

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

MATHEUS ALBANO DE SOUZA

TEIXEIRA

O PESSIMISTA:

Uma análise sobre o cinema de Mikio Naruse

NITERÓI, RJ

2019

MATHEUS ALBANO DE SOUZA TEIXEIRA

O PESSIMISTA:

Uma análise sobre o cinema de Mikio Naruse

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção de Bacharel.

Orientadora: Lúcia Monteiro

Banca: João Luiz Vieira e Reinaldo Cardenuto

Niterói, RJ

2019

RESUMO

A presente monografia analisa a carreira do cineasta japonês Mikio Naruse, focando na filmografia que produziu durante os anos 50. Especificamente, nos filmes “O Som da Montanha”, “Nuvens Flutuantes” e “Quando uma Mulher Sobe a Escada”. Os textos que acompanham cada obra buscam perscrutar as competências formais e narrativas de Naruse, chegando a uma conclusão sobre as características de seu cinema e o que o diferenciava de outros autores japoneses que surgiram ao mesmo tempo. Naruse não conseguiu em vida o mesmo reconhecimento internacional que seus contemporâneos e até hoje é secundário na análises sobre o cinema japonês do pós-guerra. Este trabalho é uma tentativa de resgatar o legado deste cineasta e reafirmar sua importância no cânone do cinema oriental.

Palavras-chave

Mikio Naruse, Cinema Japonês, Japão, Som da Montanha, Nuvens Flutuantes, Quando uma Mulher Sobe a Escada

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	5
1.1. O PESSIMISTA.....	8
1.2. RECONHECIMENTO TARDIO.....	12
2. O SOM DA MONTANHA	16
2.1. FAMÍLIA EM DESACORDO.....	17
2.2. O CASAMENTO FALIDO.....	20
2.3. KIKUKO REAGE.....	22
3. NUVENS FLUTUANTES	26
3.1. O PASSADO INESCAPÁVEL.....	28
3.2 OS EFEITOS DA GUERRA.....	33
4. QUANDO UMA MULHER SOBE A ESCADA	36
4.1 O JOGO DE APARÊNCIAS.....	38
4.2 UM NEGÓCIO SUJO.....	40
4.3 PROMESSA PÓSTUMA.....	42
4.4 O QUE RESTA DA HONRA.....	47
5.	
CONCLUSÃO	50
5. MONO NO AWARE.....	52
6. BIBLIOGRAFIA	54

1. INTRODUÇÃO

Os modos de vida japoneses mudaram radicalmente entre 1930 e 1960. É correto e reconhecido que o período em questão deu lugar a uma profunda quebra de paradigmas globais vigentes havia séculos. Movimentos anticolonialistas colocavam em cheque o domínio da Europa sobre a Ásia e África, a ciência da computação tinha sua gênese na máquina de Alan Turing, o modernismo tornava-se o movimento proeminente na cultura mundial e a era das superpotências era anunciada pelo domínio da tecnologia nuclear. Mas mesmo em meio ao surgimento de uma nova ordem mundial, é particularmente difícil comparar o Japão do início desse período à nação que nasceu após o fim da guerra e não ficar surpreso com a intensidade e velocidade com que mudanças fundamentais ocorreram no país. Se na primeira metade do século XX a cultura militar nacionalista japonesa incentivava um expansionismo agressivo e o governo imperial ocupava o topo de uma sociedade assolada pela desigualdade e por uma economia subdesenvolvida, as décadas seguintes viram um Japão pacifista, democratizado e dominado por uma classe média corporativista que encabeçava o maior milagre econômico daquele século.

Após os desastres advindos de sua campanha no Pacífico e das duas bombas nucleares detonadas sobre seu território, o outrora orgulhoso Império Japonês enfrentava não só a primeira derrota militar de sua história como uma das mais humilhantes rendições para forças estrangeiras que qualquer nação sofrera até aquele momento. A renúncia do Imperador Hirohito a seu direito divino acabou com o sonho nipônico da anexação pan-asiática e o plano Marshall, apesar de resistências nacionalistas violentas, foi triunfal ao estabelecer influências econômicas, políticas e financeiras dos Estados Unidos sobre o Japão. Se o historicamente isolacionista povo japonês havia antes flertado com costumes ocidentais dentro de suas relações sociais e artes, a partir de 1945 as comportas estavam escancaradas para que a cultura americana inundasse cada setor da vivência nipônica. Como uma das ferramentas para a criação de um novo Japão, em 22 de setembro de 1945, foi instituído o CIE (Civil Information and Education Section), órgão com que o governo de ocupação americano pretendia difundir sua propaganda de reeducação para as massas. Graças a sua presença já amplamente difundida e sua intrínseca influência sobre a cultura de massa, um dos primeiros campos em que os ocupantes resolveram intervir foi no cinema.

Após anos de censura imperial que impedia a circulação do cinema ocidental e obrigava cineastas a produzirem filmes sobre e a favor do belicismo nipônico, as já populares salas de cinema japonesas foram inundadas por obras hollywoodianas selecionadas especificamente para a reeducação da massa e filmes nacionais que propagassem os mesmos valores democráticos. O

militarismo, outrora incentivado, fora terminantemente proibido nos filmes japoneses que a partir daquele momento celebrariam a democracia, a liberdade, a paz e outros produtos de importação ditos ocidentais. A nova censura causou tumulto dentro dos estúdios que além de serem obrigados a produzir gêneros inéditos até aquele momento, tiveram nomes históricos como Shiro Kido e Yoshio Osawa, diretores da Shochiku e da Toho respectivamente, afastados por suas ligações com o governo durante a guerra. A criação de sistemas sindicais pela CIE gerou conflitos que chegaram a ocasionar duas penosas greves na Toho em 1946. Entretanto, mesmo com as incertezas sobre as novas regulamentações e sobre a própria estrutura abalada do país no imediato pós-guerra, o cinema japonês continuou produzindo joias. Apesar de firmar valores muito específicos sobre a produção artística nacional, vários cineastas se adequaram bem aos novos modos de produção e ficaram livres para explorar seus próprios estilos. Filmes como *Utamaro e Suas Cinco Mulheres* (*Utamaro o meguru gonin no onna*, 1946) de Mizoguchi, *O Anjo Embriagado* (*Yoidore tenshi*, 1948) de Kurosawa e *Pai e Filha* (*Bansun*, 1949) de Ozu foram feitos durante esse período, chegaram ao top 10 da *Kinema Junpo* (principal revista de cinema japonesa) em seus respectivos anos, são lembrados como clássicos até hoje e prenunciaram a genuína era de ouro da qual o cinema japonês desfrutaria nos anos 50.



Rashomon (1951) de Akira Kurosawa estrelando Toshiro Mifune

Em 1951 *Rashomon* de Akira Kurosawa ganhava o Leão de Ouro, prêmio máximo do Festival de Veneza. Não era a primeira vez que um filme da ilha era exibido no Ocidente mas aquela obra tornou-se um cartão de visitas e Kurosawa virou uma espécie de embaixador da produção japonesa para o resto do mundo com seus subsequentes *Os Sete Samurais* (*Shichinin no Samurai*, 1954) e *Trono Manchado de Sangue* (*Kumonosu Jo*, 1957). A vitória não veio sem polêmicas, porém, e o diretor foi criticado por apresentar uma visão considerada “exótica” do Japão

para o resto do mundo. Entretanto, o sucesso crítico do filme era inegável e Masaichi Nagata, presidente da Daiei, incentivou a produção de mais *jidaigeki* (gênero de filmes de época) sob o pretexto de importação para mercados mundiais. *Portão do Inferno* (*Jigokumon*, 1953) de Teinosuke Kinugasa ganha a Palma de Ouro em Cannes e Kenji Mizoguchi se torna outro cineasta muito conhecido fora da terra-natal com sua trilogia de *jidaigeki* (*A Vida de Oharu* (*Saikaku Ichidai Onna*) em 1952, *Contos da Lua Vaga* (*Ugetsu Monogatari*) em 1953 e *O Intendente Sansho* (*Sanshō Dayū*) em 1954), celebradíssima na Europa. Dentro de casa os *gendaiigeki* (filmes situados na modernidade) não eram tão exportados quanto o filmes de época mas ainda traziam as pessoas ao cinema e eram produzidos em massa. Um de seus maiores expoentes, Yasujiro Ozu, fez suas obras mais celebradas nesse período chegando todos os anos ao top 10 da *Kinema Junpo* e desenvolvendo um estilo que o tornaria conhecido a partir dos anos 60 como o “mais japonês dos realizadores de cinema”. Seu filme *Era Uma Vez em Tóquio* (1953) figuraria a partir de 1992 no top 10 da lista da *Sight & Sound* dos melhores filmes de todos os tempos, chegando ao primeiro lugar na lista dos diretores em 2012. Com os filmes feitos dentro desse período de pouco mais de uma década, o Japão ganhara um lugar honrado na consciência cinéfila do mundo, posto que mantém até os dias de hoje com uma indústria que fincou um pé no contemporâneo com autores como Kiyoshi Kurosawa, Hayao Miyazaki e Takeshi Kitano mas que continua com o outro pé no classicismo de seus autores renomados.

Porém, há algo a ser dito sobre uma certa seletividade com que foi enxergada a produção cinematográfica nipônica no Ocidente e, em certa medida, até mesmo dentro do próprio país. Não é incomum escolher-se um secto específico de artistas para representar a produção de uma certa nacionalidade e certamente essa crítica à forma como se estudou o cinema japonês até aqui não deverá ser usada para desmerecer o trabalho de Kurosawa, Ozu ou Mizoguchi mas é certo que a clássica cinematografia japonesa dos anos 50 não deve ser resumida somente à obra destes três realizadores. Keisuke Kinoshita, Kon Ichikawa e Tadashi Imai, por exemplo, entraram para a história como alguns dos mais importantes realizadores deste período, todos representados por filmografias que continham clássicos como *Vinte e Quatro Olhos* (*Nijūshi no Hitomi*, 1954), *A Harpa da Birmânia* (*Biruma no Tategato*, 1956) e *A Torre Dos Lírios* (*Himeyuri No Tô*, 1953) que, além de adquirirem sucesso crítico, foram sucesso de público dentro da nação. Kinoshita chegou até a dirigir o primeiro filme japonês colorido em *A Volta de Carmen* (*Karumen Kokyo Ni Kaeru*, 1951) estrelando Hideko Takamine, uma das melhores e mais populares atrizes da história do Japão e que ainda será muito citada mais à frente. Fora da supracitada “trindade” do cinema nipônico, entretanto, há um nome que é comumente posto em quarto lugar na comum prática de ranquear essa geração mas que possui uma obra que não fica um centímetro atrás de seus contemporâneos em

termos de qualidade.

1.1 O PESSIMISTA

Um fator que explica a ausência de Mikio Naruse nos quadros de autores mais citados do Japão é facilmente evidenciado: sua obra não foi feita para exportação. Naruse era um cineasta reconhecido por seus *shomingeki*, dramas que retratavam as vidas da pequena burguesia, e em um mercado internacional que reconhecia sua nação pela exuberância dos filmes de Kurosawa e Kinugasa, o cinema calmo de Naruse não achou lugar para brilhar em festivais europeus. Além do mais, dentro do próprio país os filmes dirigidos por Naruse eram especificamente vendidos para um público feminino já que quase sempre eram *joseieiga*, “filmes de mulheres”, tratando de temáticas específicas a mulheres e protagonizados pelas mesmas. Os estúdios não viam motivo para distribuir seus filmes além do período de lançamento e mesmo quando os *shomingeki* de Ozu tornaram-se sucessos estrondosos no meio crítico ocidental, Naruse não obteve o mesmo sucesso. Outra razão que é dada para seu desconhecimento é que o cineasta pode simplesmente não ter tido interesse em ter sua obra reconhecida ou celebrada. De acordo com diversos relatos de pessoas que trabalharam e conviveram com Naruse, a qualidade contida e tímida de seus filmes era remanescente do próprio homem que os fez. “O Sr. Naruse era mais do que meramente reticente: ele era uma pessoa cuja recusa em se comunicar chegava a ser maliciosa” disse Hideko Takamine certa vez sobre o diretor com quem trabalhou em dezessete longas e com quem diz nunca ter saído socialmente. Tamai Masao, diretor de fotografia de muitos de seus filmes e amigo de longa data de Naruse dizia que mesmo ele não sabia nada sobre sua vida pessoal. Sua esposa o comparou a um “samurai antigo” em uma entrevista em 1993: uma pessoa “sem falhas de caráter” que não gostava de ser chamado de *sensei* por seus assistentes ou de ser conduzido por choferes mas que também foi descrita como “assustadora” por deixar transparecer poucas emoções, nunca demonstrando quando estava feliz, triste ou raivoso, algo que chegava a incomodar os atores de seus filmes que quase nunca recebiam feedback para saber se ele havia gostado ou não de suas performances. Naruse foi um homem cujo foco principal parecia estar sempre no trabalho mas mesmo a este lado da sua vida o diretor não demonstrava dar tanta importância. “Filmes são efêmeros. Eles desaparecem em uma ou duas semanas. Um acervo completo da obra de qualquer diretor não pode ser feito” é uma fala atribuída ao cineasta. Para ele um bom filme era aquele que fazia dinheiro e qualquer um de seus trabalhos era descartável, para ser consumido imediatamente. Não como um autor ou artista, Naruse parecia se identificar mais no papel de um simples funcionário de estúdio que recebia projetos que em menos de um mês seriam transformados em filmes de noventa minutos. Ele começa a trabalhar na Shochiku em 1920 como um técnico de equipamento e em 1930, aos vinte e cinco anos, dirige seu



Mikio Naruse (centro) com Hideko Takamine (esquerda) e equipe no set de *Quando Uma Mulher Sobe a Escada* (1960)

primeiro filme, *Sr. e Sra. Swordplay* (*Chanbara Fufû*), que seria seguido por mais vinte e dois filmes feitos no período entre 1930 e 1934, em sua maior parte comédias *nansensu*, pastelão. Desses vinte e três filmes, cinco sobreviveram e sabe-se que dois, *Longe de Ti* e *Sonhos Noturnos* (*Kimi to Wakarete* e *Yogoto no yume*, ambos de 1933) obtiveram sucesso crítico e financeiro quando foram lançados. Nos filmes do início de sua carreira já era possível perceber um apuro estético incomum àquele período silencioso, presente na forma de um dinamismo da montagem e na movimentação de câmera, além das temáticas sombrias que o diretor continuaria explorando ao longo de sua carreira. Kido Shiro, diretor do estúdio na época, não gostava do estilo de Naruse ou de sua afinidade com o *shomingeki* e antes que o cineasta abandonasse a Shochiku chegou a dizer que eles “não precisavam de outro Ozu”. Em 34 abandona a Shochiku e ingressa na P.C.L que em 37 se tornaria a Toho Studios e que produziria algumas de suas primeiras obras clássicas como *Esposa! Seja como uma Rosa!* (*Tsuma yo bara no yô ni*, 1935) filme muito elogiado pela crítica local e se tornou o primeiro longa japonês a ser importado para os Estados Unidos, onde o clamor não se repetiu.

Entre 1939 e 1945, quando a censura promovida pelo governo atingia seu ápice, Naruse produziu pouca coisa digna de nota com a possível exceção de *Família Trabalhando* (*Hataraku Ikka*, 1939) e há um certo consenso de que sua produção nos anos 40 caiu tanto em quantidade quanto em qualidade. Durante a guerra não se aventurou em colocar mensagens pacifistas ou transgressoras em seus filmes e no período subsequente teve dificuldade em se manter estável durante as crises dos estúdios. Foi apenas nos anos 50 que começou a produzir aquelas que se tornariam conhecidas como suas melhores obras. *Vida de Casado* (*Meshi*, 1951), *Mamãe* (*Okaasan*,

1952), *Relâmpago* (Inazuma, 1952), *Irmão, Irmã* (Ani Imoto, 1953), *O Som da Montanha* (Yama No Oto, 1954), *A Flor do Crepúsculo* (Bangiku, 1954), *Nuvens Flutuantes* (Ukigumo, 1955) e *Correnteza* (Nagareru, 1956) entrariam todos para os top 10 da *Kinema Junpo* em seus respectivos anos. O estilo que seria atribuído a Naruse floresce nessa época mas existem muitas diferenças entre como este se demonstrou no diretor comparado com seus contemporâneos. Novamente citando Ozu, Mizoguchi e Kurosawa, estes são reconhecidos pela singularidade formal que foi implementada em seus filmes mas Naruse não tinha uma encenação obsessiva, uma técnica de plano sequencia, uma teatralidade grandiosa ou qualquer marca estilística extravagante que pudesse distingui-lo de forma tão imediata quanto aqueles outros. Mesmo assim a obra de Naruse possui uma consistência comparável a de qualquer um desses citados e isso é em grande parte graças a uma congruência temática entre praticamente todos os seus filmes. Apenas Ozu ou Gosho podiam dizer que tiveram tanto sucesso criativo dentro do *shomingeki* e mesmo assim não exatamente da forma como Naruse fez do gênero seu.

Críticos japoneses de seu tempo já faziam alusões à influência que o movimento neorrealista italiano teve sobre o diretor e seu estilo já foi mais de uma vez comparado com o de Rossellini. A atenção para pequenos detalhes e o registro semidocumental do ambiente são paralelos formais com o europeu junto com a estrutura episódica e fluída de suas narrativas. Não parece haver uma liga central que segura a trama dentro desses longas, apenas conflitos de interesses e emoções que afloram tão intensamente nas relações dos personagens quanto em seus espaços psicológicos internos. E é difícil dizer que esses conflitos sequer levam a história para frente já que o progresso e a resolução jamais serão garantidos aos personagens de nenhum dos filmes desses cineastas; a ambiguidade e os finais abertos são peças-chave tanto no cinema de Naruse quanto no de Rossellini. A diferença mais notável entre os dois é a ausência da esperança na obra do japonês. Naruse não tem fé no futuro, como aponta Jean Douchet: “Apenas o presente ocorre. E não existe passado. Este existe apenas no grau que é herdado pelo presente. Consequentemente não há escapatória.” Da mesma forma como Ozu ganhou a alcunha de ser “o mais japonês dos realizadores”, Naruse é chamado de “o mais pessimista dos japoneses” já que seus filmes, por mais que raramente fossem centrados em grandiosas tragédias, apresentavam a melancolia como uma presença constante e irremediável no cotidiano de cada um de seus habitantes. Não há final feliz em um filme Narusiano e do mesmo jeito a própria felicidade é inexistente e substituída pelo simples contentamento passageiro ou apenas pelo conformismo de alguém obrigado a aceitar uma situação desfavorável. O próprio ato de não engrandecer qualquer tragédia paradoxalmente exacerba o tom funesto de seus filmes já que os infortúnios, por piores que sejam, perdem seu sentido e tornam-se patéticos, como em *Quando uma Mulher Sobe a Escada*

(*Onna Ga Kaidan Wo Agaru Toki*, 1960) quando Keiko descobre a esposa e filhos do homem que a pediu em casamento, ou simplesmente não são mostrados, como a morte do cunhado de Kiyoko em *Relâmpago*. Sua visão de mundo melancólica é trazida em uma de suas falas: “Desde a juventude eu sinto que o mundo em que vivemos nos trai; este pensamento continuou em mim.”

Naruse ainda se diferencia de outros autores do realismo ao não colocar seu foco diretamente sobre problemas financeiros e políticos. Apesar de muitos de seus filmes tratarem diretamente da pobreza na classe trabalhadora e das mudanças que a economia japonesa estava sofrendo no período pós-guerra, as enfermidades sociais do Japão servem mais como pano de fundo para dramas humanos universais que ocorrem quase inteiramente no espaço psicológico de seus personagens. Em *Tormento* (1964) a abertura de um supermercado ameaça os pequenos negócios de famílias que habitam aquela pequena cidade há décadas mas mesmo que o filme pautasse a ascensão do corporativismo japonês sessentista em detrimento dos pequenos e tradicionais negócios familiares, este se torna apenas um gatilho para acender uma história de amor entre os dois protagonistas. Da mesma forma, a crise do pós-guerra apresentada em *Nuvens Flutuantes* é mero cenário para um turbulento romance entre dois membros da classe trabalhadora japonesa. Não é dizer que Naruse ignora os fatores sociais em jogo ou que ele os apresenta de forma superficial, muito pelo contrário, estes são fundamentais para a construção de seus universos realistas. O que isso quer dizer é que o drama sai do interior para o exterior por meio de olhares, gestos e sorrisos que escondem turbilhões de emoções que não são ditas mas que são filmadas. Kurosawa já declarou que Naruse foi seu diretor japonês favorito e foi ele quem deu um dos depoimentos mais famosos sobre o contemporâneo:

O método de Naruse consiste em construir um breve plano sobre outro, mas quando você olha para todos eles juntos no produto final, há a impressão de um único plano sequencial. O fluxo é tão magnífico que os cortes são invisíveis. Este fluxo de planos curtos parece calmo e ordinário à primeira vista mas revela-se como um rio profundo com a superfície tranquila escondendo uma forte correnteza abaixo. A segurança de sua mão nisso era sem comparação. (KUROSAWA, 1984)

Kurosawa aqui refere-se à forma como Naruse mantinha sua encenação contida ao ponto de que a superfície da tela aparentava uma tranquilidade geral que tornava mais evidente quando um personagem demonstrava a intensidade de suas emoções, essas que afinal eram a matéria-prima principal do diretor e o turbilhão a que a fala se refere. Comparado com o próprio Kurosawa que criou o costume de dirigir seus atores de forma que estes exagerassem seus gestuais e construía uma *mise-en-scène* barroca que refletia na superfície e no movimento interno o estado psicológico dos

personagens, Naruse trilhou o caminho diametralmente oposto: sua mise-en-scène, como sua vertente temática, sempre foi realista e por vezes minimalista. O efeito prático dessas escolhas foi uma direção muito econômica que evitava chamar atenção a si mas que exatamente por causa disso mergulhava mais fundo em águas turbulentas com cada quebra a que se permitia, com cada close up, com cada movimento brusco de atores ou de câmera e com cada linha de olhar minimamente desalinhada. A obsessão de Naruse com a expressividade de seus atores era tamanha que Takamine certa vez disse que, antes de morrer, o diretor sugeriu que eles fizessem um filme com todo o cenário branco, vazio, para que o foco do espectador se direcionasse completamente às nuances de emoções demonstradas em seu rosto, uma ideia de obra inegavelmente moderna mas que ao mesmo encaixava perfeitamente com o resto das carreiras do diretor e da atriz. A fala de Kurosawa também faz referência direta ao tipo de montagem adotada por Naruse, uma que, diferente de alguns de seus contemporâneos, não privilegiava planos sequência chamativos mas continha uma decupagem relativamente volumosa, com vários planos curtos juntos por cortes frequentes. O que Kurosawa e outros estudiosos perceberam é que apesar de picotadas, as sequências em seus filmes se moviam de forma contínua, garantindo-lhes uma fluidez que tornava a montagem quase invisível e dando-lhes uma qualidade semelhante às técnicas de mestres do plano sequência como Mizoguchi e, novamente, o próprio Kurosawa. Esta continuidade era demonstrada novamente pela atenção do cineasta aos pequenos movimentos de rostos, de olhares e de corpos que, além de trazer à tona os espaços psicológicos dos personagens, marcavam os momentos de corte, agindo quase como pontes que mantinham o fluxo da cena. Ao analisar *Correnteza*, por exemplo, Catherine Russel propôs que o título poderia se referir tanto ao rio que aparecia diversas vezes no longa, à constante troca de dinheiro entre os personagens ou à forma como cada plano do filme se encaixa perfeitamente aos dois adjacentes.

1.2 RECONHECIMENTO TARDIO

Russel também defende que a forma como os críticos da época abordaram a obra de Naruse foi inadequada para o autor e usa como exemplo a análise que Noel Burch fez de sua obra. Este celebrava as qualidades formais expressas principalmente nos movimentos de câmera e no trabalho de encenação mas falando que fora a dita obra-prima que era *Esposa! Seja Como uma Rosa!* a carreira do diretor foi descartável. Essa crítica é sintoma do orientalismo que viciava a crítica eurocêntrica sobre os filmes japoneses: uma visão exotista que elevava autores estrangeiros não por seus méritos próprios mas por apresentarem uma alternativa ao cinema hollywoodiano. Russel ainda aponta:

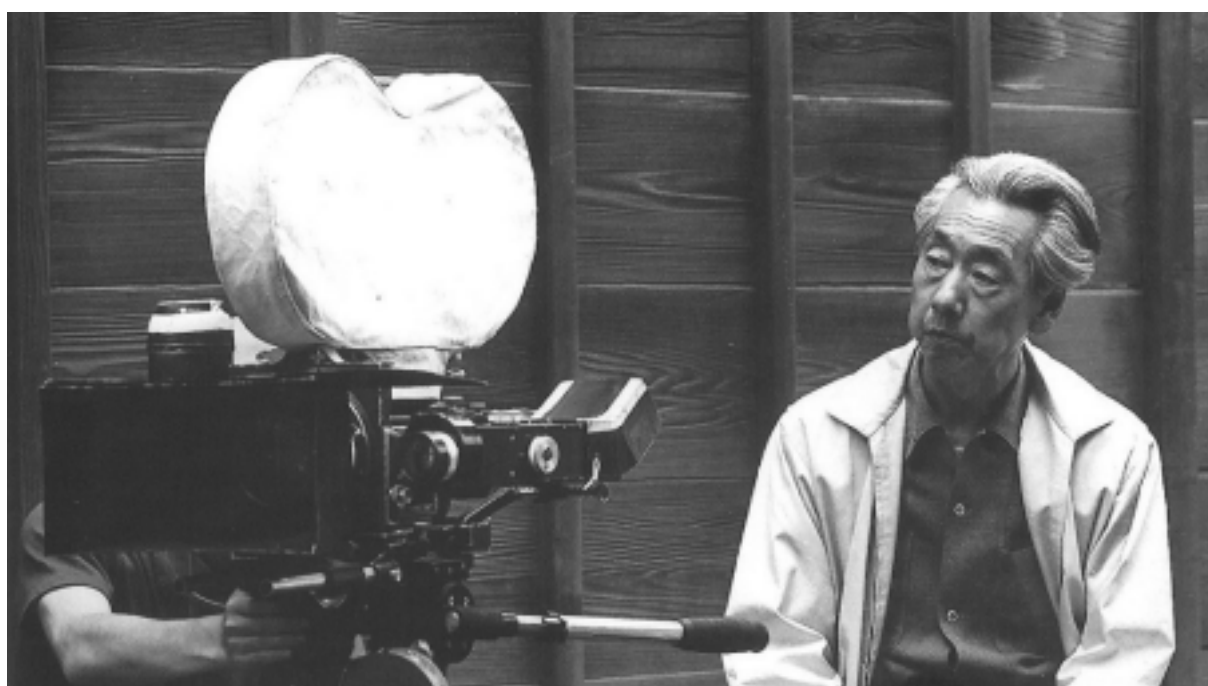
O estilo restringido de atuação e a relativa falta de ação significa que o drama e o peso emocional dos filmes era atingido principalmente por meio da edição. Ao explorar as possibilidades do espaço em 360 graus e das linhas de olhares desalinhadas, um largo raio de efeitos podia ser criado. O fato de a montagem manter-se mais ou menos invisível criava o estilo realista que fazia com que sua obra não fosse “japonesa” o bastante para os críticos ocidentais que procuravam uma marca estética que eles pudessem associar à herança cultural do diretor. (RUSSEL, 2008, p.11)

Foi anteriormente dito que Naruse não possuía um estilo singular que o diferenciasse imediatamente de seus contemporâneos e enquanto é verdade que seus filmes não são tão exuberantes quanto os que foram importados e fizeram sucesso no estrangeiro, é inegável que haja uma profundidade que diferencia sua obra de meros “filmes de estúdio” como poderiam ter sido considerados por muitos críticos ocidentais da época. Vistas também as mudanças que o país sofrera no tempo em que se manteve ativo, é impressionante perceber como uma insistência em explorar especialmente no personagem da mulher japonesa moderna, nas relações familiares, nas dificuldades sociais e em adotar uma representação de mundo que era ao mesmo tempo pessimista e profundamente humanitária resultou que sua obra tivesse uma completude que rivaliza com qualquer uma dentro ou fora da cinematografia nipônica. Como os planos em sua montagem, os filmes de Naruse tornam-se peças complementares uns aos outros com cada um fazendo sua parte em um fluxo sempre constante. Mesmo nos anos 60 quando a morte de Ozu e a ascensão de cineastas mais flagrantemente modernistas como Nagisa Oshima e Masahiro Shinoda anunciaram uma queda de interesse pelos singelos *shomingeki* e uma guinada do Japão a um cinema mais jovem, individualista e politicamente engajado, Naruse produziu pelo menos mais duas obras-primas com *Tormento* (*Midareru*, 1964) e *Nuvens Dispersas* (*Midaregumo*, 1967), filmes que poderiam facilmente existir dentro de sua produção cinquentista já que neles o cineasta apenas manteve ou aperfeiçoou as técnicas que já lhe viam naturalmente. Diz-se que no final dos anos 50 Naruse deu um conselho a seu então assistente de direção, Kihachi Okamoto:

Você deve se ater às suas ideias. Se você correr pra lá e pra cá tentando se adequar à mudança dos tempos o resultado será vazio. Olhe pra mim. Eu sou o mesmo de antes da guerra até hoje. O que mudou foi a moda: às vezes coincidia com as minhas ideias e às vezes não. (NARUSE, c.1960)

Mikio Naruse morreu em 1969 como um diretor famoso por seus melodramas femininos, sua

eficiência em entregar projetos antes do prazo e abaixo do orçamento e ainda em relativa obscuridade da crítica internacional. *Mamãe* foi elogiado pela *Cahiers du Cinema* numa edição de 1954 mas foi apenas no festival de Locarno em 1983 que a Europa teve a primeira grande retrospectiva do cineasta organizada por Audie Bock, autora do livro *Mikio Naruse: Master of Japanese Cinema*, e a partir daí uma parte de suas obras começou a circular fora do Japão. Em 2001 trinta e sete filmes do diretor foram exibidos em Paris e uma mostra itinerante começou em Toronto em 2005. Após décadas de omissão o reconhecimento de Naruse como um dos grandes cineastas clássicos do Japão é visto como uma correção histórica inestimável e hoje versões restauradas de seus filmes mais reconhecíveis são distribuídas em coleções da Criterion e Eureka no ocidente. Nota-se, entretanto, que o histórico de distribuição dos filmes de Naruse no Brasil é singular no sentido que boa parte de sua filmografia já estava sendo exibida em território nacional logo depois de seus lançamentos domésticos e antes sequer de começarem a circular na Europa. Em um livreto intitulado “*O Filme Japonês*” lançado em 1963 pelo Grupo de Estudos Fílmicos (GEF) é dito que oito filmes do diretor foram exibidos em São Paulo após 1960, entre eles *Uma Mulher Sobe a Escada*, *Flor do Crepúsculo* e *Nuvens Flutuantes*. No mesmo texto o crítico Ermetes Ciocheti atribui ao bom gosto e à afetuosidade do cinema Narusiano o objetivo de demonstrar uma “romântica solidão”. Critica então a distância imposta entre os conflitos pessoais de seus personagens e o cenário social precário que serve apenas como um pano de fundo contra o qual ninguém efetivamente se impõe. “Seus personagens estavam imersos na prisão e o que procuravam era fugir daí, não a sua destruição; [...] Eramos chamados a aceitar nossos donos e não a viver sem resignações.” Destaca-se o texto de Ciocheti pois, por mais precoce que seja como uma análise de Naruse, é curto e existe como um dos poucos registros nacionais escritos sobre o cineasta.



Buscando preencher de alguma forma o vácuo de estudos sobre Naruse na academia brasileira, a monografia a seguir analisará parte da obra de Mikio Naruse focando em três de seus filmes produzidos nos anos 50, período reconhecido por conter algumas de suas obras mais clássicas. Tal recorte cronológico é feito tanto para direcionar os estudos a um período em que o autor produzia em completa maturidade artística quanto por uma dificuldade grave em encontrar o material fílmico que ele produziu antes dessa época, especialmente durante a Segunda Guerra e no início da ocupação americana. Os filmes analisados serão *O Som da Montanha* (1954), *Nuvens Flutuantes* (1956) e *Quando uma Mulher Sobe a Escada* (1960), escolhidos por serem três filmes seminais de sua carreira e por terem focos temáticos bastante distintos entre si. Fazendo brevíssimos resumos, enquanto *O Som da Montanha* trata sobre as relações familiares japonesas tradicionais, *Nuvens Flutuantes* fala das mudanças sociais decorridas no Japão pós-guerra e *Quando uma Mulher Sobe a Escada* acompanha as tribulações de uma mulher nas periferias da sociedade tentando sobreviver na mesma. Essas distinções narrativas entre as obras deverão criar uma abrangência aos estudos enquanto denunciam semelhanças estéticas e temáticas prevalentes na direção de Naruse. Esse trabalho explorará a “visão de mundo” demonstrada em seus filmes por meio de seu realismo formal e narrativo e que justifica a sua fama como um cineasta pessimista. Entender como este suposto pessimismo afeta a direção que o cineasta dava a seus atores, os espaços físicos e psicológicos caracterizados em seus filmes e, finalmente, como esse direciona as conclusões de suas narrativas poderá servir como uma boa forma de avançar os estudos sobre Mikio Naruse no Brasil.



2. O SOM DA MONTANHA

Yama no Oto, 1954

O Som da Montanha é uma adaptação do livro homônimo de Yasunari Kawabata, autor que foi o primeiro japonês a ser premiado com um Nobel de Literatura em 1968, e um filme cuja realização foi sugerida para a Toho pelo próprio Naruse. É dito que de todas as suas obras, essa era a sua favorita e, vindo de um diretor que sequer falava para a sua equipe quando estava satisfeito durante os sets, isso é razão o suficiente para tentar compreender o lugar que a obra ocupa dentro de sua filmografia. A primeira coisa a notar é como são representados aqui um punhado de temas narusianos clássicos: o processo de emancipação feminina, as falhas da estrutura familiar tradicional, os trabalhadores de colarinho branco que começavam a formar a classe média japonesa, a contemplação e o uso visual de paisagens naturais entre outros elementos que enquadram esse filme no centro de um possível universo autoral de Naruse. A diferença mais gritante, claro, é a ausência de Hideko Takamine no papel feminino principal, aqui substituída por outra gigante do cinema japonês clássico, Setsuko Hara.

Não é a primeira parceria entre Naruse e Hara já que os dois já haviam trabalhado juntos em *Vida de Casado* (*Meshi*, 1951) e juntariam-se novamente em *Chuva Repentina* (*Shūu*, 1956) e *Filhas, Esposas e Mãe* (*Musume, Tsuma, Haha*, 1960). Os papéis mais reconhecíveis de Hara vieram dirigidos por Yasujiro Ozu mas como atriz ela cabe perfeitamente nas personagens de Naruse, especialmente em *Som da Montanha*, um filme cuja narrativa ocorre muito fora da tela e dentro de espaços psicológicos internos, mesmo se comparado com outros filmes do autor. Se Takamine sabia muito bem esconder as almas inconformadas e rebeldes de suas personagens sob aparências tranquilas que só ocasionalmente deixavam suas emoções subir à flor da pele, Hara era

ainda mais contida. As mulheres que costumava viver eram conscientes das contradições e sofrimento associados a seus papéis femininos dentro daquela sociedade mas a felicidade delas estava justamente associada ao dever tradicional que cumpriam e a contradição em suas vidas vinha exatamente de terem que escolher entre a própria liberdade ou a trajetória que seguiram até então, ambas as opções com seus reveses particulares. Interpretando Kikuko em *O Som da Montanha*, Hara faz a escolha entre se satisfazer com a companhia de seu amado sogro, porém dentro de um casamento com um marido infiel e ausente, e a sua separação do núcleo familiar que a permitiria perseguir sua própria liberdade, mas arriscando o ostracismo e a rejeição que pode sofrer uma mulher divorciada dentro de um universo ainda predominantemente patriarcal e conservador.

Algo que individualiza *O Som da Montanha* perante outros melodramas femininos é que o dilema de Kikuko nos é apresentado pela perspectiva masculina de seu sogro, Shingo, interpretado por So Yamamura. Shingo é o patriarca da família Ogata que trabalha no mesmo escritório que seu filho, Shuuichi (Ken Uehara) e apesar de se demonstrar ativo e detentor de todas as suas faculdades mentais, já é um idoso requerendo todos os cuidados que um homem de sua idade necessita. Além disso, questiona constantemente todas as decisões que o levaram àquele ponto de sua vida, muitas vezes lançando um olhar amargo aos fatos que lhe ocorreram. O livro de Kawabata coloca em foco essa relação de Shingo com a mortalidade e a velhice, enfatizando os arrependimentos e triunfos que obteve em vida e mostrando sua reação ao receber as notícias de que alguns de seus mais velhos amigos acabaram de morrer. A narrativa do filme não deixa de tornar claras as dificuldades que o homem enfrenta por sua idade, já que além de receber algumas notícias de falecimentos e lamentar em voz alta dos efeitos negativos que suas ações tiveram a longo prazo, uma das primeiras cenas do longa mostra sua nora comentando sobre os problemas de saúde que ele teve recentemente e preocupando-se de o sogro estar se exaurindo demais no trabalho ou da doença ter voltado. Entretanto, o foco de Naruse aqui está primariamente centrado na relação do homem com Kikuko, equiparando os problemas que ambos personagens enfrentam e alçando-a a um papel protagonista mesmo que raramente vejamos os eventos da história por sua perspectiva.

2.1 FAMÍLIA EM DESACORDO

A instância em que as crises pessoais de Shingo aparecem mais proeminentes é na relação que tem com a sua família, especialmente como encara seu casamento com Yasuko e os possíveis erros que cometeu ao criar seus filhos. Na primeira cena em que o vemos sozinho com a esposa, ele tenta ler um livro antes de dormir e ela ronca alto, interrompendo sua concentração. Shingo tapa o nariz dela para tentar interromper o barulho mas não consegue e desiste da leitura para ir dormir. A

cena possui um claro valor cômico mas sobre o relacionamento entre o casal é demonstrada uma frustração de Shingo com os maus hábitos da esposa e da sua resignação subentende-se que este não foi um evento isolado. É claro que Yasuko não está agindo dessa forma com a intenção de irritar o marido mas o fato de que a primeira cena do casal mostrada no filme é marcada pela insatisfação dele coloca em dúvida a existência de qualquer amor dentro daquele antigo casamento. O filme apresenta uma boa convivência entre o casal de idosos mas o incômodo da parte de Shingo para com a mulher transparece frequentemente, como na cena em que ela investiga a carteira da filha para saber quanto dinheiro ela trouxe e no comportamento autoritário que ele apresenta a ela. Mais tarde é revelado que Yasuko ainda sente ciúmes da beleza da irmã e que, se ela não tivesse morrido, Shingo provavelmente teria se casado com ela ao invés de sua esposa. Ao descobrirmos isso identificamos o tipo de mágoa que perpassa por aquela união. Ela mesma admite que o marido teve azar com a morte da cunhada e talvez essa distância entre os dois seja ainda remanescente da mágoa que ele carrega por ter sido forçado a resignar-se com uma “segunda opção”. O casamento desde o início então fora construído menos por afeto e mais pela preocupação de ambos em cumprir requisitos sociais, em construir uma família e não ficarem sozinhos em uma sociedade que tem ojeriza a pessoas solteiras.

A relação que Shingo tem com seus filhos não é muito melhor. Novamente, os sinais da boa convivência estão presentes mas Shuuichi se comporta de forma arrogante e distante não só com Kikuko mas com todas as pessoas que o rodeiam e Fusako (Chieko Nakakita), sua outra filha que chega na casa dos pais com seus dois filhos após fugir do marido, questiona se ela é tão secundária nos afetos do pai a ponto de ele sequer se preocupar com o seu destino. Duas cenas denunciam como essas falhas de caráter dos dois se devem ao tratamento que lhes foi dado pelos seus pais: a primeira mostra Satoko, filha de Fusako, chorando para chamar a atenção dos adultos e a mulher dá uma olhada para Shingo enquanto diz que os desentendimentos dos pais sempre afetam as crianças. O corte para o velho que encara-a de volta traz à tona o histórico de conflitos que ele pode ter tido com a esposa e que um dia desestabilizaram aquela família. A segunda cena acontece logo depois quando Yasuko acusa-o de sempre ter dado mais atenção para Shuuichi do que para a filha do casal, tornando o irmão mimado e a irmã magoada pelo tratamento que recebera na infância e que hoje se repete com a afeição que seu pai dá para sua cunhada, Kikuko. Shingo é confrontado com essas questões que ameaçam a estrutura de sua família durante todo o filme e em uma sequência do jantar onde todos estão presentes, Shuuichi pergunta-lhe se sua vida foi um sucesso ou um fracasso ao que ele responde que, já que viveu sua existência em paz considera-a que foi um sucesso. No entanto, como pai, sente que não obteve o mesmo êxito. Usando a felicidade nos casamentos de seus filhos para medir seu sucesso para com eles, chega à conclusão de que falhou

miseravelmente e a culpa por Shuichi ser um marido negligente e infiel e por Fusako fazer parte de um casamento desmoronante sendo forçada a fugir de casa com os filhos recai sobre seus ombros.



A família Ogata: da esquerda para a direita, Shuichi, Kikuko, Shingo e Yasuko

A única relação cultivada por Shingo que lhe traz alguma satisfação é aquela entre ele e Kikuko no que talvez seja um dos mais afetivos e honestos relacionamentos representados em toda a filmografia de Naruse. Há uma intimidade entre os dois que não é compartilhada entre nenhum dos outros personagens e ela já é demonstrada desde o início quando vemos a jovem saudando seu sogro como *Otosan*, “pai” em japonês. O filme começa após a empregada da casa abandonar o emprego e Kikuko assumir seus afazeres de cuidar da casa e de seus sogros idosos, coisas que ela faz com aparente entusiasmo motivado muito pelo carinho que sente pelos dois, especialmente por Shingo. E há reciprocidade por parte do senhor, que trata Kikuko com afeto genuíno que ele não dedica nem mesmo aos próprios filhos, compartilhando com ela seu interesse por flores, jogando conversa fora sobre o sotaque da antiga empregada e, no final do filme, quando ela aborta sua gravidez e separa-se de Shuichi, consolando-a e garantindo-lhe a liberdade de seguir seu caminho sem precisar se preocupar com o próprio bem-estar. É justo inclusive dizer que, durante todo o filme, a única coisa que prende a mulher àquela casa é sua relação com o sogro já que quando iniciamos a história seu casamento com Shuichi já está abalado ao ponto de fazê-la questionar se vale mesmo a pena insistir nele.

Entretanto, vale dizer que como todas as relações do filme, essa esconde seus próprios problemas. Apesar de não existir nenhuma tensão sexual visível entre Kikuko e Shingo, há sugestão

de incestuosidade, ou pelo menos um sentimento próximo ao romance. Tema parecido surgiu em *Pai e Filha* (*Banshun*, Ozu, 1949), outro filme estrelando Setsuko Hara, quando a proximidade entre os protagonistas às vezes lembrava a de um par romântico mais do que de uma família. A diferença de *O Som da Montanha* para com o filme de Ozu é que essa atração é demonstrada de forma unilateral da parte do ancião. Uma cena em particular demonstra isso, quando o filho de um dos amigos falecidos de Shingo tenta vender para ele uma máscara kabuki. O vendedor pede para a secretária do escritório, Tanizaki (Yoko Sugi), colocá-la no rosto e quando ela o faz, Shingo olha para ela impressionando ao notar a inegável semelhança com sua nora. Seu olhar naquele momento e o fato de ele já ter revelado sua frustração no casamento com Yasuko criam uma forte impressão de que no fundo o velho pode estar apaixonado por Kikuko e talvez sua tristeza por não ser jovem o bastante para criar um relacionamento amoroso com ela some-se à sua melancolia geral com a própria idade. Além disso, a cena revela outra faceta mais mórbida daquele relacionamento pois o ato de colocar a máscara faz Tanizaki lembrar um boneco. “Parece que tem vida própria, não é?” é uma fala do vendedor que pode se referir tanto à máscara quanto à própria secretária e até ao resto das mulheres do filme. *O Som da Montanha* fala muito sobre o tratamento que os homens dão às mulheres, donas de casa, funcionárias, etc, que precisam obedecer seu dever de servir aos patriarcas e comportar-se sem se queixar enquanto suas próprias vontades e ambições são prontamente desconsideradas. Quando Shuichi trai sua esposa, fica claro que ele não se importa de ferir seus sentimentos mas quando Shingo aproveita Kikuko para cuidar da casa e servir de companhia também existe uma relação de servitude pautada pelo conservadorismo. De vários jeitos Kikuko é tratada como uma boneca e seu triunfo virá ao final do filme quando finalmente fará valer seu próprio arbítrio.

2.2 O CASAMENTO FALIDO

Na primeira vez que vemos Shuichi chegando em casa ele está embriagado e vai direto para a cama enquanto ignora as preocupações da esposa e seus esforços em deixá-lo confortável. Depois torna-se claro que o homem está no meio de um caso extraconjugal que mal tenta manter em segredo da família. Ao ser confrontado pelo pai sobre seu caso, meramente pergunta se ele mesmo nunca traiu Yasuko antes, ao que Shingo não responde diretamente, apenas diz que não gosta da enganação. Shuichi compara sua mulher a um lago e sua amante a uma correnteza dando a entender que não se sente satisfeito com a placidez e a tranquilidade de Kikuko, ironicamente qualidades muito apreciadas por Shingo. Além disso, Tanizaki revela mais tarde que Shuichi frequentemente compara a mulher a uma criança e em certo momento ele diz na cara de Kikuko que ela não teria condições de cuidar de um filho porque ela mesma é muito infantil. Kikuko, por sua vez, jamais

responde a essas provocações e relega-se a continuar cumprindo seu papel de dona de casa, atendendo todas as necessidades dos familiares com um sorriso no rosto, contendo sua frustração. Essa característica de esconder seus sentimentos intensos e desagradáveis sob um véu de normalidade era uma qualidade muito associada ao estilo de atuação de Setsuko Hara e, não por coincidência, bastante presente nas personagens femininas de Naruse. Para um diretor que constantemente tentava expressar o não dito na forma como os personagens se olham, o fato de que os raros olhares trocados entre o casal principal nunca expressam qualquer tipo de paixão fala tanto sobre aquele casamento quanto o sorriso de Kikuko perante o fato de que, novamente, seu marido não voltou para jantar em casa. E quanto mais Shuichi estraga seu relacionamento, mais sua esposa e seu pai se aproximam e conforme isso vai acontecendo, mais inalcançável parece se tornar o desejo de Kikuko por libertação.



Torna-se cada vez mais difícil para Kikuko manter a ilusão de que tudo está bem em sua casa

O núcleo familiar apresentado em *O Som da Montanha* apresenta-se de uma forma parecida com outros momentos da filmografia de Naruse, conhecido por questionar a estrutura familiar tradicional japonesa. Aqui está uma família de classe média alta financeiramente estável que vive em Kamakura, um tranquilo bairro de periferia distante do caos urbano e cuja paisagem de flores e cercas-vivas decora casas habitadas por idosos, crianças, donas de casa e, ocasionalmente, maridos trabalhadores. A própria casa dos Ogata é grande, bem iluminada, ventilada e com vista privilegiada para as montanhas florestais que dão nome ao filme. Tudo naquele ambiente parece querer distanciar da memória a destruição que a Segunda Guerra causara apenas dez anos antes mas as dinâmicas sociais dentro da família servem como lembrete de que o Japão está, sim, mudado. Visto pelos olhos da tradição, a estrutura familiar dos Ogata é o caminho certo para a felicidade mas Naruse revela como esse modelo havia se tornado insuficiente. Não era incomum que os casamentos japoneses fossem baseados mais em estabilidade do que em amor e o resultado desse

costume se vê em casais mais velhos como Shingo e Yasuko, juntos por conveniência e baseando sua relação em puro conformismo, na família de Fusaku, unida por um arranjo feito pelos pais e resultando na sua súbita fuga de casa e, é claro, na mal fadada união entre Kikuko e Shuichi, que pode ter começado por amor mas que agora se mantém fragilmente sustentada apenas pela imposição social de manter aparências. Esse tema de insatisfação dentro do ambiente familiar já havia sido discutido pelo diretor dois anos antes em *Relâmpago* (*Inazuma*, 1952) mas enquanto que naquele filme a raiva de Kiyoko por seus familiares era explícita, os Ogata continuam a manutenção de um senso de normalidade, mesmo que esse esforço seja em si mesmo uma das razões para a infelicidade geral.

2.3 KIKUKO REAGE

Kikuko reflete muito as personagens femininas clássicas de Naruse no sentido de que ela é uma mulher presa na transição entre dois tempos: o Japão tradicional e o Japão moderno. As mudanças dando-se efeito naquela sociedade, principalmente devido às repercussões que a Segunda Guerra teve no país, significaram que o lugar que as mulheres japonesas passaram a ocupar era muito diferente daquele que possuíam antes. Os movimentos feministas não fizeram exceção ao Japão e em poucas décadas as mulheres que mal eram vistas fora de seus lares começaram a marcar presença no mercado de trabalho. É evidente que a cultura japonesa, assim como a de praticamente todos os lugares do mundo, continua predominantemente patriarcal mas era fato que a masculinidade, principalmente dos japoneses derrotados, tornara-se ausente o bastante para abrir um espaço que seria ocupado pelas mulheres. Porém, o processo dessa mudança demorou muito tempo para tomar forma e entre o conservadorismo da primeira metade do século e uma segunda metade comparativamente progressista, os anos 50 foram palco do início de muitas transformações que as pessoas ainda não haviam começado a entender. Em certo momento, Kikuko torna-se consciente de sua tragédia pessoal e age para assegurar-se algum tipo de paz. Seu casamento a torna infeliz e ao saber que está grávida confronta-se com a decisão de seguir sua vida como está, dando luz ao filho de uma relação sem amor, aguentando pelo resto da vida a mesquinhez do marido e buscando consolação em seu sogro, ou tomar uma ação que lhe será dolorosa tanto física quanto psicologicamente e a colocará em risco de perder tudo o que construiu até então mas que ao menos criará a possibilidade de um caminho melhor. Ainda mais, um que ela mesma poderá escolher. Então Kikuko decide abortar o bebê e separar-se de Shuichi realizando dentro daquele microcosmo a transição da japonesa servente à família para a mulher dona de seu próprio destino.

Um dos elementos que mais chamam a atenção nessa decisão de Kikuko é que o processo

quase inteiro acontece fora de quadro. Não apenas no interior da sua mente mas longe dos olhares do espectador que continua preso à perspectiva de Shingo, descobrindo os atos e as motivações de Kikuko junto com seu sogro. O livro de Kawabata acontece pela primeira pessoa do senhor com o intuito de enfatizar sua visão sobre a própria vida e sobre seu papel dentro daquela família mas mantendo esse ponto de vista enquanto muda-se o foco temático para o dilema vivido por Kikuko deixa essa personagem mais ambígua e a dúvida sobre o que se esconde por trás do sorriso da mulher se torna mais forte. A montagem de Naruse é muito importante para sustentar o mistério sobre Kikuko pois nos dá apenas informação o bastante para especular sobre o que se passa em sua cabeça. Durante o filme a mulher apenas fala quando é para saudar algum dos familiares ou quando lhe é dirigida a palavra e mesmo no final, quando as cartas são postas à mesa e ela discute o futuro com Shingo, seu diálogo refere-se apenas à preocupação que tem com os sogros e à beleza do parque em que ambos se encontraram. A única ocasião em que Kikuko é transparente com seus sentimentos é quando revela ao marido que abortou sua gravidez por causa da infelicidade que ele lhe causa mas mesmo esse momento acontece fora de tela. Seja pelo medo de incomodar os familiares, seja por uma própria falta de articulação, a mulher nunca ousa revelar o que está pensando e não nos é dada a oportunidade de entender o que se passa consigo fora as pistas que nos são dadas pelo seu comportamento gestual. Por isso, nos momentos em que Kikuko está presente para ouvir a ausência de seu marido sendo trazida à tona ou quando é questionada por ainda não ter filhos, Naruse corta para um primeiro plano de sua reação em que a passividade de seu sorriso é traída por um momentâneo olhar de tristeza. São nesses momentos em que fica claro como Kikuko sabe mais do que está acontecendo do que lhe dão crédito e como está triste por sua vida ter colapsado.

A crítica Mikawa Kiyo diz que os públicos femininos facilmente se identificariam com o drama de Kikuko mas acusa a personagem de ser muito passiva e fraca diante todas as circunstâncias. De fato, Kikuko se mantém muito contida durante toda a duração do filme e só deixa para ter qualquer tipo de reação nos últimos momentos da história. Essa característica difere até das outras protagonistas dos filmes narusianos, especialmente aquelas interpretadas por Hideko Takamine que, apesar de sempre se encontrarem em situações desfavoráveis sempre se rebelam de alguma forma e lutam pela própria felicidade a despeito do que a tradição lhes diz. Diferente dessas, Kikuko não está imediatamente disposta a questionar o tradicionalismo e é justo dizer que ela se sente confortável em assumir o papel de uma dona de casa se isso significar estar perto de pessoas amadas como Shingo. Essa predisposição de aderir a um modo de vida conservador a distancia de mulheres tipicamente consideradas “mais fortes” no cinema japonês mas é inegável que, assim como aquelas mulheres vividas por Takamine e outras interpretadas pela própria Hara, Kikuko

termina por perseguir a própria felicidade e, como mostra ao final do filme, está disposta a fazer graves sacrifícios para obtê-la. Seu ato de abortar um filho e separar-se de Shuichi coloca em cheque toda a sua atitude de observadora passiva até aquele momento já que mostra-a disposta a agir em interesse próprio, diferente do que faria uma mera conformista. Essa obstinação em ser dona do próprio destino a torna forte e insere-a dentro do um dilema sociopolítico relevante às japonesas da época em que o filme foi lançado.



A última cena do filme com Kikuko despedindo-se de Shingo pela última vez.

Porém, como é típico ao cinema de Naruse, qualquer decisão feita pela personagem não lhe garante a prosperidade. Ao seguir sua própria volição, Kikuko escolheu também o caminho que se mostrará mais difícil por ser aquele que rompe com a tradição, que a deixa à mercê de uma sociedade em que sua posição de mulher solteira e sem família a tornará alvo para todo tipo de preconceitos. O último plano em que ela aparece andando junto de Shingo e afastando-se da câmera inicia sua jornada em liberdade mas não representa um final feliz, ela anda em direção a uma vida que não saberemos se será melhor ou pior do que aquela que ela teve até agora. Mas ainda assim, esse era o risco que qualquer mulher em sua posição correria e isso não torna sua decisão menos valiosa.

Em certo momento do filme Shingo encontra com Kinuko, a amante de seu filho, após procurá-la para tentar convencê-la a terminar aquele relacionamento. Lá ele descobre que Shuichi já não visita-a mais depois que descobriu que ela estava grávida e que ele a agrediu para que ela abortasse a criança. Kinuko resistiu e disse que iria dar luz àquela criança que ela mal considera ser

filha do amante. Se Kikuko representa as mulheres que conseguiram fugir de relacionamentos problemáticos, Kinuko faz parte das japonesas que desejam ao mesmo tempo a independência e o afeto de uma família. Shingo chega a questioná-la se é mesmo bom dar a luz a uma criança tão anormal mas ela pergunta se, afinal, é tão ruim uma mulher solteira querer um filho. Nenhuma das mulheres está disposta a desistir de sua própria individualidade e perceber isso foi um passo que marcou a evolução do movimento feminista, sendo correto dizer que mulheres como Kikuko e Kinuko fizeram parte de sua vanguarda.



3. NUVENS FLUTUANTES

Ukigumo, 1955

Nuvens Flutuantes (Ukigumo, 1956) é de várias formas uma anomalia dentro da cinematografia de Naruse. Este é o único filme que o diretor fez tratando diretamente dos efeitos da Segunda Guerra sobre a vida dos japoneses. É claro que praticamente todos os temas econômicos e sociais inseridos em seus filmes possuem relações com a catástrofe dos anos 40 mas *Nuvens Flutuantes* continua sendo seu único longa em que os personagens são mostrados envolvendo-se com o conflito e mencionando constantemente como as mudanças recentes da nação devem-se à recente derrota. Outro ineditismo de Naruse presente aqui é a morte da protagonista feminina. Já foi dito que seus filmes costumam finalizar com um ar forte de ambiguidade deixando suas personagens, especialmente as mulheres, incertas sobre o futuro que seguirão e às vezes até mais distantes da possível felicidade com que um dia almejavam. Aqui a vida não segue, pelo menos para Yukiko (Hideko Takamine). Após finalmente conseguir o que sempre buscou durante o filme, afeição e a possibilidade de viver o resto de sua vida perto de Tamioka (Masayuki Mori), uma doença prévia é agravada pelas chuvas constantes de Yaku, ilha isolada aonde foi forçada a ir graças a seu mal fadado romance, e a mulher é levada a uma morte solitária dentro da cabana onde os dois viveriam o resto de suas vidas. Algo parecido ocorreu depois quando Koji morreu ao final de *Tormento (Midareru, 1964)* mas esses são os dois únicos casos de protagonistas com fins trágicos em filmes narusianos e *Nuvens Flutuantes* é o único em que a falecida é a mulher.

Ainda diferente do resto do cinema de Naruse é a ocorrência aqui de uma descentralização espacial. Praticamente todos os seus filmes antes e depois desse aconteciam em torno de um certo local, seja ele a casa da família em *Relâmpago* ou *Som da Montanha*, o estabelecimento onde os personagens trabalham em *Nuvens Dispersas* ou *Tormento* ou no bar ou casa de gueixas em *Corrente* e *Quando Uma Mulher Sobe a Escada*. É claro que a história também perpassava outras localidades mas de uma forma geral havia um centro de gravidade para os acontecimentos e este também muitas vezes se tornava um centro de tensão cuja existência era ameaçada ou ameaçava os personagens. Em *Nuvens Flutuantes* os protagonistas se colocam sempre em movimento, sempre buscando um lugar melhor para viver seu romance ou fugindo do próprio e sendo frustrados pelos obstáculos que se colocam entre eles e seus objetivos. O precário apartamento em que Tamioka vive após se separar da esposa pode ser visto como um lugar a que somos frequentemente retornados mas boa parte dos acontecimentos que lá ocorrem escondem-se em elipses e a ilha de Yaku onde se passa o clímax do filme só aparece no final. Dalat na Indochina é o maior candidato a ser a âncora espacial do filme por sua importância em afetar a história do casal protagonista e especialmente por ser o lugar que ambos tentam ressuscitar emocionalmente mas sua aparição física ocorre sempre no passado por meio de flashbacks e mesmo estes acontecem apenas no primeiro ato e nos últimos planos do filme.

Junto a uma inconstância espacial, *Nuvens Flutuantes* também busca montar um remendo que abranja uma grande quantidade de tempo. Somos inicialmente transportados a 1946 logo depois que a Guerra terminou e os repatriados estão voltando a sua devastada terra natal mas após isso é incerto quanto tempo se passou do início ao fim do relacionamento de Yukiko com Tamioka. Esta qualidade épica de *Nuvens Passageiras* é compartilhada com outros filmes como *Nuvens Dispersas* e *Relâmpago* mas mesmo nesses exemplos temos uma ideia melhor definida do intervalo temporal em que as histórias acontecem enquanto que aqui são dadas apenas pistas o bastante para ter certeza de que a cronologia da história perpassa vários anos. Eventos de longa duração como a separação de Tamioka de sua esposa, a luta dela contra a tuberculose e sua subsequente morte, o relacionamento de Yukiko com o soldado americano e depois com seu ex-cunhado e a contratação de Tamioka para trabalhar como guarda-florestal em uma ilha afastada acontecem exclusivamente dentro de elipses. O próprio Japão muda dentro desse intervalo temporal e menções à guerra assim como vistas de paisagens arrasadas tornam-se mais raras ao longo do filme. As elipses tornam-se ferramentas focalizadoras já que, como em todos os filmes de Naruse o macrocosmo, por mais realista e relevante que seja, torna-se apenas um pano de fundo para uma história que ocorre quase que inteiramente no universo íntimo. Os dramas de coadjuvantes e até mesmo os conflitos que os

rodeiam perdem importância para o romance em si como Catherine Russel descreve:

Em uma cena de dois minutos demonstrativa da economia narrativa de Naruse, Yukiko tem um aborto e lê sobre a morte de Osei no hospital. Em várias cenas mais longas, Yukiko e Tomioka sentam ao redor de uma mesa em um esparsamente decorado hotel ou restaurante bebendo, fumando, recontando sua última separação e planejando um próximo mal fadado encontro.(RUSSEL, 2008 p.281)

A inconstância espaço-temporal no longa reflete a significância de seu título. O termo *Ukigumo* no Japão serve para descrever algo como “almas sem rumo”, pessoas que nunca encontram um objetivo, seguem esta vida trafegando de lugar em lugar e estão fadadas a jamais encontrar uma satisfação plena. Por isso *Nuvens Flutuantes* é uma história de constante mudança, seja ela para melhor no caso de Yukiko que vira tesoureira do negócio de seu cunhado ou para pior no caso de Tomioka que vai à falência e perde a família, mas esta é sempre travada por um passado do qual ninguém consegue escapar, um que está representado metaforicamente pelo verão em Dalat durante a guerra e concretamente nos reencontros entre o casal. Por mais que este romance afete negativamente aquelas duas vidas e por mais que ambos tenham consciência de quanto mal um faz ao outro, ambos tornam-se interdependentes e o clímax acontece quando Yukiko desiste de sua própria saúde para acompanhar Tomioka até a chuvosa ilha de Yaku porque a morte virou uma opção melhor do que viver o resto da vida distante de seu amado. O desfecho então é o inevitável produto da escolha que ambos fizeram de levar esse amor às últimas consequências e agora Yukiko está morta e Tomioka está relegado a seguir a vida de uma alma sem rumo.

3.1 O PASSADO INESCAPÁVEL

O crítico japonês Tadao Sato descreve a história de Yukiko como a história de uma “mulher extremamente tola” mas encontra paralelo o ideal feminino da sociedade japonesa:

[...] ninguém sente que ela deveria ter procurado outro tipo de vida. Ao invés disso, o público é tocado pelo seu amor por um homem imprestável, insignificante, e pelo fato de que seu relacionamento foi formado puramente por sua irracional e mal calculada tenacidade. [...] Portanto, a aparentemente burra mulher de *Nuvens Flutuantes* é respeitada precisamente por causa de sua cega insistência. Mulheres japonesas são admiradas por essa não glamourosa emoção, e dentro dela, inesperadamente, securidade espiritual pode ser atingida.(SATO, 1987 p 93)

Sato está correto em assumir que Yukiko representa um ideal da mulher japonesa que mostra total dedicação ao homem chegando ao ponto do autossacrifício. O sofrimento da personagem feminina é

um ponto em comum em muito da cinematografia japonesa clássica mas esta dor sempre é justificada por um bem maior e, de alguma forma, recompensada com um tipo de honra. Em Mizoguchi por exemplo, os sacrifícios de mulheres possuem enorme valor narrativo e dramático como em *Intendente Sansho* (*Sanshō Dayū*, 1954) quando Anju se suicida para não dar a localização do irmão ou em *A Vida de Oharu* (*Saikaku Ichidai Onna*, 1952) quando o filme a transforma em uma espécie de mártir por causa de seu incomparável sofrimento. Porém, como um cineasta que passou os anos 50 debruçando-se sobre o fenômeno de libertação feminina no Japão, a visão que Naruse tem sobre os sacrifícios das mulheres é diferente da de seus contemporâneos no sentido de que ele trata-o com um viés muito mais humanista do que os outros. Como a única mulher protagonista a morrer em um filme de Naruse não sobra endeusamento algum a Yukiko, sua morte não serve para nada além de criar mais dor e o único gesto feito a ela pós-morte, Tomioka passando batom em seu cadáver, só faz pensar no que poderia ter sido. Não há martírio, apenas o arrependimento do homem ao perceber que, afinal de contas, amava aquela mulher e os últimos planos de flashback com o rosto de Yukiko representam a única coisa que lhe resta, o passado.

O passado é uma figura proeminente no cinema narusiano e boa parte das relações entre seus personagens são pautadas por eventos que ocorreram anteriormente ou, um clichê de seus filmes, por maridos que faleceram e deixaram suas viúvas em estado de lamento eterno. É difícil dizer que o passado em *Nuvens Flutuantes* é de fato mais importante do que em qualquer outra obra do diretor mas é possível argumentar que ele raramente o mostrou de forma tão proeminente quanto aqui. Apesar de esparsos, o uso dos flashbacks torna claro que se Yukiko e Tomioka possuem algum objetivo nessa vida é reviver aqueles momentos de felicidade mas ambos falham porque o Japão agora é outro, porque toda a esperança que foi criada durante a Segunda Guerra não passa de ilusão e tentar vivê-la agora será mero teatro, farsa.

As cenas de flashback são também momentos de brilhantismo para a montagem. Durante o filme há quatro cenas que remontam o passado. A primeira acontece depois que Yukiko e Tomioka reencontram-se no Japão pela primeira vez: um plano fechado da moça melancólica vestida com roupas de refugiada e com um prédio depredado ao fundo corta para um plano dela usando um vestido cintilante descendo as escadas de uma mansão. Nessa cena os dois personagens se conhecem, primeiro trocando frias saudações para depois se apaixonarem. É também o momento em que aparece a primeira rachadura no caráter de Tomioka. Logo após conhecer Yukiko e enquanto sai de cena, uma empregada da casa acompanha-o com o olhar em um curto primeiro plano. Em típico estilo de Naruse este ato de olhar é o único elemento da relação entre os dois mas ainda é o bastante para inferir que trata-se de outro caso romântico que ele teve antes de Yukiko.

Nesse breve olhar de uma personagem desconhecida há o primeiro prenúncio de que Tomioka é um mulherengo e do sofrimento que isso irá causar a todas as mulheres de sua vida. Em contraste, seus colegas comentam sobre o quanto Tomioka é um trabalhador responsável e o quanto ele se importa com a esposa antes de o filme cortar de volta ao presente com um plano dele voltando para reencontrar Yukiko. O próximo flashback acontece pouco tempo depois quando o casal está junto em um pequeno apartamento com vista para a praça falando sobre como tudo mudou desde o fim da guerra. Yukiko olha para seu companheiro e depois para baixo e um falso *raccord* transporta o contraplano de volta para o tempo em que os dois se encontraram na Indochina. Nessa segunda volta no tempo vemos os dois se conhecendo mais até o momento em que estão sozinhos na floresta e se aproximam um do outro para um beijo. Outro falso *raccord* corta do rosto juvenil de Yukiko aceitando o romance na Indochina para o envelhecido e despenteado Tomioka traindo sua esposa mais uma vez no depredado Japão. A eficiência narrativa de Naruse é plenamente sentida nos dois cortes que isolam o segundo flashback, ao mesmo tempo trazendo o passado como uma figura proeminente dentro dessa relação e distanciando-o o máximo possível às circunstâncias em que vive o casal no presente.

O terceiro flashback ocorre quando Yukiko reencontra seu ex-cunhado Sugio Iba e os dois vão almoçar juntos em um restaurante. Eles colocam a conversa em dia mas as expressões nos rostos dos atores e o fato de que eles nunca cruzam olhares indica que há um descontentamento entre os dois. Em outros filmes do Naruse essa história ficaria em subtexto e expressa apenas por sutis maneirismos mas aqui ele se dá a liberdade de usar um flashback para expor a natureza do conflito. Sugio comenta sobre seus planos e convida Yukiko a ir morar com ele. Ao não receber resposta pergunta por que ela não confia nele e dá um tapinha nas costas da moça. Ao virar o rosto para finalmente olhar o cunhado de frente o plano até aqui contínuo dos dois conversando no restaurante (vale dizer que Sugio está posicionado mais alto do que Yukiko na imagem) é cortado para Yukiko acordando assustada na cama e olhando para o fora de quadro. Segue-se o contraplano do rosto de Sugio se aproximando da câmera e corta de volta para o mesmo plano de Yukiko mas agora o cunhado invade o plano e agarra-a contra a sua vontade. No momento seguinte, como se nada houvesse ocorrido, voltamos ao plano anterior do restaurante. Este é o flashback mais curto do filme e tudo indica que a sequência foi feita para ser o mais invisível possível. Sequer o espaço sonoro é interrompido e enquanto vemos os momentos logo antes do estupro, Sugio fala sobre o quanto ele se preocupou com Yukiko quando ela viajou para a Indochina. Lembra-se da fala de Kurosawa descrevendo Naruse como um cineasta que criava “correntezas fortes escondidas por superfícies tranquilas” e nota-se que o flashback aqui foi usado para escancarar a correnteza que se oculta dentro dos olhares evasivos trocados pelos ex-cunhados. Yukiko revela que estava fugindo



Início do primeiro flashback



Início do segundo flashback



Final do segundo flashback

dele após ter sido violada e sorri ao dizer que o odeia praticando a tradicional arte japonesa da resignação, tão presente no cinema de Naruse.



O quarto flashback ocorre nos últimos momentos do filme. Tomioka está sentado sozinho ao lado do cadáver de Yukiko. O rosto dela está pálido e ele decide passar um batom em seus lábios para dar-lhe algum resquício de vivacidade. Tomioka olha para sua amante morta e um primeiro plano de Yukiko deitada de olhos fechados faz um fade para imagens da mulher viva, andando pela floresta do Vietnã e sorrindo ao olhar a câmera. Ela se afasta e começa a sair de quadro quando outro fade nos leva de volta a seu corpo e o único movimento visível é da luz da lamparina que Tomioka lentamente coloca no chão fora de quadro. Ele continua olhando o cadáver a sua frente faz algo que não havia feito para nenhuma das suas amantes que morreram durante a trama: ele chora pois, assim como nós, sabe que toda e qualquer esperança de recuperar a emoção que sentiu em

Dalat morreu junto com Yukiko.



O quarto e último flashback

3.2 OS EFEITOS DA GUERRA

Os personagens de *Nuvens Flutuantes* estão intimamente ligados com o papel do Japão na Segunda Guerra. Mesmo que o filme não os mostre cometendo violência direta contra os habitantes das áreas ocupadas, ambos participaram da construção e manutenção das colônias tornando-se cúmplices das invasões e, por tabela, das atrocidades que o país cometeu durante o conflito. O filme faz questão de não se referir literalmente a este debate moral mas é ao mesmo tempo consciente da responsabilidade que “japoneses ordinários” como Tomioka e Yukiko possuem sobre os fatos. O acadêmico Mitsuhiro Yoshimoto oferece uma leitura que compara o sofrimento do casal a uma punição por sua participação no imperialismo japonês:

A morte da mulher em Yakushima, que lembra uma floresta do Sudeste Asiático, parece confirmar essa leitura. O melodrama aparentemente apolítico de Naruse é de fato uma das mais sutis e severas acusações ao imperialismo japonês e das pessoas que se beneficiaram do empreendimento colonial japonês. (YOSHIMOTO, 1993)

Para Yoshimoto existe uma tendência do drama japonês nos anos 50 de ignorar os efeitos de crises sociais sobre a conversão do país do pré para o pós-guerra, como que aproveitando as vantagens do novo contexto político da democratização sem explorar as mazelas que o originaram. Naruse então é um dos cineastas que melhor se aprofunda sobre esse período e, de acordo com o crítico, descobre que “o Japão como uma comunidade é sempre reconstruído apenas às custas das mulheres”.

A visão que os personagens possuem sobre o período passado na Indochina não reflete o trauma da guerra e muito menos a violência perpetrada pelo império. Dalat é representada como um éden onde o romance do casal poderia florescer à vontade e sempre é trazida em referência ao momento de maior felicidade que ambos já tiveram. A sequência em que Yukiko chega ao Japão junto com outros repatriados é filmada similarmente a um registro documental e lembra várias cenas de refugiados fugindo do conflito e chegando a um novo território forçados a recomeçar suas vidas do zero. O choque entre o que Yukiko deixou para trás e o que ela encontrou na volta para casa reflete a crise humanitária ocorrida no início da reconstrução do Japão. “As coisas mudaram mais do que eu queria” diz ela para Tomioka enquanto observa uma praça lotada. “O que você esperava? Nós perdemos a guerra” recebe como resposta. Se houve sofrimento e sacrifício para a população japonesa antes, existia pelo menos a esperança de que uma vitória traria felicidade que faria tudo valer a pena. As bombas, a ocupação e a culpa crescente pela violência cometida foram a humilhação que forçou a sociedade japonesa a olhar para si mesma e a praticamente recomeçar do zero, não muito diferente de repatriados como Yukiko e Tomioka.

Os efeitos da ocupação americana também surgem brevemente no início do filme na forma de um caso ocorrido entre Yukiko e um soldado americano chamado Joe. Muito rápido se pode perceber que a relação pauta-se puramente por interesse, tanto da parte de Yukiko que se beneficia e se sustenta dos presentes e do dinheiro oferecidos pelo amante quanto da parte do próprio soldado, que subentende-se estar apenas atrás de uma pequena aventura em um país exótico. O filme não faz questão de dar muita importância ao evento e após as suas duas curtas aparições o estrangeiro não é mais mencionado. Ainda assim fica clara a alusão à ameaça sofrida pela masculinidade japonesa após a guerra. A derrota da nação feriu profundamente o orgulho de todos os homens envolvidos no conflito e essa crise já foi até mencionada como uma das causas da ascensão social de mulheres no país que precisaram fazer o trabalho que seus maridos haviam abandonado ao viajarem para o fronte ou estavam magoados demais para terminar quando voltaram para casa. A presença de Joe faz contraste a tudo que Tomioka representa: um dos homens é um estrangeiro alto que recita poesias e tem condições de pagar por toda a decoração da casa onde mora sua concubina, o outro é um trabalhador japonês envelhecido, alcoólatra e mulherengo cuja empresa afundou e agora mal tem condições de sustentar a própria família, quem dirá uma amante. Mesmo assim, Yukiko corre no encalço de Tomioka logo que ele a abandona e Joe irá embora em apenas dois meses porque a lealdade da mulher japonesa só é tão admirada quanto a sua capacidade de suportar sofrimento. Outros elementos da invasão cultural americana são percebidos no filme, especialmente no apartamento da protagonista enquanto ela mantém os encontros com o soldado. Quando Tomioka

visita-a em sua casa ela aparece vestindo roupas americanizadas, seu quarto é decorado com caixas de uísque Johnnie Walker e uma das paredes é forrada com papelão onde está escrito “Kleenex”. Joe também não é o único soldado americano a andar pelas ruas de Tóquio já que alguns homens uniformizados figuram nas multidões. Outro detalhe que demonstra a influência no país é o beijo entre Yukiko e Tomioka. Não era costume dos japoneses se beijarem no cotidiano, muito menos no cinema e o gesto só foi adotado depois que os estadunidenses passaram a incentivar a produção de histórias românticas que melhor refletissem valores ocidentais. O primeiro filme japonês a mostrar um beijo foi *Jovens aos 18 Anos (Hatachi no Seishun, 1946)* de Yashushi Sasaki e a atriz exigiu que na cena fosse colocada uma gaze sobre seus lábios para que ela não precisasse tocar o parceiro. *Nuvens Flutuantes* não é o primeiro e nem foi o último filme de Naruse em que um casal se beija mas esse detalhe serve para reforçar o comentário tecido pelo diretor sobre o quanto tudo mudou naqueles anos recentes, inadvertidamente ou não.



4. QUANDO UMA MULHER SOBE A ESCADA

Onna Ga Kaidan Wo Agaruru Toki (1960)

Junto com seus outros filmes lançados em 1960, *Filhas, Esposas e Mãe* (*Musume, Suma, Haha*), *A Chegada do Outono* (*Aki Tachinu*) e *Lovelorn Geisha* (*Yuro no Nagare* dirigido em parceria com Yuzo Kawashima), *Quando uma Mulher Sobe a Escada* marca o início da última década de trabalho de Naruse como um dos filmes mais celebrados de sua carreira. Ao mesmo tempo que o filme era produzido, entretanto, o cinema japonês testemunhava o nascimento do seu próprio movimento para rivalizar com a *nouvelle-vague*, a *taiyozoku*, a Tribo do Sol, representada no trabalho de diretores como Nagisa Oshima, Shohei Imamura, Kihachi Okamoto e Seijun Suzuki e algo unia esses novos artistas era um desejo de se distanciar da filmografia clássica que havia se consolidado especialmente na década anterior. Sendo Naruse um diretor de melodramas que sempre criou sua obra dentro de um sistema industrial de estúdios, foi posicionado firmemente na “velha guarda” e os novos cineastas independentes não tardaram em colocá-lo entre as relíquias de um passado que lhes deveria ceder seu lugar. Ainda nesse mesmo período a própria estrutura de estúdios que possibilitou a carreira do diretor enfrentava sua pior crise desde o fim da guerra ao descobrir-se ser muito difícil para as salas de cinema competirem com o advento da televisão. Exemplos práticos dessas mudanças vieram com o surgimento dos *pink movies*, pornô softcore que em 1965 eram quase a metade de toda a produção dos estúdios, e com a apropriação de temas transgressores aos filmes modernos da *taiyozoku* objetivando tanto romper com a tradição quanto chamar para as salas o público jovem que queria assistir sexo e violência na tela grande.



Paixão Juvenil (Kurutta Kajitsu, 1956) Ko Nakahira, considerado o filme inaugural da taiyozoku

Dentro desse contexto seria previsível afirmar que um cineasta como Naruse, assim como vários de seus contemporâneos, se encontraria completamente perdido no meio de velozes mudanças de paradigma mas, enquanto seu cinema de forma geral manteve a estética simples e elegante que lhe havia consagrado e que contrastava diretamente com a exuberância dos filmes tanto modernos quanto clássicos, é errado dizer que o cineasta ignorou o *zeitgeist* que acontecia ao seu redor. Pelo contrário, o cinema de Naruse tornou-se ainda mais politicamente engajado do que era antes, acrescentando a suas discussões sobre a estrutura familiar japonesa e as consequências sociais do pós-guerra temas temporalmente relevantes como a ascensão da cultura corporativista, a disseminação da música jazz, a presença e expansão da *yakuza* e o próprio tema da sexualidade que estava em voga naquele tempo. Ele também não se afastou de experimentalismo formal e em filmes como *Filhas, Esposas e Mãe* e *Nuvens Dispersas* (1967) utilizou-se do potencial do filme colorido e do *wide screen*. Chegou até a desviar-se de seu idiossincrático gênero *shomingeki* em *The Stranger Within a Woman (Onna no naka ni iru tanin, 1966)* e *Hit and Run (Hikinige, 1966)*, ambos contendo características de thriller. É claro que seu cinema ainda priorizava a atmosfera e a psicologização dos personagens, métodos que estavam sendo abandonados pelos novos autores, mas Naruse achou meios de se manter relevante mesmo dentro de uma cultura que o rejeitava. Ironicamente, outra razão para que o diretor ainda conseguisse emprego era sua confiabilidade em entregar seus filmes aos estúdios dentro do orçamento e do cronograma.

Vale dizer que a sexualidade mencionada virou um tema recorrente do cinema sessentista narusiano mas ela é aqui apresentada de forma muito diferente da que caracterizou o cinema

moderno japonês. Primeiro que ele nunca chegou a fazer uso do corpo nu, recorrendo para representações mais indiretas da sensualidade, principalmente usando sua afinidade com o melodrama para criar narrativas de romance. Tal tipo de história já havia sido contada antes por ele em obras como *Nuvens Passageiras* e *O Coração de Uma Esposa* (*Tsuma no Kokoro*, 1956) mas na nova década a representação do desejo tornou-se um dos principais motivos encontrados por Naruse para explorar a subjetividade feminina.

Quando Uma Mulher Sobe a Escada conta a história de Keiko (Hideko Takamine em uma de suas mais memoráveis performances), uma anfitriã em um bar tradicional de Ginza em Tóquio. Seu trabalho envolve atrair empresários japoneses para beberem em seu bar, servir de entretenimento para os ditos colarinhos brancos durante seus happy hours, cobrar os mesmos quando demoram muito para pagar suas contas e toda noite cumprir a sisifiana tarefa de subir as escadas do título para chegar em seu posto de trabalho, sendo esta última sua atividade mencionada como sua menos preferida. Não que Keiko jamais demonstre gosto por qualquer uma de suas responsabilidades como anfitriã do bar, pelo contrário, não faltam momentos do filme em que ela amaldiçoa sua própria profissão por fazê-la sentir desumanizada, abusada por todos os homens ao seu redor. A tragédia de Keiko então é que ela possui genuína habilidade em seu trabalho, atraindo a atenção de vários clientes ricos que acabam frequentando o estabelecimento muito por causa dela. Acompanhamos a mulher quando ela se vê no meio de um dilema: ela já é a funcionária mais antiga da casa e por mais que os anos em que trabalhou no *Carton* tenham rendido o reconhecimento de muitas pessoas importantes e abastadas, aproxima-se a idade em que ela será velha demais para servir de atrativo para o lugar. Ela precisa então decidir se arranjará um marido para estabelecer uma família, abandonando a vida de anfitriã, ou se aproveitará seu sucesso nos negócios para montar seu próprio empreendimento, ganhando um tipo de independência mas perpetuando uma cultura que até aquele momento só a fez sofrer. Porém, Keiko possui um grande obstáculo que entre si e essas duas opções: os homens que conhece no bar não são confiáveis e seriam eles que a protagonista deveria convencer ou a investir dinheiro em seu comércio ou a apaixonar-se e casar-se com ela.

4.1 O JOGO DE APARÊNCIAS

Quando uma Mulher Sobe a Escada é uma história sobre as mulheres do chamado “comércio da água” (*mizu-shobai*), o ramo das prostitutas, geishas, *hostess* e outras profissionais do entretenimento adulto no Japão. Este já foi o tema de vários filmes de Mizoguchi e de pelo menos

dois longas do próprio Naruse, *Correnteza* (Nagareru, 1956) e *A Flor do Crepúsculo* (Bangiku, 1954). Nessas histórias as mulheres normalmente são relegadas a um lugar na periferia da sociedade e explora-se os sofrimentos que elas precisam aguentar na mão de homens que se sentem no direito de usá-las como desejam. As trabalhadoras do Ginza, apesar de ainda serem objetificadas pelos seus fregueses, ocupam um lugar de certo respeito dentro da sociedade japonesa, pelo menos comparadas a prostitutas comuns. Seu negócio foi herdado da milenar cultura das geisha, cuja profissão havia sido proibida em 1957, e sua proximidade com uma alta sociedade masculina as obrigava a se comportar como se pertencessem a classes mais altas para atrair pretendentes. Nos anos 80 a antropóloga americana Anne Allison investigou o mundo das anfitriãs no Japão e relatou a importância que elas possuem no funcionamento da sociedade: “[...] o serviço que os homens requerem é feminino. Mulheres servem e receber esse serviço de alguma forma melhora as relações masculinas essenciais ao trabalho no Japão”. Ao entrevistar as esposas dos clientes, Allison percebeu confusão sobre o que era exatamente que uma *hostess* fazia mas “o que quer que ela faça, ela o faz porque é uma mulher.” Então a razão para a existência das geisha e, por tabela, das anfitriãs do Ginza é que uma família tradicional japonesa poderia conter espaço para um homem, crianças e duas mulheres: uma para procriação e outra para o sexo, sendo ambas necessárias para aumentar a moral no trabalho.

O filme de Naruse é dolorosamente consciente dessas dinâmicas e Keiko está sempre inserida dentro de um jogo de aparências que faz parte tanto de seu trabalho quanto de sua própria personalidade. A começar por sua vestimenta, Keiko sempre trabalha vestida com um quimono, contrastando com algumas de suas colegas que usam vestidos ocidentalizados e modernos. Ela não faz isso por um apreço à tradição mas para sustentar um senso de elegância e refino. A mesma razão é dada para praticamente todos os bens que possui na vida. Desde seus perfumes e joias até seu espaçoso apartamento, tudo são tijolos na construção da persona que subirá a escada naquela noite. A mãe reclama que ela gasta dinheiro demais com coisas supérfluas mas Keiko rebate dizendo que há uma diferença visível entre uma mulher que mora em um casebre na periferia e uma que vive em um apartamento perto do centro da cidade. O problema é que o argumento da mãe continua relevante já que as noites da filha são sempre marcadas por um minucioso controle dos gastos daquele dia. Seu trabalho de se colocar como parte de uma alta classe paradoxalmente a insere mais fundo dentro de uma posição subalterna e além dos gastos financeiros cobra-se um preço sobre a psique de Keiko, que precisa esconder uma origem humilde e um desgosto por seu trabalho atrás de roupas e maquiagem caras e um sorriso hospitaleiro constante. Essa preocupação em trabalhar uma persona dentro do reino das aparências ecoa o estilo narusiano de psicologizar os portos físicos de seus personagens. O sorriso que Kikuko veste para manter a normalidade de sua casa em *O Som da*

Montanha é o mesmo que Keiko usa para receber seus clientes e a única diferença entre os dois é que além de ser parte de uma convenção social, ele é uma ferramenta de trabalho para Keiko. Da mesma forma, quando um olhar torto denuncia a melancolia que ambas tentam esconder, Kikuko desestabiliza a harmonia da família e Keiko recebe uma censura de seus chefes.



O figurino composto de quimonos caros é peça fundamental à persona criada por Keiko para seu trabalho.

4.2 UM NEGÓCIO SUJO

Em certo momento o filme narra as interações de Keiko com uma de suas colegas, Yuri, que abriu seu bar recentemente e anda atraindo muitos clientes mas ela logo revela que mesmo esse movimento não tem sido o bastante para quitar suas dívidas com os homens que investiram no bar, entre eles Minobe (Eitaro Ozawa) que visita-a constantemente cobrando o dinheiro que a emprestou. Ela conta à amiga que planeja simular um suicídio para fazer com que seus credores achem que ela está morta e parem de cobrá-la mas pouco tempo depois descobre-se que seu plano deu errado e ela morreu por uma overdose de comprimidos e álcool. Mesmo com a mulher morta e o bar sendo vendido, os agiotas não se acalmam e aparecem no funeral de Yuri para cobrar de sua mãe o dinheiro que lhes é devido. Em outra cena, logo antes de vermos Keiko entrando no bar pela primeira vez, uma ambulância leva o corpo da dona de um bar próximo chamado *Pássaro Azul* que havia acabado de se suicidar. O caso não é mais mencionado além de uma curta discussão entre as meninas do *Carton* sobre o triângulo amoroso em que a moça havia se envolvido e se a hipoteca do bar em que ela trabalhava teve algo haver com sua morte. Esse breve momento apresenta de cara uma faceta grotesca do *mizu-shobai* que é depois reforçada pelo que acontece com Yuri. A cobrança que recai sobre essas mulheres não pode ser de forma alguma subestimada; só no período compreendido pelo filme assistimos duas sendo levadas ao suicídio graças principalmente a suas

dificuldades financeiras.

Como em boa parte dos filmes narusianos, o dinheiro e a falta dele tornam-se um problema fundamental na vida dos personagens e *Quando uma Mulher* não é uma exceção a essa regra. Para Keiko uma das opções que lhe são disponíveis é abrir seu próprio bar mas além de perpetuar um sistema pernicioso, isso também a manteria em uma dependência da caridade masculina, precisando implorar por empréstimos de homens que até aquele momento usaram-na quase como um brinquedo e correndo sério risco de encontrar os mesmos batendo em sua porta cobrando dívidas que ela não pode pagar, mesma posição que levou à morte de sua amiga e da dona do *Pássaro Azul*. Como todas as personagens de Naruse, ela está consciente de sua situação precária e odeia ter que depender da ajuda financeira dos empresários que serve mas também sabe bem que sua existência dentro da vida noturna de Tóquio é naturalmente difícil e essas mortes nas mãos dos cobradores são só provas disso. Em suas próprias palavras “As mulheres do Ginza batalham desesperadamente por sobrevivência. Essa é uma batalha que eu não posso perder.” Tal ponto de vista parece estar disseminado entre essas mulheres já que todas aparentam saber que o preço que é cobrado delas nesse ramo vai além de custos financeiros e pode chegar a afetar suas próprias almas. Na última conversa entre as duas moças, antes de Yuri revelar seus problemas de endividamento, ela pede desculpas a Keiko por ter roubado seus clientes e diz que só fez aquilo porque era necessário para o bar se manter ativo. Keiko por sua vez a perdoa porque sabe que, assim como ela, Yuri está disposta a fazer o que precisar pela própria sobrevivência, até prejudicar pessoas que lhe ajudaram no passado.

Keiko recebe uma proposta parecida com a de Yuri para abrir seu bar vinda de um de seus clientes mais ricos, Goda (Nakamura Ganjiro), que oferece-se para pagar os custos iniciais da inauguração de seu restaurante com a condição de que ela o visite em sua casa quando ele estiver em Tóquio. Ela recusa a proposta e começa a pedir pequenas somas emprestadas de outros frequentadores do *Carton*. A verdade é que ambas as opções manifestam de uma forma ou de outra a dominância que aqueles homens possuem sobre Keiko, não apenas em seu ambiente de trabalho mas em toda a sua vida pessoal. Não seria difícil para ela arrecadar o dinheiro que precisa ou mesmo pegar emprestado de Goda já que todos os homens que a rodeiam sentem-se perdidamente atraídos por ela e alegremente cederiam uma parte de suas fortunas para ganhar seu favor. O filme chega a deixar implícito que a mulher é competente o bastante para obter sucesso financeiro e desviar de uma situação como a que Yuri viveu. O problema para Keiko, e o que a diferencia de várias outras garotas, é que tão importante quanto garantir sua sobrevivência é manter intacta sua dignidade, evitando tratos como os oferecidos por Goda que, em sua mente, a aproximariam de uma

prostituta. Junko (Dan Reiko), outra funcionária mais jovem do *Carton*, depois aceita a proposta do velho empresário e compra o lugar que Keiko estava sondando para abrir seu estabelecimento. As condições do empréstimo não são explicitadas e apenas subentende-se o que aquilo custou para a jovem.

4.3 PROMESSA PÓSTUMA

A manutenção da honra de Keiko tem haver com uma promessa que fez ao marido Yasuo, morto anos antes em um acidente de carro. Eventualmente é revelado que logo depois que ele faleceu ela colocou uma carta de amor em seu túmulo na qual jurava que nunca mais iria se envolver com qualquer outra pessoa. A promessa a assombra impedindo que ela consuma seu desejo sexual por qualquer um dos vários homens em sua vida sob a pena de desonrar o marido por quem ela claramente ainda tem enorme afeto. É mencionado que essa reclusão e mistério são as qualidades que mais contribuíram para torná-la popular entre os clientes do bar e que até acenderam o interesse de Kenichi (Tatsuya Nakadaï), o gerente do restaurante e grande amigo de Keiko, mas é evidente que esse pacto consome a alma da mulher. Vale notar que a presença do marido se estende para além dos diálogos já que sua viúva mantém uma foto sua no altar da família guardado no armário e em quase todos os momentos em que entramos em seu apartamento o objeto aparece ao fundo, sua madeira preta contrastando com os móveis cinzas e fazendo-se tão presente na mise-en-scène quanto a memória de Yasuo na vida de Keiko. Apesar dessa resistência em achar um novo amor, a idade da mulher em breve a obrigará a abandonar o trabalho de hostess e a única outra forma que ela terá de ganhar a vida fora montar um empreendimento próprio é casando de novo e invariavelmente traindo seu antigo juramento. Dois pretendentes se destacam: o dono de fábrica Sekine (Kato Daisuke) e o banqueiro Fujisaki (Mori Masayuki). Pelo primeiro ela sente mais uma simpatia do que paixão, talvez por ele lembrá-la de Yasuo que assim como ele, estava acima do peso e se comportava de forma mais amável do que qualquer um dos frequentadores do lugar em que ela trabalha. Quando Keiko fica doente ele chega a visitá-la na casa dos pais e sua mãe repara na semelhança entre os dois homens, comentário a que a mulher se recusa a responder. Já por Fujisaki, Keiko sente um mal contido desejo, talvez porque ele represente perfeitamente a elegância que ela tenta imitar, talvez porque ele ofereça uma estabilidade financeira que salvaria a moça de quaisquer preocupações futuras (talvez até porque se Takamine e Masayuki estrelam o mesmo filme de Naruse eles necessariamente precisem ter um caso). O problema é que o banqueiro também faz parte dos engravatados que gostam de se divertir com as garotas do Ginza mesmo sendo casados.



O altar da família de Keiko à direita, sempre presente nos planos dentro de seu apartamento.

Da mesma vidente que previu a morte da dona do Pássaro Azul, Keiko recebe a notícia de que em breve receberá um pedido de casamento e pouco tempo depois é Sekine que confessa seu interesse na hostess. Ao que a mulher primeiramente se assusta com a proposição repentina, ela rapidamente se comove com a sinceridade do desajeitado empresário e aceita ser sua esposa. Aqui vale dizer que a semelhança entre Sekine e Yasuo explicita que Keiko não está interessada em casamento apenas para manter uma estabilidade mas sim pelo ideal romântico personificado em um homem que a trate com o amor que não recebe nem dos frequentadores do Ginza e nem da sua própria família. Ela aceita a união em um momento após seu irmão visitar-lhe pedindo dinheiro para uma operação do sobrinho e, apesar de a causa parecer justa, Keiko está profundamente frustrada e triste porque todas as pessoas que se aproximam o fazem por interesse, seja nela ou no dinheiro que precariamente consegue administrar. Quando Sekine, um homem sem muitos atrativos e com uma alma simples que a faz lembrar do único homem que lhe trouxe felicidade na vida lhe dá de presente um perfume de narciso negro, Keiko está menos interessada no preço da embalagem do que no fato de o sujeito ter lembrado que aquele era seu perfume favorito, de ele ter sido o único do bar a ir visitá-la quando ela estava adoentada e de ele ter parecido engolir orgulho para pedi-la em casamento.

As próximas cenas são do novo casal passeando por Tóquio e esse é o único momento na duração do filme em que a mulher parece se aproximar de alguma satisfação, dizendo que nunca havia pensado que casaria com o dono de uma fábrica. Quando ela está sozinha arrumando o apartamento, usando o perfume que lhe foi presenteado e sendo iluminada pelo sol que bate nas janelas, parece que começa a se readequar à vida de dona de casa e que finalmente alcançamos o fim de seu sofrimento. Mas logo antes de isso se concretizar o telefone toca. Na outra linha está a esposa de Sekine pedindo para marcarem um encontro o mais rápido possível. Se durante toda a duração de *Quando uma Mulher* fomos enclausurados nos espaços apertados de bares, apartamentos

e das lotadas ruas do Ginza, o corte duro que leva do primeiro plano de Keiko no telefone às espaçosas periferias de Tóquio, com suas chaminés e casas pobres ao fundo, apresenta a primeira locação aberta do filme como a mais opressora até então, reminescente de cenários periféricos das obras neorrealistas italianas. Acredito que essa seja uma das montagens mais marcantes da carreira de Naruse porque abandonamos o mundo luxuoso do corporativismo urbano para viajar instantaneamente ao seu exato oposto criando um contraste e uma estilização que não se comparam com nada no resto do filme. O impacto sensorial reflete o choque emocional que Keiko sente percebendo que Sekine não só mentiu ao dizer que a amava, ele a fez ter esperança em uma pessoa sobre a qual praticamente tudo que ela conhecia havia sido inventado. E ela sequer foi sua única vítima. A personagem se encontra perante a esposa de Sekine, uma mulher de meia idade segurando uma cesta de roupas sujas em frente a um simples casebre de madeira, com o conhecimento de que foi perfeitamente enganada pelo jogo de aparências em que até então se considerava mestre.

Quando Yuri morreu Keiko também virou-se à bebida para amortecer o trauma emocional e naquele momento chegou a ter uma úlcera que a fez vomitar sangue e passar um tempo em recuperação. É correto dizer que seu alcoolismo é um sintoma direto da vida como *hostess*, tanto pela proximidade com o álcool quanto pela necessidade de escapar das tragédias de sua vida. A decepção de ter a si negada uma oportunidade de reconstruir uma família marca um aparente fim das aspirações de Keiko em resolver seu futuro já que nesse ponto ela também desistiu das esperanças de abrir seu próprio negócio. Ao chegar ao *Carton*, ela começa a beber o quanto pode, assustando seus colegas, e quando Kenichi pergunta o que está fazendo ela responde simplesmente que quer beber até morrer já que não resta nada para si. Fujisaki aparece no lugar acompanhado de uma geisha e Keiko não faz cerimônia ao dizer que é por ele que ela sempre foi apaixonada, algo que ele desconsidera com uma risada e uma observação de que ela está bêbada. Os dois seguem a noite em outro lugar e Keiko fica cada vez mais embriagada. Logo vão para o apartamento da mulher onde ela pede desculpas pelo que disse, ao que Fujisaki fala que sempre a amou também e agarra-a contra a vontade. Diferente de outros cineastas modernos que colocavam ênfase nos corpos dos personagens, Naruse evita filmar o sexo em si, confirmando a consumação do ato apenas com um plano detalhe do copo de vidro rolando pelo chão seguido por um fade out. Na manhã seguinte, enquanto o banqueiro já está se arrumando para sair, Keiko acorda chorando. Ela teve um sonho sobre o tempo que passou com seu marido logo depois da guerra onde ele chega no porto carregando uma caixa de legumes que trouxe de presente. Essa lembrança a deixa nostálgica de um tempo em que a vida, apesar de difícil, era mais simples. Entre uma existência luxuosa repleta de fingimento e uma humilde mas na companhia de um homem honesto, Keiko prefere a segunda opção e se a morte de Yasuo terminou com suas esperanças de viver satisfeita, a quebra do



juramento que fez sobre o túmulo do marido certamente a distancia ainda mais de qualquer felicidade.

Antes de sair do apartamento, Fujisaki diz que o trabalho o transferiu para outra cidade e que partirá de trem no dia seguinte para Osaka. Apesar de garantir que a ama, não tem coragem de abandonar sua família e quase como um pedido de desculpas deixa para Keiko alguns certificados de ações em valor alto para ajudá-la a montar seu negócio. Está claro que ela já não se importa nem com dinheiro e nem com abrir o seu próprio bar. A única coisa que sente é frustração por ter se rebaixado tanto para homens que apenas a enganaram com a promessa de retribuir algum afeto. Perto do início do filme um voiceover de Keiko classifica três tipos de mulheres que trabalham no Ginza: “as melhores vão para casa de táxi, as de segunda linha pegam o trem e as piores voltam com seus clientes.” Acompanhamos uma *hostess* que sacrificou tudo para se enquadrar numa profissional de alta linha rebaixar-se ao que, na sua própria cabeça, é uma posição de baixo escalão. Mesmo que tenha aguentado por muito tempo antes disso e que tenhamos testemunhado como golpes recentes a desestabilizaram, o fato é que aos olhos da sociedade ela se difamou no momento em que saiu com Fujisaki. Kenichi chega no apartamento a tempo de ver o banqueiro saindo e parte a condenar Keiko por ter traído a promessa que ele sabe que ela fez para Yasuo. Ele fala que a ama, algo que a esse ponto já está óbvio, e que só se conteve seu sentimento porque respeitava a determinação da protagonista em manter-se fiel a um antigo amor. Agora que a ilusão se foi, Kenichi acredita que sua honra foi junto e que seu esforço em conter a própria paixão fora em vão. Mas Keiko rebate denunciando sua hipocrisia. Foi Kenichi, afinal quem mandou ela entreter clientes como o malicioso Minobe, foi ele quem disse para ela se manter sempre profissional, foi ele que falou para ela não fazer as coisas pela metade e sempre agradar seus clientes. De acordo com as próprias regras do gerente, a mulher apenas fez seu trabalho e agora que ela saiu com o único cliente daquele bar por quem sente qualquer tipo de afeição ele não tem o direito de agredi-la e maldizê-la enquanto insiste que o está fazendo pelo seu próprio bem. Contada de outra forma, uma história como essa talvez recompensasse o carinho que Kenichi tentou dar a Keiko antes mas Naruse é dolorosamente consciente da unilateralidade das relações entre homens e mulheres. Por mais que exista pouca dúvida das boas intenções e da admiração que Kenichi nutre pela *hostess* é quase impossível para ele não afundá-la ainda mais em uma posição subalterna, tanto ao forçá-la a deixar os clientes do bar felizes quanto ao frustrar-se percebendo que Keiko não retribuiu seu amor mesmo depois de tudo que ele acha que fez por ela.

4.4 O QUE RESTA DA HONRA

Há uma decisão a ser feita por Keiko no final do filme. De um lado, ela está mais próxima agora de realizar seu objetivo de abrir um restaurante no Ginza e tentar ganhar a vida dessa maneira mas de outro, o dinheiro que recebeu é fruto da mesma relação de subserviência da qual ela tentou escapar durante muito tempo. No fim das contas não era o dinheiro que a fazia feliz após a guerra, era apenas a confiança que nutria de Yasuo. Ela chega à conclusão de que se ela não pode ter esse tipo de relação com Fujisaki, Sekine, Kenichi, Goda ou qualquer outro homem e que não pode voltar atrás na promessa que fez no túmulo de seu marido, o que lhe resta é seu orgulho em si própria. Keiko aparece na estação de trem para se despedir do banqueiro, que é acompanhado por sua família. Ela não se aproxima de Fujisaki mas sim de sua esposa e devolve o dinheiro que lhe foi dado pelo homem junto com um presente para as crianças. O grande triunfo de Keiko acontece longe de seus ouvidos quando, após partirem, a esposa do banqueiro comenta que a moça não parece uma mulher de bar. Se ela pode ter chegado a essa conclusão vendo as roupas e a aparência de Keiko, o espectador chega esse mesmo fim observando como ela se comporta ao recusar o presente do homem, ao negar sua subserviência e escolher viver pelo seu próprio caminho, por mais difícil que este possa ser. O plano final do filme em que Keiko cumprimenta com sorrisos os clientes e os funcionários do *Carton* após subir pela enésima vez a escada reitera o fato de que sua rotina não mudou após ter enfrentado aparentemente todos os sofrimentos do mundo. Ela continua prestando gentileza, vendendo refino e fingindo que nada daquilo a afeta. De uma forma concreta, Keiko não avançou um único centímetro desde que a conhecemos mas há a impressão de que algo mudou dentro de si. Em seu último voiceover ela fala que “Tem sido uma caminhada sombria, como um gelado dia de inverno. Mas as árvores que ladeiam a rua podem gerar novos brotos, não importa quão frio seja o vento.” Ela hesita em subir as escadas por um segundo mas o faz decididamente. Aquele é seu destino e tudo o que viveu nos últimos tempos só a fez mais resiliente para enfrentá-lo. É claro que a rotina vai consumi-la e a pior tragédia ainda pode estar à sua frente mas em suas próprias palavras, essa é uma luta que ela não pode se deixar perder.

Quando uma Mulher Sobe a Escada pode ser visto como uma resposta de Naruse às novas tendências do cinema japonês. Este é um filme que tem suas raízes muito firmes no melodrama mas que trata dos mesmos temas de desejo, sexo e progresso social que a nova geração colocava em seus filmes e que, afinal de contas, nunca foram novidades para o cinema narusiano. A diferença entre essas obras é que o cineasta não desistiu de seu método clássico, apenas o reforçou e o fez evoluir. Suas preocupações continuam em capturar momentos em que os olhos dos atores traem as

emoções latentes de seus personagens, em filmar como aquelas pessoas se movimentam dentro da arquitetura de bares, casas e apartamentos, em manter sua típica fluidez na montagem. A esse formalismo se adicionou aqui uma distinta qualidade documental expressa nos planos paisagísticos das ruas do Ginza e no fato de que a história oferece um raro conhecimento sobre a vida das trabalhadoras daquele lugar. Em sua análise do filme, o crítico Iijima Tadashi descreve o assunto principal do filme: “Como uma muito inteligente viúva ou mulher solteira de meia idade que não tem habilidades ou talentos específicos consegue sobreviver na sociedade contemporânea”⁵. Naruse e Takamine respondem que é com dificuldade mas que se foi perseverança que as trouxe até aqui, é correto dizer que essa pode levá-las ainda um pouco mais longe.



Keiko retoma sua rotina

5. CONCLUSÃO

A Ozu é atribuída uma fala sobre o filme *Nuvens Flutuantes*: “Você não pode mandar um chef de tofu fazer linguíça. Simplesmente não vai funcionar. Um chef de tofu só pode fazer tofu. A questão é o quão bom ele vai ficar.”¹ Na visão de Ozu, ele próprio um chef de tofu em sua metáfora, Naruse foi um dos cineastas que descobriu sua vocação. O que ele devia fazer então era evoluir sua técnica sempre aproximando-a da perfeição. Foi o que fez, recusando-se, muito como Ozu, a distanciar-se do estilo clássico de direção que o consagrou. Entretanto, isso não quis dizer que Naruse entrincheirou-se em sua zona de conforto pois dentro do *shomingeki*, seu gênero favorito, pôde encontrar uma mina de ouro com narrativas e morais diferentes que individualizaram cada uma de suas obras. Em meio ao restrito sistema de estúdios conseguiu achar uma voz autoral que só poderia ser comparada às de outros cineastas que ocupariam o panteão do cinema mundial em seu tempo. Talvez tenha sido exatamente por não ser um diretor que se preocupava em vender uma imagem de seu país ao exterior, cujos filmes eram exibidos primariamente para públicos japoneses, que conseguiu representar na tela elementos que eram genuinamente pertencentes ao seu povo. Ao contar as histórias de donas de casas, geishas, secretárias, jovens e velhos trabalhadores, empresários, aposentados, viúvas e mães solteiras e ao filmar em seus olhos suas emoções mais íntimas, Naruse capturou as mentalidades que moldaram o Japão em que viveu.

Entretanto, deve ser dito que dentro da obra narusiana não se pode subestimar a participação de outros artistas. Muito por causa do supracitado sistema de estúdios e da altíssima quantidade de projetos que lhe foram dados, Naruse tendia a montar equipes consistentes entre si. Tamai Masao, por exemplo, foi o diretor de fotografia dos três filmes analisados nesse trabalho e outras obras seminais como *Vida de Casado* (*Meshi*, 1952) e *Chuva Repentina* (*Shu-u*, 1956), além de ter sido amigo pessoal do diretor². Tanaka Sumie, Fumiko Hayashi, Yoko Mizuki e Ide Toshiro colaboraram com vários roteiros de seus filmes, sendo *Nuvens Flutuantes* (*Ukigumo*, 1955), *Vida de Casado*, *Relâmpago* (*Inazuma*, 1952), *Esposa* (*Tsuma*, 1953) e *A Flor do Crepúsculo* (*Bangiku*, 1954) adaptados de obras da própria Hayashi. Satoshi Chuko foi diretor de arte de sete de seus filmes e Ichiro Saito compôs as trilhas de tudo o que ele produziu entre 1950 e 1958. Naruse possuía um elenco frequente para estrelar seus filmes que incluía ícones do cinema japonês clássico como Masayuki Mori, Daisuke Kato, Keiju Kobayashi, Chieko Nakakita, Mitsuko Kusabue, Yu Fujiki e So Yamamura. Mas se um tipo de colaboração destacou-se na carreira do diretor, foi com as atrizes que interpretavam suas protagonistas. Kyoko Kagawa estrelou ao lado de Kinuyo Tanaka, atriz frequente de Mizoguchi, em *Cosméticos de Ginza* (*Ginza Kenshō*, 1951) e *Mamãe* (*Okaasan*, 1952), conseguindo o papel principal em *Pequeno Pêssego* (*Anzukko*, 1958), e a gigante do cinema

japonês, Setsuko Hara, participou de *Vida de Casado, Som da Montanha, Chuva Repentina e Filhas, Mulheres e Mãe* (*Musume, Tsuma, Haha*, 1960) em papéis que ajudaram a construir sua persona cinematográfica. Mas é claro, uma atriz em particular definiu tanto sua própria carreira quanto o período mais marcante da produção do diretor ao trabalhar em dezessete de seus filmes.

Junto de Setsuko Hara, Machiko Kyo e Kinuyo Tanaka, Hideko Takamine foi uma das atrizes que entraram para a história por suas performances, especialmente nos anos 50. O escritor Kawabata Yasanuri comentou que:

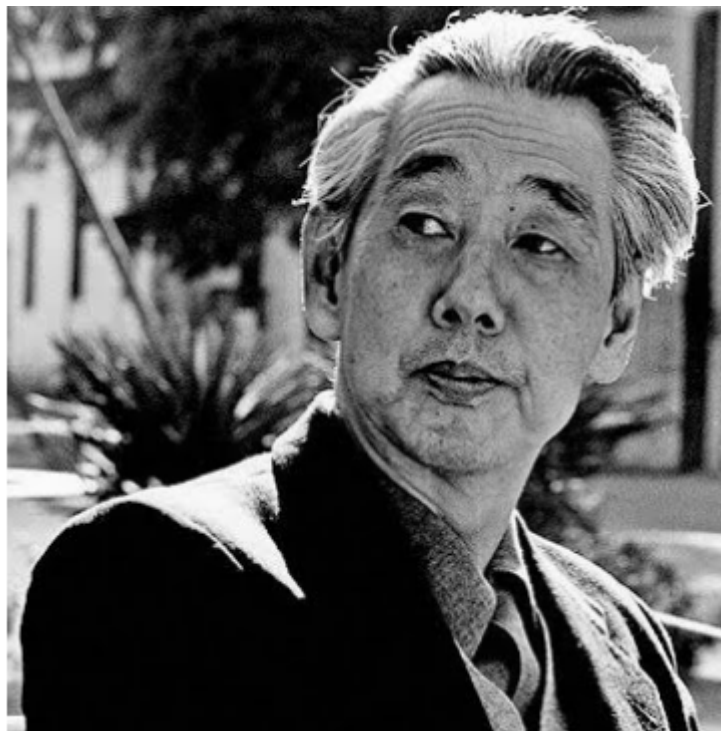
[...] mulheres japonesas são especialistas em papéis de mizu-shobai [geishas, prostitutas, animadoras profissionais, etc] mas normalmente pecam ao interpretar esposas e jovens mulheres. Isso é porque na vida real, esposas e jovens escondem algo em suas emoções enquanto que mulheres mizu-shobai mostram tudo. (KAWABATA, 195-)

O grande trunfo de Takamine é que ela tinha enorme alcance em sua atuação, podendo tanto interpretar Reiko, a contida dona de loja em *Tormento* (*Midareru*, 1964), quanto extrapolar suas emoções como Oshima, a jovem moça procurando por um marido em *Mulher Indomável* (*Arakure*, 1957). Ela também quebrou estereótipos de personagens ao viver Keiko, a recatada anfitriã de bar em *Quando uma Mulher Sobe a Escada* e Kiyoko, a impetuosa caçula em *Relâmpago*. O estilo nas atuações de Takamine sempre emprestava-se bem às personagens de Naruse. Os dramas do cineasta existiam primariamente no espaço do não dito, nos interiores psicológicos das pessoas, e ela tinha uma expressividade que transmitia os sentimentos das protagonistas com harmoniosa sutileza e clareza. Sobre as atrizes de Naruse, incluindo Takamine, Catherine Russel escreve:

Todas essas atrizes aperfeiçoaram a técnica de “olhar para baixo” para expressar gentileza e sofrimento; mas elas também tem uma boa expressão, frequentemente encarando diretamente a câmera, o que indica um nível de resistência nessas problemáticas personagens. (RUSSEL, 2008 p.231)

Em 1955, após o sucesso de *Nuvens Flutuantes*, Takamine virou uma propriedade valiosa para o estúdio Toho e mesmo depois de seu casamento com o assistente de direção Zenzo Matsuyama, evento que normalmente prendia as mulheres a um papel doméstico, ela continuou a trabalhar. Takamine descrevia-se como uma “máquina de fazer dinheiro” para sua família e no ano em que ficou conhecida como a maior estrela do país, publicou uma carta pública em que admitia receber ¥500,000 por mês em um tempo em que 48% dos japoneses ganhavam menos de ¥8,000⁵. Esforçando-se para diminuir a distância entre ela, uma artista rica, e seu público de trabalhadores

assalariados, além de interpretar mulheres que vinham das classes médias e baixas, Takamine era muito aberta sobre as dificuldades que vivia dentro da profissão e sobre seu objetivo de “criar um novo estilo de esposa que tem um emprego”, posição muito progressista para o Japão do pós-guerra e que refletia claramente em seus filmes.



5.1 MONO NO AWARE

Mono no aware pode ser traduzido a algo como “o *pathos* das coisas” ou “sensibilidade pelo efêmero” e refere-se à consciência da transitoriedade no mundo e à silenciosa e profunda melancolia gerada por essa sabedoria⁶. *Mono no aware* descreve uma atmosfera presente em toda a obra de Naruse, onde pessoas rebelam-se contra sua própria efemeridade e em suas buscas por sucesso financeiro, romântico ou familiar encontram-se no meio de uma jornada ainda mais significativa em busca do significado em si, de uma felicidade que pode ou não ser alcançável. Enquanto trabalhava na Toho, Mikio Naruse ganhou o apelido Yarusen Nakio, Sr. Tristeza. Sua personalidade tímida e a languidez que perpassa praticamente todos os seus filmes podem ser razões para a alcunha, assim como sua fama de ser “o japonês mais pessimista”. O próprio diretor fala sobre essa tristeza no seu cinema: “Se eles [meus personagens] moverem-se só um pouco, rapidamente atingem a parede. Desde a juventude eu percebo que o mundo tende a nos trair; esse pensamento permanece comigo”.

Mas por mais que os personagens de Naruse, assim como suas contrapartes no mundo real, estejam amaldiçoados a uma busca eterna por felicidade, isso não significa que eles desistirão de sua procura. Mesmo que os feixes de esperança em seus filmes sejam frequentemente ainda menos claros do que em outras obras dramáticas trágicas como as do neorealismo italiano ou até de seus contemporâneos japoneses, não significa que o cinema narusiano não contém uma certa quantidade de otimismo. Para Naruse a verdadeira satisfação só pode ser encontrada no companheirismo de outros miseráveis. *Vida de Casado* termina com a protagonista chegando à conclusão de que sua felicidade está na companhia do marido trabalhador, *Relâmpago* termina com um plano da mãe e da filha caminhando em direção ao horizonte, parecido com a última imagem de *O Som da Montanha* em que o sogro e a nora aproveitam seus últimos momentos juntos num passeio pelo parque e a última cena de *Correnteza* mostra as geishas do casarão desfrutando conjuntamente de um raro momento de tranquilidade. Mesmo em seus filmes mais fatalistas como *Nuvens Flutuantes*, *Quando uma Mulher Sobe a Escada* e *Tormento*, as tragédias derivam da solidão a que estão relegados os personagens no fim de suas histórias. A solução para resistir à melancolia está nos outros. Naruse pode ter ganho a fama de pessimista por nunca ter fingido que não existiam problemas inerentes e inevitáveis aos relacionamentos entre humanos imperfeitos, mas paradoxalmente ele insistiu que são esses mesmos relacionamentos, familiares, românticos, fraternos ou profissionais, que permitem às pessoas continuar em busca da felicidade. *Mono no aware* é empatia.

6. BIBLIOGRAFIA

ALLEN JOHNSON, G. **Director Mikio Naruse Retrospective Takes Insightful Plunge into a Postwar Japan in Flux**. SFGATE 28 de Dezembro de 2005. Disponível em: <<https://www.sfgate.com/entertainment/article/Director-Mikio-Naruse-retrospective-takes-2555462.php>>

BELL, J. **Takamine Hideko 1924 – 2010**. In: BFI 20 de Março de 2015. Disponível em: <<https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/obituaries/takamine-hideko-1924-2010>>

CIOCHETI, E. **O Filme Japonês**. CEF. São Paulo: CEF, 1963

JACOBY, A. **Naruse, Mikio**. Senses of Cinema Maio de 2003. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/naruse-2/>>

KAJIWARA, K. **Mono-no Aware: Sabedoria ajuda a entender e lidar com o fim**. In: Coisas do Japão 23 de Julho de 2019. Disponível em: <<https://www.coisasdojapao.com/2019/07/mono-no-aware-sabedoria-ajuda-a-entender-e-lidar-com-o-fim/>>

LANARI, J. **Mikio Naruse: Rio Profundo com Superfície Plácida**. Devires: 2014

MANUNULA, V. **110 Years Ago Today: Mikio Naruse Was Born**. In: Akira Kurosawa News, 20 de Agosto de 2015. Disponível em: <<https://akirakurosawa.info/2015/08/20/110-years-ago-today-mikio-naruse-born/>>

NOVIELLI, M.R **História do Cinema Japonês**. Distrito Federal: UNB, 2007

RAINE, M. **Crazed Fruit: Imagining a New Japan – The Taiyozoku Films**. In: Criterion 28 de Junho de 2005. Disponível em: <<https://www.criterion.com/current/posts/373-crazed-fruit-imagining-a-new-japan-the-taiyozoku-films>>

Relação dos Top 10 históricos da Kinema Junpo. In: Cinema Japan. Disponível em:

<<https://cinemajapan.net/>>

RUSSEL, C. **The Cinema of Naruse Mikio: Women and Modernity.** Durham: Duke University Press 2008

SALLIT, D. **Wife! Be Like a Rose!** In: A Mikio Naruse Companion. Disponível em:

<<https://mikionaruse.wordpress.com/wife-be-like-a-rose/>>

SATO, T. **Currents in Japanese Cinema.** Tradução para inglês: BARRET G. Japão: Kodansha, 2000

Sight & Sound 1992 Ranking of Films. In: Oocities. Disponível em:

<<https://www.oocities.org/the7thart/ranking.html>>

Sight & Sound 2012: Director's Top 10. In: BFI. Disponível em:

<<https://www.bfi.org.uk/news/sight-sound-2012-directors-top-ten>>

THRIFT, M. **Mikio Naruse 10 Essential Films.** In: BFI 14 de Agosto de 2017. Disponível em

<<https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/lists/mikio-naruse-10-essential-films>>

UHLICH, K. **Review: Sound of the Mountain.** In: Slantmagazine 17 de Fevereiro de 2006. Disponível em: <<https://www.slantmagazine.com/film/sound-of-the-mountain/>>

Yasunari Kawabata. In: Wikipedia. Disponível em:

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Yasunari_Kawabata>