

# YOKIHI / 1955

(*"A Imperatriz Yang Kwei-Fei"*)

um filme de Kenji Mizoguchi

**Realização:** Kenji Mizoguchi / **Argumento:** Yoda Yoshikata, Kawaguchi Matsutarô, Narusawa Masashige e T'ao Ch'in, baseado na novela "Ch'ang Hen Ko" de Poi La T'ien / **Fotografia:** Sugiyama Kohei / **Consultor para a cor:** Yokota Tatsuyuki / **Consultores Históricos:** Seko Ro e Lu Shih-huo / **Direcção Artística e Décors:** Hiroshi Mizutani / **Música:** Hayasaka Fumio / **Som:** Hashimoto Kunio / **Montagem:** Masumar Yaseuzô / **Interpretação:** Machiko Kyo (Yang-Kwei-Fei), Mori Masayuki (o Imperador Hsuan Tsung), Yamamura Sô (General An Lu-shan), Kakae Ozawa (Chao, depois Yang-Kuo-Chung), Isao Yamagota (Yang Hsien), Yoko Minamido (Hung-T'ao), Noboro Kiritachi (Ts'ui-hua), Chieko Murata (Lu Hua), Mickiko Ai (Hung-hua), Eitaro Shindo (Kao Li-hsi), Tatsuya Ishigura (o Primeiro-Ministro), etc.

**Produção:** Daiei (Quioto) e Shaw Brothers (Hong-Kong) / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, cor, legendada em português, 91 minutos / **Estreia Mundial:** Quioto, 3 de Maio de 1955 / **Inédito comercialmente em Portugal.** Apresentado pela primeira vez no nosso País a 5 de Dezembro de 1976, no Ciclo "Kenji Mizoguchi", organizado pela Fundação Calouste Gulbenkian. Várias apresentações na Cinemateca Portuguesa, nos anos 80, 90 e 00.

---

**Yokihhi** é o único filme de Mizoguchi não ambientado no Japão e que adopta ou adapta uma história chinesa, ocorrida no século VIII (ou no século IX, as minhas fontes variam) da era dita cristã. É uma história que dezenas de gerações de chineses conhecem de cor e salteado e que foi escrita e rescrita n vezes (do século IX ao século XIX) servindo de inspiração a múltiplos poemas, cantos, contos, romances, bailados, esculturas e pinturas. É um bocado, segundo me disseram, a **Nau Catrineta** chinesa, ou, para usar comparação mais exacta, a Inês de Castro chinesa. Uma Inês de Castro atravessada de Leonor Teles, já que, em muitas versões da história, a personagem foi bem mais intrigante e interesseira do que a que veremos no filme. Mizoguchi preferiu o lado Inês de Castro e, "num engano de alma ledó e cego", "de seus anos colhendo o doce fruto", a introduz no filme, para devagaríssimo a conduzir aos brutos matadores e aos peitos carniceros.

Por Yoda Yoshikata (argumentista deste filme, como de quase todos que Mizoguchi fez depois de 1936) sabemos que o cineasta aceitou entusiasmado a proposta que a Shaw Brothers de Hong-Kong fez à Daiei, que Mizoguchi servia, numa primeira co-produção entre a então colónia inglesa e o Japão. Conhecia muito bem a história e adorava-a. Não a podendo filmar em Cantão, onde ela se passou (em plena guerra fria era impensável pôr os dois sistemas a colaborar) aceitou Hong-Kong, embora tenha filmado quase tudo em estúdio, incluindo os fabulosos exteriores.

Conta Yoda: "Foi a primeira vez que escrevi um filme inspirado na história da China. Se Mizoguchi era um grande admirador da arte chinesa e um profundo conhecedor da estética e dos usos da era Tang, eu, pelo contrário, ignorava tudo. Foi Mizoguchi quem tudo me ensinou. Levou-me imensas vezes a visitar museus e templos. Com ele aprendi como a civilização japonesa da era Nara foi influenciada pela da era Tang. Fiquei profundamente perturbado e deslumbrado pela civilização dessa época chinesa que Mizoguchi me fez estudar através de todos os documentos disponíveis: '**O Lamento do Longo Sofrimento**', um poema de Po-Tchu-Y e '**A Balada do Alaúde**', poema

de Tu-Fu, os primeiros que contaram os amores célebres do imperador Hsuan Tsung e de Yang Kwei-Fei; a revolta conduzida pelo General An-Lu Shan; a significação histórica da Rota da Seda e da Zona do Oeste; a civilização dos Igras; o papel dos eunucos e dos haréns; as festas, os costumes chineses, etc."

Yoda conta ainda que foi Mizoguchi quem decidiu eliminar o lado mais mesquinho (e mais arrivista) de Yang e que estudou, durante meses, a cor dos templos e das obras de arte conservadas em Quioto (já se tem dito que a civilização chinesa dessa era sobreviveu com mais presença no Japão do que na China) para conseguir as cores do filme, essas fantásticas cores que fazem desta obra um dos mais belos filmes a cores da história do cinema.

Muitas referências por força as perderemos, ou as perderão todos os que não conhecem, como Mizoguchi conhecia, a civilização chinesa da era Tang. Por exemplo: não é certamente por acaso que Mizoguchi colocou no genérico aqueles belíssimos potes, vasos e pratos de faiança desse período. Qual o sentido, ignoro-o.

Mas não ignoro a história dos patos cantonenses e a sua íntima ressonância erótica. Que Mizoguchi comece por mostrar um pato desses na inadjektivável panorâmica que dele nos leva à piscina onde Yang-Kwei-Fei nua se banha, é um oculto reenvio a esse erotismo e ao amor lendário de que os patos são metáforas. A panorâmica termina na água azulíssima da piscina e no branquíssimo corpo de Yang. O azul e o branco, cores raras vezes mostradas nesta obra, são, para os chineses, cores de mal e de morte, o que dá a essa cena, tão posta em sossego, diversos e opostos sinais de presságio. Que continuam no travelling de acompanhamento que segue Yang, quando esta sai do banho, semi-envolta numa toalha branca, para se reunir às aias que a esperam. Não é por acaso, nem apenas pela sua prodigiosa beleza, que essa cena é um dos momentos mais inesquecíveis do filme, desses que, para sempre, se ficarão a recordar. Aparentemente, é uma cena sem significado dramático. Com todos esses sinais, é uma cena-chave.

Mizoguchi utilizou para este filme um processo que só havia usado antes em **O'Haru**: a construção em "flash-back". O filme começa com o imperador já velho (sabemos que é já um ex-imperador, que perdeu o trono para o filho e a quem vai ser retirada até a última morada) e só depois dessa introdução (presidida pela estátua de Yang Kwei-Fei, há muito morta) viveremos a vida do imperador, até, no final, voltarmos a ele, para a sua morte e para o seu reencontro, entre os mortos, com Yang. E repare-se como o décor muda da primeira para a última sequência: o que é ainda um apartamento imperial (no início) embora sem grandes sinais de opulência, volve-se em ruína no final. E quando o imperador cai morto aos pés da estátua, os seus chamamentos a Yokihi (nome japonês de Yang-Kwei-Fei) são finalmente respondidos e ficam-se a ouvir, muito demoradamente, os risos deles, por fim reencontrados. É um final que pode ser comparado (salvaguardando todas as distâncias estilísticas) ao do **The Ghost and Mrs. Muir** de Mankiewicz, quando o fantasma de Rex Harrison vem buscar o fantasma de Gene Tierney. Só que, em Mizoguchi, tudo é ainda mais misterioso (se é possível) porque não há qualquer figuração. Yang veio buscar o amado, mas nem um nem outro estão na imagem. Mas a câmara avança como se eles avançassem também, como se os víssemos, e a imagem visual é substituída pela imagem auditiva, num colóquio sentimental póstumo e eterno. Num velho parque solitário e gélido, duas sombras se encontram como nos versos de Verlaine. E lembram-se. E lembram-nos.

Passo ao "flash-back". E o prodígio da construção do filme consiste em, depois desse imponderável travelling através das sedas (ou melhor entre e sobre as sedas) que nos leva da velhice do imperador à sua juventude e de uma imperatriz morta a outra imperatriz morta ("adorador de mulheres defuntas" pode ser este definido) assistirmos a um "flash-back" aparentemente uno mas que se divide em três. Há o "flash-back", que Douchet chamou da metamorfose de Yang-Kwei-Fei, e que vai do seu solitário concerto e da solitária viuvez do imperador à visão de Yang como gata borralheira (cantando na cozinha, numa sequência que terá eco no terceiro "flash-back", num filme quase todo construído, também, sobre o número dois e pares de sequências) e ao plano do general para se servir dela. Um "flash-back" que termina quando Yang entra no convento, onde a severa abadessa a educará para futura imperatriz.

Quando passamos para o pasmosíssimo décor pintado do pomar das ameixoeiras, em que Yang e o imperador pela primeira vez se encontram, essa educação já terminou. Ou seja, entre o plano do convento e o plano do pomar, passaram-se meses ou anos que nos são elididos. Quando vemos Yang (que o imperador, a princípio, não vê nem quer ver) já esta é a fulgurante e dulcíssima imagem de beleza (imagem e corpo) em que a metamorfosearam. E, como perceberemos depois pela pintura e pela reacção do imperador, já é o retrato vivo da primeira mulher morta, seu espelho, seu eco e sua nova aparência. O imperador não se apaixona por outra mulher: apaixona-se pela imagem reconstruída da mulher que morreu (cf. **Vertigo**). E o segundo "flash-back" desliza (apetecia-me dizer escorrega) até à festa popular, onde os dois se misturam com o povo, despidos dos atributos reais. É uma sequência que se inicia quase como um filme de terror (as máscaras) e termina como uma elegia, com o monarca deitado no colo dela e a proeminência dos verdes e dos amarelos, que são as cores da felicidade. "Sinto-me como se o meu lugar fosse sempre aqui" diz ele. E as núpcias celebram-se em eclipse.

O plano funde lentamente com o do jantar no palácio e, imperceptivelmente, entramos no terceiro "flash-back", pois que nesse jantar Yang-Kwei-Fei é já imperatriz, o clã Yang já domina e, mais uma vez, meses ou anos se passaram. É o "flash-back" a que Douchet chamou de político, o mais shakespeareano desta obra tantas vezes aproximada às tragédias do poeta inglês. Mas a **paixão**, nesse "flash-back", já não é, a paixão do imperador por Yang (ou já não o é predominantemente) mas a paixão política, com os vários comparsas a disputar o poder, a partilhá-lo ou a retalhá-lo. Lembramo-nos então de uma cena anterior (primeiro "flash-back") em que um ministro informa o imperador que mandou matar uma das sua concubinas, porque esta se envolveu em política e a política está vedada às mulheres. É o quarto proibido delas, esse quarto de cadeiras forradas a pele de leopardo, onde o general não hesita em ameaçar aquela que fez rainha. A cobardia do homem e a força da mulher (constante perene da obra de Mizoguchi) vem então a primeiro plano, quando o imperador acusa Yang do mesmo pecado e a repudia. As sequências seguintes (regresso a casa, onde nem falta, numa nova criada, um duplo da antiga Yang) é um incessante movimento de recuo, apenas entrecortada pelas cenas de guerra tingidas com as cores de Tiziano. Mas discordo que se fale de melodrama. O que acontece é que a pintura, a dança e a música de câmara dão lugar à ópera, culminando na sequência da revolta. Para conservar o trono (que, como sabemos, não conservará) o imperador aceita entregar Yang à escumalha.

E esse "flash-back" termina com a sequência suprema do filme, aquela que sempre será a mais celebrada: a morte de Yang.

No escuro, vemos a casa com o losango e a corda na árvore. De súbito, toda a luz e esses quatro planos brevíssimos e inadjectabilíssimos onde tombam os paramentos de Yang. O alfinete de cabeça. Depois a saia, com a câmara seguindo o movimento dela, num travelling combinado com uma panorâmica de estarecer. A seguir, os escarpins. E – um pouco mais de tempo, todo o tempo e nenhum tempo – os brincos que caem do alto, como se caíssem do seu corpo já dependurado na corda que vimos e não mais veremos.

A última visão de Yang é a do seu cadáver. E voltamos ao princípio, ou seja ao fim. O'Haru que foi, volve-se em Wakasa, a mulher-fantasma dos **Contos da Lua Vaga**.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

---

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico