





«Ningen No Joken» (Guerra e Humanidade), de Masaki Kobayashi: Michiyo Aratama e Tatsuya Nakadai

## Cinema japonês e público brasileiro

*Ronald F. Monteiro*

A reação de determinado público em relação a determinado filme se constitui, evidentemente, numa relação de fato. Tôda e qualquer tentativa no levantamento de soluções será inteiramente sem a devida caracterização das causas que determinaram a reação concreta.

Todos sabemos que civilização oriental é muito mais esquivada ao

brasileiro do que se pode supôr à primeira vista. A dificuldade nos processos de empatia do público brasileiro pelo filme nipônico é uma decorrência necessária dessa distância.

Contudo, os motivos que ocasionam a pouca receptividade cristalizam-se no caso extremo, mas se explicam em outra ordem causal que se abre a visões mais amplas.

O caráter concreto da arte cinematográfica, admiravelmente explicado por André Bazin na sua **Ontologia**, reside na natureza do documento fotográfico. Conseqüentemente, se a imagem estática, ponto de partida da expressão cinematográfica, é a razão da sua própria objetividade, êste postulado básico terá, necessariamente, um efeito capital sobre o espectador. A questão da verossimilhança da imagem apresentada com a aparência do objeto real torna-se, assim, condição sine-qua-non a qualquer estabelecimento de contato com o público, derradeira e decisiva fase do fato artístico.

Verossimilhança exige, necessariamente, conhecimento do original comparável. Todavia, é indispensável lembrar que o público tradicional, tendo pleno conhecimento (senão consciência) do caráter encantativo do cinema, deixa-se comodamente engolfar, ao ponto de recusar o mais anônimo cinema direto em favor da mais convencional intriga romanesca. Nessas condições e através de um processo de viciamento progressivo, o público em geral identifica a realidade cinematográfica através da coerência com os artifícios de construção dramática que êle, espectador, transfere, inconscientemente, em realidade do cinema, pela freqüência de sua constatação. No caso particular do espectador brasileiro, a submissão ao cinema de Hollywood, devido à área de influência e à inexistência de tradição cultural conscientizada em fase anterior ao domínio, se caracteriza num condicionamento de transparente evidência. Não foi à toa que alguns realizadores intelectualmente limitados, mas profissionalmente honestos — e coerentes — procuraram um filme brasileiro residual da fórmula hollywoodiana.

Chegaria, sem dúvida, a interessante resultado a utilização dos recursos do cinema direto em entrevistas sobre cinema com o passante ocasional. Ultrapassadas as inevitáveis inibições iniciais, se o entrevistador insistisse no conceito de arte cinematográfica, a resposta, quase que invariavelmente, repousaria no binômio: estória-de-

sempenhos. Não interessa a autenticidade da interpretação autoral **in-se**, mas a relação de coerência entre ambos, a estória contada quase que determinando a linha do desempenho. Para os que têm um mínimo de conhecimento sobre o assunto, evidentemente, a estória nada mais é do que o **modo de contar a estória**, ou, tènicamente (em termos de cinema espetáculo), a estrutura dramática da intriga. Fornecer o máximo de lógica à evolução da narrativa e um máximo de dados aos elementos da intriga foi a ocupação preponderante de Hollywood nas décadas de 30 e 40. E a eficiência do resultado se mede pelo público de hoje. Sim, ainda o público de hoje.

A realidade tal como se apresenta ou tal como veiculada pela informação audiovisual é o elemento natural de contato. Mas... a ser trabalhado por uma estrutura artificial que, esta sim, adquirirá fôro de autenticidade. No caso da tradição brasileira, predomina a autenticidade de um cinema-satisfação sobre um aspecto inexoravelmente condicionado. E não se diga que a força da fórmula — considerando as reações do público — anula a autenticidade originária, substituindo-se a ela como elemento essencial. Quando os néo-realistas decidiram romper com a tradição e o conseguiram, buscaram **justamente** revolucionar apoiando-se no elemento válido. Ninguém atingiu tão contundentemente a comunicação dos detalhes autênticos como êles. Todo o néo-realismo, em sua multifacetação estilística, bombardeou as fórmulas tradicionais da intriga, escorado na verossimilhança ambiental (daí, inclusive, a limitação naturalista que se impõe a inúmeros de seus exemplares). E foi, sem dúvida, a expressividade na pesquisa do real que suportou o choque do público, superando a reação. Mas, enquanto ainda hoje **Paisà** e **Alemanha Ano Zero**, clássicos insofis-

máveis do realismo cinematográfico, atingem uma pequena fração do público, **Os Companheiros**, de Monicelli, estilizando os mesmos princípios em função do espectador, e submetendo a realidade a uma estrutura dramática convencionalmente elaborada em obediência à tradição, atinge e empolga o mesmo público estende seus atrativos aos refratários da arte cinematográfica.

O vício da convenção do real instituída pelo cinema é, inclusive, um dos elementos preponderantes na resistência de certa camada do público à adesão ao filme nacional. Em se tratando de falta nossa, de personagens e objetos nossos, em que a relação de verossimilhança freqüentemente atinge o estágio da racionalização, as exigências se ampliam. Sem, contudo, transigir, em medida equilibrada, na insuficiência da convenção do desenvolvimento dramático da narrativa.

Portanto, no que respeita ao filme brasileiro, temos exatamente o polo oposto do cinema japonês. Crescem as exigências de verossimilhança de superfície com o real na medida do conhecimento íntimo dêsse real; todavia, sem atenuar a solicitação à realidade convencional do cinema acima indicada. Relativamente ao cinema de Hollywood — e por extensão, respeitando certa graduação, os filmes franceses, italianos e ingleses — o real aproximável é conhecido do espectador através das indicações — com freqüência pela mesma veiculação cinematográfica; trata-se, assim, de um real informado, mas não vivenciado. As diferenças — especialmente na mentalidade e nos idiomas — completam o quadro, colocando o espectador participante em inelutável condição de inferioridade crítica da realidade que lhe é apresentada, embora sem permanecer na ignorância. Qualquer espectador identifica, num **western**, o jogador profissional, o xerife, sabe distinguir a função precípua do **saloon**, da rua principal; tem pleno conhecimento das ambições do **gangster** e do caráter da corista ingênua que será estrêla no clímax apoteótico do musical; reage logicamente às informações



«Shiroi Kiba» (A Face de Marfim), de Heinosuke Gosho: a  
significação dos gestos — Yuriko Todoroki e Shin Saburi

geográficas de uma rua parisiense, de um palácio veneziano, de uma ante-sala da Scotland Yard; distribui socialmente a **midinette**, a datilógrafa de Bond Street, o gondoleiro e o barqueiro do Volga. Nessas condições, muito embora ignorante da realidade — e, sobretudo, de grau específico de realidade — explorada num filme americano, francês, etc., já se sente o espectador familiarizado com esse mesmo ambiente que só lhe escapa justamente nos filmes que fogem ao convencional. Em resumo: configura-se o equacionamento mínimo de conhecimentos suficientes para estabelecer a adesão às fórmulas usuais.

A mentalidade aproximativa do mundo ocidental — reforçada pela formação cultural nativa — dá acabamento ao panorama da identificação do espectador com o filme.

No que diz respeito ao cinema japonês, a questão se apresenta de modo diverso. Quanto maior a distância entre o centro criador da obra e o público, menor o interesse deste, dada a incômoda posição de desconhecimento dos problemas tratados (ou levantados). Resta uma faixa de exploração que se consome no exótico, no pitoresco insólito. Daí os ocasionais sucessos de bilheteria de filmes soviéticos, gregos, suecos, japoneses.

Quando um cinema nacional antipoda do público brasileiro (como o japonês), pretende catalizar o interesse desse mesmo público, não mais através de exemplares eventuais, mas de uma produção maciça, ocorre a rutura decorrente da conscientização de estranheza. E quanto mais **situada** a produção, maior a incompreensão. O elemento exótico deixa de funcionar — pela frequência da exposição — sem que se estabeleçam as necessárias afinidades.

Em São Paulo, somente nos últimos anos os filmes japoneses abandonaram a área da colônia — acrescida de singulares entusiastas nativos — para tentar a conquista do centro, assim mesmo por intermédio de seus exemplares mais abertos ao público ocidental. Isso,

depois de quase quinze anos de ambientação.

Nas investidas ocasionais do filme nipônico no Rio, em caráter comercial, verifica-se, freqüentemente, a típica reação de incompreensão: o espectador não logra distinguir os atôres que interpretam os vários personagens. Por outro lado, o estilo narrativo — mesmo em se tratando de produtos de mero consumo — distancia-se da tradicional trama à ocidental. A mais completa ignorância sobre a cultura nipônica provoca, fatalmente, a atitude negativa do público. Até as gueixas dos filmes japoneses intrigam o espectador que não as consegue integrar no seu conceito ocidental e viciado do tipo.

Sem pretender uma visão total e exaustiva das diferenças específicas entre as mentalidades nipônica e brasileira e suas conseqüências sobre a compreensão do filme japonês, mesmo porque nos falta competência para tanto, procuremos estabelecer um dado e com êle atingir o volume das conseqüências.

Das características do oriental ressaltam, na manifestação do temperamento, de um lado uma introspecção e uma discrição de gestos opostas ao temperamento do ocidental e especialmente do brasileiro (daí a exótica galeria dos amarelos inaperturbáveis que invadiu a literatura folhetinesca do início do século); de outro, o extravasamento agressivo dos sentimentos nos limites de crise — uma decorrência da característica anterior de autocontenção — igualmente estranha à reação do brasileiro. A partir deste dado — simples componente de um todo — já podemos deduzir conseqüências fundamentais à compreensão — e aceitação — das obras. Assim, por exemplo a discrição habitual dos gestos confere muito mais importância a um simples apêto de mão do que pode julgar o espectador não oriental. Este apêto de mão contém, indiscutivelmente, para o artista que o utiliza e para o espectador nipônico que o assiste, uma carga de significações e sentimentos que o público ocidental dificilmente compreende e valoriza.

Todo o cinema tradicional dos veteranos cineastas (Mizoguchi, Ito, Kinugasa), especialmente na área intimista (Ozu, Goshô, Toyoda, Naruse), usa, como elemento de dinamização, o enriquecimento das situações pelos gestos e posturas dos personagens. Visto por um ocidental, que não resente essa modalidade de evolução da trama — mas que aceita as quedas de ritmo na ação de qualquer drama psicológico de Hollywood nos momentos de caracterização dos personagens — a lentidão dos filmes passa a ser a tônica, pôsto que o ritmo da narrativa, em relação à tradição ocidental, sofre um alentamento sensível (reação semelhante, embora motivada por fatores de outra ordem, ocorrem nas obras de qualquer nacionalidade que se dedicam mais seriamente ao complexo humano, que não se contentam com as **conotações suficientes** à impulsão da trama).

No lado oposto, as reações violentas, em se tratando de explosões sentimentais, são catalogadas imediatamente de melodramáticas; ocorrendo a captação dos sentimentos contidos, a catalogação é a do sentimentalismo lacrimogêneo (daí a dificuldade na aceitação de um filme como o superpremiado **Ukigumo — O Amor que não Morreu**, de Naruse, 1955). Quando essas reações servem, também, para veicular uma posição do realismo crítico — diretriz das novas gerações — a aceitação se faz mais fácil pela natureza do conteúdo intelectual que suporta a reação física. Mas, ainda assim, mantém afastada boa parcela do público, que estranha a **visão caricatural** do problema (**Guerra e Humanidade**, do Kobayashi, **Todo Porcos**, de Imamura, filmes de Ichikawa). E a adesão se efetua, quase que exclusivamente, em relação aos cineastas e exemplares cujas influência ocidental seja mais presente: Kurosawa, Susumu Haní, na área dos valores, superproduções da Toho, policiais da Toei e da Nikkatsu, no terreno dos produtos de consumo.

Para o exame das conseqüências resultantes das diferenças específicas, partimos de um único dado,

dos mais nítidos e de imediata apreensão. A totalidade do problema envolve obrigatoriamente, todas as componentes do estilo nipônico. O rudimentar conhecimento da evolução política, econômica e social do país e suas condições atuais, o pensamento religioso, os costumes, a tradição artística — especialmente na literatura, no teatro e na pintura — e a própria tradição cinematográfica desarma o espectador e a própria crítica especializada, na interpretação das obras.

Aceitação sem compreensão, independentemente do vício intrínseco que a caracteriza, exige um estudo das suas verdadeiras causas. A capacidade do público de cinema — especializado ou não — em pene-

trar no filme japonês impede, até, essa função precípua da crítica, que consiste em racionalizar as reações inconscientes na aparência. E no caso do filme japonês, a maioria da crítica a ele dedicada se incorpora ao pelotão dos subjetivos que se preocupam mais em explicar porque gostaram do filme do que proceder à análise objetiva da obra e tentar conceituar os seus veículos empáticos e os obstáculos à comunicação, racionalizando os elementos da relação filme-público.

Polo oposto do cinema brasileiro — o que diz respeito ao conhecimento, por parte do público, da realidade que o anima, o filme japonês, na sua relação de intimidade com o espectador, apresenta consequên-

cias de outra ordem. Não há como estabelecer pontos de ligação, na medida em que se chocam duas culturas sensivelmente distintas e de raros contatos. A rigor, o filme japonês, enquanto penetração de produção e, não, de obras isoladas, não dispõe no Brasil — excetuando-se os núcleos de colonização — de condições de mercado que possibilitem o seu desenvolvimento. Reserva-se, por conseguinte, ao crítico de cinema, a incumbência de reduzir as barreiras (tarefa de solução a longo prazo) para que melhor se compreenda o sentido e se apreenda a contribuição de um centro rico, cujo caráter artisticamente universal permite extrair lições aplicáveis às exigências particulares de qualquer povo.

«Shito No Densetsu» (Horível Pesadêlo), de Keisuke Kinoshita: a exteriorização dos sentimentos — Kinuyo Tanaka

