Ao ver os desenhos que ele me dera para minhas cenas como Van Gogh em seu *Dreams*, lembro-me da sua precisão em absolutamente tudo – quantos passos dar durante a filmagem de uma cena, o posicionamento de meus braços, o tamanho das pinceladas de Van Gogh, o modo com que meus olhos e minha barba seriam enquadrados. Ao olhar essas pinturas e desenhos, pode-se sentir que ele vive e respira cinema – elas estão esperando para serem realizadas e postas em movimento (SCORSESE).

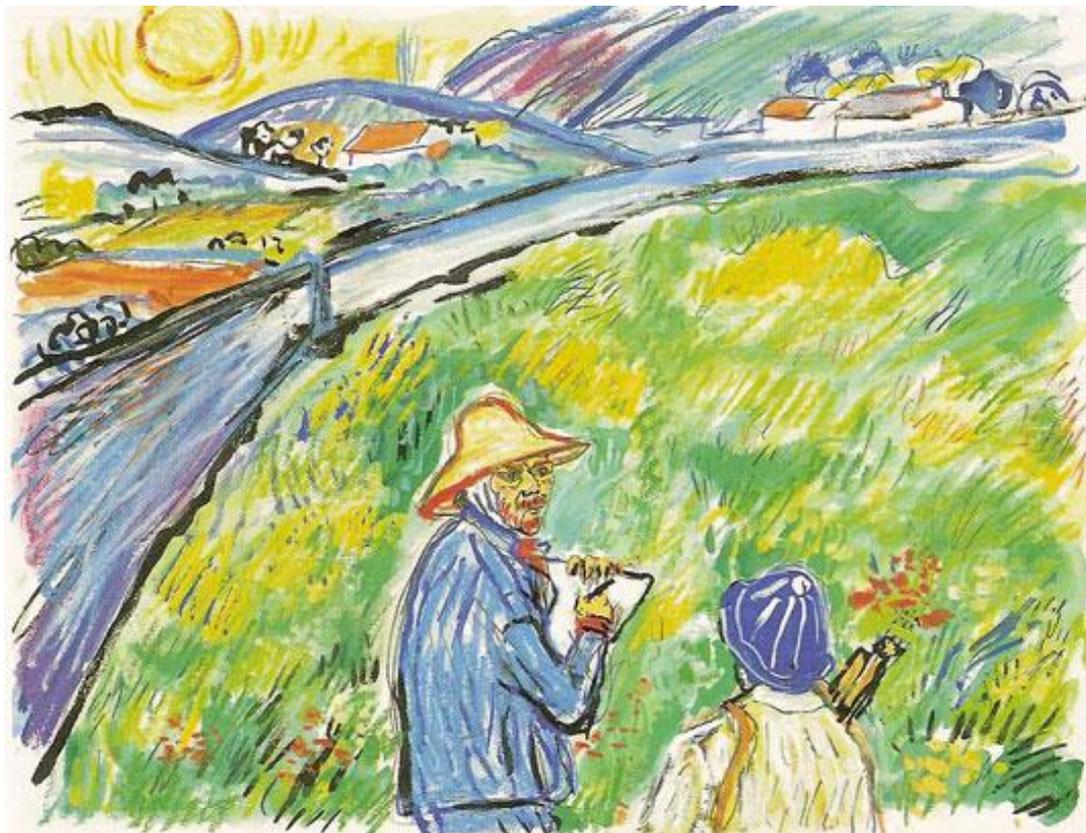


Figura 3: *Storyboard* de *Os Corvos*, fragmento de *Sonhos*.



Figura 4: Cena de Corvos, fragmento de Sonhos.

Akira Kurosawa não influenciou somente sua equipe para a movimentação das cenas. Em obras de outros artistas, é possível notar a utilização da técnica fotográfica e/ou cinematográfica juntamente com a utilização da pintura. Um exemplo forte dessa união é o trabalho da artista contemporânea portuguesa Helena Almeida, cujo trabalho é realizado essencialmente com autorretratos a preto e branco com intervenções pictóricas. Assim como Akira Kurosawa mantém o seu trabalho mostrando que é possível a coexistência entre a técnica do cinema e a pintura, Helena Almeida utiliza em seu trabalho o mesmo sentimento, porém demonstrado através da fotografia. Em seu trabalho, fazendo a união da técnica com a arte, expressa seu sentimento em relação à pintura e ao corpo que é fotografado, o incorporando para que não seja apenas representado, mas para que seja a fotografia em si. De maneira indireta - em uma linha de raciocínio oculta, Akira Kurosawa faz o mesmo em seu trabalho quando incorpora todos os elementos traçados por ele às suas obras cinematográficas. Pode-se dizer que suas ilustrações não são apenas *storyboards*, mas também o roteiro à ser seguido, com todas as informações necessárias para a produção e para a atuação da cena desejada. Pode-se citar como referência na reflexão sobre o cinema e seus moldes de expressão Arlindo Machado, que diz em *Pré-cinemas & pós-cinemas*:

Devemos, portanto, considerar o cinema não como um modo de expressão fossilizado, paralisado na configuração que lhe deram Lumière,

Griffith e seus contemporâneos, mas como um sistema dinâmico, que reage às contingências de sua história e se transforma em conformidade com os novos desafios que lhe lança a sociedade. Como tal, ele vive hoje um dos momentos de maior vitalidade de sua história, momento esse que podemos caracterizar como o de sua radical reinvenção. A transformação por que passa hoje o cinema afeta todos os aspectos de sua manifestação, da elaboração da imagem aos modos de produção e distribuição, da semiose à economia (MACHADO, 1997, p. 213).

Ao se posicionar de forma aberta às possibilidades que o cinema traz à quem o vê e à quem o produz, Arlindo Machado e sua reflexão sobre o cinema vai de encontro com a extensa e vasta lista de produções de Akira Kurosawa, e o mesmo acaba por se tornar um exemplo real do que disse Arlindo, sobre o dinamismo indispensável para as obras cinematográficas. Seus *storyboards* são, a todo o momento, indispensáveis para a compreensão sobre a transformação dos moldes técnicos e cinematográficos, que deixaram de caminhar sem a força da arte há alguns anos. Processos como o de Akira Kurosawa são exemplos desse dinamismo que existe atualmente na junção das modalidades que, se segregadas, acabarão não se tornando tão atraentes aos olhos do público.

Walter Benjamin também se posicionou em relação ao cinema, que não passou despercebido em sua obra quando se pôs a pensar sobre a reproduzibilidade técnica, e usou as obras cinematográficas para exemplificar a importância que a técnica utilizada na representação possui mesmo em comparação às obras de arte, colocando também em pauta o mercado consumidor:

Nas obras cinematográficas, a reproduzibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reproduzibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade (BENJAMIN, 1994, 172).

A reproduzibilidade técnica e o cinema são inseparáveis em todos os aspectos, sejam eles de produção, reprodução ou mesmo criação. Para Benjamin, o caráter artístico de um filme é real. Ele faz uma comparação do cinema com a fotografia para demonstrar esse pensamento acerca da arte em união ao cinema⁷:

Fotografar um quadro é um modo de reprodução; fotografar num estúdio um acontecimento fictício é outro. No primeiro caso, o objeto reproduzido é uma obra de arte, e a reprodução não o é. Pois o desempenho do fotógrafo manejando sua objetiva tem tão pouco a ver com a arte como o de um maestro regendo uma orquestra sinfônica: na melhor das hipóteses, é um desempenho artístico. O mesmo

⁷<http://www.espacoacademico.com.br/066/66viana.htm>

não ocorre no caso de um estúdio cinematográfico. O objeto reproduzido não é mais uma obra de arte, e a reprodução não o é tampouco, como no caso anterior. Na melhor das hipóteses, a obra de arte surge através da montagem, na qual cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte, nem engendra uma obra de arte, ao ser filmado (BENJAMIN, 1994, p. 178).

Voltando agora na abordagem artística do século XIX, a reflexão que se tinha sobre a arte é que a mesma mantinha um forte laço com a realidade a partir do momento em que a pintura, através dos retratos, disponibilizava uma reprodução precisa (que só depois fora substituída pela captura exata da fotografia) com um toque do artista – este dotado de sensibilidade e opinião. Walter Benjamin reconhece as transformações ocorridas na sociedade a partir do surgimento da reprodução técnica, e com esse surgimento, conseqüentemente, a técnica, segundo Benjamin, passa a fazer muito mais sentido na sociedade moderna do que a descrição pictórica para o mundo atual:

A natureza ilusionística do cinema é de segunda ordem e está no resultado da montagem. Em outras palavras, no estúdio o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade ‘pura’, sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmara disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie (BENJAMIN, 1994, p. 186).

É indispensável a visão que Walter Benjamin possui sobre a penetração do cinema e das câmeras fotográficas no mundo real e seu entorno, deixando clara a relação enraizada do cinema para com a realidade.

Considerando todas as citações e estudos presentes acerca da discussão criada sobre o embate da técnica e arte, a mesma se torna inútil se considerada por todos os ângulos: o do sucesso, que Akira Kurosawa venceu ao adentrar no mundo do cinema ocidental com suas obras orientais e ao contrário, quando permaneceu forte junto às produções orientais quando era considerado ocidentalizado pelos próprios japoneses; o do reconhecimento, quando o cineasta se tornou motivo de inspiração para pintores e diretores de todo o mundo e a partir do momento em que suas obras são observadas e estudadas por especialistas e amadores, sejam elas filmes ou ilustrações/*storyboard*se por fim o mundo da arte, que está presente em seus filmes mesmo antes da produção e reprodução dos mesmos, com suas cenas estáticas que relutamos em chamar de *storyboards*.

Referências bibliográficas

BRAUNE, Fernando. *O Surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.

FISCHER, Gustavo; SCALETISKY, Celso Carnos; AMARAL, Laura Guidali. O storyboard como instrumento de projeto: reencontrando as contribuições do audiovisual e da publicidade e seus contextos de uso no design: Breve revisão das características do storyboard por meio do cinema, da animação e da publicidade. In: *Strategic Design Research Journal*, Porto Alegre, p. 56, 2010.

WANDERLEY, Gisele S.; ARANTES, Juliana; BURMESTER, Cristiano. Arte iluminada: O conflito entre a fotografia e a arte. In: XVII PRÊMIO EXPOCOM, 2010. São Paulo. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.

SOBRINHO, Alexandre Lúcio. *O Sonho de um Idiota: ensaio sobre algumas adaptações cinematográficas de obras literárias, feitas por Akira Kurosawa*. 2006. 84. Dissertação - Faculdade de Ciências e Letras de Assis: Universidade Estadual Paulista.

INOKUCHI, Suzana Tamae. Os filmes estáticos de Akira Kurosawa. In: *Memai*, 3 de Fev. de 2011.

VIANA, Nildo. O cinema segundo Walter Benjamin. In: *Revista Espaço Acadêmico*, nov. de 2006.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

Sonhos (Yume). KUROSAWA, Akira. Japão: 1990. 119 minutos.

Kagemusha: a sombra do samurai. KUROSAWA, Akira. Japão: 1980. 179 minutos.