CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
RITA AZEVEDO GOMES | REALIZADORA CONVIDADA
2 e 24 de Novembro de 2026

MIDAREGUMO/ 1967
"Nuvens Dispersas"

um filme de MIKIO NARUSE

Realização: Mikio Naruse *Argumento:* Nobuo Yamada *Fotografia (Eastmancolor):* Yuzuru Aizawa *Som (Mono)*: Masao Fujiyoshi, Hisashi Shimonaga *Música original:* Tôru Takemitsu *Montagem*: Hideshi Ohi *Cenografia*: Satoshi Chuko *Interpretação*: Yuzo Kayama (Shiro Mishima), Yôko Tsukasa (Yumiko), Mitsuko Kusabue (Ayako, irmã de Yumiko), Mitsuko Mori (Katsuko), Mie Hama (Teruko), Daisuke Katô (Hayashida), Yoshio Tsuchiya (marido de Yumiko), Yu Fujiki (Ishikawa, marido de Ayako), Tadao Nakamaru (Fujiwara), Fuyuki Murakami, Gen Shimizu, Hisao Toake, Hisaya Ito, Bokuzen Hidari, Naoya Kusakawa.

Produção: Toho Company Ltd. (Japão, 1967) *Produtores*: Sanezumi Fujimoto, Masakatsu Kaneko *Estreia japonesa*: 18 de Novembro de 1967 *Inédito comercialmente em Portugal Primeira apresentação na Cinemateca:* 17 de Novembro de 2006 ("Os Filmes de Pedro Costa: Na Ante-estreia de Juventude em Marcha") *Cópia*: DCP, CinemaScope, cor, legendada em francês e electronicamente em português, 106 minutos.

MIDAREGUMO é o último, belíssimo, filme de Mikio Naruse. Belíssimo, sim. E um filme muito, muito triste. Como tantos outros Naruse, passa-se a dois tempos em termos de espaço: os cenários de ritmos urbanos dão lugar a paisagens campestres, mais bucólicas e mais vagarosas, onde há lugares idílicos perfeitos para encontros idílicos e estes se vislumbram como possibilidade fugidia e por fim descoroçoante. É o que se passa em MIDAREGUMO. Quando o desfecho parece querer sorrir aos protagonistas, juntando-os no termo de um improvável caminho, é o passado que insistentemente os persegue recordando-lhes uma omnipresente inevitabilidade.

A história que se conta em MIDAREGUMO é fiel às linhas mestras do cinema de Mikio Naruse, essencialmente associado a um género, o "shomin-geki", expressão que designa o melodrama popular na vertente da vida quotidiana de personagens comuns e, mais especificamente ainda, ao subgénero dos filmes de casais, "fufu mono", como terá sido baptizado numa definição dos filmes voltados para a impossibilidade da constituição do casal ou para a sua condenação por um quotidiano corrosivo. Se há ponto sempre sublinhado a propósito do cinema de Naruse é o seu profundo pessimismo, uma atmosfera melancólica de perda sem remissão – *Disse a mim mesmo desde muito novo que o mundo em que vivemos nos traía, e é este o pensamento que guardo*. Jean Douchet associou esta característica à arte japonesa em que a serenidade e a graça se ligam à aceitação do carácter durável do sofrimento encarados, nos filmes de Naruse, como a vida no limite da sobrevivência, de uma sobrevivência psíquica e moral: "Há uma beleza na vida que as personagens pressentem, que ressentem – com ressentimento – porque sabem que sempre lhes escapará."

A situação descrita neste filme é uma situação limite, de impossibilidade – uma jovem mulher grávida enviúva subitamente quando o marido é vítima de um acidente de automóvel e, por uma soma de factos e coincidências, dá por si a ter de lidar com a relação que se vai construindo entre ela e o homem que conduzia o automóvel que colide com o do marido. Assim resumido, podia tratar-se de um melodrama filmado por Douglas Sirk, mas Naruse trabalha a subtileza e a contenção: todos os elementos do quadro ocupam um lugar preciso, assim como as posições das personagens nos enquadramentos, as posições fixa ou em movimento da câmara, a função atribuída aos *inserts*, aos elementos sonoros e musicais; e o controlo é impressionante na

forma como os actores compõem as personagens, com o peso (caso de Yumiko) ou a culpa que carregam (caso de Mishima).

Desde a altura em que se conhecem, no mais inapropriado dos momentos, durante o funeral, Yumiko e Mishima estão separados pelas linhas que regem os enquadramentos em toda a largura do cinemascope. Esta separação tem uma ressonância mais lata nos planos seguintes em que Yumiko é sempre isolada, resguardada na distância que a separa das demais personagens, como acontece em todas as sequências em que os pormenores práticos da negociação de um acordo financeiro são tratados pelos familiares de Yumiko com Mishima na presença silenciosa (e afastada) dela. Acontece também nos planos posteriores de encontros mais cordatos, em que os dois se mantêm sempre em lados distintos. Mesmo durante o passeio de barco no lago, cenário encantado para um momento que promete ser de encantamento, estão separados pelos campos / contracampos e não é de tranquilidade a sensação do fecho da sequência, com a câmara a desviar-se deles para se fixar na água no exacto momento em que começa a chover. A chuva domina, aliás, a cena seguinte e torna-se temporal quando, no hotel em que Yumiko cuida de Mishima dominado pela febre, as mãos deles se tocam pela primeira vez. Só não é assim na primeira cena de intimidade, em plena floresta que, aliás, começa com um sobressalto (Yumiko assusta-se com a chegada dele) e acaba com uma separação (Mishima parte a pedido de Yumiko), mas em que, num movimento vagaroso, a câmara se envolve no abraço deles.

O facto de Mishima ser inocente perante a lei, mas assumir a responsabilidade moral do acidente que se traduz num muito concreto vínculo financeiro adensa a tragédia que os une, até porque é com relutância que ela aceita a compensação financeira e é com sacrifício que, sem fazer disso uma questão, ele a consegue levar a cabo. No momento em que, por vontade dela, essa ligação financeira termina, o laço entre eles torna-se mais forte e, no fundo, sublinha como na altura em que a família do marido de Yumiko a renega (o termo usado é libertação, mas não é disso que efectivamente se trata), ela pôde efectivamente contar com Mishima. Durante a primeira hora de filme, vemo-los tropeçarem sucessivamente um no outro, mas a existência enquanto casal não é possível, por mais que em vários desses momentos a sua mútua reserva deixe quem está de fora entender, naquela relação, uma relação de amantes. Outra coisa não diz a presença constante das sirenes – da primeira vez que se ouvem podem confundir-se com o silvo de uma chaleira no apartamento de Mishima, ruído que marca a separação dele da noiva numa cena tão parca nas palavras como de mise-en-scène poderosa.

Quando a reconstituição da situação inicial regressa no desfecho, como um eco que faz as personagens descerem à terra, as sirenes são literais, como já literais eram os sinais luminosos e sonoros da cancela do comboio que os pára a caminho do hotel enquanto os planos de carris ocupam insistentemente a imagem. Toda essa sequência final é estarrecedora. Começa no plano em que Yumiko procura Mishima e os dois se encontram com um lanço de escadas a separá-los, os degraus a serem ultrapassados pelos dois e a câmara sobre o rosto dela.

Maria João Madeira