

**Sobre dois filmes de  
Keisuke Kinoshita —  
Apenas aos vivos cabe  
o luto**

**Por Erick Moro**

*Rikugun* (1944) e *Vinte e Quatro Olhos* (Nijūshi no hitomi, 1954): filmes da perseverança. Ao enquadrar a foto da turma da professora vivida por Hideko Takamine, em *Vinte e Quatro Olhos*, em diversos momentos através das décadas, ao *travelling* que reenquadra da farda do exército imperial na penumbra para a família jantando à mesa em *Rikugun*, Kinoshita gentilmente encobre e encapsula tais momentos num véu impenetrável cuja trama consiste das latências e anseios, matéria do próprio tempo. O retrato de turma e a farda são ao mesmo tempo cúmplices e conspiradores da ação do tempo sobre o homem. Enquanto a foto paralisa eternamente os rostos fantasmáticos dos retratados, a farda possui o contorno de um homem, mas está sendo vestida pelas sombras.

I

Com o passar dos anos, afastados uns dos outros pela guerra, problemas econômicos e infortúnios particulares, os doze alunos da professora Oishi uma vez reunidos na ocasião de tal retrato estão fadados a nunca se reencontrar novamente. Mais do que registrar o crepúsculo de um ciclo, *Vinte e Quatro Olhos* se dá em maior parte na fruição desse crepúsculo, até os traços últimos do luto.

"Em Yashimura, o mar reflete a imagem dos mortos. O mar tem fluido calmamente por 760 anos após o trágico destino da família Heike. Desvanecido como um sonho, o campo de batalha permanece com vento e ondas calmas carregando seu passado glorioso. Suas belas vozes quase podem ser ouvidas. Suas histórias épicas são tudo o que restou."

O trecho citado, presumidamente lido por uma aluna de Oishi, discorre sobre geografia e mitologia (que no Japão, assim como na Grécia, são duas partes da mesma coisa) e marca a passagem para a segunda metade do filme, mas poderia tranquilamente estar respaldando o próprio *Vinte e Quatro Olhos*. Na cena anterior, a turma passeava de barco, e cria-se a expectativa de que cruzem com o navio onde o marinheiro, noivo de Oishi, navega. As embarcações de fato se cruzam, esboçando por entre vento e ondas calmas a latência e os anseios do tempo. Noutro momento, um barquinho a remo cruza inofensivo e apressado o segundo plano do enquadramento no

sentido oposto ao das personagens transitando e dialogando em primeiro plano. O barquinho, sabemos a seguir, carrega a primeira notícia mórbida que começa a dismantelar a turma de Oishi. O prenúncio do primeiro revés do filme, evidenciado pela geografia do mundo e pela mitologia da encenação. No conjunto de planos que encerram o filme, mostrando o deslocamento da professora em sua inseparável bicicleta que, ao perceber um ônibus se aproximando por trás, desce de sua bicicleta e dá passagem, mesmo a estrada de chão batido sendo larga o suficiente. Dá passagem como a brisa e a garoa fariam.

As movimentações dentro dos planos de Mikio Naruse, nos quais personagens percorrem as extensões do quadro, com Kinoshita são condensadas, muitas vezes relegadas ao segundo plano. Se o cinema de Naruse é "como um grande rio cuja superfície é calma mas as profundezas são turbulentas", que se reserve para Kinoshita algum espaço neste leito, junto àquelas correntezas que ameaçam irromper num redemoinho.

## II

Quando ao final do primeiro terço de *Rikugun*, após uma discussão de seu marido com um colega, o plano se detém no semblante resignado da então jovem Waka, mãe de Shintaro; Kinoshita funda os alicerces de sua obra-prima de contrabando, filme anti-guerra encomendado pelo exército japonês para fins de recrutamento. Após essa realização, Keisuke Kinoshita ficaria sem filmar até o fim da Segunda Guerra Mundial. Um filme "bélico" onde o único soldado que vemos em ação está no primeiro tomo do filme, um flashback geracional que traça a genealogia do soldado nas raízes da família de Shintaro. Provavelmente situado na primeira guerra sino-japonesa, o soldado ferido é enquadrado em sua farda e de corpo inteiro, com um ligeiro travelling in conforme seus ferimentos vão sendo tratados.

São os espertos movimentos de câmera que por vezes insistem em deixar escorregar para dentro do plano, timidamente no canto do quadro a lembrança, a insistência de que *Rikugun* não é um filme-propaganda nos moldes do Império. Travellings que parecem se dar no vácuo entre dois planos

decupados por Ozu. Sim, o marido de Waka encontra-se no decorrer da cena descrita mais próximo à objetiva, mas é por Waka, em seus passos curtos de devoção sem par, que a câmera se move em seu eixo. Por fim, enquadrada de corpo inteiro como o soldado da guerra sino-japonesa, Waka apazigua o marido, findando a cena. Diante da objetiva, Waka é equiparada a um guerreiro antes mesmo de seu obstinado marido cujo sonho de servir ao exército foi negado devido a problemas de saúde. Kinoshita dá as cartas: a hombridade a ser posta à prova neste filme não é de cunho bélico, mas doméstico. De Yasujiro, Kinoshita versa sobre os atalhos dos tatames.

A sequência final é o pico do processo de crise iminente desta família - e país. Ao longo de dez minutos acompanhamos Waka seguindo os sons de parada de despedida dos soldados - seu filho Shintaro entre eles - e da multidão, para conseguir dar o último adeus ao seu filho antes da guerra. O depois não se cogitava, o poderio inimigo era demasiado, subtexto que percorre todo o filme, sobre endurecer diante das dificuldades, sobre ter fé no Vento Divino que virou o jogo no embate contra os mongóis.

É por vontade de Waka, e somente dela, que irrompemos junto com a câmera, nas externas. A parada militar parece tantas coisas, um desfile marcial, uma procissão, um funeral. Mas é na conjectura de festa de despedida que a sequência deslancha em potência máxima. O olhar e a prece de uma mãe emudecem multidão.

### III

"O cinema é a arte de filmar mulheres belas fazendo coisas belas" - Não sei a quem creditar esta citação que li há um tempo mas, sendo esse o caso, ao arrematar *Vinte e Quatro Olhos* com a professora Oishi pedalando e levando em seus ombros o peso do mundo até se tornar parte indissociável de seu relevo (e de sua mitologia, portanto); ao fechar *Rikugun* com a mãe indelével mergulhada na multidão e nas orações, Kinoshita é benquisto no panteão dos que dominaram esta particular noção de cinema tão fundamental quanto esquecida.