

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

50 ANOS DE ABRIL: QUE FAREI EU COM ESTA ESPADA? | COMUNIDADE

9 e 24 de Fevereiro de 2024

GINZA NO ONNA / 1955

MULHERES DE GINZA

um filme de KOZABURO YOSHIMURA

Realização: Kozaburo Yoshimura *Argumento:* Kaneto Shindo, Nisan Takahashi *Fotografia:* Yoshio Miyajima *Chefe electricista:* Toshio Mori *Som:* Nobumasa Fukushima *Música:* Akira Ifukube *Montagem:* Mitsuo Kondo *Direcção artística:* Takashi Marumo *Assistente de realização:* Hiroyoshi Hayashimoto *Interpretação:* Yukiko Todoroki, Mie Kitahara, Sumiko Hidaka, Nobuko Otowa, Sumiko Minami, Murasaki Fujima, Sumiko Minami, Fumiko Shimada, Ken Hasebe, Masao Shimizu, Taiki Tonoyama, Kanda Takashi, etc.

Produção: Nikkatsu (Japão, 1955) *Produtores:* Tenge Yamada, Toshio Itoya *Cópia:* The Stone and the Plot, DCP, preto-e-branco, legendada em português, 109 minutos *Estreia:* 1 de Abril de 1955, no Japão *Estreia comercial em Portugal:* 4 de Novembro de 2021 / “Mestres Japoneses Desconhecidos I” (com *Jochukko O Menino da Ama*, Tomotaka Tasaka, 1955 e *Jibun no ana no nakade Cada Um na Sua Cova*, Tomu Uchida, 1955.) *Primeira apresentação na Cinemateca.*

Sartre ou Camus? A pergunta é feita a uma das não poucas, e amiúde não muito boas, personagens masculinas secundárias de *Ginza no onna*, um jovem escritor que procura retratar a feldade do mundo, aproveitando-se, entretanto, da generosidade de duas mulheres do bairro de Ginza, em Tóquio. Uma é mestra da casa de gueixas Shizumoto, a outra dona do bar que serve uísque e saké. Ambas têm a cargo trabalhadoras mais novas. As seis mais duas personagens da casa de gueixas e do bar formam a comunidade laboral de sobreviventes em que o filme se concentra, num drama do pós-guerra que vai acolhendo outros registos e espirais narrativas. Seguindo muitas vezes o ponto de vista da rapariga recém-chegada à cidade, para ajudar ao sustento da família no campo, o filme retrata essa realidade colectiva – da casa de gueixas (a gueixa-mestre, as outras três gueixas, a velha criada e a criadilha-aprendiz de gueixa), do bairro em que esta se situa, com o cinema chamado CinemaScope, o bar, a lavandaria, a esquadra de polícia – mantendo o embrião das histórias de vida de cada personagem à vista.

É um elemento extraordinário deste filme de Kozaburo Yoshimura, a reinvenção permanente quer do fluxo narrativo, com falsas pistas e reviravoltas, quer de género, com o drama marcado pelo neo-realismo ou a comédia ou o policial ou o *noir*. *Ginza no onna* celebra uma pulsão de ficção na qual há uma invulgar cadência de acontecimentos que se sucedem, revezam, interrompem por planos, *raccords*, elipses que chegam a ser abissais. Como abissal é a última parte, também por esses motivos, uns quarenta minutos de escalada narrativa a romper expectativas a cada passo. Entre elas as do cinema clássico japonês que marcam o filme e aderem a laivos de modernidade. Caso um: o plano breve de um copo de líquido efervescente (cerveja?) que desfaz em espuma ilusões e estados de espírito numa sequência de particular violência emocional – quando o jovem autor do romance *Parasita* desmerece toda a ética em notas atiradas de um prémio literário às mãos das duas mulheres que o ajudaram, para saldar dívidas. Caso dois: o *raccord* que cola o princípio de um *flashback* ao correr de um painel de papel translúcido abrindo, ao fechar uma porta, um conto dentro do conto – na sequência inicial na casa de gueixas em que a criadilha-aspirante a gueixa Satoko conta o episódio da sua despedida da terra e da família. Caso três: a elipse que alinha os dois incêndios ocorridos no espaço de uma semana no bairro de Ginza, o acidental na vizinhança das protagonistas e o fogo posto em que se implicam no inesperado desfecho que leva quase

todas as personagens para o palco da esquadra de polícia – a elipse intromete-se, abrupta, estampando-se na figura ausente da gueixa mais ocidentalizada, com as mulheres nas ruas dos arredores entre bancas de livros e manequins de quimonos enquanto se ouvem sirenes e o alerta dos bombeiros. Outro caso: o sonho de Satoko na esquadra, culpada do crime do qual se acusou como inocente, é uma sequência construída em planos oblíquos que começa por parecer realidade diegética e acaba em *raccord* com uma realidade de sonho na bondade que tudo contamina.

Um prólogo num lar de idosos no filme dentro do filme. No princípio, em que uma camioneta de passageiros serpenteia pela paisagem, uma velhota, sorridente e desdentada, anuncia dirigir-se a um destino que não recomenda. “O sítio para onde vou não é lugar de boa gente.” Depois de a vermos entrar solitária numa residência de arredores floridos, um coro de vozes infantis canta para uma plateia de velhos gentis. “Porque são encarnadas a ave e o cavalo?” Vem um *off*, sobre um plano geral de rostos e ficamos a saber que a imagem mostra um momento de encontro e consolação entre os dois grupos, do infantário em visita, e do lar em Tóquio, e que em agradecimento aos pequenos que podiam ser seus netos, uma velhota toca shamisen. “As ameixeiras já estão em flor? Mas será cedo para as cerejeiras?” A câmara recua e a percepção de que assistíamos a uma peça de actualidades confirma o filme dentro do filme. É num movimento de câmara entre a plateia de uma sala de cinema que descobrimos a primeira *mulher de Ginza*: grave, perturbada com o que vê, como se o plano da velhota que canta os ventos da montanha e os caprichos do momento no ecrã fosse um reflexo de cristal. Nas cadeiras do lado, duas das quatro mulheres que com ela trabalham e dois acompanhantes masculinos.

Os campos/contracampo da proprietária da casa de gueixas na plateia e da velhota que toca shamizem no ecrã porque no passado foi gueixa alavancam a história (ambas antiga e presente patroas do mesmo estabelecimento). O cartaz que anuncia “o poder da bomba de hidrogénio” à saída do cinema alinha o tempo histórico da acção. Ikuyo sai de cena, de táxi, para ir ter com Eisaku Yanoguchi, o universitário “que ajuda a pagar as propinas e com outros afazeres”. Gazeteiro, aspirante a escritor existencialista, o protegido da Sra. não cabe na imagem do estudante aplicado e se lhe promete não a abandonar quando um dia for rico e famoso é porque pouco se rala com o pacto da troca de favores no futuro. Instinto maternal, talvez, como exprime Teruah, a gueixa que usa óculos, tem um filho de quem cuida ao longe, e passa o tempo a comprar bilhetes de lotaria como quem hipoteca à sorte o futuro. A uns dez minutos de filme percebe-se que os dois homens que acompanhavam as três mulheres no cinema são um jornalista e um fotógrafo. Preparam um trabalho sobre “o distrito vermelho de Ginza”. “Vai dizer que é tudo tráfico humano, não vai? Deixe-se disso.” Tentando escrever aquela crónica, os dois rapazes acompanharão toda a intriga, mas tão fora de campo que lhes tínhamos esquecido a existência quando regressam pós-incêndio.

Na casa de gueixas, Satoko e o gato. A despedida da vaca. Histórias sempre fora do normal. Quando entram pela primeira vez na casa de gueixas Shuzimoto, os jornalistas tomam um chá servido por Satoko. A porta de papel corrida entre a sala e a cozinha é o movimento do tal primeiro *flashback*, a despedida da rapariga da família na paisagem de neve. É uma história de tráfico humano, contada com delicadeza: a menina foi vendida pelo pai que com o dinheiro comprou a vaca que há-de dar leite para a saída da família da pobreza. Assim mesmo lho diz, mostrando-lhe o animal quando o comboio parte de Fukushima para a levar, aos dezasseis anos, para a cidade. A funda crueza da sequência encontrará uma rima na parte final, quando a família vem à cidade em socorro da menina. O pai traz, não a vaca pela qual trocou a filha, mas o leite como oferenda aos pulmões da menina e para servir em brinde. De novo a crueza, de novo a doçura. As histórias de Ginza não têm nada de normal e este filme, em que Misakio, a gueixa que tem uma fixação no jazz e uma fotografia de Louis Armstrong na parede do primeiro andar onde costuma recolher-se, está sempre a afirmá-lo. O gatinho vadio que Satoko adopta às escondidas e há-de incriminá-

la quando o médico cuida em salvá-la de uma condenação, é a imagem da necessidade de afecto que há de perceber-se ser móbil de crime e inocência.

“Olhem que a realidade é mais complicada do que a ficção.” Diz o jornalista na esquadra de polícia. Assim é para as personagens, a quem as decepções são constantemente devolvidas, seja porque, quando sai finalmente, um prémio de lotaria tem um valor irrisório; seja pela descoberta de que um concurso de misses distinguiu em tempos uma rapariga muito procurada como gueixa, porque o irmão dela trabalhava para a autoridade tributária; seja porque os homens traem, enganam e se enganam – “este mundo está cheio de gente cega”; seja porque a cidade que promete progresso oferece doenças de pulmão. Todas as mulheres do filme vêem num ou outro momento as expectativas frustradas, e todas andam na roda da vida em que se encontram mais pares, parte de uma comunidade em que se reconhecem, também nas fraquezas. O segredo, que a Sra. Shizumoto transmite à mais nova Satoko, é o de que é preciso saber chorar de vez as tristezas e as desgraças deste mundo, “quando algo difícil acontece”, e depois continuar a viver. Ou “fazer pela vida” a sorrir, tal e qual exprimem no final as mulheres que o filme deixa no plano geral ascendente das ruas de Ginza. Como a rapariga do bar, plena de vitalidade, que sabe citar Baudelaire além de Sartre e Camus, também a iletrada jovem Satoko, escapa um pouco a essa roda colhendo os ensinamentos. Numa das sequências mais pungentes, num dos momentos do filme pontuados por canções, a rapariga é tocada pela que escuta vinda da janela de uma casa vizinha, dizendo e desdizendo que “para entender uma canção temos de entender a letra”. É o que nesse momento afirma um mestre-cantor discorrendo sobre artes carnais e dedicação de gueixa.

Os clientes da casa Shizumoto são personagens inexistentes – mesmo o liberal Takanashi regressado da América entra e sai de cena num ápice. Vem para terminar a relação extra-conjugal com a gueixa-mestre, abandono que o jovem escritor de seguida replica, dando pretexto às mulheres que vão esperá-lo ao aeroporto para verbalizarem a condição de “mulheres renegadas”. Os traços realistas de *Ginza no onna* passam pela caracterização do bairro que tantos outros filmes japoneses retratam, e pela das gueixas, mas não se fixam em estereótipos ou rituais. O dia-a-dia retratado é o da realidade das personagens fora das horas de trabalho, o das ruas estreitas de construção propensa a incêndios, o das influências deixadas pelo contacto com o Ocidente, com os americanos (e a literatura policial que o comissário de polícia consome), o que vem do movimento migratório dos campos, onde só se come arroz branco em dias de festa, para a grande cidade, onde se pode comê-lo três vezes por dia, ainda que esta esteja assolada por uma epidemia de gripe e afligida por tantas outras dificuldades. Fora do bairro, a ponte que Satoko vê abrir e fechar da janela envidraçada da Clínica Tsukihisma é um mecanismo funcional e uma imagem da liberdade que apesar de tudo sopra o espírito das mulheres do filme.

Maria João Madeira