

RUA DA VERGONHA

um filme de Kenji Mizoguchi

com Machiko Kyo, Aiko Mimasu, Ayako Wakao, Michiyo Kogure

Akassen chitai, Japão, 1956 | 82' | P&B | M/14

Cópia digital restaurada

Festival de Veneza — Menção Especial

RUA DA VERGONHA

Ao contrário de quase todos os últimos filmes de Mizoguchi — quase todos baseados em temas históricos, todos os “filmes de época” ou *jidai-geki* como no Japão os chamam — AKASEN CHITAI é um *gendai-geki*, ou seja, uma obra de tema contemporâneo. A acção situa-se nos inícios dos anos 50 e é mesmo precisada pela referência à discussão parlamentar da lei da prostituição. Mas não é essa a básica novidade do filme. Mizoguchi fez muitos outros *gendai-geki* centrados como AKASEN CHITAI em histórias de prostitutas. [...] Mas esse mundo, que tanto o atraiu, jamais terá sido tão condensado e tão rarefeito como no filme que vamos ver.

[...]

Precisamente, o grande prodígio deste filme, o seu insuperável milagre, é escapar completamente a qualquer visão moralista ou miserabilista da “mais velha profissão do mundo” e, partindo de “clichés” (não faltam no argumento quase nenhuma variação sobre as diversas situações arquetípicas do género) eliminá-los um por um para nos traçar cinco retratos de mulher (seis, se lhe juntarmos a criança no final) prodigiosos de densidade, excluindo qualquer fácil identificação ou qualquer melodramatismo. Raras vezes o cinema nos terá dado figuras tão abstractas (recusa a qualquer psicologismo) com tanta carne, sexo e alma.

[...]

Neste filme em que não há uma cena de amor físico (apenas aquele reflexo de corpo nu naquele assombroso décor da casa de banho) tudo é erótico, porque é mortal. Ficam-nos dele os corpos verticais das mulheres mais profundamente amadas — nunca houve “cineasta de mulheres” como Mizoguchi — e a posição rasteira ou titubeante dos homens mais mal tratados da história do cinema. Cinco meses depois da estreia de AKASEN CHITAI, quando preparava HISTÓRIA DE OSAKA, nova adaptação de Saikaku, Mizoguchi morreu de leucemia a 24 de Agosto de 1956, ano 31 da era Showa. Tinha 58 anos. Sobre o seu túmulo, Mizoguchi Masoichi Nagata mandou gravar como epitáfio: “Aqui jaz o maior cineasta do mundo”. Quem não conhecer os filmes analisados neste volume — e que são pouco mais do que um terço de tudo quanto fez — achará que exagerou.

John Ford, Fritz Lang, Carl Th. Dreyer, Jean Renoir, entre os cineastas que, como Mizoguchi, começaram no cinema mudo e continuaram, sem solução de continuidade no sonoro, são os únicos que vejo de quem se pode dizer que foram tão grandes como. De maiores, não sei de nenhum.

João Bénard da Costa, *Kenji Mizoguchi – As Folhas da Cinemateca*, Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema (excerto)



Jean Douchet sobre Rua da Vergonha, de Kenji Mizoguchi

Joël Magny: *É um jogo que todos os cinéfilos praticam, o de nomear dez filmes a levar para uma ilha deserta, ou simplesmente os dez melhores filmes do mundo. Pedi-lhe para escolher seis filmes que ama e sobre os quais tenha prazer em falar. Não necessariamente os mais importantes da história do cinema, nem os melhores filmes de um autor, mas uma escolha subjectiva, aleatória, lúdica... O Jean escolheu de imediato Rua da Vergonha, de Kenji Mizoguchi. Em que momento e em que contexto descobriu este filme, o último do realizador?*

Jean Douchet: Na altura em que vi *Rua da Vergonha* (*Akassen chitai*) na sua estreia, em 1957, o cinema japonês era muito desconhecido. O *grand prix* do Festival de Cannes de 1954 tinha dado a conhecer *Amores de Samurai* de Teinosuke Kinugasa a um público relativamente grande, que o apreciava apesar (ou por causa) da sua estética e do seu academismo. Para a crítica europeia, o grande cineasta japonês era, ainda assim, Kurosawa, em particular por causa de *Rashomon* e de *Os Sete Samurais*. A seu lado, Mizoguchi era apenas um “bom” cineasta japonês. E ainda nos encontrávamos longe de falar de Yasujiro Ozu ou de Mikio Naruse.

No nosso universo, o primeiro filme marcante de Mizoguchi foi *Contos da Lua Vaga*, estreado em Veneza em 1953. Tínhamos visto também alguns dos seus últimos filmes nos festivais, e os *Cahiers du cinéma* dedicaram-lhe um primeiro dossier em 1958, ou seja dois anos depois da sua morte. Curiosamente, durante esses anos, a crítica de esquerda, em particular a revista *Positif*, preferia claramente Kurosawa a Mizoguchi. Isto chocava-me já na época. Hoje em dia considero Mizoguchi como o único verdadeiro cineasta marxista, no melhor sentido do termo.

— *Porque escolheu Rua da Vergonha, que não tem o prestígio e o brilho de Contos da Lua Vaga, de Os Amantes Crucificados ou mesmo de O Intendente Sansho, por exemplo?*

— Primeiro, porque é um filme muito pessoal — tendo o pai de Mizoguchi ido à falência, a sua irmã mais velha foi obrigada a tornar-se geisha para sustentar a família — e ao mesmo tempo uma reflexão universal. De forma literal, é um filme sobre um pequeno negócio, com o seu patrão paternalista e a mulher que gere tudo, fazendo cálculos sem parar, não escondendo que as suas empregadas estão lá apenas para fazer dinheiro. É também um filme político, na forma como Mizoguchi mete em segundo plano o projecto de lei sobre o encerramento das casas de passe, assunto que estava na ordem no dia do Parlamento japonês na altura da rodagem. A grande força de Mizoguchi é que este pequeno olhar político sobre a sociedade desenvolve todas as possibilidades que ele contém. *Rua da Vergonha* está construído quase como um filme em *sketches*, em torno de cinco personagens de

prostitutas e dos seus ambientes. Elas são pobres, mas não vêm necessariamente da pobreza. Só duas delas têm origens realmente pobres: Yumeko, uma emigrante manchu, mãe de um rapaz de 17 anos, ingénua quanto aos seus direitos e à sua feminilidade, e Eiko, uma camponesa. Duas outras vêm de um meio rico: Yasumi, apelidada de Miss Harpagon, vendida para permitir que o filho mais velho fosse digno da sucessão aristocrática, e Mickey, a rapariga moderna, despreocupada e atrevida, interpretada por Machio Kyo (a ex-imperatriz Yang Kwei-fei), vinda de uma burguesia muito à-vontade, em rebelião contra o comportamento egoísta e machista do seu pai em relação à sua mãe. No centro deste grupo de mulheres está Hanae, que se prostitui para sustentar o seu filho e o seu marido tuberculoso, ligada tanto à pobreza como à classe média, como esposa de um pequeno ex-funcionário desempregado.

A partir desta construção tudo se torna apaixonante, pois



Hanae cruza e recentra as histórias das outras mulheres. Mickey di-lo claramente a propósito de Yumeko: ou passamos para o outro lado, ou continuamos a aguentar. Mas o que há de maravilhoso e de aterrador ao mesmo tempo, é que quando passamos para o outro lado, nada muda. A mulher do patrão é tão explorada como as suas empregadas. Ela é explorada até pelo seu próprio lado explorador, enterrada nas suas contas sem descanso, e aceitou a sua própria exploração. Tal como o patrão, ocupado com a defesa da sua empresa e da liberdade de empreender (e de explorar). Não há um único personagem que não seja condenado por este sistema de sociedade onde o dinheiro detém todo o poder, dominando tudo e todos. Marx teria ficado encantado ao ver *Rua da Vergonha*! A ideia profunda do poder devastador do dinheiro atravessa o filme de uma ponta à outra.

Servindo este propósito, a encenação é de uma força e de uma elegância admiráveis. A arte de Mizoguchi consiste em colocar o espectador num estado de contemplação crítica, e não admirativa. Observamos e julgamos. E avaliamos através do olhar. Mizoguchi é o cineasta da beleza, da beleza imediata da imagem em particular, mas também da condenação dessa beleza. A imagem bela é um pouco como o kimono: uma forma de apagar a realidade das pessoas em benefício de uma satisfação que sentimos na ideia de beleza que nos é proposta. Em *Rua da Vergonha*, a noção de beleza é menos evidente que em *Contos da Lua Vaga*, ou em *A Imperatriz Yang Kwei-fei*, por exemplo. Mas ela está presente, em particular no plano final da jovem doméstica de quinze anos que a mãe proxeneta obriga a entrar na prostituição, para substituir Yasumi que se tornou rica e Yumeko que se afundou na loucura. A aparição desta rapariga vestida de forma sedutora e sofisticada, como uma espécie de borboleta, dá imediatamente uma ideia de beleza. Mas é uma beleza imediatamente "prostitutiva", já destruída, quebrada pelo muro que divide o plano, enquanto ela tenta

solicitar um cliente com um gesto tímido, ainda infantil. Do ponto de vista da escrita, encontramos os pequenos planos-sequência e os planos um pouco largos característicos de Mizoguchi, com uma arte prodigiosa da disposição e do movimento dos personagens no enquadramento, de uma invenção constante, que dá ao conjunto uma força e uma intensidade absolutamente admiráveis. Todos os filmes de Mizoguchi são belos, no sentido em que a beleza é fundada na verdade, mas nunca ele foi tão longe como em *Rua da Vergonha*. Ele tinha consciência disso, porque dizia: "Com este filme, começo a compreender o que pode ser a arte cinematográfica." Se tivesse vivido mais tempo, o seu cinema teria tido sem dúvida um desenvolvimento ainda mais extraordinário. É um filme clássico, mas que, de uma certa forma, abre para a modernidade. Podia ser um filme demonstrativo — o que se faz de pior em cinema — porque trata-se disso, mas não o é nem por um segundo. A sua demonstração resulta da ideia do olhar que ele nos impõe: um olhar que deve ser unicamente o da consciência, e não o do prazer admirativo e egoísta que assumimos à volta das coisas belas. Em *Rua da Vergonha*, precisamente, as coisas não são belas por si próprias, mas os indivíduos, esses, são belos. É isso que é magnífico.

— Cada plano constitui uma espécie de evidência que se lê imediatamente, sem que tenhamos o sentimento de um plano de fundo ideológico ou moral por descobrir. Isso é muito nítido na cena em que Hanae está no restaurante com o seu marido e o seu filho. Ela está primeiro enquadrada de frente, a segurar o filho, o corpo um pouco caído pela fadiga, pernas afastadas, nada sedutora. Depois a câmara muda de ângulo para se colocar ao lado do marido: ela oferece-lhe o seu prato. Nesta passagem de um plano para o outro, é dito tudo sobre a sua relação, sobre a sua vida.

— Sim, é uma das mais belas provas de amor que já vi em cinema, feita de simplicidade e evidência. Todo o filme é assim. Obriga-nos a estar em contacto directo com aquilo que vemos, para tirarmos as nossas próprias conclusões. É um cinema que obriga o espectador a exercer uma função crítica. Não para criticar estupidamente, mas para ver a verdade das coisas. É, de uma certa forma, o grau supremo da ficção, na medida em que esta ficção se apoia totalmente sobre o carácter documental. Temos a sensação da ficção, e, ao mesmo tempo, tudo é feito para criar a evidência de um verdadeiro documentário. Para mim, é um dos maiores filmes da história do cinema. É-o sem manipulação, sem fraude. É a evidência fria feita com humanidade.

— A propósito de humanidade, certas personagens são objectivamente pouco simpáticas, como Yasumi (Miss Harpagon), que explora cada uma das suas colegas, ou como o patrão. Mas, ao mesmo tempo, somos impelidos a entrar no seu raciocínio. O do patrão, por exemplo: "Se não fosse eu, o que é que vocês faziam?..."

— O discurso paternalista é admiravelmente introduzido. Quando o patrão parece dizer: "Fiquem contentes por serem minhas escravas", ele sabe, ainda assim, que está a mentir, sentimos isso, mas está no entanto convencido do que diz. Mizoguchi refere-se à prostituição no sentido mais baixo, elementar, físico, mas a construção do filme conduz a que constatemos que, na sociedade, toda a gente, de uma forma ou de outra, ricos e pobres, é obrigada a prostituir-se. É um tema caro a Godard, que tem aliás uma grande admiração por Mizoguchi.

In Jean Douchet — *L'homme cinéma*, Entretien avec Joël Magny, Éditions, Paris, 2013

[Trad. de Rebeca Amorim Csalog]