

O BARBA RUIVA

um filme de Akira Kurosawa

com Toshiro Mifune, Yuzo Kayama, Chishu Ryu, Kinuyo Tanaka, Yoko Naito, Ken Mitsuta, Yoshio Tsuchiya, Tatsuyoshi Ehara

Inédito comercialmente em Portugal | Japão, 1965 | 185' | P&B | M/12

Festival Internacional de Veneza 1965 – Prémio San Giorgio, Prémio OCIC e Prémio Volpi Cup para o Actor Toshiro Mifune

Inícios do século XIX. Depois de vários anos a estudar medicina em Nagasaki, o jovem Naburo Yasumoto regressa a Edo com a esperança de ser nomeado para a equipa médica da Corte. Apanhado de surpresa ao ser nomeado para uma clínica pública, Yasumoto desrespeita deliberadamente as regras do hospital. Aos poucos, porém, o jovem começa a respeitar o chefe da clínica, Barba Ruiva, um homem íntegro, que vê em cada doente “uma desgraça da vida”. Quando Otoyō, uma adolescente condenada à prostituição, adoece física e moralmente e procura os cuidados da clínica, o Barba Ruiva encarrega Yasumoto de curá-la.

«Tinha algo de muito especial em mente quando fiz este filme porque queria fazer algo que o meu público quisesse ver, algo tão magnífico que as pessoas simplesmente tivessem de o ver. Para fazê-lo, todos trabalhámos mais do que alguma vez havíamos trabalhado, esforçámo-nos por atentar a todos os detalhes, estávamos dispostos a passar por qualquer tipo de dificuldade. Foi muito difícil e por duas vezes fiquei doente. Mifune e Kayama também adoeceram uma vez cada um.»

Akira Kurosawa



[...] O som é um dos sentidos (tal como o cheiro e o paladar) através dos quais mais facilmente se capta um sentimento de nostalgia, talvez porque raras vezes é específico. Quando vemos algo remanescente do passado, reconhecemo-lo; quando o ouvimos ou saboreamos, é raro reconhecê-lo. [...] O som é, de facto, talvez mais importante neste filme do que em qualquer dos outros filmes do realizador. Pela primeira vez, ele usa um sistema quadridireccional estereofónico, que se ouve de forma sensacional sob os créditos. Enquanto estes passam, a música pára de vez em quando e ouvimos, ao fundo, os sons distantes do Edo, a voz de uma criança ou o clamor de um vendedor de peixe, o leve rumorejar do vento nos ramos. É-nos apresentado, desde o início, este duplo nível de som. O nível mais alto transporta a música, o diálogo e os efeitos. O nível mais baixo embrulha as imagens numa teia extraordinariamente complicada de sussurros e ruídos distantes. O segundo nível é, por mais realista que pareça, rigorosamente controlado e contribui enormemente para a atmosfera realista do filme.»

Donald Richie in *The Films of Akira Kurosawa*
(Ed. University of California Press, 1965)

«Para acreditares em ti próprio deves ser dotado do mais perspicaz discernimento, da mais clara das visões. Deves ser absolutamente realista com respeito a ti mesmo e ao mundo em que vives. Talvez esta seja uma das razões pelas quais os filmes de Kurosawa são robustecidos por um interesse permanente no modo como as coisas são, no modo como os lugares se apresentam, no modo como as pessoas agem, e um dos motivos pelos quais este é o seu filme mais realista. Não só é o aspecto da fotografia real – uma espécie de cinejornal do Período Tokugawa meticulosamente detalhado – como a sua estrutura é propositadamente amorfa, cheia de incidentes e detalhes, faltando-lhe aquilo a que habitualmente se chamaria ‘forma’. De facto, o enredo é tão complicado como qualquer história de Dickens, mas não há uma forma que o permeie. O filme, na verdade, é vagamente cíclico. A primeira cena, a última cena antes do intervalo e a última cena do filme – todas se passam no portão principal do hospital. Mas seria deveras impossível esquematizar o enredo e encontrar qualquer tipo de estrutura que se lhe impusesse. Pelo contrário, como nos romances de Dickens, o filme revela-se através da caracterização e de paralelismos da acção.»



«Diz-se que Deus precisa de homens, mas em *O Barba Ruiva* os homens não precisam de Deus. O seu exemplo basta, como é indicado pela “corrente de salvação” que vai do Barba Ruiva ao seu jovem assistente, ao coitadinho da dona de um bordel, à criança que rouba, aos cozinheiros da clínica. A igualdade das relações das personagens à transcendência (uma relação não verbal; o Barba Ruiva não diz quase nada durante as três horas do filme) induz e justifica a *mise-en-scène* – pois esta relação com o divino é uma invenção cinematográfica magnífica. Se o recurso à palavra de Deus, transcrita em algum momento num livro sagrado, é desnecessária para a compreensão do mundo e a orientação das acções daqueles que escolheram o Bem, é porque o mundo é, ele próprio, legível; obviamente uma fábula moral, *O Barba Ruiva* é, ao mesmo tempo, uma parábola racionalista. Mas a grelha de legibilidade, que torna o mundo legível, e o caminho certo perceptível em cada circunstância, não é metafísico ou científico, mas estético e pragmático. Assim como o Barba Ruiva mistura o conhecimento da medicina, perspicácia psicológica, a prática de artes marciais, e até o uso da magia de acordo com a ocasião, Kurosawa inventa uma gramática visual própria – ou melhor, ele melhora aquilo que descobriu nos seus filmes anteriores e que iria desenvolver nos seus filmes futuros.



Ao filmar em formato *wide-screen*, numa película que oferece infinitas nuances de cinzentos e a força de um negro profundo, Kurosawa compõe um expressionismo inventado por ele, um sistema de sinais que pode estar encriptado, mas que, indubitavelmente, contém um significado. O conjunto de vigas na entrada da clínica, que aparece várias vezes, parece o primeiro e mais explícito ideograma desta “escrita do real”, que o Barba Ruiva sabe interpretar. Tal como a disposição do espaço, ele sabe ler caras, gestos, e silêncios, descodificando gradualmente o comportamento das pessoas. O uniforme, que Yasumoto acaba por concordar vestir, é um sinal do seu caminho em direcção ao Bem; o acto de o vestir é o fim de uma espécie de “erro de escrita”, identificação falsa, como outro colega lhe diz. O *savoir-lire* (saber como ler) que Yasumoto aprende gradualmente (assim como o espectador, por sua vez) é sobreposto pelo *savoir-vivre* (saber viver), uma ética e estética do comportamento que marcam a evolução do discípulo de forma dinâmica, e a impecável bondade do seu mestre de forma estática. (A sua postura aceita a capacidade de auto-crítica e auto-ironia.)

Se a figura do médico bom fascina Kurosawa é porque o Barba Ruiva consegue fazer o que o realizador tentou fazer: ler o mundo como um livro, localizando e descodificando o seu sistema de sinais. Neste aspecto, e apenas neste, há, de facto, um Deus oculto no seu vigésimo-quarto filme: Barba Ruiva é, secretamente, o Deus de Kurosawa.»

Jean-Michel Frodon in Bandy, Mary Lea e Monda, Antonio,
The Hidden God: Film and Faith (Ed. The Museum of Modern Art, 2003)