

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

DOUBLE BILL

4 de Março de 2023

JOCHUKKO / 1955

O MENINO DA AMA

um filme de TOMOTAKA TASAKA

Realização: Tomotaka Tasaka *Argumento:* Katsuya Susaki, Tomotaka Tasaka *baseado no romance de* Shigeo Yuki *Fotografia:* Saburô Isayama *Música:* Akira Ifukube *Direcção artística:* Takeo Kimura *Interpretação:* Sachiko Hidari (Hatsu Orimoto), Teruo Inaba (Katsumi Kajiki), Yukiko Todoroki (Umeko Kajiki), Shûji Sano, Chieko Higashiyama (a mãe de Hatsu), Jô Shishido, etc.

Produção: Nikkatsu (Japão, 1955) *Produtor:* Shôzô Ashida *Cópia:* The Stone & the Plot, DCP, preto-e-branco, versão original em japonês legendada em português, 142 minutos *Estreia:* 26 de Junho de 1955, no Japão *Estreia comercial em Portugal (estreia internacional do filme fora do Japão):* 4 de Novembro de 2021, em Lisboa e no Porto (“Mestres Japoneses Desconhecidos I”) *Primeira apresentação na Cinemateca.*

Jochukko é apresentado em *double bill* com *Moonfleet* de Fritz Lang (1955) (“folha” distribuída em separado) | entre os dois filmes há um intervalo de 20 minutos

Nota: *Jochukko* estreou em Portugal em 2021, com um desfasamento de 66 anos, numa singular iniciativa de distribuição da The Stone and the Plot com Miguel Patrício, integrando um lote de três títulos japoneses de 1955 até então inéditos fora do Japão. Os dois outros títulos dos “Mestres Japoneses Desconhecidos” foram *Cada um na sua Cova*, de Tomu Uchida e *Mulheres de Ginza*, de Kozaburo Yoshimura (1955).

Que plano, que cena, que sequência, que movimento de câmara, que pormenor sonoro, que fala destacar para arrancar um texto à volta de *Jochukko / O Menino da Ama*? A hesitação implica a afirmativa: *Jochukko* é pleno de planos, cenas, sequências, movimentos de câmara, pormenores sonoros, falas magníficas. E momentos inesperados como o instante em que a neve, fantástica, invade o relato realista de um lugar remoto (um plano); ou a árvore de tronco esguio trepada a dois para a vista geral do comboio eléctrico e do comboio a vapor que à vez, em ângulos distintos, atravessam a paisagem panorâmica admirada entre altos galhos (uma cena); ou o reencontro inesperado de filho e pai aos tropeções num campo gelado de branco observado ao longe pela personagem da ama que religou a família (uma sequência), enquanto tão fabulosas como realistas se escutam as palavras ancestrais do menino, “Mamã!”, “Papá!” com o silvo da tempestade de neve no fundo da noite anterior substituída por música (falas e pormenores sonoros) a acompanhar os travellings laterais do caminho percorrido pelos pais para chegarem até ao filho (um movimento de câmara).

Ou podiam, as referências iniciais, apontar para o movimento de câmara ascendente da vista geral do campo de jogos da escola abrindo a panorâmica para melhor dar a ver a grandiosidade do pequeno momento em que Hatsu Orimoto, a ama que é afinal a criada da família Kajiki, vence a corrida de escola de olhos vendados com o pequeno Katsumi; para os planos do interior da casa dos Kajiki sacudidos pelo toque dos relógios de toda a sorte com que o pai, alto quadro numa fábrica de ditos, foi decorando a casa burguesa na periferia de Tóquio, ou para os sinais do desacordo da pronúncia e modo de falar de Hatsu, natural de Akita, na capital onde dela troçam com bonomia; para o espanto de toda a sequência de noite de Ano Novo nessa aldeia remota onde a tradição rima com modo de vida e o cerimonial se cumpre numa visita dos

demónios que procuram crianças para que estas aprendam o que é o medo; para a cena da despedida em perda de Hatsu e o último grande plano do seu rosto onde sentimentos e sensações tudo exprimem antes que ela se volte de costas, sem corte, e depois se afaste e que, de novo, o silvo seja o do comboio.

É num comboio que *Jochukko* começa e olhando um outro, em marcha de afastamento em direcção às montanhas, que circularmente acaba. Há uma história, a história é bonita como as suas personagens principais, Hatsu e Katsumi, a criada que chega sem ser esperada (um breve flashback explica um pouco mais tarde a razão enquanto a mulher põe o marido ao corrente da vez em que se encontraram na cidade e da carta que Hatsu levou à letra), e o mais pequeno dos dois filhos um pouco desavindos do casal, o diabrete da família de quem a família parece não saber cuidar. O tempo do filme é o do encontro entre os dois que, no limite, conduz à recomposição do núcleo familiar através da personagem da jovem Hatsu. A energia, a franqueza, a sensibilidade, espontaneidade, graça, coragem, entrega, entendimento emocional, capacidade sacrificial de Hatsu permitem-no, permitem que as coisas se componham ou não cheguem a desfazer-se sem remédio naquela família fazendo da sua passagem por Tóquio uma viagem humana com algo de transcendente que, a ela, recoloca no lugar de origem. Sachiko Hidari, a actriz que interpreta a extraordinária Hatsu é não menos excepcional, como se diria que o realizador Tomotaka Tasaka entende na delicadeza com que a filma em *Jochukko*, que conta com ela na maior parte das cenas e em muitos muito expressivos grandes planos. Qualquer coisa da ordem do espanto, em aliança com o que a personagem tem, afinal, o condão de cumprir no filme.

Vale parar para notar. Sachiko Hidari (1930-2001), que fora professora de ginástica e por altura de *Jochukko* ia no começo da sua extensíssima filmografia de actriz (1952-1995, mais de noventa títulos), tendo filmado com uma série de realizadores, sobretudo japoneses, em que se contam Yuzo Kawashima, Tadashi Imai, Kinji Fukasaku, Shohei Imamura (*A Mulher Insecto*, 1963), Susumu Hani (*Kanojo to kare / "Ela e Ele"*, 1963), pelos quais foi duplamente distinguida no festival de Berlim), Yasuzo Masumura, Tomu Uchida, Kinji Fukasaku ou Paul Schrader (*Mishima: A Life in Four Chapters*, 1985), ocupa um lugar aproximável, no cinema clássico japonês, aos de Yamaguchi Yoshiko, Machiko Kyo, Setsuko Hara ou Kinuyo Tanaka. Aliás, como esta última, embora numa única vez "contra" as seis longa-metragens realizadas Tanaka, foi actriz-realizadora (singularmente acumulando os papéis de produtora e actriz), a realizadora mulher depois de Tanaka no seu país: *Toi ippon no michi* (1977), estreado no Ocidente no mesmo festival de Berlim que a agraciara anos antes, com o título internacional *The Far Road*, conta a história da mulher de um trabalhador ferroviário num arco temporal de trinta anos. Foi Sachiko Hidari quem Donald Richie chamou "a Jennifer Jones japonesa" e outros compararam a Jean Arthur ou Glynis Johns, em todo o caso celebrando a composição de "mulheres independentes e terra a terra".

Em *Jochukko*, no papel de uma justa e jovem camponesa durante uma estadia em Tóquio como criada de servir, com o lastro do espanto referido dois parágrafos acima, assim a filmou Tomotaka Tasaka (1902-1974). O realizador japonês nascido, criado e bombardeado em Hiroxima de quem a Cinemateca apresentou uma única vez um único filme até hoje, *Tsuchi to heitai* ("Lama e Soldados", 1939; mostrado num pequeno programa dedicado à Nikkatsu em 2012), tornou-se conhecido no seu país com uma série de filmes realizados para o estúdio de Tamagawa da Nikkatsu em finais dos anos 1930. *Surpreendente* parece ser a palavra que vem ao espírito de um espectador ocidental familiarizado com o cinema de Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi, Mikio Naruse, Akira Kurosawa, Imamura ou o menos conhecido Hiroshi Shimizu, perante um filme de Tasaka – ou do continente por desbravar que o cinema japonês persiste em ser aos olhos do Ocidente. Seja, no caso de Tasaka, *Tsuchi to heitai*, *Jochukko* ou *Robo no ishi* (1938), em que também o universo da infância está em campo. A propósito discorreu Miguel Patrício no texto que acompanhou a estreia de *O Menino da Ama*, detendo-se no *kodomo eiga*, ou cinema com crianças, como um traço da produção comum a realizadores como Ozu e Shimizu ou Torajiro Saito. Assim:

“A carreira de Tomotaka Tasaka, daquilo que fragmentariamente podemos saber dela no Ocidente, elege a mesma figura a partir da qual todas (ou quase todas) as tramas se desnovelam. Também o olhar da criança assume, desde muito cedo, preponderância nesta filmografia com especial atenção às micro-dimensões do quotidiano caseiro – esse episódico, subtil, distante das grandes narrativas, horizontalmente ladrilhado à japonesa. Desde, pelo menos, *Robô no ishi* (*A Pebble by the Wayside*, 1938) que Tasaka punha em evidência não somente um apreço por petizes travessos, mas um elogio a adultos capazes de cuidarem mais dos primeiros do que a própria instituição familiar. Nessa película, um professor esforçava-se por tirar um menino das garras do trabalho infantil para ingressá-lo no ensino básico contra os impulsos ferozes do rapaz e a vontade irresponsável do seu pai ébrio. Portanto, o que contava não era a retoma do mito rousseauiano do bom selvagem onde a criança era tida como um bálsamo puro de intenções prontas para serem corrompidas pela sociedade, nem tão pouco a expiação da paternidade ruim associada ao *milieu* social, mas uma afinidade electiva que partia de um encontro com ‘crescidos fora da caixa’. *No kodomo eiga* de Tasaka, e *O Menino da Ama* não será excepção antes um caso paradigmático, as crianças existem sempre em relação com uma figura tutelar, essa última o único educador capaz de estabelecer uma ponte entre, por um lado, o universo sagrado e imensamente livre da criança e, por outro, o utilitarismo ao som do relógio da civilização. A esse propósito, quiçá relembrar o artigo de Yoshiharu Iijima, *Folk Culture and the Liminality of Children* seja um contributo necessário para mapear uma influência antropológica mais profunda desta recorrência do motivo da infância no Japão. Escreve o autor que «em épocas passadas, as crianças, por serem consideradas mais próximas dos deuses e do Outro Mundo, desempenhavam também o papel de intermediário entre o homem e os deuses. Essa tarefa de mediação entre dois mundos opostos coube às crianças, porque elas eram tidas como humanos incompletos. Embora considerados seres sagrados, portadores de uma natureza diferente da dos adultos, eles eram, ao mesmo tempo, desprezados e apelidados pejorativamente de *kodomo* (cujo ‘domo’ tem essa conotação), *gaki* (fantasma ou demónio faminto; fedelho) ou *jari* (literalmente seixo).»”

Jochukko inscreve-se nessa linha – que um autor como Yoriaki Sazaki (em *100 ans de cinéma japonais*, 2018) estende à referência ocidental citando, além da evidência reconhecível de *Umarete wa mita keredo / Nasci, Mas...* (Ozu, 1932), *Poil de carotte / O Ruivo* (Julien Duvivier, 1932), que terá sido projectado no Japão em 1934 com grande impacto público. Mas, tal como o desenho do miúdo que salta da escola para a parede do quarto da criada dá a ver (com eloquência gráfica), o caso de *Jochukko* radica no encontro da infância protagonizada por Katsumi com Hatsu por via de Chibi, o cãozinho que o pequeno esconde no jardim para que a mãe não o enxote... o que acabará por suceder desencadeando, por duas vezes, o desfecho que, um, provoca a fuga do miúdo para se reunir com Hatsu, nesse momento ausente em visita “à terra” (a terra da neve a percorrer de galochas de que ela lhe falara nos planos de rotina doméstica e fábula cinematográfica); e dois, a partida final de Hatsu da casa dos Kajiki quando injustamente acusada do roubo de um casaco da patroa que na realidade Katsumi tomara para agasalho de Chibi, não revelando ela a verdade para proteger o segredo com a criança e em última instância a criança.

Os círculos concêntricos formados à roda deste núcleo narrativo, que se ampliam até se abeirarem do mistério ancestral, começam por reflectir a realidade sócio-económica japonesa do pós-guerra e a sua estratificação, classismo (dentro e fora da família, na casa e no mundo), a dicotomia campo-cidade ou tradição-modernização e apego-desapego. É literalmente nessa oposição que o filme começa, da estação para o interior do comboio em que a planificação e a montagem mostram, sem uma só palavra, a estranheza do embate da jovem camponesa com as figuras da urbanidade. Depois, prolonga-se, de maneira burlesca, com a chegada de Hatsu à casa em cujo jardim espera a senhora relacionando-se com os objectos como pequenos sinais-ovni; na manhã do primeiro pequeno-almoço que prepara ao arpepio das facilidades modernas pelo sabor do arroz cozinhado com galhos secos, e claramente na cena da ida ao mercado com

Hiroko, a sobrinha que vive com a família, da sua idade e em “tudo” diferente. É a própria a esclarecê-lo na extraordinária conversa da menina e da criada em que salsichas e rabanetes servem de alegre e triste metáfora capitalista. A cena tem uma réplica – sem a mesma aparente ligeireza, mas não sem alguma espirituosidade – na da visita do caixeiro-viajante-intrusão que vem para impingir mercadorias a Hiroko e é expulso sem apelo nem agravo por Hatsu (“As pessoas de Tóquio pode ter medo de si, mas comigo isso não funciona! É como se nos estivesse a assaltar!”). Toda a primeira parte do filme está construída para ilustrar o desacordo que se instala entre dois mundos, dos quais o representado por Hatsu, assim disponível para entrar no território da criança negligenciada que o “Patrão” e a “Senhora” lhe ensinam a tratar por “Jovem Mestre”, se associa a uma empatia e a uma generosidade em falta no outro.

Se no Japão da época pululavam as mulheres que se deslocavam das regiões pobres para Tóquio, encontrando provações e precaridade – relato de Yoriaki Sazaki no texto citado –, a personagem de Hatsu distingue-se pelo carácter genuíno que nada abala, pelo menos até à injustiça final que acumula com o momento da travessia emocional da criança, a quem entre as muitas dádivas de vida a rapariga oferece o saber como apanhar um passarinho com uma armadilha artesanal em forma de cesto mais valioso do que uma espingarda-brinquedo, e mais vital do que as borboletas e os insectos coleccionados como objectos pelo irmão mais velho. Este é o elemento da família que Hatsu primeiro reconcilia com os laços de parentesco: basta um gesto de solidariedade para o marcar. Não há nota que não seja significativa em *Jochukko*, em que quase todas as personagens merecem, pelo menos uma vez, um relance de olhos compreensivo, começando nas dos pais de Katsumi e em particular na do pai, mais indulgente do que a falta de jeito e paciência para com o filho que exprime a incompreensão da mãe, enredada no papel social e conjugal.

Traduzidas em planos, respiração das personagens, mise-en-scène, as notas significativas deste filme de Tasaka parecem organizar-se numa partitura de muitos momentos de puro prazer e aparente simplicidade cinematográfica: a harmonia de *Jochukko* encontra-se nos enquadramentos, nos movimentos de câmara, nos planos... numa delicadeza de que, por exemplo, os travellings dão mostra acompanhando as personagens em movimentos frequentemente laterais, subindo com elas em altura ou olhando-as em queda, ou fixando-lhes o estremecimento. Tantas vezes o de Hatsu, de que fica o adeus a Katsumi no campo vazio da escola em que selaram uma aliança numa corrida, e onde uma despedida acontece no movimento do miúdo que corre para voltar a entrar no edifício da escola ao mesmo tempo que, no mesmo eixo, a imagem corre para trás colando-se ao olhar da rapariga. É uma cena prodigiosa, um belo final, a última surpresa do filme que parecera ir acabar noutro prodígio – a sequência do reencontro nevado longe da casa, da cidade, da modernidade. Nesse quase primeiro desfecho, o momento exacto do reencontro entre pais e filhos observado pelo coro dos aldeãos e pelo grande plano da ama é elidido, culminando no corte abrupto que volta a pôr o filme na casa de Tóquio, na realidade da decepção, deixando em suspenso o encanto antes do corte e do *raccord* num plano a negro.

Maria João Madeira