

# REINVENTANDO O JAPÃO: CINEMA ANTES E DEPOIS DE HIROSHIMA E NAGASAKI - MIZOGUCHI KENJI E NARUSE MIKIO

## João Lanari Bo



Brasília - DF  
E-mail: j\_lanari@hotmail.com

### Funções Atuais

Professor do Departamento de Audiovisual da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB) desde 1982, nas cadeiras História do Cinema, Argumento e Roteiro, Cinema Brasileiro, Cinema e Literatura, Tendências do Cinema e TV, Legislação de Televisão, História do Cinema Japonês

### Publicações

- Proteção do Patrimônio na UNESCO: ações e significados (Ed. UNESCO, 2003)
- Cinema Japonês – Filmes, diretores, histórias (Ed. Giostri, 2016)
- Cinema para russos, cinema para soviéticos (Ed Bazar do Tempo, 2019)

## Resumo

Exame da produção de Mizoguchi e Naruse nos períodos imediatamente anterior e posterior ao ataque nuclear em Hiroshima e Nagasaki, em agosto de 1945. Impacto do evento no conteúdo dos filmes e sua relação com a audiência.

## Palavras-chave

Cinema Japonês. Hiroshima e Nagasaki. Mizoguchi e Naruse.

## Reinventando o Japão: cinema antes e depois de Hiroshima e Nagasaki Mizoguchi Kenji e Naruse Mikio

Como se não bastassem os desastres naturais que ciclicamente atingem o arquipélago, o Japão foi alvo de dois ataques nucleares, no final da 2ª Guerra Mundial. O objetivo aqui é examinar as produções cinematográficas de Mizoguchi Kenji e Naruse Mikio, antes e depois dos ataques, duas catástrofes de consequências profundas não apenas para o país, mas para toda a humanidade.

A década de 30 foi turbulenta no Japão. A tentativa de golpe em 26 de fevereiro de 1936 por militares extremistas, em nome de uma suposta lealdade ao Imperador, gerou assassinatos de autoridades e posterior execução de 19 pessoas, mais três que cometeram suicídio. Embora frustrado, o golpe acarretou o enfraquecimento dos partidos políticos e a consolidação do protagonismo dos militares na vida política, sob o olhar benevolente do Imperador. Os japoneses já haviam se estabelecido na Manchúria, norte da China, desde 1931. De forma teatral, abandonaram a Liga das Nações em 1933, recusando-se ao julgamento de sua política expansionista pela entidade.

Em julho de 1937, no pífio episódio que ficou conhecido como o “incidente da ponte Marco Polo”, sentiram-se autorizados a invadir o resto do imenso território chinês. Em 7 de dezembro de 1941 ocorreu o ataque a Pearl Harbor. O país se articulou com Alemanha e Itália, e ingressou no conflito global com iniciativas ousadas no teatro asiático. A tomada pelos americanos da ilha de Saipan, em junho de 1944, foi a virada decisiva que anunciava a derrota. A ilha serviu de base para os pesados bombardeios que iriam atingir a população civil, culminando com a bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki, em agosto de 1945. Em 2 de setembro foi assinada a rendição: o país foi em seguida ocupado pelos americanos, até 1952.

Desde o final da 1ª Guerra a indústria cinematográfica japonesa era uma das maiores do mundo. A assimilação de valores e práticas ocidentais durante a era Meiji (1867-1912) expandiu-se em vários setores da sociedade, ainda que costumes feudais, em particular aqueles associados à estrutura social e vida familiar, permanecessem vigentes até o final da 2ª Guerra – e, em alguma medida, até hoje. A era Taishô (1912-1926), tida como mais liberal politicamente, marcou o crescimento da produção e recepção do cinema japonês. Foi sucedida pela era Showa (1926-1989), do Imperador Hirohito: o primeiro período de Hirohito foi militarista e expansionista, sobretudo na década de 30, com reflexo direto na produção cinematográfica. Após 1945, veio a paz, a desmilitarização e o impressionante crescimento econômico.

Em 1939 foi aprovada a “Lei do cinema”, que teve como objetivo “racionalizar” a indústria e refletir o óbvio interesse do governo em direcionar ideologicamente a produção cinematográfica. Depois de muita discussão, foram criados três conglomerados de estúdios e feitas as necessárias fusões. A orientação era realçar valores como lealdade incondicional ao Imperador, disposição permanente para sacrifícios pessoais, absoluta devoção à cultura genuinamente japonesa e a exaltação de uma frugalidade inerente ao *ethos* nacional. A ação restritiva incidia na pré-produção, no exame dos roteiros propostos e a adequação aos parâmetros definidos na lei, de modo a evitar desperdícios de tempo e recursos.

A legislação convivia, naturalmente, com um forte aparato repressor estatal, herdeiro de um viés censório antiocidental e conservador que vinha desde a era Meiji. O ataque a Pearl Harbor, entretanto, afundou o país na aventura militarista. O esforço de guerra intensificou-se – e com ele a necessidade de propaganda, inevitavelmente. A consagração da “alma” e do “espírito”, qualidades transcendentais do combatente imperial, ganhou destaque. O conflito subira de patamar e o cinema, enquanto veículo de comunicação de massa, era fundamental. A produção de filmes de entretenimento, não obstante, continuou, desde que conformes aos valores estipulados: com o desenrolar do conflito, cresceram. Após a queda de Saipan, em 1944, aumentaram os conteúdos de consumo amenos, comédias ou *jidaigeki*, tolerados pelas autoridades, agora preocupadas em manter a aparência de controle e normalidade social.

A atividade cinematográfica, com efeito, não esmoreceu, apesar dos bombardeios e dificuldades estruturais. A partir de 1943 o governo iniciou racionamento de negativos, restringindo a metragem das produções. Se os filmes de propaganda eventualmente incorporavam os extremos do período – como “*A última visita ao lar*”, lançado em 26 de julho de 1945, que acompanha o derradeiro contato dos pilotos kamikazes com seus familiares, enfatizando a determinação e o sacrifício pelo Imperador – em paralelo os espectadores podiam optar por enredos mais leves, com situações de humor mescladas com aventura.

### **Mizoguchi Kenji (até 1945)**

Segundo o crítico Tadao Sato, Mizoguchi não era nem um ativo defensor da guerra, nem tampouco um opositor das políticas governamentais. Não obstante, sua opção pelos filmes *geidomono* – onde o protagonista, homem ou mulher, é praticante de alguma das artes tradicionais japonesas, como kabuki, bunraku (teatro de bonecos), e danças – revelava tendência a enaltecer valores nacionalistas, que convergiam com política cinematográfica. Suas decisões criativas mostram o pragmatismo de um profissional produtivo, imerso em um ambiente carregado ideologicamente. Além disso, sublinhe-se que, entre 1937 e 1943, Mizoguchi presidiu a Associação de Diretores de Cinema Japoneses, atuando também como Comissário Cinematográfico no Gabinete.

Lançado em duas partes, em 1941 e 42, a “*A Vingança dos 47 Ronins*”, revelou-se um verdadeiro laboratório para suas concepções de mise-en-scène. Em três horas e quarenta de duração, sucedem-se imagens longas e contemplativas, pontuadas por diálogos impostados. Cenários caros reproduziram castelos e interiores, construídos para facilitar o uso de *travellings* e lente aberta. A realização, que se baseou em adaptação de texto teatral de Mayama Seika inspirada nos acontecimentos ocorridos em 1701, procurou uma solução de compromisso de modo a evitar situações polêmicas, que poderiam gerar interpretações duvidosas. A parcimônia das cenas de combate – o assalto final ao castelo de Kira foi excluído – levou a uma recepção fria do público, sobretudo entre os mais entusiasmados pelo militarismo. A primeira parte de “*A Vingança dos 47 Ronins*” estreou uma semana antes do ataque a Pearl Harbor.

As produções de Mizoguchi no estilo *geidomono* têm em “*Os Contos dos Crisântemos Tardios*”, de 1939, seu representante mais conhecido e bem-sucedido. Três filmes do mesmo período, todos perdidos, também seguiram essa via: “*A mulher de Osaka*”, de 1940, e “*Vida de um ator*”, de 1941, e “*Três gerações de Danjuro*”, de 1944. O primeiro, “*A mulher de Osaka*”, que teve Tanaka Kinuyo em papel de destaque, foi inspirado em texto para teatro de bonecos: Tanaka representa Ochika, culta e educada filha de proprietário de uma casa de geishas, em Matsushima, Osaka. Seu papel, assertivo e intenso, mostrou características que seriam desenvolvidas nos trabalhos do diretor no pós-guerra.



Cena do filme “*A Vingança dos 47 Ronins - parte 1*” (1941 ©SHOCHIKU Co.,Ltd.).  
Exibido no Ciclo Kenji Mizoguchi realizado pelo Instituto Moreira Salles, em 2018.  
Fonte: <https://ims.com.br/filme/vinganca-dos-47-ronins-parte-1/>

A evolução do conflito e o inevitável desgaste na sociedade japonesa acabaram influenciando nas alternativas de Mizoguchi. Duas produções, focando nas lendas relacionadas à arte das espadas no Japão, aproximaram seus filmes de aspectos mais próximos ao esforço de guerra de seu país, cada vez

mais perto do abismo. Em 1944 realiza *“Musashi Miyamoto”*, sobre um episódio do famoso espadachim do início da era Tokugawa, que rejeitava a vingança como motivação “para o caminho da espada”. Sua arte é espiritual, assim como o romance com a aluna que Mizoguchi insere sub-repticiamente na narrativa (o ambiente militar vetava esses arroubos amorosos). *“A Espada Bijomaru”*, de 1945, louva o espírito de lealdade ao Imperador na figura do artesão que forja a espada invencível. Destinada ao seu benfeitor, a espada acaba nas mãos da filha-espadachim, por quem o artesão é apaixonado. Interessada na vingança do pai assassinado, ela (vivida por Yamada Isuzu) declara na última cena: “espero que essa espada, assim como você, fique comigo para o resto da vida”. O filme foi lançado no dia 8 de fevereiro de 1945: na fala final, críticos à época surpreenderam-se com gargalhadas da audiência, motivadas pelos excessos melodramáticos. Naquele mês a capital sofreu três devastadores ataques aéreos dos americanos.

## Naruse Mikio (até 1945)

Naruse Mikio era dotado de uma vitalidade impressionante: foram 88 filmes em 37 anos de carreira. O talento e a rapidez com que realizava seus filmes garantiu a continuidade da produção, que atingiu o ápice na década de 50. A modernização da sociedade japonesa, com foco nos personagens femininos, foi seu tema predileto.

Entre 1939 e 45, foram 11 produções: *“Toda a Família Trabalha”*, de 1939, narra a luta pela sobrevivência de um pai desempregado e nove filhos. *“Sinceridade”*, também de 1939, traz um triângulo amoroso oculto no passado que é revelado por duas meninas: ambas estudam no mesmo colégio e são amigas, embora de estrato econômico distinto. A mais estudiosa e disciplinada vive com a mãe e a avó, com recursos limitados. A outra mora com os pais, em uma família abastada. Antes de casar, entretanto, seu pai flertou com a mãe da amiga. O conflito se desenha suavemente: para se reaproximar da antiga conhecida, ele presenteia a menina com uma boneca francesa, de olhos azuis. Esse objeto estranho, como salienta Catherine Russel, desequilibra a economia simbólica do melodrama. O filme se resolve com a convocação do personagem masculino para a guerra. A sequência final é sua despedida na estação de trem.

Trabalhar no estilo *gendaigeki*, filmes sobre assuntos contemporâneos, na forma como o diretor exercitou na década de 30, estava cada vez mais difícil. Histórias sobre personagens comuns, suas idiossincrasias, seus impasses, esbarravam nas imposições oficiais. Em 1940, Naruse realiza dois filmes, *“Artistas viajantes”* e *“Um rosto do passado”*. O primeiro é uma comédia ingênua, distante no tempo e espaço do Japão de 1940. Os dois personagens principais integram uma trupe ambulante, encarregados de personificar o cavalo em cena. *“Um rosto do passado”*, com 34 minutos, é mais explicitamente comprometido com o esforço de guerra: uma família do interior, uma senhora emotiva, o filho menor e a nora, recebem a notícia de que o filho (também irmão e marido) aparece com destaque em um cinejornal sobre atividades militares. Com pouco tempo de serviço militar, era uma honra – assim como era uma honra para qualquer família ter um representante no exército imperial.



Cena do filme “Toda a Família Trabalha” (1939). Exibido na Mostra Itinerante de Cinema Japonês Retrospectiva MIKIO NARUSE no Museu da Imagem e do Som - MIS, em 2014.

O filme de Naruse mais engajado nas turbulências da época é *“Lua de Xangai”*, ambientado na metrópole chinesa, em 1937, do qual uma pequena parte sobreviveu. Um melodrama de espionagem: uma terrorista infiltra-se em uma rádio pró-Japão, envolve-se em um triângulo amoroso com dois patriotas, um soldado e uma cantora, e é morta pelos companheiros. Em artigo de julho de 1941, à época da estreia do filme, Naruse escreveu que “em Xangai assisti o máximo de filmes americanos que pude, o cinema japonês ganharia muito se tivesse acesso a esses filmes”. Logo em seguida, em setembro de 1941, lança *“Hideko a condutora do ônibus”*, o primeiro longa-metragem com sua atriz preferida, Takamine Hideko – uma comédia ligeira on the road, nada que sugerisse o conflito global que se avizinhava.

Em *“A mãe que nunca morre”*, de 1942, Naruse realiza um melodrama atrelado aos ditames do esforço nacional, o sacrifício familiar. Com câncer, a mãe comete suicídio, deixando uma nota de explicação que funciona como estímulo para marido e filho superarem adversidades. O filho toma conhecimento da nota no dia em que se gradua na universidade e a guerra com a China começa, após o incidente de 1937. Em seguida, mais duas produções: *“A canção da lanterna”*, de 1943, e *“O caminho do drama”*, de 1944, clássicos exemplos de *geidomono*, o primeiro enfocando artistas do teatro Nô e o segundo, kabuki.

*“Esses dias felizes”*, de 1944, é uma comédia de costumes em uma pequena cidade onde nada acontece, até que uma família aparece e introduz uma nova espiritualidade na vida cotidiana, ensinando como superar a escassez e obter prazer em pequenos detalhes. Um poema patriótico em voice-over no início dá o tom da narrativa. *“Até o dia da vitória”*, de 1945, foi concebido para entreter tropas e contou com estrelas no elenco, como Takamine Hideko, Setsuko Hara e Isuzu Yamada. Comissionado pela Marinha, seu enredo é, no mínimo, bizarro. Apesar do título sugerir fervor patriótico diante da derrota que chegava, o gancho da história é invenção de uma “bomba do entretenimento”, que, detonada, libera explosões de comédia e música (a ação se passa em uma ilha isolada no Pacífico Sul). A quase totalidade do filme se perdeu, restando apenas alguns minutos.

Finalmente, *“Uma história de arco e flecha em Sanjusangendo”*, também de 1945, é um dos mais bem-sucedidos do período, um raro *jidaigeki* de Naruse. Um jovem arqueiro luta para participar na mesma competição que seu pai foi derrotado. Hasegawa Kazuo e Tanaka Kinuyo brilham nessa produção que estreou em 28 de junho de 1945, poucas semanas antes de Hiroshima. Foi exibido também em projeções ao ar livre, já que a maioria das salas de cinema estava destruída.

## **Reviravolta: Derrota e Ocupação**

No imediato pós-guerra o cenário mudou de forma vertiginosa. O país foi ocupado pelos Estados Unidos entre 1945 e 1952, uma situação “sui generis” e impactante – que acabou estimulando o Japão a reinventar-se e a tornar-se a potência econômica e tecnológica que é hoje. Em maio de 1947 foi promulgada nova Constituição, redigida sob orientação do General Douglas MacArthur, o “Supremo Comandante das Forças Aliadas” (SCAP, na abreviação em inglês). O objetivo norte-americano era “des-feudalizar” o Japão, tendo em vista que os “valores feudais” subjacentes à estrutura do Estado e da sociedade teriam sido a origem dos excessos militaristas e, em última análise, da aventura beligerante. A figura do Imperador foi mantida, por decisão estratégica do Pentágono: o entendimento é que a coesão social sofreria forte abalo sem a referência imperial. Hirohito, apesar da sua atitude ambígua, escapou de eventual incriminação ligada à guerra e renunciou ao status divino, por demanda do SCAP, em janeiro de 1946.

Cerca de 9 milhões de pessoas estavam desabrigadas quando o Imperador assumiu a derrota no rádio no início de agosto de 1945, informa John Dower, entre crianças órfãs, soldados estigmatizados e famílias sem teto. O retorno dos que estavam nos países ocupados foi lento e penoso, inflando mais ainda as estatísticas. Além das crianças, mercado negro e prostituição, as “pan-pan”, eufemismo criado na ocupação para prostitutas que se relacionavam com GIs americanos, destacavam-se na cena social. Inflação galopante e gangues criminosas impactaram todas as atividades, inclusive o cinema. Uma ampla reforma agrária, patrocinada pelos ocupantes, desarticulou temporariamente redes de distribuição de produtos alimentícios. E as liberdades políticas, sobretudo dos sindicatos, alcançaram grau inédito no Japão.

Para romper com o patriarcalismo da era feudal, seria necessário emancipar as mulheres, objeto da nova Constituição, e introduzir novos parâmetros de comportamento que promovessem igualdade dos sexos. No campo específico do cinema, filmes de época, os *“jidaigeki”*, que de alguma maneira veiculassem códigos de honra de samurais ou lealdades cegas a senhores feudais, foram vetados pelo SCAP, assim como: tratamento excessivamente leve da vida humana; aprovação direta ou indireta do suicídio; degradação e opressão de mulheres; e exaltação da crueldade.

Por outro lado, hábitos anteriormente banidos das telas, como beijar em público, passaram a ser estimulados: o primeiro beijo na boca nas telas japonesas, dispositivo fundamental para a narrativa clássica do cinema, só foi acontecer entre nacionais do Japão em produções locais de 1946, por “pressão” dos censores. A diretrizes do SCAP também incentivavam produtores e diretores a tratar de assuntos como democratização; direitos civis (sobretudo o das mulheres), sindicalismo pacífico e reforma agrária; reincorporação de combatentes; e liberdade de opinião.

### Mizoguchi Kenji no pós-guerra

O colaborador de Mizoguchi em inúmeros roteiros, Yoda Yoshikata, insinua que o diretor estava “perdido” no fim da guerra, com a abrupta transição política em curso e a preocupação em adaptar-se aos novos tempos, a fim de fazer frente à concorrência dos novos talentos. Mizoguchi realizou uma “trilogia da liberação feminina” entre 1946 e 49, ao mesmo tempo em que dirigiu uma de suas obras-primas, *“Mulheres da Noite”*, em 1948, e um filme de época, *“Utamaro e suas cinco mulheres”*, em 1946 – neste último, teve que convencer os censores americanos, não se sabe como, que seu projeto não tinha espadas nem defesa do feudalismo, e que Utamaro era um “homem do povo”, um democrata à frente do seu tempo. A trilogia, sempre com Tanaka Kinuyo no papel principal, começou com *“Vitória das mulheres”*, em 1946; *“O amor da Sumako”*, 1947; e *“Chama do meu amor”*, 1949.



Cena do filme “Mulheres da Noite” (1948 ©SHOCHIKU Co.,Ltd.). Exibido no Ciclo Kenji Mizoguchi realizado pelo Instituto Moreira Salles, em 2018.  
Fonte: <https://ims.com.br/filme/mulheres-da-noite/>

*“Vitória das mulheres”* versa sobre uma advogada assertiva envolvida com um jurista liberal, preso durante a guerra, que termina morrendo em razão de doença contraída no cativeiro. O conflito central é entre ela e o cunhado, promotor que serviu o regime militarista com fervor e se choca com a democratização no pós-guerra. O caso judicial é o de uma amiga de infância da advogada, em situação de penúria e desequilibrada mentalmente após a morte do marido, depois de longa doença: termina matando o próprio filho. O promotor insiste na condenação, mas a advogada reage, invocando a subserviência da mulher na sociedade feudal japonesa e a vida de sacrifícios a ela imposta.

*“Chama do meu amor”*, de 1949, retrata a vida da ativista de direitos civis e feminista Fukuda Eiko (1865-1927), produzido, segundo o roteirista Kaneto Shindo, por determinação do SCAP. O protagonista masculino, ao final, revela-se traiçoeiro e decepcionante. É um filme didático-político, sintonizado com a emancipação da

mulher no Japão pós-guerra. *“O amor da Sumako”*, de 1947, mescla com incrível habilidade a dimensão teatral da narrativa - ou seja, sequencias de ensaios, repetição e mise-en-scène - com o desenrolar linear da trama. A assimilação do teatro moderno ocidental, no caso Ibsen, era uma questão sensível no Japão da era Meiji: romper com a herança dos clássicos Nô e kabuki podia denotar transgressão política e social.

No meio da trilogia, em 1948, Mizoguchi dirige *“Mulheres da Noite”*, um de seus melhores filmes. Tanaka Kinuyo, novamente no papel principal, perde o marido na guerra e o filho pela tuberculose, e descamba na prostituição para sobreviver nos tempos difíceis do imediato pós-guerra. Um realismo delicado e pungente, assunto àquela altura entre os favoritos na imprensa, em meio ao caos social que se instaurou. Mizoguchi visitou hospitais públicos de doenças venéreas antes de rodar o filme. A única ausência na tela, por motivos óbvios, era justamente quem gerava a maior parcela da demanda pela prostituição, os soldados norte-americanos. Este era um ponto que o SCAP não transigia.

### **Naruse Mikio no pós-guerra**

Assinada a rendição, Naruse rapidamente assimilou os parâmetros de produção exigidos pelo SCAP. Em 1947 dirigiu o primeiro beijo na boca de sua carreira, em *“Despertar da Primavera”*, um exercício quase didático sobre sexualidade entre adolescentes. Antes, em 1946, Naruse lançou dois filmes: *“Os Descendentes de Taro Urashima”*, em março, e *“Eu e você”*, em junho. Ambos em tom de comédia, mas com recados políticos certos, como queriam os norte-americanos. O primeiro narra a ascensão política de um ex-combatente que perdeu tudo na guerra e recusa-se a mergulhar no pessimismo. Segundo a lenda, Urashima Taro era um pescador que salvou uma tartaruga que estava sendo maltratada na praia por alguns rapazes. Seu suposto descendente adotou o nome por ter ficado largado em uma ilha do Pacífico Sul durante a guerra (no final do filme ele desmente). O impacto que provoca é avassalador: enche os pulmões e grita pelas ruas e parques, até no telhado na Dieta Parlamentar, atraindo hordas de simpatizantes por esse desabafo onomatopéico, inclusive uma jovem jornalista, vivida por Takamine Hideko. Igualmente atraídos estão representantes do *“zaibatsu”*, os grandes conglomerados econômicos que lucraram com a guerra e agora procuravam a qualquer preço refazer a imagem: transformam Urashima em um garoto propaganda do seu partido político.

O diretor seguiu à risca a recomendação do SCAP feita em 1945, que por essa época planejava implodir esses grupos, influentes há séculos, consolidados na era Meiji e instrumentais na construção do poderio bélico japonês. Sugimura Haruko, outra formidável atriz, exerce a pedagogia democrática no seu papel de professora e os lobistas do *“zaibatsu”* são desmascarados. Já *“Eu e você”*, também de 1946, estrutura-se em torno de uma dupla de atores populares do estilo *“manzai”*. A tradição *“manzai”* no Japão contrapunha sempre dois comicos, um *“certinho”* e o outro *“desajeitado”*, às voltas com situações de duplo sentido, desentendimentos burlescos e gags verbais.



Cena do filme *“Quando a Mulher Sobe a Escada”* (1960). Exibido na Mostra Itinerante de Cinema Japonês Retrospectiva MIKIO NARUSE no Museu da Imagem e do Som - MIS, em 2014.

A dupla é obrigada a divertir diariamente o patrão e seus convidados, favorecidos pelos negócios durante a guerra. Mais uma vez prevalece a orientação do SCAP e os princípios democráticos são reafirmados: na sequência final os funcionários se revoltam, liderados pela dupla “manzai”, e todas as verdades são ditas ao patrão. O enredo dá a entender certas analogias com a situação de alguns executivos dos estúdios de cinema, também beneficiados no período das hostilidades. Entre 1946 e 47 uma comissão de vários segmentos da indústria cinematográfica elaborou, a pedido das forças de ocupação, uma lista de 31 indivíduos acusados de “incitação à guerra” por meio de atividades ligadas ao cinema. A partir da guerra da Coreia, em junho de 1950, entretanto, a maioria foi reintegrada.

Além de *“Despertar da Primavera”*, Naruse dirigiu em 1947 um episódio de *“Quatro histórias de amor”*, produzido para celebrar a renovação do estúdio Toho, e em 1949, o longa *“Garotas delinquentes”*, hoje perdido. *“A Besta Branca”*, realizado em 1947 e lançado em junho de 1950, é sem dúvida seu filme mais contundente do imediato pós-guerra. Uma prostituta de estrato social elevado é enviada a um centro de reabilitação, onde as mulheres aceitam serem internadas por um ano e requalificar-se para o mercado de trabalho, ou irem direto para a prisão. Sua inserção é cheia de atritos e o entorno é dramático: uma das mais jovens, com sífilis, fica grávida e enfrenta a difícil decisão de manter ou não a criança. Outra, que também sofre de sífilis, vê seu ex-pretendente retornando da guerra, sem saber que sua família foi morta e que ela teve que se prostituir para sobreviver. A personagem principal não sente remorso ou arrependimento, desdenha do moralismo da instituição, insinua desejos pelo diretor de centro e pela enfermeira, é cleptomaniaca e confessa ter sífilis: acaba se ferindo ao cair da escada e se redime. Um filme higienista, no padrão que os americanos queriam, com forte conotação social.



## Referências

DOWER, John

- Embracing defeat: Japan in the aftermath of World War II, Penguin Books, 1999

HIGH, Peter

- The Imperial screen: Japanese film culture in the Fifteen Years' war, 1931-1945, The University of Wisconsin Press, 2003

RICHIE, Donald

- A hundred years of Japanese Cinema, Kodansha International, 2005

RUSSELL, Catherine

- The cinema of Naruse Mikio, Duke University Press, 2008

SATO, Tadao

- Kenji Mizoguchi and the art of Japanese Cinema, BERG, 2008