

# AKASEN CHITAI / 1956

(*Rua da Vergonha*)

um filme de Kenji Mizoguchi

**Realização:** Kenji Mizoguchi / **Argumento:** Masashige Narusawa, baseado no romance de Yoshido Shibaki "Susaki no Onna" / **Fotografia:** Kazuo Miyagawa / **Direcção Artística:** Hiroshi Mizutani / **Décors:** Tarô Kawahara / **Guarda-Roupa:** Tsuguo Toge / **Música:** Toshirô Mayuzumi / **Som:** Mitsuo Hasegawa / **Montagem:** Kanji Sugawara / **Interpretação:** Machiko Kyo (Mickey), Ayako Wakao (Yasumi), Aiko Mimasu (Yumeko), Michiyo Kogure (Hanae), Kumeko Urabe (Otane), Sadako Sawamura (Tatsuko Taya, a patroa do bordel), Eitarô Shindô (Kurazô Taya, o seu marido), Yosuke Irie (Shuichi, o filho de Yumeko), Kenji Sugahara (Eiko), Yasuko Kawakami (Shizuko), Hiroko Machida (Yorie), Toranosuke Ogawa (o pai de Mickey), etc.

**Produção:** Masaichi Nagata para DAIEI / **Distribuição:** DAIEI / **Cópia:** DCP, preto e branco, com legendas em português, 85 minutos / **Estreia Mundial:** Quioto, a 18 de Março de 1956 / **Estreia em Portugal** (depois de várias apresentações não comerciais nos anos 80 e 90): Cinema Nimas, a 29 de Julho de 1995.

---

Ao contrário dos últimos filmes de Mizoguchi – quase todos baseados em temas históricos, todos "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. Obras-primas tão inolvidáveis como **Gion no Shimai (As Irmãs de Gion)**, de 1936), **Gion Bayashi (Festa em Gion)**, de 1953), ou **Uwasa no Onna (A Mulher de Quem se Fala)**, de 1954). Outros, mais informados, saberão que o tema é uma constante na obra de Mizoguchi pelo menos desde 1925, e de **Ningen**. E saberão também (múltiplos testemunhos no-lo relataram) como Mizoguchi conhecia bem as casas e as ruas da prostituição, quer em Quioto (os seus filmes de Gion) quer em Tóquio (Yoshiwara, reconstituída em **Akasen Chitai**).

Mas esse mundo, que tanto o atraíu, jamais terá sido tão condensado e tão rarefeito como no filme que vamos ver. Yoshiwara é reduzida (ou ampliada?) a uma rua, essa a que no ocidente se chamou da vergonha, e a uma casa, nas legendas traduzida como "Casa do Sonho". Mais de 3/4 do filme se situam nela, com raras e lúgubres saídas para o exterior: o tugúrio da mulher de óculos, a estação de camionetas em que se quis casar, os terrenos vazios e fabris (ia a escrever febris) onde Yumiko se encontra com o filho. Em todos eles, a mesma cerração, pontuada por sinais sonoros (o silvo) ou visuais (a moto que se afasta na profundidade de campo na cena entre Yumiko e o filho) que mais adensam a total desesperança. Nunca saímos da "rua da vergonha" para espaços mais ligeiros. Pelo contrário, é nesses "exteriores" que a luz mais se ensombrece. A claridade, quando a há, é ainda na casa, uma claridade criada pelos corpos e pela sua contraposição ao *décor*, ocidentalmente eroticizado, com objectos híbridos, grotescas prefigurações de um prazer de todo ausente da vida daquelas mulheres que trabalham para o dar.

Nada disto é muito novo e todos nós vimos ou lemos já mil vezes o "fado da prostituição"? 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 do 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.

Sigo cada uma delas, o que é uma das muitas abordagens possíveis desta obra-prima.

Começo por Machiko Kyo, uma das atrizes predilectas de Mizoguchi (**Yang-Kwei-Fei, Contos da Lua Vaga**, para apenas citar filmes mais conhecidos). De calças, permanente cigarro na boca, a mais ocidentalizada de todas (foi um soldado americano quem a lançou na "vida") impõe-se ao grupo pela estatura e desenvoltura (os caros gostos, também) parecendo, até certa altura, uma boneca sem história nem alma. Cinco minutos de cinema e a mais pasmosa sequência do filme (os *long-shots* de Mizoguchi) bastam para uma revelação ética e estética. Refiro-me, obviamente, à sequência em que o pai a vem visitar. Primeiro, funciona o efeito de surpresa, algo de horror, algo de terror. Depois, tudo quanto há de estremeedor naquela mulher, estremece (enquadrada de costas) quando o pai a informa da mãe. Mas, a seguir, este tenta a variação possível sob o tema de Germont e da Traviata, com a história do casamento da irmã pura. E em dois planos, com uma crueldade e uma economia de meios que deixam de boca aberta, aquela mulher com cognome de Mikey desmancha a hipocrisia do pai e, recuperando todo o terreno e toda a verdade, ascende à dimensão mais absoluta quando o apreça e o convida (como se consegue filmar tal cena é milagre para que ainda não encontro explicação) e depois, literalmente, o varre de campo, totalmente invertendo o pseudo estatuto moral com que o pai lhe aparecera. E já este se sumia, quando ela diz que agora precisa de se divertir, percorrendo todas as gamas do maior mistério feminino.

Fixo-me, depois, em Hanai, a do marido tuberculoso. É o único homem não-cliente que ronda a "casa do sonho", com o filho às costas, o passo titubeante e aquele sopro-silvo na banda sonora. Hanai é *cliché* porque se prostitui para ter dinheiro para tratar do marido? Quem o pensar que abra os olhos na sequência em que comem em casa, quando, entre gestos maquinais, sabemos que a única alegria que lhe é consentida é poder evitar o duplo suicídio. Ou os abra na prodigiosa elipse da tentativa de enforcamento do marido (enquadramento pelos pés) quando ela o insulta pela cobardia. Tudo o resto, no personagem, é errância e vazio, com os óculos grossos de quem ainda segura a capacidade de olhar.

Repare-se agora em Yumiko e no filho operário. O olhar dele, quando descobre a profissão da mãe, é também o olhar da cobardia e da hipocrisia. Muito mais tarde vem o *raccord* quando a informam de que o filho partiu para Tóquio sem lhe dizer nada. E a pasmosa sequência em fundo de fábrica (volta o silvo) é a vitória de um corpo estendido no chão (o dela) sobre um corpo que foge, num *décor* já tinto de negrume. Mais tarde, a canção e a loucura formam uma das mais sublimes imagens de *mater dolorosa* jamais registada em imagens.

E entre a mulher que se vai casar e a presença fortíssima da patroa, emerge Yasumi com o calculismo mercantil absoluto, respondendo, com a sua resguardada beleza, à regra do jogo que só ela vence. Mas o lado efémero dessa vitória vem com a chegada da miúda do fim. A sua longuíssima maquilhagem é um dos momentos mais geniais do filme. E, quando a entrevemos, naquele rápido e oculto gesto de convite ao primeiro cliente, tudo está consumado. Só resta o écran fundir em negro e a surgir a palavra fim.

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**, Mizoguchi morreu aos 58 anos com um cancro. No seu túmulo lhe chamaram "o maior cineasta do mundo".

JOÃO BÉNARD DA COSTA