



**Dicionário particular
do cinema japonês**

Por Matheus Kerniski

São breves verbetes de um caminho que há muito a percorrer que aqui apresentamos, mas nesses poucos nos ficam claros: parece existir desde os primórdios no cinema japonês uma invenção de durações apenas suas, onde cristaliza-se uma ideia de *tempo* possível apenas para a respiração daquele conjunto de ilhas. Não existe nada semelhante a Ozu, para ficarmos no caso mais extremo, na história do cinema. E a imagem de uma “ilha” talvez seja precisa para esse cinema, onde tal isolamento contribui para um “olhar para suas próprias vilas”, extraíndo assim de sua compreensão particular aquela que é universal de mundo, através do exame consciente de sua própria terra, de sua História, das idiossincrasias dos costumes, das fortunas e agruras de um estado de espírito japonês. Não por acaso, observamos que um tema principal desse cinema nasce da fissura entre a tradição e o contemporâneo, com o peso hereditário do passado chegando ao presente nas personagens através de uma genética inegociável. Portanto, imbuindo em certos filmes verdadeiros “fantasmas”, sejam eles figurais ou literais, capazes de povoar a atmosfera, imiscuídos serenamente no espaço entre duas pessoas conversando em um tatame. Hoje, iremos a quatro fundadores: Kurosawa, Shimizu, Mizoguchi e Ozu.

*

Akira Kurosawa: É sem dúvidas o maior “nome” (não confundir com maior cineasta) do cinema japonês. Uma inevitável porta de entrada, mas por vezes não mais além, sendo um dos fundamentais cineastas-países como Fellini, Bergman, Godard, (algo que também implica numa das categorias mais horrendas desse meio: cinema “de arte”). Eis o paradoxo Kurosawa: ou fica-se ao pé da porta ou fecha-se ela de uma vez. Não há meios-termos. Ou é o cineasta fixo de um interesse limitado, ou é logo preterido pelas portas que abre para Mizoguchi, Ozu, a *Nūberu bāgu*, etc. Cineasta de um claro deslumbre inicial pelos monólitos incontornáveis que realizou (*Rashomon*, *Os Sete Samurais*, *Ran*), que precisam ser atravessados, mas que infelizmente conjugam, junto ao nome maior que os filmes, tamanha sombra capaz de eclipsar outras de suas maiores obras: *Dodes'Kaden*, *Céu e Inferno*, *Dersu Uzala*, *Madadayo*. Obra que sabe-se como última, é um filme que pretende vencer a morte, proibi-la de agir durante o decorrer de seus minutos. Acompanhamos uma nova vida para seu protagonista, um professor aposentado entre seus 60 e 77 anos, ou seja, estamos defronte seu

renascimento, uma nova juventude de 17 anos, espelhada no recomeçar do próprio Japão do durante e pós-Guerra. Quando o perguntam sobre a chegada da morte “*Mahda-kai?*” (Você está pronto?), não é apenas o professor que responde, mas todo o filme e seu próprio diretor: “*Madadayo!*” (Ainda não!). Quando Kurosawa já representava uma memorabilia sagrada de outro tempo, aparece com esse belo *Madadayo* conservando todo seu drama e tragédia dentro de analogias, silêncios ou elipses; em um bombardeio que nunca vemos, no sumiço de um gato que nunca mais volta. Todavia, suas turvas águas não desestabilizam as correntes de vida nessa obra de morte. O que Kurosawa deseja abertamente em seu filme terminal são comemorações e alegrias, cervejas e chistes, cantorias e uniões, que ao invés de nos levar para o fim de uma existência, consegue nos recolocar diretamente ao princípio das coisas: o professor lembra-se em um sonho de quando era menino, onde exclamava também “ainda não!” em contexto oposto, agora para seus amigos durante um esconde-esconde. E é disso que se trata este filme: galhofar diante do fim, esconder-se da morte, justo como a criança em sua brincadeira; pois brinca-se aqui com uma certeza: o corpo e matéria logo vão perecer, mas não a presença duradoura na memória. Seus alunos serão capazes de conservar em si um pouco de sua imagem e semelhança. Sua herança para mundo e vida. É como o gato Nora que desaparece em dado momento do filme, desesperador em primeira instância, pela iminência do fim que evoca, porém metáfora pungente quando percebe-se que outro gato de novas cores chegou pelo outro quintal. Nunca uma imagem, assim tão serena, assim tão natural, foi-me apresentada em cinema acerca da transitoriedade das coisas.

*

Hiroshi Shimizu: Foi o maior, segundo os maiores. Era para Mizoguchi um gênio natural, enquanto dizia que ele e Ozu só o conseguiam pela dedicação e trabalho. Ozu curvou-se: “Eu não sei filmar como Shimizu”. Por ser o primeiro, Shimizu é a ponte: existe nele uma capacidade de guiar por novas bifurcações, logo seguidas por seus admiradores. Ozu certamente se encantou em Shimizu pelo gosto por histórias menores, mas nunca os temas menores. Por uma ideia fixa de cinema, onde pela meditação ambos encontraram os níveis extraordinários do prosaico. Entretanto, em Shimizu isso nasce na

superfície, em um acontecimento por um incidente físico (um grampo de cabelo, um ônibus, uma massagem, um porto); enquanto que Ozu trabalhará de forma mais secreta estes mesmos dramas recônditos do cotidiano, como em uma simples conversa, supostamente inocente, evocativa de toda uma melancolia subterrânea. Sobre Mizoguchi, basta um pouco de Shimizu para compreender seu fascínio: uma atração por destinos inexoráveis, o drama e a posição da mulher na sociedade, a imensa liberdade de um travelling deslizando pelas cenas, como as mesmas escorregam nas transições da montagem, são alguns pontos mútuos. Mas caso esperem que os dois mestres ali sejam encontrados, não encontrarão. Existe ali, acima de tudo, apenas Shimizu. O que ajuda a entendermos tais cumprimentos é um certo estado de frescor que advém da transição do mudo para o sonoro, já pleno em Shimizu durante todos os anos 30. Nasce uma dupla equação: o cinema está em mutação, e o mundo o reflete. E esse mundo, que apresenta novas transformações sociais (do mal-estar do entre as guerras, das grandes depressões econômicas), torna-se o painel cativo de certos cineastas da época como McCarey e Renoir, com quem Shimizu dialoga na época. O cinema livra-se um tanto do peso de seus expressionismos da época muda, da pantomima histriônica, dos formalismos e vanguardismos, para confiar cada vez mais em uma encenação de extrema leveza e vivacidade, de algo que podemos chamar como *“life itself”*. A vida como ela é, e não falamos aqui de uma forma de *“naturalismo”*. Observamos na verdade, nisso que Langlois chamou de *“pureza da vida”*, uma agilidade absurda, uma capacidade narrativa de fulgurante modernidade, de condensar diversas histórias em uma cena, de saber lidar com volumes nas perspectivas do plano, de cerrar em uma hora e meia todo um universo que hoje leva-se o dobro para rascunhar sobre. Noutros termos, um cinema que *“it happened one night”*, como aquele filme de Capra, exemplo máximo dessa mescla entre inocência e liberdade na encenação durante essa década. Auge maior desse espírito nos anos 30, já que os anos 40 trarão consigo uma consciência maior (o deslumbre codifica-se), e os anos 50 já serão capazes de refletir esse estatuto, transgredindo sua mitologia. Será o grande trunfo do cinema americano clássico e seu paradoxo: arte industrial, onde no artifício encontra-se a verdade. Ozu também soube pagar essa conta, completamente ao seu modo (em breve falaremos sobre), e *Arigatô-San* de Shimizu é um importante tratado desse sentimento. Somos imersos neste filme em uma inocência das formas graças a inventividade do período, onde a

câmera coloca-se como um passageiro do ônibus: viaja com os olhos livres pela paisagem, brevidade que afirma não sermos capazes de tudo ver, mas de ver bem o que nos for possível. É um tanto como o *Stagecoach* de Ford: através do encontro de passageiros em uma viagem forma-se no microcosmo um painel tanto da base que funda um país, quanto de sua sociedade vigente. Shimizu destila em invasões fortuitas, normais de viagem, seu prognóstico de um Japão profundo, incógnito, de histórias que são mais convenientes esquecidas. Sua clarividência é casualmente as apresentar em forma de comentário breve ou despercebido, como detalhes de fundo do plano, meros forros do percurso; para em seu acúmulo imperceptível sermos fustigados pela história não-oficial de seu país, suas ruínas, loucuras e misérias. Tanto que no universo shimizuniano, Tóquio é um fantasma que paira sobre as pessoas: sonha-se por Tóquio como premissa de um futuro ideal e fuga dos males campestres (que infelizmente, é substituído pelos males citadinos), sendo então menos um lugar do que uma ideia no imaginário; e “acorda-se” de Tóquio, ou seja, foge-se dela pelo que a vida urbana impõem aos personagens, que escondem-se nas montanhas em busca de nova organização emocional, de uma vida frugal, livrando-se dos papéis que foram necessários incorporar um dia na capital (como a “mulher de Tóquio” de *Anma to onna*, uma de suas personagens mais belas e trágicas). Então, 1936 parece a idade adulta do cinema japonês: Shimizu encontra nessa obra-retrato do Japão de seu tempo a linha mais precisa de seu cinema, justo no momento em que Mizoguchi (*Irmãos de Gion* e *Elegia de Osaka*) e Ozu (*Filho Único*) esboçam suas escrituras pessoais a serem trabalhadas daí por diante. Quando Shimizu pousa, ambos alçam esses voos que durarão por duas décadas. Por fim, se falamos antes de Renoir na obra de Shimizu, é por esse amorismo que improvisa ficções, respira pelas falhas da cena, a verdadeira raiz de sua força, desligando-se do caráter “profissional” do cinema; afirmando, de fato, que a arte é a crítica da vida. Abolindo qualquer divisão entre a própria realização e a própria existência, entre um olhar distanciado e o universo que se cria. Deslocados, eles antecedem o neorealismo e a *nouvelle vague*. E se também falamos antes de McCarey, é por essa (con)fusão entre a comédia e o drama, entre os bons sentimentos e os sofrimentos da vida, em híbridos que contrastam nas curvas os sorrisos diante de pesares. Conta-se que McCarey costumava ter um piano no set para

tocar, durante trocas de luzes, em busca de inspiração para seus improvisos (nota-se o caráter musical de muita de suas gags). Ouve-se que Shimizu, quando incerto sobre o que filmar, cancelava a diária e levava todos da equipe para nadar em algum lago próximo. São essas imagens de imensa precisão para significar esses dois cinemas, a simples essência, mais forte do que qualquer coisa escrita até aqui sobre.

*

Kenji Mizoguchi: Sobre esse gênio parece que tudo já foi escrito. Isso apenas significa que ainda pode-se falar muito mais. Com os maiores, as fontes não findam. Iremos a um filme em particular de um ano imbatível, deste 1954 prodigioso da história do cinema, onde só o Ford com a trinca de 1939 parece se equiparar. Quase obscurecido entre duas de suas obras-primas máximas, seus *Intendente Sansho* e *Amantes Crucificados*, ainda assombra ter sido feita nesse ano outra inegável gema chamada *Uwasa no Onna* (literalmente: uma mulher de rumores, “de quem se fala” no título de Portugal), que nada tem de obra menor, apenas à sombra por puro acaso. Seria dos maiores filmes do mundo em qualquer ano possível. O que é então *Uwasa no Onna*? Nada além da descrição de um ciclo perpétuo através das necessidades e desejos imperecíveis do ser humano. O desejo, a paixão e o sexo que regem desprezo e admiração, recusa e sucessão, moderno e arcaico. As prostitutas de Mizoguchi, essas mulheres de antes e depois, de agora e sempre, são acima de tudo uma força. Suas perspectivas, supostamente equivocadas por nosso distanciamento de seu universo, encontram ali sua razão de existir perfeitamente delineadas, nessa obra capaz de chamar “eles” por “nós”, ou seja: nos tornando o centro daquele mundo, criticando-nos sem que sequer percebêssemos. Em uma vontade de adentrar tão indiscriminadamente tal cotidiano privado, onde acabamos por ter qualquer maquiagem ou embalagem, o mínimo conhecimento prévio, desfigurado pela única moral em vigor ali: a sobrevivência humana. Seja para que ao término do filme, reste apenas a moral cristalizada dessas personagens, destruindo os “rumores” do título original para que permaneça apenas “uma mulher”, o verdadeiro nome do filme, o que vemos e do que se trata. Inexoravelmente, a filha torna-se aquilo que a mãe tentou a todo custo evitar, e que deu seu corpo e a si mesma para impedir. E o que a mãe sacrificou para “a vida”, foi justo o que um dia a afastou de sua filha, pela falta de maturidade necessária para compreender um gesto de abdicação, de generosidade só

reconhecida quando tarde demais, na perda e no fim. Mas a culpa desse martírio não escapa pela tangente: no maior ato da obra, a filha assume a herança de sua mãe, a genética do ofício, do lugar, da moral e das regras internas desse meio. O cinema de Mizoguchi sempre teve essa clarividência de nos mostrar que além de um ofício, a prostituição é uma atuação diária, um papel que se encarna junto às vestes do Japão de outrora, em obras que mostram o quão voláteis e imperfeitas são essas interpretações, nem sempre de um sustentável teatro. Quando a intriga e o drama culminam ao fim da obra, o que vinha sendo periférico assume a linha principal: só restam aquelas prostitutas que são difíceis de reconhecer através dos olhares repartidos, oblíquos, e semelhança asséptica sob face opaca (e no fundo, é menos a maquiagem do que um efeito interno que forma tais expressões). Estão vestidas a caráter, carregando esse figurino que será logo repassado para aquela que chega, uma garota de lugar nenhum, faminta, que ajoelha ao lado delas clamando para entrar nesse eterno movimento. São figuras espelhadas de uma mesma nascente, ainda que opostas na superfície gritante. Quando trata-se de seus grandes filmes sobre a mulher, a postura de Mizoguchi é mais política do que o habitual. Tudo que já era claro e justo pela *mise en scène* é catapultado pela potência das duas forças que ordenam o filme, de um conteúdo e de uma imagem que nunca se negam (ao contrário de certos filmes “engajados” do cinema contemporâneo que anulam a imagem em detrimento do discurso por mais evidente que seja tal armadilha). E voltamos ao questionamento desse final, por uma dessas mulheres: "Eu me pergunto quando é que não existirá mais a necessidade de garotas como nós? Mas elas não cessam de vir, uma atrás da outra." Graças à língua universal que um dia Rivette comentou, restará então a única forma de resposta vinda de Mizoguchi para a triste fala da gueixa, que como não haveria de ser, se dará em como ele a filma nos últimos planos: uma caminhada de lento compasso, nesses tamancos altos e frágeis que parecem ter medo de seu destino final, como se o fato de andar não significasse prosseguir. Na verdade, significasse uma queda iminente por apenas se estar de pé. Mas elas andam, sempre andam em Mizoguchi, mesmo por ruas da vergonha, não lhes é permitido parar... São as forças, as maiores. Ainda assim, através desse plano final, Mizoguchi consegue apenas exprimir sua mais profunda desolação, como os últimos passos que ecoam no filme: Nunca. Essa necessidade nunca deixará de existir.

Yasujiro Ozu: Muito foi falado até aqui sobre os maiores, esses títulos ocasionais, quando não meramente subjetivos. Porém, se for pra restituir essa palavra em sua máxima, sem equívocos, não hesitaremos em ser taxativos: Ozu é o maior. Por certos dias ou temporadas, esse de quem falamos agora mesmo, aqui acima, chega a deter tal posto; mas ao sabor das estações, com o tempo a agir sobre a memória, é Ozu que prevalece como único. Assim como Tati ou Hitchcock, Ozu é desses cineastas que “sempre fizeram o mesmo filme”. Na chegada da cor em seu cinema, há tamanha semelhança entre os filmes que chega a ser difícil os precisar exatamente. Aliás, são eles igualmente nominados através de alguma imagem de passagem, por um senso de transitoriedade: uma erva que flutua, o fim de uma estação, um bom dia que logo será noite. Será comum neles: 1) repetidas vezes o mesmo plano de um ator, porém em outros filmes, 2) vê-lo também outras vezes nesse mesmo papel ao longo deles, 3) ou substituído por algum ator sem que nada se altere no personagem, plano ou filme. Nunca isolados, Ozu sempre torna-os particulares de toda sua obra, não apenas do filme em questão. Tão grandes quanto a história e o tema, de tal modo, entrevemos menos um nome particular do que as figuras do *physique du rôle* de Ozu: quase sempre a matiz de pais ou filhos, irmãos ou cônjuges, do que uma identidade própria. Isso ocorre até com aquela que nunca esqueceremos o nome, a Noriko de Setsuko Hara, que mesmo retornando três vezes, ainda existe sobretudo como esse símbolo mediador entre a juventude e a velhice, entre-gerações, não pertencendo em definitivo a nenhuma delas; e também Chishu Ryu, que em cena sempre será um pai, mas que além disso: é um símbolo paterno eterno, como se fosse a figura do pai de todas as histórias existentes... Chega-se a pensar estarmos dentro do filme mais longo da história do cinema, uma espécie de obra que conecta-se incessantemente a despeito de ligações factuais. Porém, aquilo que ocorre, transcende: é comum nesses filmes a presença de um diálogo entre o pai em questão da obra e alguém próximo, como a secretária de seu escritório. Conversas sobre cotidiano, sobre o futuro, pergunta-se sobre o matrimônio. Ou ela já se casou, ou está para se casar. Esse pai, quando trata-se de outra família, mostra-se compreensível, apoia tal decisão da jovem. Pouco tempo depois no filme, quando trata-se de sua própria casa, um choque ou espanto existirá no encontro de sua própria filha em semelhante situação. Sua posição

inverte-se pelo novo contexto (nota para a genial farsa de boas intenções desse tipo de conversa em *Flores do Equinócio*). Ou também, próximos dessa situação, encontramos a conversa entre dois velhos amigos, onde também ouvimos os pesares da vida familiar desse próximo, em que conselhos e confidências são expurgados. O que são então essas breves intervenções, que limitam-se por vezes a uma cena nos filmes? As engrenagens do mundo segundo Ozu: o sorriso da secretária durante o diálogo encobre, se não o mesmo drama, algum próximo de outro de seus filmes; da mesma forma que a filha desse amigo do protagonista, aqui apenas palavras, é quem possivelmente encabeça a narrativa, digamos, na outra face da Lua desse filme. É sua maior arte: Ozu é capaz de esconder dentro de um filme diversos outros que não vemos na superfície. Sendo concreto nessa ideia: *Flores de Equinócio* abre com um casamento, mas um tão estranho que mais se assemelha a um funeral. São rostos empedernidos em cena, imersos entre desolação e respeito. Em *A Rotina tem seu Encanto*, após o casamento de sua filha, segredado por uma elipse, o pai refugia-se em um bar. É inquirido pela dona, após pedir um uísque sem água: “Alguma ocasião particular? Um funeral?”. Ele sorri abaixando os olhos: “Algo parecido”. A despeito do fato de que esse casório foi ocultado por uma elipse, imediatamente vemos a mente essa cerimônia que abre *Flores do Equinócio*, como se de alguma maneira esse fosse aquele que nos é elidido no segundo. Nascendo no fundo do mesmo berço, em Ozu as histórias nunca se repetem; é muito mais como se elas acontecessem diante de nós ao mesmo tempo, como dentro do único e inexorável compasso de sua obra, essa afirmação: também do cinema faz-se puramente vida.



Cineclube do Campus Curitiba II / FAP da UNESPAR.
Com mais de 10 anos de atuação, é um projeto de extensão que funciona semanalmente, por meio de sessões de filmes, seguidas de debates, constituindo-se como espaço de estudo estético.
Sessões todas as segundas-feiras, às 19h, no auditório Antonio Melillo da FAP (Rua dos Funcionários 1357).