

MIZOGUCHI FOI O MAIOR CINEASTA JAPONÊS*

JEAN-LUC GODARD

Tradução de Cláudio Marcondes

No dia 24 de agosto de 1956 morreu em Kyoto o maior cineasta japonês. Ou, simplesmente, um dos maiores cineastas. Prova disso é a retrospectiva que a Cinemateca Francesa dedicou à sua obra. Kenji Mizoguchi estava à altura de Murnau ou Rossellini. Sua obra é das mais extensas: diz-se que chega a duzentos filmes. Sem dúvida, há nisto muito de lenda e, nos próximos séculos, certamente não faltarão oportunidades de vermos sofríveis Mizoguchi *monogatari*; contudo, não resta também a menor dúvida quanto a Kenji ser, de fato, o mais hábil, pois é capaz de rodar em três meses os filmes para os quais um Bresson precisaria de dois anos. E Mizoguchi os realiza com perfeição.

* Original: "Mizoguchi fut le plus grand cinéaste japonais. La Cinemathèque lui rend hommage après sa mort", in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris. Cahiers du Cinéma/Belfond, 1968.

MAIS DISTANTE QUE O OCIDENTE

Desde o aparecimento dos filmes japoneses em nossas telas do pós-guerra, uma querela estética vem opondo os adeptos de Kurosawa (*Rashomon*, *Os sete samurais*, *O Idiota*) aos de Mizoguchi. Querela que se tornou ainda mais exaltada pelo fato de os dois terem sido várias vezes premiados em festivais. Agradeçamos a Jean-José Richer por haver decidido o debate com autoridade: “Esta dupla premiação, feita em termos de estrita equivalência (*Os sete samurais* e *O intendente Sansho*, no Festival de Veneza de 1954), é excessiva. Não por causa da imobilização de dois Leões de Prata, mas pela confusão de valores que engendra. Não é improvável que o confronto Mizoguchi-Kurosawa resulte na vantagem incontestável do primeiro. Dentre os cineastas japoneses que conhecemos, ele é o único que soube superar definitivamente a fase atraente, porém menos importante, do exotismo, alcançando um plano mais profundo, no qual não mais precisamos temer prestígios falaciosos”. (*Cahiers du Cinéma*, nº 40).

GALANTEIO E METAFÍSICA

Se a poesia surge a cada instante em todos os planos filmados por Mizoguchi, trata-se, como em Murnau, do reflexo instintivo da nobreza inventiva do autor. Assim como o diretor de *Aurora*, o de *Contos da lua vaga depois da chuva* sabe descrever uma aventura que é ao mesmo tempo uma cosmogonia.

As heroínas são sempre uma mesma, estranhamente semelhantes a Tess d'Urberville, de Thomas Hardy. Uma após a outra, as piores desventuras caem sobre elas. E, embora Mizoguchi demonstre especial afeição pelos bordéis — ao contrário de Kurosawa, que não passa de um Ralph Habib mais bem arrumado —, não se deixa envolver pelos falsos encantos do pitoresco. Ao recriar o Japão

antigo, supera o anedótico e o falso brilho para nos proporcionar a verdade bruta, com uma maestria que só se encontra, por exemplo, nas *Fioretti*. Nunca nossos olhos haviam visto uma recriação tão intensa da atmosfera medieval.

UMA TÉCNICA REVOLUCIONÁRIA DA SIMPLICIDADE

A eficácia e a sobriedade são atributos dos grandes cineastas. Kenji Mizoguchi não é exceção à regra. Como observou Philippe Demonsablou em pertinente estudo de *Oharu — A vida de uma cortesã*, a arte de Mizoguchi está em recusar qualquer solicitação externa ao objeto, em deixar que as coisas se apresentem por si mesmas, sem que o pensamento intervenha a não ser para apagar suas próprias pegadas, conferindo assim uma eficácia mil vezes maior aos objetos que submete a nossa admiração. Trata-se, portanto, de uma arte realista, e realista será a encenação.

Tal simplicidade não deixa de ser paradoxal, pois torna-se despojada mediante a acumulação de matéria. Primeiro, os enquadramentos se submetem às leis do movimento. Porém nada de excesso barroco, nenhuma intenção além daquela de nos pôr em contato com a própria substância. Nenhuma imagem propriamente cômica, triste, fantástica ou erótica e, no entanto, tudo isso junto. A arte de Mizoguchi é a mais complexa por ser a mais simples. Poucos efeitos de câmera, poucos *travellings*; mas, de repente, quando irrompem durante um plano, eles têm uma beleza fulgurante. Cada movimento de grua (neste aspecto, deixando Preminger muito atrás) tem o traçado claro e límpido do lápis de Hokusai.

Admirado por ocasião do Festival de Veneza, *Contos da lua vaga depois da chuva*, extraído de uma lenda de *Ugetsu*, é a obra-prima de Kenji Mizoguchi, aquela que o coloca em pé de igualdade com Griffith, Eisenstein e Renoir.

A ação se desenrola no final do século XVI, na época das guerras civis. Mostra-nos as peripécias de Genjuro —

um modesto oleiro da província, enfeitiçado pela bela Machiko —, e as de seu amigo, um grosseirão ignaro que sonha em vestir uma armadura. Depois de muitos dissabores e desilusões na cidade grande, ambos voltam a viver para sempre no campo.

Tudo o que constituía a força e o esplendor de *Os amantes crucificados*, a cruel vivacidade de *O destino de madame Yuki*, a jovial canalhice de *Rua da vergonha*, a ternura de *Elegia de Osaka*, encontra-se ali reunido e elevado. É, ao mesmo tempo, *Dom Quixote*, *A odisséia* e *Judas, o Obscuro*. Uma hora e meia de projeção que parece durar uma eternidade. O refinamento da encenação é levado neste filme ao grau máximo. Mizoguchi talvez seja o único cineasta no mundo que ousa empregar sistematicamente a técnica de campo/contracampo em 180°. Mas o que em outros seria uma fanfarronada nele é apenas um movimento natural, proveniente do que havia colocado no cenário e do lugar que nele ocupam os atores.

Vejamos dois exemplos de passe de mágica técnica que são o apogeu da arte. Genjuro banha-se com a sedutora fatal que o prendeu em sua teia; a câmera deixa a piscina nos rochedos onde se divertem, faz uma panorâmica ao longo do lago, que transborda formando um riacho, o qual se perde nos campos; neste momento, há uma brevíssima fusão na qual surgem os sulcos no terreno, outros sulcos parecem perder o relevo, a câmera continua a avançar harmoniosamente, volta a subir e descobre um jardim no qual reencontramos os amantes alguns meses depois, no instante em que fazem uma refeição. Somente os mestres do cinema sabem aproveitar um *raccord* para evocar um sentimento, aqui, o sentimento, muito proustiano, do prazer e do correr dos dias.

Outro exemplo. Genjuro, após matar a fada, volta para casa. Não sabe que Ohama, a terna esposa, está morta, violentada pelos saqueadores. Entra em casa e percorre todos os aposentos. A câmera o acompanha em panorâmica. Ele passa de um aposento a outro, sempre seguido

pela câmera. Ele se afasta, a câmera o perde de vista, retorna ao aposento e enquadra Ohama, em carne e osso, no exato instante em que Genjuro também entra ali e a percebe (assim como nós), imaginando que não viu direito e que a doce esposa está sã e salva.

Com sua arte, Mizoguchi comprova, ao mesmo tempo, que “a verdadeira vida está em outra parte” e, no entanto, também está aqui, com estranha e radiante beleza.

MIZOGUCHI VISTO DAQUI*

JACQUES RIVETTE

Tradução de Cláudio Marcondes

Como falar de Mizoguchi sem cair em uma das duas armadilhas: o jargão do especialista ou o do humanista? Seus filmes dependem da tradição ou do espírito do *no* ou do *kabuki*: é possível; mas, a seguir, quem nos dirá o significado profundo destes últimos? E não seria uma tentativa de explicar o desconhecido pelo que não se pode conhecer? A arte de Mizoguchi está, no entanto, fundamentada no exercício de um gênio pessoal dentro dos limites de uma tradição dramática: disto não há dúvida. Mas se formos então abordá-lo em termos de civilização para, antes de tudo, nele reencontrar certos valores universais, conseguiremos avançar? Homens que são homens em todas as latitudes: isto podíamos prever. Mas a surpresa serve para nos instruir sobre nós mesmos.

* Original: "Mizoguchi vu d'ici", in *Cahiers du Cinéma*, nº 81, março de 1958.

Estes filmes que, numa língua desconhecida, contam histórias totalmente estranhas a nossos costumes ou hábitos — estes filmes, na verdade, falam uma língua familiar. Qual? A única que almeja qualquer cineasta: a da encenação. Os artistas modernos não descobriram os fetiches africanos convertendo-se à religião dos ídolos, mas deixando-se comover por estes objetos insólitos enquanto escultura. Se a música é um idioma universal, a encenação também o é: esta língua, e não o japonês, é que devemos aprender para compreender “o Mizoguchi”. Língua comum, mas levada aqui a um grau de pureza que nosso cinema ocidental só excepcionalmente conheceu.

Poderão objetar: por que, nessas incursões aleatórias que constituem nossa observação do cinema japonês, destacar apenas Mizoguchi? Será o restante assim tão estranho? Trata-se de uma linguagem familiar, mas não a mesma que falam outros cineastas: o exotismo basta para dar conta da entonação superficial que separa um Tadashi Imai (*Sombras em pleno dia — Mabiru no ankoku*) de um Cayatte, um Heinosuke Gosho (*De onde se avistem as chaminés — Entotsu no mieru basho*) de um Becker, um Mikio Naruse (*Mamãe — Okasan*) de um Le Chanois, um Teinosuke Kinugasa (*Portal do inferno — Jugoku-mon*) de um Christian-Jaque, até mesmo um Satoru Yamamura (*A barca do inferno — Kanikosen*) de um Raymond Bernard; no entanto, deixando-se talvez de lado um Kaneto Shindo (*Os filhos de Hiroshima — Gembaku no ko*), um Keisuke Kinoshita (*Ela era uma flor dos campos — Nogiku no gotoki kimi nariki*), o insólito de suas inflexões se deve mais ao preciosismo do que ao ímpeto de uma melodia pessoal. Em resumo, trata-se da linguagem mais conhecida do cinema ocidental: o caso típico é Kurosawa, que vai dos clássicos europeus aos filmes contemporâneos “corajosos” com a pieguice rabugenta e solene de um Autant-Lara; de resto, que comparemos seus filmes de samurais com os filmes históricos de Mizoguchi, nos quais se procuraria em vão por um breve duelo ou pelo mais sutil

grunhido (esse pitoresco que fez o sucesso fácil de *Os sete samurais*, do qual agora temos o direito de perguntar se não era sobretudo destinado à exportação), e onde se obtém uma presença aguda do passado por meio de uma simplicidade desconcertante, quase rosselliniana.

Chega de comparações: a brincadeira Kurosawa-Mizoguchi já deu o que tinha que dar. Deixemos que o último epígono de Kurosawa recolha suas bolinhas de gude; só se pode comparar o que é comparável, e com ambições igualmente elevadas. Mizoguchi, e só ele, impõe o sentimento de uma linguagem e de um universo específicos, que só devem satisfação a si próprios.

Se Mizoguchi seduz, é, de início, porque não procura seduzir; ele jamais se inclina para o lado do espectador: trata-se, aparentemente, do único dentre todos os cineastas japoneses a cantar exclusivamente em sua árvore genealógica (*Yang Kwei Fei* faz parte do repertório nacional, assim como aqui o nosso *Cid*), e também do único a poder almejar à verdadeira universalidade, a do indivíduo.

Seu universo é do irremediável; mas ali, o destino não é desde logo destino: nem *fatum*, nem Erínias. Não uma aceitação submissa, mas o caminho da reconciliação; que importam agora os casos narrados nos dez filmes que conhecemos? Neles, tudo acontece num tempo puro, o do eterno presente: tempo passado e tempo futuro quase sempre misturam suas águas, uma única meditação sobre a duração os percorre: todos terminam na alegria serena de quem venceu os fenômenos ilusórios das perspectivas. Como único suspense, a irreprimível linha ascendente em direção a um certo patamar de êxtase, que alcança a "correspondência" dessas notas derradeiras, desses acordes interminavelmente sustentados, que não se completam, mas expiram com o alento do músico.

Enfim, tudo se harmoniza nessa procura do ponto central, em que as aparências, e aquilo que chamamos de "natureza" (ou vergonha, ou morte), se reconciliam com o homem — procura semelhante à do alto romantismo ale-

mão, e de um Rilke, e de um Eliot —, e que também é a câmara: colocada *sempre* no ponto exato, de modo que o mais leve deslocamento modifica todas as linhas do espaço e transtorna a face secreta do mundo e de seus deuses.

Uma arte da modulação.

UNIVERSALIDADE DO GÊNIO*

ERIC ROHMER

Tradução de Cláudio Marcondes

Será que conhecemos o verdadeiro cinema japonês? Eis o que durante algum tempo nos pudemos perguntar com legitimidade. Afinal, as obras apresentadas nos festivais talvez não passassem de produtos especialmente destinados à exportação. Porém, não seria atribuir demasiada astúcia aos cineastas japoneses?

De maneira não menos exata, não faltaríamos com a verdade ao dizer que os filmes enviados à Europa possuíam um indiscutível padrão internacional. Ao folhear o interessante, embora um tanto desordenado, livro de S. e M. Giuglaris, constatamos que, dentre esses filmes, os menos permeáveis à sensibilidade ocidental não passam de dramas populares, cujo valor estético não é maior, por

* Original: "Universalité du génie", in *Cahiers du Cinéma*, nº 73, julho de 1957.

exemplo, que o das nossas operetas marsehesas. O que é mais francês: o *Condamné à mort** ou o *Honoré de Marseille*? Vocês me diriam que tal pergunta não tem o menor sentido. Resolvido este primeiro ponto, passemos adiante.

Resta saber agora se compreendemos de modo adequado as obras que tivemos a oportunidade de ver. Sem dúvida, algumas sutilezas nos escapam; contudo, de um lado, o hábito logo se encarregou de torná-las perceptíveis; de outro, a ignorância de determinadas chaves não nos deve certamente incomodar mais do que o desconhecimento das leis teóricas da harmonia, que não nos impede de apreciar uma obra musical. Assim, tratemos esse segundo escrúpulo com o mesmo cavalheirismo dedicado ao primeiro.

Quem quiser apreciar um *kabuki* necessita, sem dúvida, de um mínimo de iniciação; o cinema, contudo, sob as mil faces diferentes que pode assumir, continua sendo uma linguagem tão universal quanto a da música. Com base neste princípio, permiti-me no ano passado, em resposta a certo prefácio hiperbólico, emitir um julgamento bastante severo sobre a produção cinematográfica japonesa como um todo. O que eu censurava nela era o emprego de uma linguagem ao mesmo tempo demasiado tímida e de um brilho propositalmente falso. Para mim, parecia que os japoneses, após usar durante toda a semana uma sintaxe tão gasta quanto a de Feuillade, aos domingos se divertiam brincando de Griffith. E, na realidade — remetendo-me ainda ao livro dos Giuglaris —, os métodos apressados e padronizados de filmagem deixam, *a priori*, um espaço menor à personalidade do que no nosso cinema. O que nos surpreendia e confundia era não encontrar esse caráter artesanal que em geral nos seduz — ou nos inclina à indulgência — no cinema das nações pequenas. Todavia, o Japão, um dos três maiores produtores mundiais de filmes, na verdade, nada tem de pequeno.

* *Um condamné à mort s'est échappé* (Um condenado à morte escapou): filme de Robert Bresson, de 1956. (N. da O.)

A esta desvantagem inicial, ocasionada por uma industrialização muito rápida, vem juntar-se outra: o modo de vida oriental, tanto antigo quanto moderno, é menos fotogênico do que o nosso. Já ouço os protestos: mas o que você entende disso? Sei que o cinema é uma arte de gestos e que nem todos os gestos “passam” para a tela com a mesma felicidade, do mesmo modo como nem todas as línguas são igualmente amigas do microfone. Não é segredo para ninguém que o francês é mais difícil de ser cantado que o alemão ou o italiano, e que nossos cineastas têm muito mais trabalho para acertar as entonações e a dicção dos intérpretes que seus colegas anglo-saxões. No caso de povos que gostam de se expressar por meio de gestos (que, portanto, têm gestos estereotipados, como mostra de modo divertido a cena da garrafa de água mineral em *Viagem à Itália*)*, é mais difícil sair do convencional e, até a revolução neo-realista, o cinema italiano era na verdade o mais teatral da Europa. Misturem partes iguais de esclerose britânica e banalidade italiana: vocês vão conseguir um comportamento que, se não é japonês, assemelha-se bastante ao dos habitantes do Império do Sol Levante.

Esta é a principal dificuldade a ser enfrentada, suponho, por todo diretor japonês, por pouco ambicioso que seja. Uma dificuldade que não é insuperável, pois a arte, como se sabe, nutre-se de constrangimentos. E o que constitui o essencial na arte de um Mizoguchi, para falarmos do que interessa, são exatamente os infinitos floreios com que desafia tais constrangimentos, sempre presentes como um acorde fundamental.

Que o autor de *Os amantes crucificados* seja ou não o mais japonês dos japoneses, pouco importa, pois parece, a despeito disso — ou por isso mesmo — o mais universal. Se nos toca de perto, não é por copiar o Ocidente, mas porque, partindo de muito longe, chega à mesma concepção do essencial. Chamem isto de abstração, síntese, ex-

* *Viaggio in Italia*, 1954, filme de Roberto Rossellini. (N. da O.)

pressionismo, não importa o nome: se podemos, a propósito de alguns de seus planos, evocar Lang, Murnau, Dreyer ou Bresson, é porque ele sabe, como estes, que o gesto somente é verdadeiro quando *recriado*, que a verdade da arte não reside na natureza, nem mesmo nesta segunda natureza que é a cortesia, o mais estimado, mas também o mais arbitrário de todos os hábitos. Com Mizoguchi, que tem o dom de modulá-los segundo o ritmo da ação, compreendemos, sem necessidade de intérprete, a razão de ser das reverências, das genuflexões, dos olhares recolhidos que, em outros, não saem do âmbito da cor local. Uma mulher confessa seu amor àquele que não ousa dizer-se enamorado, enquanto se abraçam apaixonadamente num barco desconfortável que perde o rumo e deriva lentamente nas águas calmas de um lago: um plano assim — embora com uma encenação mais ousada — poderia ter sido assinado por Murnau.

Mizoguchi é (ou melhor, era, pois morreu) considerado um “clássico” em seu país. Tem uma técnica discreta: planos longos e gerais, ponto de vista o mais objetivo possível; aprecia explorar de preferência o cenário (se bem que o de *Os amantes crucificados*, feito de divisórias envidraçadas, seja bastante ingrato) do que as mudanças de enquadramento. Em seguida, bruscamente, um *travelling*, de uma precisão e uma amplitude surpreendentes, como aquele em que a câmera desce pela encosta da montanha coberta de árvores. Na trilha sonora, a mesma ascense: escolha de uma “ambiência” predominante (por exemplo, o ruído de uma fonte), música de percussão, sublinhando com um traço nítido os momentos fortes da ação.

O tema, emprestado de um célebre autor do século XVIII, Chikamatsu, não deixa de evocar nossa lenda de Tristão e Isolda. A mulher de um rico impressor, querendo surpreender o marido que faz a corte a uma das criadas, tem tanta falta de sorte que acaba sendo acusada por ele de traí-lo com Mohei, um dos empregados. Ela abandona a casa a fim de buscar refúgio junto aos pais, acompanha-

da do fiel escudeiro. Contudo, era terrível, naqueles tempos, a lei que punia o adultério: os amantes incorriam na pena de crucificação, e o marido tinha o dever de denunciá-los. O marido, portanto, manda vigiar secretamente os fugitivos, enquanto acompanhamos suas peregrinações pela magnífica paisagem de montanhas e florestas. É ali que o impossível amor entre ambos enfim se declara. Mas o impressor, arrogante e devasso, tem inimigos: advertida, a polícia detém os amantes, que são supliciados, enquanto o marido vê seus bens serem confiscados. Essa sistemática preferência pela desgraça — engendrada tanto por aborrecidas coincidências quanto por inépcias inverossímeis — nos deixaria bastante indiferentes, não fosse um pretexto para exaltar o incomum desejo de sacrifício e a idéia de que o amor sobrevive à morte, pois as almas se reencontram no Além.

A princesa Yang Kwei Fei, realizado posteriormente, nos proporciona uma variante do mesmo tema, mais austera, mas também mais atraente, pois apresenta um outro motivo: o da velhice. É deplorável que este último filme — assim como *Contos da lua vaga depois da chuva*, *O intendente Sansho* e *Rua da vergonha* — não tenha encontrado em Paris uma sala que o acolhesse, estas mesmas salas que generosamente oferecem suas telas a obras menores como *A harpa birmanesa* ou *Sombras em pleno dia*, ou francamente ruins (*A barca do inferno*, *O demônio dourado*). Também no caso do Japão, é preciso que coloquemos em prática a “política dos autores”.