

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

REVISITAR OS GRANDES GÉNEROS: A GUERRA NO CINEMA

PARTE II – OUTRAS VISTAS DO CAMPO DE BATALHA

17 e 24 de Maio de 2023

AKAI TENSHI / 1966

“O ANJO VERMELHO”

um filme de YASUZO MASUMURA

Realização: Yasuzo Masumura *Argumento:* Ryozo Kasahara a partir de “Akai Tenshi” de Yorichika Arima (1966) *Fotografia* (35 mm, preto-e-branco): Setsuo Kobayashi *Som:* Kimio Tobita *Montagem:* Tatsuji Nakashizu *Música original:* Sei Ikeno *Direcção artística:* Shigeo Mano *Interpretação:* Ayako Wakao (Enfermeira Sakura Nishi), Shinsuke Ashida (Dr. Okabe), Yusuke Kawazu (Soldado Orihara), Ranko Akagi (Enfermeira-chefe Iwashima), Jotaro Senba (Soldado Sakamoto), Daihachi Kita (Soldado Nogami), Ken’ich Tani (Soldado ferido), etc.

Produção: Daiei (Japão, 1966) *Produtor:* Ikuo Kubodera *Cópia:* Blu ray, preto-e-branco, versão original em japonês legendada em inglês e com legendas electrónicas em português, 95 minutos *Estreia:* 1 de Outubro de 1966, no Japão *Título internacional:* Red Angel *Inédito comercialmente em Portugal, Primeira apresentação na Cinemateca.*

Sakura é o termo para *flor de cerejeira*. Do Japão. Entre não japoneses sabê-lo-ão, pelo menos, alguns apreciadores de chá de gosto delicado. Neste filme de Yasuzo Masumura é o nome próprio da protagonista, interpretada por Ayako Wakao, a enfermeira militar Sakura Nishi, que responde durante a maior parte do tempo por Enfermeira Nishi. Esse tempo passa-se ora num hospital em Tientsin, na fronteira da Segunda Guerra do Japão com a China, que coexistiu com o segundo conflito mundial, ora em hospitais de campanha na frente – “mais longe do Japão, mais perto da morte” como se ouve à personagem do cirurgião Okabe, o papel de Shinsuke Ashida. A extrema violência de *Akai Tenshi*, “o anjo vermelho” que tem a alva silhueta da enfermeira Nishi, encerra uma doçura complexa, difícil de definir, feita de cruzeza, atrocidade, lucidez, delírio, disponibilidade, pragmatismo, compaixão, paixão, exaustão, sofrimento. Acrescentando que, tratando de guerra, o filme trata de vida, morte, sexualidade a premissa básica parece arredondar-se. Ou então não. É mesmo de humanidade, no quadro da situação-limite, do insuportável, do desumano, que se trata num filme excepcional. Em dois instantes de acalmia no turbilhão desalmado de candência controlada de *Akai Tenshi*, organizado no apuro e na densidade, mesmo quando o excesso gráfico invade os planos na banda de imagem ou na banda de som ou quando os diálogos não mitigam a selvajaria circundante, a Enfermeira Nishi fala do seu nome. De cerejeiras, da vida breve.

É ela quem conduz o filme em *off*, assim construído como um *flashback* compassado. Narradora e protagonista, não tem a fragilidade da flor de cerejeira, embora tenha a delicadeza, e de certo modo passe o filme a lidar com a sua invulnerabilidade. “Chamo-me Sakura Nishi. Parti do Japão rumo à China em Maio de 1939 como enfermeira do exército. Fui contratada para o Hospital Militar de Tientsin.” Antes vemos imagens fotográficas, uma série fixa que encerra com lápides, “Mortos em acção, Abril 1938”; a acompanhar o último crédito inicial, uma caveira, “realizado por Yasuzo Masumura”. Com a voz *off*, chega a entrada no hospital de um grupo de enfermeiras, e a primeira missão de Nishi na enfermaria de medicina geral, da qual alguns acontecimentos mais tarde passará para cirurgia. Todo o filme gravita em torno da personagem, é a experiência dela, a memória dela, assim construída a partir da adaptação do romance homónimo do mesmo ano de Yorichika, mas também da presença firme e magoada de Ayako Wakao. Arima (1918-1980) viveu ele próprio três anos de guerra na Manchúria e expurgou a experiência na escrita de vários “romances anti-guerra”, dos quais Masumura também adaptou *Kisaburo Ichidai* publicado em 1964 (no anterior *Heitai yakusa*, 1965). A actriz, nascida em 1933, é uma das grandes estrelas do cinema japonês clássico e moderno, somando uma filmografia de uns 250 títulos que inclui filmes com Mizoguchi, Ozu, Teinosuke Kinugasa, Kaneto Shindo, e notabiliza-se a partir de *Gion Bayashi / A Geisha* (1956), o seu primeiro filme com Mizoguchi, embora seja mais referida a participação em *Akasen chitai / A Rua da Vergonha* (1956), ou em *Ukikusa / Ervas Flutuantes* (1959) de Ozu, ou em filmes de Yuzo Kawashima

no início dos anos 1960. A colaboração mais frutífera de Wakao foi no entanto com Masumura: juntos terão feito vinte filmes em doze anos. “*O Anjo Vermelho*” é um deles. Esplêndida “amostra” para quem não conhece nenhum outro.

O desconhecimento vale a digressão. Yasuzo Masumura (1924-1986) não é ainda um nome familiar em Portugal, onde só um dos seus filmes – *A Vida de Uma Mulher (Onna no issho, 1962)* – estreou e muito recentemente, destacando-o como um “mestre desconhecido”. É no entanto um dos autores japoneses em feliz recuperação no mundo ocidental, a reboque da disponibilidade digitalizada de parte dos seus filmes nos EUA, no Reino Unido e em França, onde, aliás, os críticos dos *Cahiers du cinéma* foram os primeiros a prestar-lhe atenção em 1970. Um relance de olhos pelo seu percurso esclarece que nasceu na ilha de Honshu, foi um cinéfilo precoce, estudou direito com incursões na literatura, em Tóquio e que, num desvio para conseguir estudar filosofia (em que se formou em 1949 com uma tese sobre Kierkegaard), começou a trabalhar nos estúdios Daiei (onde permaneceria até à falência da companhia em 1971). Faz também parte da história que um ensaio sobre cinema lhe garantiu uma bolsa para estudar em Itália, no Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, onde terá sido aluno de Antonioni, Fellini e Visconti, e onde descobriu o cinema deste último, no qual muito se deteve numa prolífera vida de crítico de cinema (em revistas como a *Eiga Hyoron* ou preferencialmente aí). Terá sido depois do regresso ao Japão, em 1955, que Masumura se envolveu mais decisivamente na Daiei, sendo assistente de realização de Mizoguchi (em *Yokichi* e *A Rua da Vergonha, 1955-56*) e de Kon Ichikawa (*Shokei no heyu, Nihonbashi, Man'in densha, 1956-1957*). Em 1957 passou à realização, interessado em retratar personagens distintas pela força de carácter, navegando propostas de encomenda e projectos à partida mais pessoais com um ritmo de produção assinalável, especialmente nos seus férteis anos Daiei.

Data dessa época um texto muito citado pela relevância (“*Aru benmei*”, 1958), “*Uma Reivindicação*” em que Masamura escreve, “Quero retratar indivíduos tresloucados que exprimam os seus desejos para lá do sentido da vergonha ou da decência”. Será aí (de acordo com citações encontradas em fontes diversas em inglês) que exprime o desejo de “criar um retrato excessivo que represente tão-só as ideias e paixões dos seres humanos vivos... Na sociedade japonesa, que é essencialmente organizada em grupos, a liberdade e o individual não existem. O tema dos filmes japoneses são as emoções do povo japonês que se viu forçado a viver de acordo com as normas dessa sociedade. O cinema não teve alternativa senão continuar a representar as atitudes e lutas interiores de pessoas confrontadas e oprimidas por relacionamentos sociais complexos e a derrota da liberdade humana. Após dois anos na Europa, quis retratar o tipo de pessoas fortes e com a bela vitalidade que por lá cruzei, mesmo que no Japão isso não fosse além de uma ideia”. No contexto da cinematografia japonesa – acrescente-se – Masumura costuma ser designado como um precursor do movimento da “nova vaga” dos anos 1960, sendo uma referência confessa de Nagisa Oshima, ao lado do realizador Nakhita Ko e do argumentista Shirasaka Yoshio, mas distinguido por este como “o detentor da mais acutilante percepção sociológica dos três [modernistas do cinema japonês]”. A irreverência, a liberdade e a criatividade terão sido as teclas saudadas pelo jovem Oshima. Continuam a ser características surpreendentes no seu cinema. Jonathan Rosenbaum sintetiza assim uma tal possibilidade cinematográfica: “significa criar um cinema de pessoas ensandecidas – filmes sobre fanáticos – sem nunca fazer escorrer um pingo de sentimentalidade a seu respeito. Como o crítico canadiano Mark Peranson formula a coisa, ‘os filmes de Masamura são sobre a liberdade de uma pessoa fazer o que lhe passa pela cabeça e as ramificações do assumir dessa atitude ao arpejo da sociedade.’”

Em textos repescados *online* nos últimos dois anos, Rosenbaum divulga escritos de 1998 e 1999-2001, respectivamente publicados no *Chicago Reader* e na antologia *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia* (co-organizada com Adrian Martin, 2003), em que se deteve no trabalho do cineasta japonês. No primeiro discorrendo a partir da evocação de um título de Charles Bukowski, “*Tales of Ordinary Madness (on Yasuzo Masumura)*”, dá conta de como Masumura se tornou um popular realizador de culto no Japão (embora não necessariamente graças a este filme) e do entusiasmo pessoal pelos seus filmes, nomeadamente “*O Anjo Vermelho*” mas também (e citando os títulos internacionais), *Kisses (Kuchizuke, 1957)*, *Giants and Toys (Kyojin to gangu, 1958)* *A False Student (Nise daigakusei, 1960)*, *A Wife Confesses (Tsuma wa kokuhaku, 1961)*, *Manji (1964)*, *Tattoo (Irezumi, 1966)*, sete dos perto de sessenta filmes realizados a partir de 1957 (cinquenta e cinco

dos quais longas-metragens). No segundo, “Discovering Yasuzo Masumura: Reflections on Work in Progress”, em que retoma dados anteriores e alarga o universo do núcleo dos filmes de Masumura entretanto vistos, o crítico americano reforça o argumento do paralelismo que encontra entre um certo sentido de compromisso de Masumura com a realidade social sua contemporânea e a perspectiva que vibra tanto no estilo como no tema de filmes de Fuller, Ray, Sirk, Tashlin. É “o misterioso fenómeno” de uma “sincronicidade global” adiantado por Rosenbaum, sendo estes os quatro realizadores em que nota afinidades com Masamura. Destacando nomeadamente, e num face-a-face com a loucura, *Bigger than Life* de Ray (1956) e *Shock Corridor* de Fuller (1963).

“Num mundo de loucos só os loucos são sãos” é justamente o título de uma interessante análise de “*O Anjo Vermelho*” por Irene González-López, autora especializada em estudos académicos japoneses na perspectiva do género e da sexualidade, concentrando-se no cinema japonês do pós-guerra. “No papel de Nishi, Ayako Wakao encarna uma das mais memoráveis heroínas do cinema de Yasuzo Masumura e um dos mais excessivos, se bem que problemáticos, exemplos de capacidade de acção. A preocupação de Masamura com a capacidade de acção enquanto fulcro de uma subjectividade individual adulta é consistente ao longo da sua filmografia e traçável na sua própria experiência de vida. [...] Para Masamura, a representação dos desejos individuais em conflito com as convenções sociais tornou-se um projecto de vida.” González-López liga a experiência da juventude de Masamura, “ensombrada pelo nacionalismo e militarismo japonês”, pela “falta de liberdade e possibilidade de escolhas”, ao seu gosto por personagens excessivas como Sakura Nishi, “que contra todas as adversidades encontra modos peculiares de ser livre porque ‘num mundo de loucos, só os loucos são sãos’ recorrendo a uma expressão de *Ran* de Akira Kurosawa (1985)” já que “como o épico de Kurosawa, ‘*O Anjo Vermelho*’ propõe um retrato desolado da crueldade e da futilidade da guerra”.

A desolação está condensada na fala terrível de um soldado que a dada altura, reagindo à tentativa da Enfermeira Nishi em impedir a razia viral-sexual nas casernas entre militares e prostitutas (na fórmula japonesa da Segunda Guerra, “mulheres de conforto”), pronuncia o não pronunciável (e supõe-se que o original japonês não amenize o inglês): “Isto é a linha da frente. Matamos homens, fodemos mulheres, comemos rações.” Implicando agressão física e verbal num cenário de doença e quarentena, toda a cena destila atrocidade. Nessa adiantada altura do filme anuncia-se uma epidemia de cólera, infiltrada pelo inimigo, na frente tenebrosa onde a acção se instalou. A escalada de violência acontece a vários níveis, aproximando-se o desfecho em que a personagem que sobrevive para contar a história é exactamente isso, a única sobrevivente. Na impiedade lapidar dessa fala, exprimindo hostilidade entre pessoas que pertencem ao mesmo lado da barricada ecoam muitas outras que ao longo do filme vão sendo ditas, pela voz de diversas personagens. É uma das terríveis perturbações do filme, um “filme de campanha” sem necessidade do contra-campo de guerra para capturar a plenitude do horror. *A captura*, melhor dizendo, a representação é tão mais lancinante quanto dá forma a todo o filme, em tudo no filme.

Nos diálogos estão as palavras: “Os soldados não são seres humanos. São objectos... meras armas.”; “Tenho de decidir quem vive, se posso ou não salvá-los. Às vezes desejo voltar a ser médico.”; “Ou os deixo morrer ou os mutilo. Sou médico? Só espanta que não enlouqueça. Aqui não sou médico, os soldados não são homens”; “Só quero dormir. Dormir e esquecer tudo. Ficas aqui até eu adormecer?”; “Na frente não há amanhã.” – Dr. Okabe, o cirurgião impotente que descansa dos dias de operações e mortes com injeções de morfina e passa a habitar a cabeça e o coração da Enfermeira Nishi; “As enfermeiras não têm sentimentos”; “Na guerra é cada um por si ou não se sobrevive.” – Enfermeira-chefe Iwashima, aconselhando Nishi a não se deixar comover com os pacientes e mais tarde a descartar sentimentos de culpa; “Sou um homem, aleijado mas saudável. Não tenho mãos.”; “Obrigada. És a única que cuida em salvar-me.” – Orihara, o jovem soldado amputado de ambos os braços que ninguém envia para casa e que faz o estranho pedido de socorro a que Nishi acede sem aparente grande estranheza, satisfazendo-o uma vez na enfermaria outra vez num hotel chamado Flor; “Há demasiado para esquecer. Nunca conseguirei esquecer.” – Enfermeira Nishi, no momento pós-suicídio do jovem soldado, a seca elipse que fica entre o abraço-salva-vidas e o enquadramento do corpo branco caído no fundo do lado esquerdo cuja escala longínqua contrasta com as telhas oblíquas ocupando em primeiro plano a quase totalidade

obscura visível da largura scope da imagem: os dois planos seguintes, mais aproximados do corpo de branco destacam-no no fundo absolutamente negro.

Nos planos estão as imagens avassaladoras, o preto-e-branco a dar conta de um filme mergulhado na sugestão do vermelho do sangue, das tripas, do coração, do beijo-pacto; a luz a cortar o negrume e o branco do uniforme ou da combinação de Nishi a atravessar a treva do filme, uma luz movente na escuridão a deslizar ou a pairar na barbárie. Os planos são de um cuidado incedível, no que mostram e obscurecem, no que sugerem, no que exprimem da crueldade, do casual, do irracional da guerra a partir dos bastidores encharcados de sangue. A presença da Enfermeira Nishi é o mais extraordinário: a luminosidade manchada, ferida, a misericórdia que mata, o *anjo vermelho* que não encaixa no papel de vítima do horror que também é seu, mas ela repele, pelo contrário responsabilizando-se pela morte dos que lhe inspiraram compaixão sem que conseguisse salvá-los. Na composição estremece logo o que há a relevar, e é sempre assim que a mise-en-scène procede, implacável no justo sentido. Impregnada de vermelho – repita-se – mergulhada no escuro, rasgada a branco com a luz a incidir nas personagens que muitas vezes habitam os limites dos enquadramentos, a fotografia de Setsuo Kobayashi é um elemento fulcral da angústia do filme e do bizarro estatuto angelical-mortífero de Satsuko, a silhueta que se autonomiza guiada por uma espécie de desconcertante racionalidade instintiva e não perece. Numa gráfica sequência de referência obrigatória, quando Okabe é mostrado a operar corpos atrás de corpos coadjuvado pela equipa que inclui Nishi na primeira das vezes na frente, o som é estridente. O ruído da serra que amputa membros é levado ao rubro, amplificado para lá do realismo enquanto os braços e as pernas cortados aos soldados se amontoam no meio do sangue e da água que tenta lavar a marca macabra.

No enredo estão as premissas bárbaras, as infra e as sobre-humanas, o que repugna e mete dó. Toda a gente parece saber que se trava uma batalha perdida naquela frente exposta ao avanço das tropas chinesas enquanto os estropiados de guerra japoneses se acumulam nas enfermarias e os soldados ainda são de corpo desviam o espírito nas casernas. A crueza da violação inicial terá sequência avessa de vingança na tentativa de Nishi em que o seu violador seja salvo pelo cirurgião por quem há-de apaixonar-se; o suicídio do jovem soldado remata o cúmulo do gesto abnegado da jovem enfermeira; a epidemia de cólera na segunda das vezes na frente de batalha propicia o deserto do desfecho; a história de amor acontece no meio da impotência da guerra e da vida como único rasto da esplendorosa fragilidade da flor de cerejeira, abrindo duas vezes o filme a cenas de intimidade sem e com sexo, com e sem morfina, sem e com ligaduras que atam enquanto a guerra continua sem tréguas no exterior; não há papéis fechados, mas circulação de papéis no que respeita a dominadores e dominados, ao exercício do poder e da submissão, como revelam em particular as personagens da Enfermeira Nishi e do Dr. Okabe, havendo mesmo uma cena que explicita esse jogo, com Nishi a envergar a farda militar dele, mas a despi-la preferindo, diz ela, ser mulher. Talvez seja a cena mais sublinhada, a que mais potencialmente concorre para interpretações de género, que o filme de facto comporta, vinculando o discurso do cirurgião sobre o que é ser impotente, ser mutilado, ser ou não ser homem. Mas essa é também a cena que se cumpre na gravidade de um ritual de despedida e na densidade crescente de todos os planos até ao desfecho.

No sufoco de "*O Anjo Vermelho*", pode ver-se a história da mulher que se destaca do pelotão militar que integra à chegada, entre o grupo de enfermeiras – individualiza-se, pratica uma improvável autonomia com uma improvável naturalidade. Pode ver-se também um tratado sobre a masculinidade traumatizada, olhada pela protagonista. É um filme que convoca não poucas contradições e desvarios, não poucas questões, não poucas ressonâncias.

Maria João Madeira