

OZU, MIZOGUCHI, KUROSAWA: O CINEMA JAPONÊS NOS ANOS CINQUENTA

José Carlos Targino

A Ana Cláudia Eloi, Camila Targino e Roberto Pacheco

Ao arrebatar o prêmio máximo do Festival Internacional de Cinema de Veneza, em 1951, *Rashomon* (título idêntico no original) não apenas tornou familiar o nome do seu realizador, o japonês Akira Kurosawa (nascido em 1910), como igualmente revelou ao mundo a existência de uma cinematografia conhecida apenas de uma meia dúzia de eleitos. “As películas japonesas eram conhecidas na Europa muito antes da guerra, embora num circuito limitado, cineclubístico”, reconhece Penelope Houston em *O Cinema Contemporâneo* (1963:143).

A descoberta de *Rashomon* deixou crítica e público estupefatos. Desde 28 de dezembro de 1895, data em que Louis Lumière projetou, na cave do Grand Café, Boulevard des Capucines, número 14, em Paris, pela primeira vez no mundo, imagens animadas de dez películas de curta duração, até o anúncio da láurea concedida ao filme de Akira Kurosawa, feito em 10 de setembro, o Ocidente jamais imaginou que o longínquo e misterioso arquipélago japonês fosse capaz de produzir filmes de tão boa qualidade artística. “A revelação do cinema japonês é seguramente o acontecimento cinematográfico mais considerável desde o neo-realismo italiano”, constatou o admirável André Bazin – que no início da década de 50 fundaria os instigantes *Cahiers du Cinéma* para analisar filmes e estudar “auteurs” – em *O Cinema da Crueldade* (1989:173).

A cultura japonesa, com seus códigos específicos e tão distintos dos da cultura ocidental, abriu com *Rashomon*, como já o fizera antes com sua pintura e gravura, vastas rachaduras nos fundamentos do etnocentrismo característico

dessa parte do mundo. Até então, o conhecimento que se tinha, no Ocidente, da cultura nipônica (cultura, aqui, inclusive no sentido mais amplo, antropológico) era deveras fragmentário e incerto. E não se fazia muito esforço para alterar esse quadro. Contudo, havia no universo do cinema, tanto na França como no resto da Europa Ocidental, alguns espíritos que, imbuídos de insuspeitada boa vontade, logo se dispuseram a navegar até o porto seguro da surpreendente arte cinematográfica já aquela altura praticada pelos súditos do império do Sol Nascente. Mesmo antes da guerra – descobriu-se depois – a produção nipônica era quantitativamente superior à de Hollywood. Este foi também, *pari passu* com a qualidade estética, outro motivo de espanto. Por que, então, a ignorância, o silêncio em torno dos filmes realizados pelos japoneses?

Sob o impacto das primeiras realizações japonesas mostradas a uma parcela maior do público ocidental, Bazin arriscou uma resposta razoável – e que nada tem a ver com o alegado sentimento de superioridade etnocêntrica de que são acusados os intelectuais europeus, especialmente os da parte Ocidental da Europa. Para ele, ao contrário das artes tradicionais, como as já referidas pintura e gravura, o filme, enquanto artefato cultural profundamente dependente dos circuitos econômicos, “não se difunde senão em suas correntes”.

Isto quer dizer que, não fossem Veneza e mais um ou outro festival de cinema europeu, como, por exemplo, o de Cannes, que três anos após a premiação de *Rashomon* daria sua Palma de Ouro a *Portal do Inferno* (*Jigokumon*), de Teinosuke Kinugasa (1896 – 1982), a revelação da arte cinematográfica japonesa teria demorado ainda mais. Se o reconhecimento da existência de um determinado cinema, como pretendia André Bazin, dificilmente se dá por via do jogo normal da distribuição comercial, mesmo obras de importância incontestável podem estar sujeitas ao desconhecimento dentro do seu próprio espaço. “Não é certo, por exemplo, que o neo-realismo italiano teria triunfado sobre as reticências de seu público nacional e as dos produtores se os festivais não lhe tivessem assegurado no estrangeiro um estrondoso sucesso de crítica.” (1989:174) Linhas adiante, prossegue Bazin: “Igualmente exemplar é o caso de Buñuel. Desaparecido, exilado, perdido nos melodramas baratos dos estúdios mexicanos, ele foi restituído pelo Festival de Cannes de 1952 para nossa estupefação maravilhada... e para a sua.”

Duas histórias, ambas bastante ilustrativas, acompanham a trajetória de *Rashomon* até Veneza. Na primeira, considerada por Penelope Houston a mais simples, e na certa a mais provável, acredita ela, os japoneses viviam ansiosos por uma oportunidade de concorrer com uma de suas películas a um dos prestigiados festivais europeus da época, mas precisavam da certeza de que ela seria exportada. Resolveram, então, consultar uma empresa cinematográfi-

ca italiana, que por seu turno representava companhias de Tóquio, a fim de esclarecê-los. A questão é que, convivendo lado a lado com o desejo imperioso de tornar seus filmes não apenas conhecidos, mas igualmente amados e comercialmente viáveis, havia, entre os produtores japoneses, a expectativa de que tais realizações pudessem conter elementos excessivamente refratários à compreensão do espectador europeu – e ocidental em geral – de cultura mediana.

A outra história é que os produtores japoneses, com justa razão almejando uma boa cotação internacional para sua indústria, acharam que havia apenas uma maneira de alcançar esse objetivo: fazer um filme com o intuito categórico de granjear a admiração do Ocidente. Um filme “exótico, mas que não fosse chocante nesse aspecto, um pouco misterioso, uma película feita propositalmente para ser a sensação do Festival”, acrescenta Penelope Houston. “O valor dos festivais cinematográficos, note-se, reside precisamente neste súbito convergir de atenções: enquanto as *starlets* se empurravam umas às outras na direção do Grande Canal, sob a atenção febril dos fotógrafos, iam acontecendo coisas em outras partes do mundo; e um filme que de outra maneira teria de conquistar lentamente a sua reputação, de país em país, consegue-a numa noite, diante de uma magnífica seleção do comércio mundial do filme e da imprensa.” (1963:144)

No mesmo ano (1954) em que obtém o prêmio máximo em Cannes, o já mencionado filme de Kinugasa assegura também a conquista do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, Melhor Figurino e Melhor Direção de Arte da Academia de Hollywood. Teinosuke Kinugasa fora conhecido, em sua fase inicial, como um diretor de vanguarda. Um filme seu de 1926, *Kurutta Ippei* (*A Page of Madness*, título com que foi exibido nos países de língua inglesa), recebeu colaboração do escritor Yasunari Kawabata, que viria a ganhar o Prêmio Nobel. A crítica registrou elogiosamente que, nesse filme, o diretor não empregou técnicas narrativas convencionais e expressou as sensações de insanidade (o enredo girava em torno de uma mulher encarcerada num manicômio) mediante imagens visuais e métodos inventivos de montagem.

Tido na conta de um dos primeiros inovadores do cinema japonês e considerado um mestre extremamente hábil na manipulação da linguagem cinematográfica, Kinugasa esperou pelo fim da guerra para aderir a um tipo de cinema cuja prática o deixaria distante, do ponto de vista estético, de realizadores que, como Mikio Naruse (1905-1969) e Yasujiro Ozu (1903-1963), sempre propugnaram por um cinema completamente alheio a orientações mais radicais.

Mas Kinugasa continuou artesão da maior envergadura. *Portal do In-*

ferno deslumbrou franceses e norte-americanos com uma espécie de esplendor visual até então nunca visto no cinema japonês. Aborda a sangrenta disputa entre os clãs dos Heike e dos Genji, na Idade Média, e foi deliberadamente produzido, pelos estúdios Daiei, visando atingir maiores audiências fora do Japão. O artista plástico Sanzo Wada foi contratado para a supervisão das cores e a principal personalidade da escola de teatro japonês Shingeki, Kisaku Ito, foi convidado para a direção de arte. A Daiei tomou os maiores cuidados para obter o melhor rendimento com o processo de cores Eastman. O resultado final levou o poeta e cineasta Jean Cocteau, presidente do júri de Cannes, a afirmar que jamais vira filme tão belo.

Enfim, a década que viu nascer, para os olhos da crítica e do público do Ocidente, este cinema foi também o período de amplo reconhecimento, inclusive dentro do Japão, de sua genialidade. O grande Kenji Mizoguchi (1898 - 1956), com o seu gosto apaixonado pelo tema do sacrifício da mulher, passou três anos recebendo prêmios em Veneza. *A Vida de Oharu (Saikaku Ichidai Onna)* ganhou, em 1952, o de Melhor Direção; *Contos da Lua Vaga e Misteriosa Após a Chuva (Ugetsu Monogatari)*, em 1953, o Leão de Prata; e o *Intendente Sanshō (Sanshō Dayu)*, em 1954, o Especial do Júri.

Além disso, o cinema japonês era, por essa época, uma indústria tão poderosa, de tão formidável força, que poderia continuar rentável sem se preocupar demasiadamente com a exportação. Com o advento da televisão, muitas indústrias já começavam a perder o seu público, mas no Japão acontecia um fenômeno inverso: o país construía mais e mais salas exibidoras. Em outubro de 1945 funcionavam apenas 845 cinemas em todo país; em janeiro de 1957 este número subia para mais de 6.000. Quanto mais se premiava a produção japonesa, mais cinemas eram construídos no país. Uma média de dois por dia, conforme alguns cálculos.

Excetuando-se as superproduções, um filme japonês custava 100 mil dólares. O período de filmagem era bem mais curto do que o de uma produção ocidental, sendo completamente impossível, entre os japoneses, pesadelos como os enfrentados por produtores norte-americanos, que padeciam horrores com a lentidão às vezes enorme e, em consequência, os gastos fabulosos de realizadores como Orson Welles e Erich Von Stronheim. Mas, como toda indústria de cinema, o Japão produzia e exportava não somente obras de interesse artístico como igualmente uma vasta quantidade de películas do mais irritante baixo nível.

Diz Houston: "Um relance pelo catálogo regularmente editado pela Unijapan, a firma exportadora da indústria de cinema japonesa, é certamente tão desalentador ou até ainda mais do que um rápido exame de idênticos im-

pressos de origem européia. Fantasias de ficção científica, com monstros desmembrando-se nas ruas de Tóquio, histórias sem fim de pescadores de pérolas, com os eternos triângulos resolvidos em batalhas subaquáticas, a clássica aventura do samurai (ou o filme de *Western japonês*), as imitações, enervantemente corretas, da literatura barata de Hollywood, na sua expressão mais vulgar, e tudo isto acrescido de algumas das fórmulas de entretenimento mais depressivas do mundo. E, para completar o quadro, os atores e as atrizes se apresentam como se não fossem japoneses e exibem a mais superficial cópia oriental do estilo italo-americano em voga.”(1963:145)

Apesar de altamente criativos, além de extremamente orgulhosos, os japoneses têm certa tendência a assimilar (ou imitar, dirão os mais apressados) estilos e modas estrangeiros. A escrita ideogramática, de que se valeu, entre outros, Matsuo Bashô para produzir seus incensados haikais, foi importada da China, no século VI. O Origami, hoje praticado com perfeição no Japão, é também originário da China. A maneira de se apresentar dos atores do Nô e do Kabuki conserva muito da *mise en scène* praticada pelos intérpretes do teatro nacional chinês. Em ensaio famoso, de 1929, Sérguei M. Eisenstein, que conhecia o cinema japonês do período silencioso, ao criticar uma certa inclinação do teatro nipônico, ao seu ver incorreta, não perde a oportunidade de censurar também o cinema do Japão.

Vejamos a citação completa desta passagem: “E é apenas o cinema japonês que cai no mesmo erro que a tendência de esquerda do Kabuki. Em lugar de aprender como extrair os princípios e as técnicas de sua notável maneira de interpretação, a partir da tradição das formas feudais de seus materiais, os líderes mais progressistas do teatro japonês gastam suas energias na adaptação da informalidade esponjosa do nosso próprio naturalismo interior. Os resultados são tristes e lastimáveis. Do mesmo modo, em seu cinema, o Japão imita os mais revoltantes exemplos do ingresso americano e europeu na corrida do cinema comercial internacional.”(1969:114)

O comentário de Eisenstein nos remete de imediato à velha polêmica segundo a qual Akira Kurosawa “não faz filmes japoneses” (o verbo está no presente do indicativo por uma razão bastante simples: além de ainda estar vivo, o realizador continua ativo). Essa pendenga já suscitou bastante estardalhaço. Mesmo nos anos 50, o diretor era visto como um artista cuja filiação espiritual o deixava mais à vontade com valores ante alienígenas do que propriamente japoneses. A Kurosawa se opunha, entre outros, o ultrajaponês Yasujiro Ozu. O autor de *Os Sete Samurais (Shichinin No Samurai)*, de 1954, era considerado por uma infinidade de críticos, entre os quais Penelope Houston, “o mais ocidental dos grandes talentos japoneses” (1963:147). O tom da crítica,

porém, variava, passando da observação elegante, e não raro inteligente, ao puro sarcasmo. A virulência, e não raro má fé, procedia, na maioria das vezes, da própria crítica japonesa. Nos anos 70, mais do que em qualquer outra época, Kurosawa experimentou extrema dificuldade para obter recursos oriundos de companhias ou bancos japoneses. *Dersu Uzala* (título original idêntico), de 1975, só se tornou possível graças a capitais da Mosfilm (União Soviética), e *Kagemucha* (idem), de 1979 (no ano seguinte ganharia a Palma de Ouro em Cannes), teve sua versão internacional financiada por Francis Coppola e George Lucas.

Deter-se em semelhante assunto não é de maneira alguma um despropósito e muito menos uma perda de tempo. Pelo contrário. Talvez resida na resposta aos detratores de Akira Kurosawa uma discussão estimulante sobre a questão do ritmo (e do estilo em geral) na cultura japonesa. Por outro lado, se estamos de fato interessados no debate do problema, vale a pena tecer algumas considerações sobre pelo menos dois outros realizadores, conterrâneos de Kurosawa (os três nasceram em Tóquio), ambos também susceptíveis de despertar esse tipo de exame: os já referidos Yasujiro Ozu e Kenji Mizoguchi.

A obra do primeiro é profundamente japonesa (e isto já foi dito por tantos comentaristas, tanto de dentro como de fora do Japão, que virou consumada trivialidade) se antepomos, a quaisquer outros problemas, a questão do ritmo. Um filme de Ozu é todo construído em torno de silêncios e pequenos gestos. O espectador médio, acostumado à idéia ocidental de ritmo cinematográfico, costuma ficar desbaratado em face do tempo infundavelmente calmo e extremamente sutil de seus filmes. Em Ozu, mais do que em qualquer outro realizador japonês, a câmera é de tal maneira estática, que, para esse tipo de espectador, praticamente já não existe a noção de cinema. Para o espectador médio, que, enfim, constitui a massa do público cinematográfico, em matéria de cinema o ritmo lento leva invariavelmente a uma experiência aborrecida.

Naquele que a crítica mundial considera o maior trabalho de Yasujiro Ozu, sua mais perfeita obra-prima, *Era Uma Vez em Tóquio* (*Tokyo Monogatari*), de 1953, o procedimento típico do realizador com relação ao ritmo atingiu culminâncias com certeza jamais atingidas por qualquer um outro mestre de cinema. Ao narrar a história de um velho casal que faz uma visita aos filhos na capital e acaba descobrindo que estes não mais dispõem de tempo e paciência para lhe ouvirem, o diretor manobra com um rigor estilístico tão excessivo, do ponto de vista do ritmo, que, por comparação, argumenta o historiador Georges Sadoul (1977:342), o francês Robert Bresson, outro mestre da sobriedade absoluta, não passa de um “barroco desmelenado”. Ozu coloca a câmera bem baixa, na altura em que estaria uma pessoa sentada sobre o tatame,

a esteira retangular, feita de palha de arroz, usada, nas residências características japonesas, para cobrir o chão. Então, de acordo com a técnica singular de angulação que desenvolveu, valendo-se de composições estáticas pontuadas por cortes simples, Ozu contrói o mundo interior de seus personagens, fazendo-os mergulhar num diálogo lacônico, quase sempre reticente.

Em Ozu, muito mais ainda do que em Bresson, a intensidade do acontecimento terá de ser adivinhada. Seus dramas familiares pressupõem solidão, medo, frieza, porém a reação a tudo isso é a de um temperamento saído do universo do zen. Os franceses da *Cahiers du Cinéma* logo o perceberam, mas o grande público, pela razão aqui já exposta, ficou indiferente. Ao dizermos, no início deste artigo, que Kinugasa esperara pelo fim da guerra para aderir a uma nova concepção de cinema, distanciando-se, esteticamente, de criadores como Ozu (e Naruse), o que pretendíamos era afirmar, mesmo correndo risco do exagero, que o realizador de *Portal do Inferno* havia escolhido a via mais compensadora, porque menos susceptível de solidão, do cinema dito comercial.

“Ozu é considerado pelos próprios japoneses como o tradicionalista dos tradicionalistas, um vitoriano no meio de uma indústria com grande porcentagem de radicais”, escreve Penelope Houston (1963:151). Na medida em que contrariava o seu vanguardismo, Kinugasa agia como um radical; Ozu, porém, nunca cedeu em seus princípios. À semelhança de Ozu, Kenji Mizoguchi manteve a mais fiel observância a essa regra não escrita que prevê, entre os nacionalistas nipônicos, a fabulação cinematográfica sempre nos rigorosos limites do território espiritual japonês. Uma crítica fanatizada pelo uso indiscriminado dos superlativos nunca se cansou de observar que Ozu é “o mais japonês entre os cineastas japoneses” e Mizoguchi é “o maior”, e embora isto não funcione como comentário crítico decente a artistas tão importantes, antes servindo, devido ao seu tom peremptório, para inibir o possível exercício da crítica, a verdade é que, entre os espíritos mais atilados, pode justamente estimular o desejo de recusar tais categorias em nome de um estudo verdadeiramente sério e conseqüente.

Ao contrário de Yasujiro Ozu, Mizoguchi não evitou o passado do seu país. Ao comentar as tendências mais marcantes da obra de Mizoguchi, Penelope Houston anota (1963:151) que este preferiu assegurar uma continuidade entre passado e presente. Ozu é o cineasta dos dramas mais íntimos, o poeta zen que, com bastante espírito crítico a princípio e depois, em seus derradeiros filmes, com boa dose de resignação, nos mostrou o quanto o ambiente corrupto da sociedade é nefasto aos interesses da família. Como concebê-lo, então, estilisticamente descarnado como era, encenando a tragédia altissonante do universo samurai, como (eventualmente) Mizoguchi e (infalivelmente) Kurosawa o fizeram?

Durante algum tempo os japoneses julgaram prudente exportar sobretudo os seus filmes históricos, ou filmes de época, ou ainda, como são conhecidos no Japão, os *Jidai-geki*, na certeza de que estes seriam mais facilmente assimilados pelas platéias ocidentais do que aqueles que abordavam assuntos modernos, os *Gendai-geki*. Por isso, Kurosawa e Mizoguchi chegaram mais cedo às nossas telas do que o “budista” Ozu. A despeito disso, *Contos da Lua Vaga* e *Misteriosa Após a Chuva* foi recebido friamente pela crítica inglesa, em 1962. Quando Mizoguchi morreu, em 1956, o Festival de Veneza resolveu homenageá-lo com a exibição de cinco dos seus principais filmes. A reação foi calorosa por parte de um número significativo de críticos. Por outro lado, entre os franceses Mizoguchi permaneceu largamente visto e admirado. Basta uma olhadela nos *Cahiers du Cinéma* do período para se ter uma idéia do respeito e admiração da crítica gaulesa.

Japonês até a medula e mais facilmente assimilável – pelo menos aparentemente – do que Ozu, Kenji Mizoguchi é de uma grandeza incomum. Tornou-se, nos anos 20, ao lado de Tomu Uchida e Teinosuke Kinugasa, responsável pela criação de uma arte cinematográfica no Japão e, mais do que estes dois, manteve incólume, até morrer, o elevado sentido artístico de sua obra. Crítico da sociedade japonesa em seus melhores filmes, tomou como objeto principal de sua atenção o universo sofrido das mulheres das mais diferentes classes, da prostituta à princesa.

“Mizoguchi é um dos cineastas mais civilizados da história”, disse Henri Agel, no estudo que lhe consagrou em *Os Grandes Cineastas* (1981:114). Numa passagem que deve ter provocado no mínimo indiferença nas mentalidades estruturalistas que no decorrer de certo tempo, principalmente nos anos 70, povoaram as redações de algumas revistas francesas de cinema, particularmente a *Cahiers du Cinéma*, Agel comenta da seguinte maneira a *weltanschauung* de Mizoguchi e o tipo de dificuldade com que se deparam, na sua abordagem do cinema japonês, mesmo os cinéfilos mais lúcidos: “O universo que se descobre nos filmes de Mizoguchi pode, sem dúvida, desconcertar: realmente, a pintura de um Estado mais estritamente hierarquizado que o nosso, a condição social das gueixas, totalmente diferente, sobre muitos aspectos, da condição das prostitutas ocidentais, o ritual das cerimônias e das práticas da vida cotidiana, a linguagem, as mímicas, os trajes etc, são coordenadas que é preciso admitir antes de mais nada. Não é, porém, absolutamente este exotismo que choca mais o público europeu. Um outro obstáculo, infinitamente mais difícil para transpor, diz respeito à visão de mundo do realizador de *A Vida de Oharu*, profundamente japonesa. Estamos demasiado mergulhados na vida terrestre, com sua duração irreversível, seu patético sempre ligado a qualquer

suspense, seus desfechos sempre precedidos de alguma crise, a importância que dá às paixões antagonistas, ao desespero e ao triunfo, para que a alta e límpida espiritualidade nipônica possa ser para nós imediatamente acessível. Por isso mesmo, a quem desconhece o fundamento religioso desse universo, a história pode parecer uma série de acontecimentos singularmente despidos de estrutura dramática.”(1981:114-115)

Os melhores cineastas japoneses, todos (ou quase todos) tendo vivido e produzido numa década de ouro, a de 50, encarnam de maneira elevada toda uma forte e antiga tradição, praticamente colocando-se – pelo menos nos seus mais requintados momentos – em pé de igualdade com outras estupendas manifestações do espírito nipônico. O cinema japonês dos anos 50 é feito da mais genuína contemplação. Trata-se de um deleite para espíritos de proa, que hoje vêem se estreitarem os caminhos que, num passado que já nos parece um tanto remoto, apontavam para inumeráveis exemplos de arte cinematográfica digna e bela.

Tanto em Ozu, como em Mizoguchi, mas com certeza não em Kurosawa, que realizou algo bem diferente, encontramos um esforço, um aprendizado de anos a fio apontando invariavelmente na direção de uma ascese. É quase um sacrifício, destinado a fixar, através de imagens que contam mais do que as palavras, a noção de uma cultura, seu ritmo, seu estilo. Já se observou que um olhar mais distraído sobre as histórias narradas por Mizoguchi só lhes apreende a simplicidade, sendo que a ausência de qualquer efeito em tais histórias está o tempo todo correndo o risco de provocar bocejo. Isso acontece porque não interessava a Kenji Mizoguchi apelar para qualquer tipo de artifício capaz de nos distrair do principal, ou seja, “a espécie de substância espiritual em que se diluía o que houvesse de escabrosidade” no olhar que lançava sobre os seres e as coisas, conforme escreve Agel (1981:116), falando de *A Rua da Vergonha* (*Akasen Chitai*), último trabalho do diretor.

Nunca é demais insistir que os modos de representação da realidade entre os realizadores japoneses da grande época são bastantes diferentes dos então adotados no Ocidente. Em Ozu e Mizoguchi, como também em Naruse, cujas afinidades estéticas com o autor de *Era Uma Vez em Tóquio* não devem ser subestimadas, não se faz o menor esforço para “brilhar” através de artifícios engenhosos. Ozu, como é sabido, chegou a ser definido como um “jansenista da forma”, tal o rigor que se impunha. Pouco interessado no desenvolvimento de um enredo porém jamais desatento ao desabrochar de um temperamento, o perfeccionismo deste artista se tornou lendário. Donald Richie lembrou, certa vez, que esse perfeccionismo, essa exigência absoluta, porém, oculta da maioria dos espectadores um virtuosismo deveras acentuado. E isso é verdade, mas

somente na medida em que tomamos virtuosismo, aí, não como sinônimo de habilidade meramente malabarística, e sim como indício claro de uma estratégia adequada para culminar uma arte.

A China, que tanto contribuiu para a formação espiritual dos habitantes das ilhas japonesas, pouca importância deu ao grandioso em arte. Por isso, lembra o historiador inglês Herbert Head (1966:72), nada fez que se pudesse comparar com a arquitetura grega ou a gótica. Por acaso o mesmo não acontece com o Japão? Observe-se uma estampa ou um quadro de Hokusai ou Hiroshige. Estes artistas deixam transparecer uma força atípica, pois nunca voltada para o imponente, o monumental, todavia impregnada de sutilezas verdadeiramente notáveis. Profundos, meditativos, eles se debruçam sobre temas como a mudança das estações, a insignificância das criaturas, o silêncio ao sopé das montanhas, conferindo importância bem maior a elementos como a cor e as tonalidades do que ao traço para obter os efeitos que pretendiam. Ozu e Mizoguchi não fizeram o mesmo? Mizoguchi principalmente, com as imagens de *Contos da Lua Vaga* – um lago carregado de brumas, com um barco surgindo ao longe, fantasmagórico, ou a mulher do oleiro acenando nos canais próximos ao lago. São imagens que parecem ter sido elaboradas por um poeta que pensa em termos de pintura. Um Hokusai que houvesse trocado o pincel pela câmera cinematográfica. “Para o ocidental médio, o Oriente tem sido sempre a terra do mistério, e ainda que os modernos meios de comunicação e os métodos atuais de transmissão, particularmente da fotografia e do cinema, o tenham familiarizado com os aspectos exteriores da civilização oriental, o seu espírito íntimo permanece estranho e remoto”, afirmou Herbert Read (1966:73), com razão, vinte anos antes de *Rashomon* virar a sensação de Veneza. É preciso estar atento para descobrir a grandeza onde ela se produz de maneira inusitada, às vezes confundindo nossos orgulhosos mas frágeis conceitos.

Depois de um paciente e prolongado mergulho na arte japonesa, o que primeiro ocorre ao estudioso é a idéia de que os artistas japoneses são excelentes intérpretes de todo um estilo cultural. Ao se deter no assunto, André Bazin chama o conjunto desses criadores de “artistas anônimos”. Para ele, nossa arte ocidental já não é uma arte nacional, já não mais exprime o gênio artístico de uma civilização. Sem dúvida, alega o crítico francês, a razão da evolução da arte ocidental, do seu cada vez mais abissal afastamento do povo, da sua individualização excessiva, é o desaparecimento progressivo, desde o século XVIII, de qualquer qualidade anônima. “O estilo é o homem, e não mais uma civilização. Temos grandes pintores, grandes escritores e até grandes cineastas. Porém não temos, na realidade, uma grande literatura e muito menos um grande cinema. Quero dizer, não há um estilo comum, o mínimo de retórica que

o mais medíocre dos artistas seja capaz de usar sem muita imperícia. O mais admirável na literatura clássica não é Racine ou Madame de Sevigné, mas sim que tanta gente pudesse então escrever como eles.”(1989:177)

Era a homogeneidade da produção cinematográfica japonesa dos anos 50 que estimulava Bazin a fazer considerações desse tipo, provavelmente melancólicas demais para espíritos mais otimistas, contudo recheadas de uma considerável dose de verdade. O Japão – e isso já foi dito em outro lugar deste artigo – costuma assimilar com facilidade as técnicas ocidentais (*técnicas*, na verdade, é preferível a *moda e estilos*, conforme foi escrito anteriormente). Na metade do século XIX, os japoneses haviam assimilado as diversas técnicas da perspectiva em pintura e não há dúvida de que Hiroshige as estudou com afinco, embora sem jamais esvaziar o conjunto de seus trabalhos de atributos essencialmente japoneses. De passagem, vale a pena acrescentar que muitos historiadores das artes reconhecem que também os artistas europeus do final do século XIX tiveram suas concepções estéticas modificadas por esta arte plena de força, requinte e frescura.

Já se comentou, aqui, a momentosa questão do caráter nacional japonês em arte, com Yasujiro Ozu e Kenji Mizoguchi, ambos geniais, ambos empedernidamente japoneses, servindo como exemplos. Todavia, o cineasta que de maneira mais exemplar serve para ilustrar essa controvérsia é Kurosawa, a quem os franceses chamam de “Empereur”. Assim como são evidentes as diferenças temáticas e estilísticas que separam Mizoguchi de Ozu, igualmente manifestas são as dessemelhanças que sob esses aspectos mantêm Kurosawa distante daqueles dois mestres. Todavia, ao contrário de Ozu e Mizoguchi, qualquer comentário crítico em torno da obra do “Imperador” leva invariavelmente o crítico a considerar a espécie de filiação espiritual que lhe marcou a carreira.

Com efeito, rios de tinta vêm sendo derramados para explicar como se dá, no autor de *Os Sete Samurais*, a influência de alguns autores ocidentais, especialmente Dostoiewski e Shakespeare. Numa longa entrevista a *Cahiers du Cinéma*, em 1967, Kurosawa não apenas reconhece essas influências como também outras, quase todas russas, como Tolstoi e Gorki. “J’aime beaucoup la littérature russe”, disse o realizador na ocasião (1967:37). “As novelas de Dostoiewski são uma espécie de experiência científica com a alma humana, que ele coloca numa situação pura e extrema para seguir o desenvolvimento e as transformações. Estou profundamente ligado a Dostoiewski e li grande parte de sua obra. É possível, graças aos ensaios críticos, remontar à origem de suas idéias e de seus pensamentos, porém a interpretação do escritor é simples: creio, na verdade, que ninguém foi tão nobre, tão compassivo e tão bom quanto ele; sua nobreza e sua bondade ultrapassam os limites do ser humano comum.

Enquanto que os seres humanos comuns desviam seus olhos ao depararem com a miséria extrema, o que é uma forma de nobreza e de compaixão, Dostoiévski mergulha seu olhar por inteiro, sem se desviar. E sofre com aqueles que sofrem. Penso que, assim, ele está mais perto do divino que do humano.”(1968:17)

Além do mais, resta a admiração incontida do cineasta pelo faroeste, um gênero essencialmente americano. “J’adore John Ford”, confessou na mencionada entrevista ao *Cahiers du Cinéma*. A afeição pelos *westerns* e por Ford em particular pode ser deduzida da grande quantidade de *Jidai-geki* rodada por Kurosawa, começando por *Rashomon* e indo até *Ran* (idem), de 1985. Esses espetáculos históricos, geralmente plenos de dignidade e grandiloquência, estão, ao mesmo tempo, impregnados de um refinamento artístico e de um sentido moral a toda prova. Os detratores de Kurosawa nunca perderam a menor oportunidade de agir cavilosamente, sempre o acusando de ocidentalismo (o que, numa cultura que durante séculos se manteve altivamente inexpugnável a qualquer influência que não fosse de procedência oriental, constituía praticamente uma traição a valores ancestrais). No entanto, mesmo os mais renitentes desses adversários se esquivaram de acusá-lo de interesses meramente comerciais, na realização de um tipo de filme que, sabiam todos, tinha mais chance de ser vendido e agradar a platéias ocidentais do que os arabescos visuais de Ozu e Mizoguchi.

Ver Akira Kurosawa como um realizador descomprometido com o espírito japonês não passa do mais deslavado contra-senso. Uma prova de que preservou as características de sua cultura é que esses seus filmes históricos só seduzem o grande público ocidental por razões que, em geral, pouco importam – ou pelo menos não importam tanto quanto a enorme complexidade do drama humano, que, afinal, constitui a sua matéria principal. Os diretores de cinema japoneses da época de ouro são sérios e honestos. “O que ainda não vi foi um filme japonês vulgar ou meramente de mau gosto”, comentou, naquela ocasião, André Bazin (1989:178). O próprio Kurosawa é taxativo: “Eu nunca faria um filme para um público estrangeiro; se o filme não tiver sentido para o público japonês, eu – como artista japonês – simplesmente não estou interessado nele.”(1968:16)

Os que se deixaram ficar boquiabertos com *Rashomon* tinham razões fortes para isso: além da inegável qualidade artística do filme, sobressaía, na produção, a habilidade da encenação propriamente dita, que apontava para o domínio de meios técnicos nada inferiores aos manipulados pelo cinema americano da época. Bazin, indo mais adiante, fala em “posse total dos recursos expressivos do cinema”. Para ele, a montagem, a profundidade de campo, o

enquadramento e os movimentos de câmera “são colocados a serviço da narração com uma liberdade e uma mestria equivalentes”(1989:182). E, entretanto, esse modo de narrar não deixa margem a dúvida: trata-se, tanto em sua matéria como em sua estrutura, inteira e essencialmente de uma produção japonesa.

Kurosawa era um realizador experiente (tinha 41 anos de idade) por ocasião da apresentação de *Rashomon* no Festival de Cinema de Veneza, uma vez que já passara por todos os estágios necessários, na indústria cinematográfica do Japão, a quem pretendesse dirigir um filme. No cinema japonês, ao contrário de muitas cinematografias ocidentais, ninguém conseguia produzir fora do sistema das grandes produtoras. O diretor de cinema no Japão tinha, primeiro, que ser roteirista, em seguida assistente de direção, e, com 45 ou 50 anos, finalmente, realizador de seu primeiro filme. Até fins dos anos 50, jamais um homem de cinema japonês havia produzido um filme fora desse sistema. Com o aparecimento de uma nova onda de realizadores, todos sintonizados com tendências altamente originais na cinematografia mundial, com notável influência, entre outros, do marxismo-leninismo, se tornou possível quebrar essa rigidez. E quem primeiro apostou nos novos foi a companhia mais antiga do Japão, a Nikkatsu, cujas atividades haviam sido iniciadas em 1912.

Rashomon, baseado em dois contos de Ryunosuke Akutagawa, conta uma história estranha, praticamente um ensaio em torno da ambigüidade moral, algo bastante inusitado para o cinema japonês da época. Trata-se do relato de um assassinato e dos testemunhos descontraídos de diversas pessoas, algumas das quais acima de qualquer suspeita. É fácil explicar a razão pela qual Kurosawa recorreu a dois contos, e não apenas um, para a realização de sua 12ª película. *Rashomon* (*Portal*, em japonês), conto que dá título ao filme, é um relato bastante curto, o mesmo acontecendo com *Dentro do Bosque*, que fornece o principal filme. O primeiro conto mostra o encontro de um servo com uma velha sob o portal de um templo budista. Inicialmente, o narrador descreve o portal em ruínas e depois comenta a devastação de Quioto (o Japão atravessava o período das guerras civis) e a atmosfera de desolação de todo aquele ambiente. Em seguida, o que vemos é o diálogo dos dois personagens, o servo e a velha. O servo está desempregado e trata de roubar a velha, que, por sua vez, para sobreviver, rouba os cabelos dos cadáveres ali amontoados, a fim de fazer perucas. A desculpa da velha serve para o servo, que também precisa sobreviver, e, por isso, derruba a pobre mulher e foge com a roupa dela. E aí acaba o conto. Kurosawa aproveitou apenas a parte inicial, de descrição e comentário, deixando de lado os personagens com seu diálogo. *Rashomon* tem início nesse portal, onde algumas pessoas se abrigam da chuva.

De *Dentro do Bosque*, que gira em torno do assassinato de um nobre por um salteador de estradas, visto de diferentes maneiras por várias testemunhas, o diretor aproveitou tudo, acrescentando mais dois personagens: um plebeu, cujas indagações e ceticismo valem como comentário sobre as variadas versões da história, e uma criancinha de colo, descoberta, em prantos, já nas cenas finais.

Rashomon não é confuso, tampouco destituído de enredo, como acreditavam, inicialmente, os homens fortes da produtora Daiei (duas outras companhias, inclusive a Toho, para a qual Kurosawa trabalharia durante muitos anos, haviam recusado o roteiro, por considerá-lo arriscado demais). Na verdade, a Daiei não assinou cheque em branco. Pelo contrário, antes de qualquer gesto favorável ao financiamento do filme, conversou com amigos do diretor, consultou outros realizadores, cansou de fazer conjecturas. Arriscou, e acertou, ao investir em algo assim tão novo, mas parece jamais ter compreendido o filme. Masaichi Nagata, chefe do estúdio, e que de acordo com Donald Richie (1990:70) ocupava o mesmo lugar na indústria cinematográfica japonesa que Darryl Zanuck na produção americana, saiu furioso da primeira projeção. E, mesmo satisfeito com os prêmios posteriormente arrebatados pelo filme no exterior (alem de Veneza, houve mais três premiações, inclusive a de Melhor Filme Estrangeiro em Hollywood), costumava dizer à imprensa que continuava sem compreender o trabalho. A pergunta que todos se faziam era a seguinte: qual é o assunto do filme?

Mas a crítica ocidental entendeu que o mistério de *Rashomon* é apenas aparente; que a suposta expressão elíptica do filme não passa de uma maneira de afirmar que a verdade é relativa. A mesma intenção tinha Akutagawa, estilista criativo, muito popular no Japão e contudo também encarado, pelos nacionalistas de plantão, como “ocidental”. Richie, em seguida à comparação de Nagata com Zanuck, explica que Akutagawa e Kurosawa “estavam preocupados com verdades que em geral se encontram fora da moralidade pragmática japonesa e, preocupados com elas, as questionam”. O escritor cometeu suicídio em 1927, aos 35 anos; Kurosawa tentou o mesmo, aos 61 anos, desesperado, incompreendido, e acochado por dificuldades financeiras. Quando desse gesto extremo, que felizmente resultou em fracasso, o diretor já havia rodado uma infinidade de filmes notáveis, alguns dos quais, a exemplo de *Trono Manchado de Sangue* (*Kumonosu-jo*), de 1957, verdadeiras obras-primas.

André Bazin considera que *Rashomon* é japonês sobretudo pela interpretação, que vê como uma evocação do Nô. Mas é em *Trono Manchado de Sangue*, adaptação, para o conturbado século XVI japonês, da tragédia *Macbeth* de Shakespeare, que aparece mais intensamente elementos peculia-

res ao teatro Nô. “Fundamentalmente, sou muito japonês. Gosto da cerâmica japonesa, da pintura japonesa, mas o que mais aprecio é o Nô”, confessou Kurosawa, à época, numa coletiva a jornalistas ocidentais. O coro que inicia e termina o filme, as falas e a maquiagem da bruxa (na tragédia de Shakespeare são três bruxas, todas entidades absolutamente malévolas, ao contrário da de Kurosawa) e a interpretação de Asaji (a Lady Macbeth japonesa), principalmente na memorável cena em que, cheia de remorso e à beira da insanidade mental, lava as mãos, remetem o espectador ocidental para o mundo ritualístico daquele teatro. O diretor estava interessado em realçar as limitações dos personagens desse filme e, na sua opinião, o Nô oferecia as indicações visuais mais claras dessas limitações, conforme depoimento seu para o grande ensaio de Richie (1990:118). Esta demonstração de apego a um valor cultural arraigadamente japonês serve para esvaziar as intrigas daqueles que afirmam, não raro perversamente, que Kurosawa se deixou de tal forma influenciar pela cultura ocidental, que apagou em si os traços mais salientes da sua própria formação.

Rashomon foi o início do ciclo de maravilhas cinematográficas que o Japão ofertou ao mundo na década de 50 – essa época tão importante para a Sétima Arte, com o surgimento, para os olhos maravilhados do mundo inteiro, de diversos cinemas nacionais, como o indiano e o sueco, e de movimentos que, não bastasse a sua criatividade, investiram corajosamente num novo modelo de produção, como o neo-realismo italiano e a *nouvelle vague* francesa; *Trono Manchado de Sangue*, com sua poesia requintada e o seu vigor humano, foi a culminância desse ciclo.

OBRAS CITADAS

- AGEL, Henri. *Os Grandes Cineastas*. Trad. Alcântara Silveira, São Paulo, Edições Loyola, 1981.
- BAZIN, André. *O Cinema da Crueldade*. Trad. Antônio de Pádua Danesi, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1989.
- CAHIERS du Cinéma, nº 162, julho/agosto, 1967, Paris.
- FILME Cultura, Ano II, nº 9, abril de 1968, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Cinema.
- GRUNEWALD, José Lino. *A Idéia do Cinema*. Antologia selecionada e traduzida por GRUNEWALD, onde se lê o ensaio *O Princípio Cinematográfico e o Ideograma* de Eisenstein; Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A.; 1969.
- HOUSTON, Penelope. *O Cinema Contemporâneo*. Trad. José Vaz Pereira, *Ci. & Tróp.*, Recife, v.23, n.2, p. 259-274, jul./dez., 1995

Lisboa, Editora Ulisseia Ltda, 1963.

READ, Herbert. *O Significado da Arte*. Trad. A. Neves Pedro, Lisboa, Editora Ulisseia Ltda, 1966.

RICHIE, Donald. *Os Filmes de Akira Kurosawa*. Trad. Maria Antonia Van Acker, São Paulo, Editora Brasiliense, 1990.

SADOUL, Georges. *Diccionario del Cine*. Trad. Noelle Boer e outros, Madrid, Ediciones Istmo, 1977.