

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 **atraiu**, 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 actrizes 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

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico