



Mikio Naruse: Rio profundo com superfície plácida

JOÃO LANARI BO

Professor de Cinema do Departamento de Audiovisual da UNB

Resumo: Mikio Naruse é hoje reconhecido como um dos mestres do cinema japonês. O ápice de sua produção ocorreu nos anos 50, com filmes que refletiram a transição do pós-guerra no Japão, em geral focados em personagens femininos.

Palavras-chave: Mikio Naruse. História do cinema. Linguagem cinematográfica.

Abstract: Mikio Naruse is recognized today as one of the masters of Japanese cinema. The top of his production took place during the fifties, with films that reflected the post-war transition in Japan, mostly inspired upon feminine characters.

Keywords: Mikio Naruse. History of film. Cinematographic language.

Résumé: Mikio Naruse est reconnu aujourd'hui comme un des maîtres du cinéma japonais. Le sommet de sa production a été pendant les années 50, avec des films qui ont réfléchi la transition de la période de l'après-guerre au Japon, en général inspirés sur les personnages féminins.

Mots-clés: Mikio Naruse. Histoire du cinéma. Langage cinématographique.

Perguntaram uma vez a Akira Kurosawa o que ele achava do cinema de Mikio Naruse, e a resposta, metafórica como recomenda a boa tradição japonesa, foi certa: “um rio profundo com uma superfície plácida, dissimulando nas suas profundezas as correntes furiosas”. Kurosawa foi feliz na descrição, sugerindo várias e estimulantes vias de acesso à poética trabalhada por Naruse ao longo de quase 40 anos de carreira. Na superfície do rio, os personagens caminham, falam e interagem, de modo fluido e natural, fazendo com que o tempo passe como se fosse um curso d’água, úmido e incessante, calmo e previsível. No fundo do rio, no seu leito, os desejos e as emoções se chocam, se completam ou se anulam, em movimentos frenéticos e imperceptíveis, mas intensos e por vezes violentos. Do contraponto dessas duas vertentes nasce a cinematografia narusiana.

Mikio Naruse demorou mais do que os seus celebrados conterrâneos – Kurosawa, Mizoguchi e Ozu – para se tornar apreciado no Ocidente. Sua extensa obra é testemunha das vicissitudes experimentadas pelo Japão ao longo do século XX, sendo por isso mesmo heterogênea. Sua vitalidade, uma verdadeira compulsão de filmar, é impressionante: foram 88 filmes em 37 anos de carreira, a partir de 1930, atravessando períodos de turbulências e restrições, não apenas na época da “guerra dos quinze anos”, entre 1931 e 45 – esta é a maneira como os japoneses se referem à sucessão de eventos que começa com a invasão da Manchúria, seguida da segunda guerra sino-japonesa, ocupação em diversos países na Ásia e guerra com os EUA –, mas também nos anos que se seguiram ao fim do conflito, com a ocupação norte-americana do Japão até 1951. O talento e a rapidez com que realizava seus filmes garantiu a continuidade da produção, que atingiu o ápice, a exemplo dos companheiros de geração, nos anos 50. A modernização da sociedade japonesa, com foco nos personagens femininos, foi seu tema predileto. Naruse refinou seu olhar a tal ponto que seus filmes assimilaram dois movimentos aparentemente contraditórios no Japão moderno: o ímpeto desenvolvimentista e o mal-estar do afastamento das tradições, produzindo uma síntese histórica única e estimulante, ancorada na linguagem cinematográfica.

Leituras de Naruse: Jean Narboni e as epifanias

Em outros quadrantes a ideia de contrapor interior e exterior, forma e conteúdo, como fez Naruse em seus filmes (de acordo com Kurosawa), também alimentou instigantes experiências estéticas. Na Grécia antiga, as esculturas de Fídias eram comparadas aos oceanos: a pele dos deuses e heróis assemelhava-se às superfícies serenas, enquanto o interior invisível das estátuas remetia às profundezas convulsas, traduzindo as emoções a partir de sutis alterações musculares e epidérmicas cuidadosamente talhadas no mármore ou no bronze. No cinema de Naruse, a meticulosa direção de atores se integra ao fluxo deslizante da montagem e à precisão da iluminação e cenografia para produzir um efeito análogo ao da estatuária grega, uma contemplação guiada por um impulso único e coerente, que consegue a proeza de harmonizar uma infinidade de pequenas alterações de comportamento com uma agitação descontínua de afetos. As suturas entre as cenas, ou mesmo no interior das cenas, induzem a uma percepção do “natural como qualidade da forma, uma sensação do tempo que não cessa de fluir como puro efeito da qualidade da narrativa”, como salienta Jean Narboni (2006: 8), ex-editor do *Cahiers du Cinéma*, que escreveu um saboroso livro sobre o cineasta japonês, intitulado *Les Temps Incertains* (Os tempos incertos).

Narboni identifica dois eixos para situar a obra de Naruse. O primeiro associa-se ao tempo musical que emana do ritmo dos filmes, que ele liga a Schubert, sobretudo as canções (*lieder*), como a magnífica e soturna *Winterraise*, denotando um universo de “tensão fluida, facilidade aparente e complexidade harmônica invisível, fragilidade enganosa e inflexibilidade real, aflição com tons sempre variáveis e por cima de tudo a impressão inimitável de que isso não é (artificialmente) ‘feito’, mas (simplesmente) flui da fonte” (NARBONI, 2006). O outro eixo é o meteorológico: perturbações da natureza – trovões, chuvas, calor, mudança de estação – agem como prolongamento da instabilidade emocional dos personagens, estejam eles no espaço público ou na intimidade dos recintos privados. Tudo se passa como se discretas epifanias, tão caras aos japoneses, intervissem no fluxo diário dos hábitos e convivências, relançando a narrativa em torno dos acontecimentos capitais, como mortes, separações, retornos, traições, alianças e rupturas, e reorganizando o ritmo da vida, sobretudo dos sofrimentos que atravessam as existências individuais.

Cinema Materialista – a literatura de Fumiko Hayashi

Mas o cinema de Naruse é, por excelência, materialista. A vida é uma sucessão de choques e desapontamentos, todos nós estamos imersos em um mundo de decepções, não existe espaço para ilusões. O dinheiro e sua circulação são presença constante e definidora nesse universo, não há transcendência possível, seja religiosa, estética ou mesmo através do suicídio, uma fuga radical. O que predomina é uma existência corpórea sujeita a coações sociais e econômicas. Seja por infelicidade conjugal, seja por solidão e frustração, as mulheres, em sua maioria infelizes – Naruse, sobretudo nos anos 50, elegeu os papéis femininos como protagonistas de seus filmes – atravessam as histórias lutando para realização de desejos e anseios, quase sempre inconclusos e insatisfeitos. A confrontação com essa impossibilidade gera uma atmosfera que parece se instalar nas famílias e nas pessoas, uma espécie de linha média da infelicidade que não exclui o humor e a ironia, nem mesmo uma reiterada esperança de dias melhores. O mundo materialista de Naruse é ambíguo e aberto, seus filmes não têm *happy end*, o fluxo do devir não se fecha artificialmente.

Final feliz, é sempre útil lembrar, é um típico dispositivo da narrativa clássica do cinema norte-americano, dominante em escala global na década de 50, o pico da carreira de Naruse. O diretor japonês, no entanto, perseguia outros objetivos. Muito do imaginário feminino desvelado em sua obra advém dos seis livros que adaptou de Fumiko Hayashi, escritora dotada de forte personalidade, que bateu de frente com o empedernido poder masculino oriundo do Japão feudal. O crítico norte-americano Chris Fujiwara levantou uma curiosa hipótese para situar o *mix* original que caracteriza o perfil psicológico das personagens femininas de Naruse, uma mescla de calma e angústia: segundo ele, as protagonistas desses filmes têm sempre um “duplo” que as acompanha no desenrolar da história, como uma rival ou simplesmente como um espelho, alguém que a heroína encontra “esperando num canto, que possui legitimamente o homem que ela deseja, ou que se coloca de forma crítica em relação ao seu comportamento” (FUJIWARA, 2005). O confronto com o duplo desencadeia também uma capacidade das protagonistas alterarem seus estados de ânimo, quando confrontadas com problemas e perdas, passando “das lágrimas ao riso”, como acontece com Hideko Takamine, estrela de

dezessete filmes de Naruse, no final de *Tormento* (1964), um dos livros de Hayashi. Uma passagem aparentemente fácil, na superfície das expressões, mas turbulenta e sofrida no interior psicológico, algo que só poucas atrizes conseguem atingir.

Catherine Russell – Mulher e modernidade no Japão

Talvez o mais completo estudo sobre Naruse no Ocidente seja o de Catherine Russell, intitulado *The Cinema of Mikio Naruse: Women and Japanese Modernity*, publicado em 2008 pela Duke University. Naruse não é um diretor “feminista”, afirma Russell, pois nem a linguagem nem a ideologia do feminismo contemporâneo são aplicáveis à sua prática cinematográfica: seu método é a “observação passiva”, que procura mapear os antecedentes sociais e psicológicos de suas personagens. O pano de fundo é a um só tempo moderno – ressaltando o protagonismo feminino, mesmo uma certa independência das mulheres ou, na pior das hipóteses, uma submissão ressentida – e tradicional, a partir do esforço na manutenção de um sentido de “harmonia arquitetônica” do convívio espiritual entre as pessoas, típico da cultura japonesa. O ritmo fluido da narrativa e a *mise-en-scène* de Naruse – detalhes como o olhar feminino respeitoso e tímido, abaixando levemente a cabeça para o chão, com as pálpebras semifechadas, como sabiam fazer de modo tão expressivo Setsuko Hara e Hideko Takamine – sugerem uma atmosfera definida por Russell como “classicismo integral”, pois coexistem em contraponto à crua descrição das rápidas mutações culturais que o Japão experimentou após perder a guerra com os Estados Unidos.

Segundo a pesquisadora, o cinema de Naruse é o “cinema das oportunidades perdidas, dos olhares desviados, dos casamentos frustrados e famílias fraturadas, mas também é, como bom melodrama, um cinema sobre ‘pessoas ordinárias’ com problemas ordinários” (RUSSELL, 2008). Suas personagens não inspiram nem piedade nem desprezo, e as protagonistas nunca reclamam da sua condição, combinando cinismo realista com tenacidade feminina. Russell chama a atenção para o contexto histórico subjacente à produção de Naruse: durante a “guerra dos quinze anos”, em particular a partir de 1937 com o acirramento do conflito na China, prevaleceu no Japão um regime fortemente

militarista que utilizava, entre outros fundamentos ideológicos, uma ancoragem cultural em valores considerados essencialmente japoneses, que variavam de um código de honra hierático e sacrificial, com o imperador no cume da pirâmide, a uma ênfase na disciplina e frugalidade, pilares da ordem social. A produção cinematográfica, a essa altura bastante popular no mercado doméstico – em 1939 o Japão produziu cerca de 500 filmes, no mesmo ano nos Estados Unidos foram lançadas 761 películas –, foi incorporada ao “esforço de guerra” e obrigada a adaptar-se a essas condições: o cinema de Naruse não escapou, e seus filmes dessa época são considerados, em princípio, inferiores à média da sua produção (essa assertiva vem sendo contestada, entre outros pela própria Catherine Russell). Com a ocupação americana entre 1945 e 51, a situação virou ao avesso: a ênfase agora eram as reformas sociais, incluindo os direitos da mulher, materializadas na nova Constituição de 1947, cuja gênese sofreu forte influência dos ocupantes, comandados pelo general MacArthur. Os filmes desse período, que vai até o começo da década de 50, representam uma transição temática para Naruse, que pôde, a exemplo dos seus contemporâneos, ampliar e aprofundar suas incursões nas mazelas sociais de seu país, embora todos os filmes fossem – como fazia o governo japonês, durante a guerra – submetidos ao crivo estatal. Desta vez, contudo, o “censor” era a autoridade ocupante norte-americana, ciosa na difusão dos “novos valores” que modernizariam os arcaísmos medievais da cultura japonesa, base do militarismo e expansionismo dos anos 30.

O projeto reformista, apesar da ingenuidade e contradições inerentes – como “colonizar” um país como o Japão? –, terminou produzindo um inevitável impacto no país. A despeito da insularidade e a tradicional tendência ao “fechamento” para influências externas, mais uma vez, como na Era Meiji, o Japão logrou “modernizar-se”, política e socialmente. O reflexo na produção cinematográfica não demorou a se fazer notar, o que fez com que os grandes nomes do cinema japonês, como Mizoguchi, Kurosawa e Ozu, despontassem para a cena internacional. Para Naruse, foi com *Vida de Casado* (*Meshi*, 1951) que se iniciou uma era em que pôde finalmente desfrutar “de uma liberdade de expressão longamente esperada”, como ressalta Russell (2008). O diretor conseguiu agrupar uma equipe praticamente constante – por exemplo, seu fotógrafo, Tamai Masao, trabalhou em dez

dos quatorze filmes que Naruse realizou entre 1952 e 58. Foi o período mais produtivo e mais reconhecido de sua carreira no cinema: sete dentre os quatorze filmes foram incluídos na prestigiosa lista anual dos *top ten* da revista *Kinema Junpo*. Seus personagens femininos, pensados para uma audiência majoritária de mulheres, exercitaram o que Russell chamou de “subjetividade feminina no pós-guerra”, seja em meio a crises familiares, seja no chamado *water trade* (fórmula que os japoneses encontraram para designar prostituição). Estão nesse grupo *A Flor do crepúsculo* (*Bangiku*, 1954), *Nuvens flutuantes* (*Ukigumo*, 1955), *Nuvens de verão* (*Iwashigumo*, 1958), *Correnteza* (*Nagareru*, 1956), *Chuva Repentina* (*Shu-u*, 1956) e *O Som da Montanha* (*Yama no Oto*, 1954), este último, extraordinário, baseado no livro de Yasunari Kawabata. Mesmo na década de 60, quando o sistema de produção já não lhe era tão favorável, Naruse logrou realizar algumas de suas obras-primas, como *Quando uma mulher sobe a escada* (*Onna ga kaidan wo agaru toki*, 1960) e *Tormento* (*Midareru*, 1964), ambos com Hideko Takamine.

Mikio Naruse e o estilo cinematográfico

O diretor já havia faturado, em 1935, o principal prêmio da *Kinema Junpo*, com *Mulher, seja como uma rosa* (*Tsuma yo Bara no Yo ni*), cuja protagonista passa o filme numa jornada sentimental à procura do pai, que abandonara a família por uma *geisha*. Até sua “redescoberta” pelo circuito de festivais internacionais – a primeira grande retrospectiva da sua obra foi em 1983, em Locarno – o estilo cinematográfico de Naruse sugeria, aos olhos ocidentais, um produto típico do *shoshimin-eiga*, gênero que retrata o drama das pessoas comuns, dos assalariados. Mesmo nessa classificação, Naruse aparecia em segundo plano, na sombra de Yasujiro Ozu. A paciente decantação que seus filmes experimentaram no Ocidente, através das sucessivas exibições e leituras críticas, permitiram um conhecimento mais apurado das diversas técnicas que o diretor utilizou, que deram a ele a reputação de que desfruta hoje.

Naruse sempre filmou rápido, economizando tempo e recursos, fato que agradava seus produtores, naturalmente. Nos diálogos plano-contraplano, filmava cada ator em separado, de forma contínua, a fim de evitar interrupções e rearranjo do

set, sobretudo iluminação. Tal prática tinha como correlato, naturalmente, uma precisão de montagem e direção de atores, já que a preocupação com a fluidez da narrativa, principal marca de Naruse, era prioritária. Os críticos falam de um “ritmo de emoções”, construído através de sutis padrões de edição, iluminação, estilo de representação e cenografia, para descrever esse rigor técnico. A percepção do ritmo é criada através de uma duração regular de 8 a 10 segundos para cada plano, para as tomadas de plano e contraplano nos diálogos, e para a série de planos de transição entre cenas. Completam o repertório, sobretudo para as cenas interiores, principal palco do drama narusiano: os ângulos baixos para personagens sentados no tatami; o uso do espaço em 360 graus; o corte afiado entre cenas, com marcações de movimentos de corpo praticamente imperceptíveis; e o uso convencional (mas nunca excessivo) da trilha musical para enfatizar momentos melodramáticos.

Às vezes os personagens estão espremidos em espaços estreitos, públicos ou privados, dificultando movimentos. Mesmo com a sua conhecida parcimônia – vários dos seus atores regulares se queixavam de que Naruse dava pouca ou nenhuma instrução sobre o que queria – os personagens parecem entranhados na história, ou melhor, parecem entranhados nesse mundo imaginário e circular engendrado pelas narrativas narusianas. Tudo era uma questão de tempo, de manipulação do tempo: Akira Kurosawa, que trabalhou brevemente como assistente de Naruse nos anos 30, nota como o diretor costumava “empilhar” tomadas curtas para dar a impressão de um *long take*. Masao Tamai, o fotógrafo, chama a atenção para cenas exteriores, quando um personagem caminha e olha para trás, por cima do ombro, para outro personagem, que se move, por sua vez. Esses planos, apesar de filmados com câmara fixa, criam a sensação de fluidez e movimento entre as cenas, e são muitas vezes complementados pelos famosos *travellings*, que acompanham, com tomada em diagonal, os diálogos das figuras humanas que dão vida às narrativas.

A ênfase na fluidez não elimina a utilização precisa do choque, do conflito, que pode emanar dos diálogos nos momentos de tensão. Ademais da direção e da qualidade dos atores, o cinema de Naruse sabe contrapor olhar com olhar (incluindo a rejeição do olhar), movimento com movimento, de modo a sublinhar o “cruel extravasamento de sofrer um solavanco no momento presente”.

Ao estruturar seus filmes como uma jornada sentimental cheia de imprevistos e acasos, bons e maus momentos, Naruse empregava composições sutis que denotavam “a impressão de ser o ângulo da câmara uma espécie de movimento do olho em uma certa direção” (RUSSELL, 2008), produzindo um movimento contido em si mesmo. Essa contenção – que se sobrepõe às noções habituais de “ponto de vista” e “perspectiva” associadas ao ângulo das tomadas – reforçam a interioridade psicológica dos personagens, ressaltando situações dramáticas, em geral relacionadas a expectativas amorosas. Entrada e saída de cena dos personagens, conexão de espaços “vazios” e espaços “cheios”, surpresas e partidas, enfim, cada um desses procedimentos foi cuidadosamente planejado por Naruse, espacial e temporalmente.

No final da vida Naruse, já doente, disse a sua atriz preferida, Hideko Takamine, que gostaria de filmar um drama em estado puro, apenas com personagens e um fundo branco. Muito já se especulou sobre esse último desejo do diretor, um “minimalismo tardio”, ele que sempre preencheu sobejamente todos os espaços e brechas que o espaço e tempo cinematográficos proporcionaram. Talvez seja essa a compulsão que o animou em todo seu percurso, filmar o drama, pura e simplesmente.

REFERÊNCIAS

NARBONI, Jean. *Le temps incertain*. Paris: Cahiers du Cinéma: 2006.

FUJIWARA, Chris. Mikio Naruse: The other women and the view from the outside. *Film Comment*, New York, September-October, 2005. Disponível em: <<http://www.filmcomment.com/article/mikio-naruse-the-other-women-and-the-view-from-the-outside>>. Acesso: 07 de out. de 2013.

RUSSELL, Catherine. *The cinema of Mikio Naruse: women and japanese modernity*. Durham, USA: Duke University Press, 2008.

Data do recebimento:
08 de outubro de 2013

Data da aceitação:
03 de setembro de 2014