

NORA-INU / 1949 (“O Cão Danado”)

Um filme de Akira Kurosawa

Realização: Akira Kurosawa / Argumento: Akira Kurosawa e Ryuzo Kikushima / Direcção de Fotografia: Asakazu Nakai / Décors: Takashi Matsuyama / Montagem: Akira Kurosawa / Som: Fumio Yanoguchi / Música: Fumio Hayasaka / Interpretação: Toshiro Mifune (Murakami), Takashi Shimura (Sato), Geu Shimizu (Nakashima, o chefe da polícia), Yasushi Nagata (Inspector Abe), Reikichi Kawamura, Hajime Izu, Sakutarō Yamakawa (detectives), Isao Kimura (Yusa), Keito Awaji (Harumi), Fumiko Homma (a irmã de Yusa), Kazuko Motohashi (a mulher de Sato), Teruko Kishi (Ogin, a carteirista), Noriko Sengoku (corista), Reizamuro Yamamoto (Honda), Eijiro Tono (velho operário), etc.

Produção: Shin-Toho / Produtor: Elga Geijutsu Kyokai / Cópia: DCP, preto e branco, legendado em inglês e eletronicamente em português / Duração: 122 minutos / Inédito comercialmente em Portugal.

Nora-Inu foi o último filme realizado por Kurosawa antes da sua revelação ao ocidente por via do sucesso de **Rashomon**. Se foi esse o filme responsável pela descoberta europeia do cineasta, há vários filmes da era “pré-**Rashomon**” que poderiam ter tido o mesmo papel caso alguém os tivesse seleccionado para um qualquer Festival de Cinema. **Nora-Inu**, pela sua enorme riqueza, é uma prova de que Kurosawa já era grande antes de **Rashomon**. Atestando tal facto estão as reacções ao filme aquando da sua descoberta no ocidente. Georges Sadoul, por exemplo, escreveu que “queimaria cem **Rashomon** para ver um único **Nora-Inu**”. A reacção de Sadoul explica-se em parte pela tendência neo-realista do filme de Kurosawa, que aliás tem vários pontos de contacto com **Ladri di Bicicletti**, do “tandem” paradigma do neo-realismo italiano, a dupla de Sica-Zavattini. Num caso como noutro vive-se a ressaca da II Guerra Mundial no lado dos derrotados, em ambos os filmes se mostra a degradação social da época e, finalmente, a acção é detonada através de “fait-divers” semelhantes: num caso como noutro o roubo do instrumento de trabalho, uma bicicleta no filme italiano, uma pistola no filme desta sessão.

Naturalmente, reduzir “**O Cão Danado**” a um correspondente japonês do neo-realismo seria ver apenas uma parte do filme. E este é dos filmes mais complexos de Kurosawa, onde o realizador, através de uma contenção estilística notável não há um único plano no filme que seja “espectacular”) constrói uma teia narrativa plena de implicações, iludindo a aparente linearidade do argumento, e por onde passam vários elementos temáticos caros a Kurosawa.

Uma das motivações de Kurosawa para esta incursão no mundo policial residiu num facto verídico: o cineasta ouviu contar a história de um polícia que perdeu a sua pistola. Numa altura (o “après-guerre”, como se lhe referem as personagens do filme) de racionamento e escassez de recursos tal acontecimento reveste-se de proporções dramáticas, uma vez que um polícia sem pistola... não é polícia que se preze. Ao saber deste caso, Kurosawa interessou-se

pelas suas potencialidades dramáticas e decidiu escrever uma novela nele inspirada. Grande admirador dos romances de Georges Simenon, a sua intenção era escrever algo de parecido com as histórias do “commissaire Maigret”. Quando acabou de escrever a história, Kurosawa achou que tinha falhado o seu objectivo e decidiu então aproveitar a sua novela para um filme: o filme fez-se, a novela ficou por publicar.

Se a influência de Simenon é assumida e existe a priori (e há quem veja no inspector Sato um esboço de Maigret), no decorrer do filme outras referências surgem. Primeiro, e como já ficou dito, o neo-realismo A busca da pistola leva a dupla de polícias até ao submundo de Tóquio, mostrando assim todo o ambiente degradado e desequilibrado da sociedade japonesa do pós-guerra, ambiente privilegiado para a aparição, e de certo modo produção, de marginais e “cães danados”. A este propósito, refira-se que a intenção de Kurosawa era de construir o seu filme como uma “alegoria social”, uma oscilação entre o “alto” e o “baixo”, ou entre o Céu e o Inferno. Como, no entanto, lhe foi interdita a filmagem nos bairros ricos onde pretendia filmar o “Céu”, a saga dos polícias Murakami e Sato ficou-se pelo “Inferno”. Existe, portanto, um lado “naturalista” na abordagem da sociedade nipónica que transforma **“O Cão Danado”** numa espécie de primo oriental do célebre filme de de Sica. Esse lado de analista social acaba por ser perfeitamente lógico em Kurosawa, cineasta cuja obra precedente não deixara nunca de ser uma profunda reflexão sobre o “estado das coisas” japonês. E como sempre em Kurosawa, vai-se mais longe do que a simples “reflexão social”, para se interrogar o próprio percurso histórico do Japão: as conversas de Murakami e Sato em casa deste último, o jogo de base-ball, os night-clubs perfeitamente ocidentalizados, etc. De certa forma relacionada com este último aspecto detecta-se uma outra referência: o filme negro; não apenas pelos ambientes “americanizados” mas sobretudo pelo “estilo” de algumas sequências, como a do interrogatório ao paquete do hotel onde, desde a iluminação aos modos dos polícias passando pela maneira de enquadrar, o “film noir” aparece como influência perfeitamente assumida e assimilada.

Tal como qualquer outro filme de Kurosawa, em **“O Cão Danado”** estamos perante um percurso iniciático. Neste caso, o jovem polícia Murakami (Toshiro Mifune, a tornar-se no grande actor que conhecemos) a quem roubaram a pistola. Murakami partilhará a investigação com um polícia mais velho, Sato, com quem estabelecerá uma relação do tipo Mestre/Aluno, também comum na obra de Kurosawa. Murakami aprende a controlar os seus ímpetos, pois como lhe diz Sato, sem isso nada o diferenciaria dos “cães danados”. No entanto, e também isso é habitual em Kurosawa, o maniqueísmo é cuidadosamente evitado. Mesmo a personagem de Yusa (o criminoso que comete as suas malfetorias com a pistola roubada de Murakami), da qual durante quase todo o filme, apenas vemos o “rasto” (através dos crimes que pratica), pode ser vista como uma “abstracção”, uma espécie de “Moby Dick”, projecção (ou duplo) dos fantasmas de Murakami. E há algumas frases proferidas por Sato que apontam nesse sentido. Assim, o grande momento catártico acaba por ser o duelo que no final opõe Murakami e Yusa. Numa sequência fabulosa, Kurosawa convoca vários elementos (mais uma vez, a natureza: a frescura da manhã, as flores, o chilrear dos pássaros) que, no seu carácter pacífico, contrastam com a violenta fúria dos homens e lhe retiram todo o sentido. Daí a beleza dos planos em que Yusa, já algemado, chora convulsivamente perante um Murakami prostrado.

Luís Miguel Oliveira