CINEMATECA PORTUGUESA–MUSEU DO CINEMA
CORRESPONDÊNCIAS – RITA AZEVEDO GOMES – REALIZADORA CONVIDADA
20 e 24 de novembro de 2026

SAIKAKU ICHIDAI ONNA / 1952

("A Vida de O'Haru")

um filme de Kenji Mizoguchi

Realização: Kenji Mizoguchi / **Argumento:** Yoshikata Yoda, segundo o romance de Ihara Saikaku *Kôshoku Ichadai Onna ("Vida de uma Mulher Pública")* / **Fotografia:** Yoshimi Hirano / **Iluminação:** Ko Fujimura / **Direcção Artística:** Hiroshi Mizutani / **Música:** Ichirô Saitô / **Shamisen executado por:** Enjirô Toyosawa / **Koto executado por:** Hagiwara Masakoe / **Acompanhamento de Dayu Jôruri:** Gendayu Takemoto / **Som:** Miwa Kamiya / **Coreografia:** Yachiyo Inoue / **Marionetes:** Monjurô Kiritake / **Conselheiro Artístico:** Isamu Yoshii / **Montagem:** Toshio Gotô /**Interpretação:** Kinuyo Tanaka (O-Haru), Tososhiro Mifune (Katsunosuke), Masao Shimizu (Kikukoji), Ichiro Sugai (Shinsaemon, o pai), Tsukue Matsuura (Tomo, a mãe), Kiyoko Tsuji (Nakayado), Toshiaki Chikae (Tokitaka Matsudaira), Toshiko Yamena (mulher de Matsudaira), Yuriko Hamada (Okyku Yoshioka), Kyoko Kusajima (Sodegaki), Noriko Chiishi (Sakurai), Haruyo Ichikawa (Iwabushi), Eitaro Shindô (Kahee Sasaya), Sadako Sawamura (Owasa), Hiroshi Oizumi (Bunkichi, empregado de Sasaya), Masao Mishima/Daisuke Kato (Taisaburô Hishiya), Eijiro Yanagi (Inaka, o falsário), Jukichi Uno (Yakichi Senya, o marido de O-Haru) etc

Produção: Hideiki Kôi para - Produções Kôi e para a Shintôhô (Tóquio) / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 136 minutos / **Estreia Mundial:** Tóquio, 3 de Abril de 1952 / Selecção Oficial do Festival de Veneza, Setembro de 1952 / **Inédito comercialmente em Portugal** / Apresentado pela primeira vez no nosso país, a 6 de Dezembro de 1976, no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian. Várias apresentações na Cinemateca Portuguesa, na Fundação Calouste Gulbenkian e na RTP durante os anos 80, 90 e 2000.

Não há nada no mundo tão baixo e tão volúvel como o coração de uma mulher

Ihara Saikaku

Com **A Vida de O'Haru** começou a glória europeia de Mizoguchi. Nos distantes anos vinte, parece que houve um filme dele (**O Amor de uma Professora de Canto**, obra de 1926, hoje um filme perdido) que foi exportado para a Europa, onde terá obtido algum êxito. Mas, a partir desse ano, e ao longo de 26 anos de carreira e cerca de 70 filmes, de Mizoguchi não houve outro rasto fora do Japão. Até que, na sequência do imenso triunfo de **Rashomon (As Portas do Inferno)** de Akira Kurosawa no Festival de Veneza de 1950 (Leão de Ouro desse Festival) o ocidente abriu os olhos para o cinema japonês. **Rashomon** correu mundo com o sucesso que se sabe e os distribuidores começaram à procura de outros Kurosawas no Japão. Havia muitos, havia alguns bem maiores, mas também, como se sabe, demoraram muito tempo a chegar. Kinugasa e Mizoguchi foram os primeiros a beneficiar dessa espécie de moda. Moda que, pelo menos a Mizoguchi, não agradou nada. Para ele, Kurosawa era um jovem (começara a carreira nos anos 40) e nada lhe parecia mais injusto do que tamanho alarido em torno de um cineasta que ele não achava que lhe chegasse aos calcanhares. Dois anos depois, Veneza fazia justiça pelas mesmas mãos e escolhia **A Vida de O´Haru** para o Festival. Correu muito bem, as críticas foram muito boas, mas o Leão ganho pelo filme foi de prata e não de ouro. Maior justiça terá havido na atribuição do prémio da

melhor realização, compartilhado com John Ford (**The Quiet Man**) e Roberto Rossellini (**Europa 51**). Mizoguchi, aí, esteve entre pares e se alguma nostalgia nos é permitida seja apenas a de pensar que houve anos em que três cineastas destes e três filmes como estes foram pão nosso de tantos festivais.

Apesar de tudo, relendo as críticas da época, não parece que os comentadores se tenham geralmente apercebido da diferença que vai do mundo de Kurosawa para o de Mizoguchi. O próprio André Bazin, depois aproximado por tantos de Mizoguchi, os tantos que, na maior das confusões, falaram de Mizoguchi como de um cineasta baziniano, estabeleceu a inevitável comparação, embora diga: "*a cena em que O'Haru, desesperada, vê passar o jovem príncipe, seu filho, que a ignora, é a mais bela de todo o cinema japonês (incluindo* **Rashomon***)".* Aliás, contrariando o lugar comum hoje estabelecido, o culto de Mizoguchi não começou com Bazin, nem começou em 1952. Foi só depois de outras duas presenças em Veneza (**Os Contos da Lua Vaga**, em 1953 e **O Intendente Sansho,** em 1954, sucessivos Leões de Prata) que Mizoguchi começou a ser cada vez mais admirado, embora o "delírio" seja fenómeno dos finais da década, já depois da morte de Mizoguchi, em 1956. Basta notar que, apesar da presença repetida do cineasta em Veneza, nos Festivais que passaram filmes dele, nenhum crítico ocidental o entrevistou ou conversou com ele sobre a sua obra.

Passando ao filme, aproveito para desfazer também outra lenda. Mizoguchi, ao contrário do que muitas vezes se diz, não pensou **O'Haru** depois de 1950, ou seja não voltou ao *jidai* – *geki* (filme de época) para aproveitar o sucesso de **Rashomon**. Antes pelo contrário, este projecto começou a ser trabalhado logo a seguir à guerra e foi submetido, em 1947 e em 1949, à Shoshiku e à Daiei. Ambas as produtoras o rejeitaram nesses anos, alegando tratar-se de produção caríssima e que não justificava o investimento. E se, em 1951, ano do início das filmagens, Mizoguchi conseguiu ganhar, teve que recorrer a duas novas produtoras de Tóquio, essas sim aceitando agora fazer o filme, na mira de uma boa exploração no ocidente.

A Vida de O'Haru baseia-se num romance de um dos mais célebres escritores japoneses de todos os tempos: Ihara Saikaku (1642-1693), considerado o iniciador da novela realista no Japão. Diz-se que a personagem era erudita, extravagante e heterodoxa. As suas histórias foram sempre achadas bastante escandalosas ou bastante licenciosas. Há quem fale dele, como de um Bocaccio japonês e os espanhóis aproximam-no de Quevedo e do picaresco espanhol. O romance em que o filme se baseia foi publicado em 1686. Uma anónima mulher (essa que Mizoguchi baptizou de O'Haru) conta, na primeira pessoa, a sua vida, com a presumível intenção de servir de aviso aos seus leitores. Ou seja, não se propõe como exemplo a seguir, mas como exemplo a não seguir, um pouco como a Justine de Sade. Já irei dizer que algo de Justine me parece existir na personagem de **O'Haru**, tal como Mizoguchi o concebeu e tal como Mizoguchi concebeu muitas outras personagens femininas. Mas, mais importante para este prelúdio, será sublinhar que Saikaku terá inaugurado no Japão uma tendência literária: os chamados *ukiyo-zoshi*, que podem ser definidos como contos sobre a fugacidade da vida, sobre o seu lado transitório, o que se manifesta na infatigável procura de um prazer que se extingue tão rapidamente quanto a vida daqueles que acima de tudo o procuram. Há quem filie essa "filosofia" em Confúcio, há quem a encontre no budismo. Um exemplo flagrante é a passagem do "sutra" que a monja budista, na sequência do convento, lê a O'Haru: "Por mais bela que seja a manhã, não há noite que não chegue sobre um monte de ossos. Este mundo é o mundo que muda mais impiedosamente".

Mas vale a pena notar que alguns críticos japoneses acusaram Mizoguchi de ter fugido ao estilo de Saikaku, sobretudo ao seu pendor satírico. E o próprio Yoda, nas muitas notas consagradas a esta obra, diz que Mizoguchi, ao adaptar Saikaku, se aproximou mais de outro grande clássico japonês da mesma época: Monzaemon Chikamatsu, que em 1954 lhe serviu de base para **Os Amantes Crucificados**. Segundo Yoda, Mizoguchi teria acentuado o lado trágico e elegíaco e teria transformado a história num drama fatalista.

Vale bem a pena começar por este aspecto, evidentemente sem me pronunciar sobre as fidelidades ou infidelidades ao estilo de Saikaku. Porque, se O'Haru é vítima da fatalidade, num sentido muito amplo, ou vítima de muitas fatalidades, nunca é a pura jovem inocente, esmagada pela maldade do mundo e pela maldade dos homens. Quanto mais vejo o filme, mais se me impõe o lado rebelde da personagem, que, desde muito nova, aceita e escolhe colocar-se em oposição a uma ordem que ela globalmente não contesta, mas permanentemente transgride. Limito-me por

agora a três exemplos: o primeiro, e dramaticamente decisivo, é a história do seu amor com Katsunosuke, pequeno e decisivo papel, que Mizoguchi confiou ao grande Toshiro Mifune. Loucamente apaixonado por ela, Katsunosuke sabe, tanto como ela, que esse é um amor impossível, devido às diferenças de classe que os separam. Para as suas loucas perseguições, no admirável espaço do terreiro do templo, tem como desculpa essa paixão, que o leva, ao contrário dela, a desafiar toda a ordem social à época existente. Mas O'Haru, na visão magnífica que é nessa sequência, com um maravilhoso kimono e o prodigioso chapéu, está bem integrada nessa ordem, embora se possa adivinhar que a sua sumptuosa caminhada pelo templo é também um desafio a Katsunosuke. Por três vezes, repele o apaixonado, ajoelhado aos pés dela, sublinhando-lhe a sua baixa condição. Por três vezes, (sempre no mesmo plano) ele se interpõe no caminho dela. Mas não são as palavras dele que a demovem. Quando ela cede, cede fisicamente, no momento em que Katsunosuke, infringindo o mais proibido dos tabus, a agarra e lhe toca. E é esse toque físico que determina a mudança, com o carnalíssimo abraço, e, depois, a queda dos dois corpos no chão. O'Haru transgride eroticamente, Katsunosuke socialmente. No quarto da estalagem, quando os vão prender, assume o papel de prostituta e regressa à família. Pelo contrário, Katsunosuke morre a desafiar o mundo e a anunciar os tempos em que o amor pode ser livre. Morre também na mais celebrada elipse de Mizoguchi, esse plano terrível em que deixamos de lhe ver o corpo para ver só a espada e o céu.

Segundo exemplo, o mais evidente, é o da fabulosa vingança dela sobre a mulher careca, que por vingança e por ciúmes lhe cortara os cabelos. Aquele prodigioso plano da sombra do gato com a cabeleira postiça da senhora na boca é uma fulgurante elipse para a revolta de O'Haru, mas uma revolta pela qual ela não tem directamente que responder, pois que nem a desconfiada patroa suspeitará jamais do modo como o gato foi treinado para ir buscar o capachinho.

Mas o momento supremo é, sem dúvida, a estarrecedora sequência da visita ao Palácio do filho. Porque, como mãe dele, lhe cabe um estatuto que todo o seu outro estatuto lhe impede, aproveita-se da situação para, por três vezes, fugir aos seus guardas e por três vezes assumir o lugar a que teria direito, se não fosse todo o resto. Se o filho é uma sombra, ela é um corpo, corpo insubmisso a uma alma que já aprendeu a submissão. E pense-se, um pouco antes, no seu terrível esgar contra os clientes que, descobrindo-lhe a idade, a chamam bruxa velha. Quando já vai a sair, volta para trás e como bruxa se assume, apavorando os clientes, como se essa visão fosse de facto a visão do mal. Mas logo a seguir, recolhe à sua postura humilde e, guardando o dinheiro, afasta-se, acompanhada pelas aliviadas gargalhadas dos homens.

Quem seguiu este filme sublime com emoção que só almas bem empedernidas não sentirão, pode espantar-se com o rumo da conversa. Perante o mais assombroso retrato de mulher que o cinema alguma vez nos deu (e peso bem as palavras e lembro-me de **La Carrozza d'Oro**) estarei eu a tentar diminui-lo ou introduzir-lhe ambiguidades que não estão lá? Estarei eu a "demonizar" O'Haru em retorcida análise? Exactamente o contrário. É a complexidade psicológica, moral e social da personagem, é essa mesma ambiguidade, simultaneamente auto-punitiva e vitalista de O'Haru, que a tornam num tão admirável retrato, ou numa tão admirável pintura. Do mesmo modo que a prodigiosa construção desta obra lhe retira o fio condutor melodramático, suspendendo-a entre abismos e alturas, que vão buscar convenções ao melodramatismo, mas totalmente o ultrapassam.

Se há um lado "Justine" em O'Haru, é no sentido em que ela convoca o "malheur", tanto como a personagem de Sade, caminhando, ela também, entre "les infortunes de la vertu". Mesmo que o convoque sem qualquer culpa, mesmo quando parece que os infortúnios ou a fatalidade cessaram de se encarniçar contra ela. Pense-se no seu breve casamento com o pobre vendedor de chapéus-de-sol e de leques. Quando a paz parece ter chegado, o acidente surge e a morte do marido (roubado e assassinado por ladrões) lança-a de novo no turbilhão. E essa paz apenas durou, afinal, o tempo de uma sequência e dois ou três planos, também eles plano-sequência. Às vezes, é o seu próprio excesso que precipita o desfecho: acusam-na de demasiado ardor na sua relação de concubina do senhor feudal e, por isso, temendo-se que ela lhe sugue a vida, a obrigam a afastar-se dele. Provoca o abjecto mercador de quimonos, na sequência do convento e provoca-o a tal ponto, que se despe para ele, o que leva aquele a voltar sobre os seus passos para se fechar com ela na cela, na cena que a freira surpreende e que determina a expulsão dela do convento. Por outras vezes, pelo contrário, apaga-se e oculta-se, como sucede na sua história com o frágil

empregadito da loja dos quimonos, ou como acontece quando volta – e tantas vezes volta – para casa dos pais.

Essa alucinante dimensão talhada de contrastes, ecoa em quase todas as outras mulheres do filme, outras tantas O'Haru em filigrana. Pense-se na mulher do xogun, tão complexa na humilhação de mulher estéril e repudiada, como na altivez com que marca o seu estatuto social, roubando o protagonismo a O'Haru (inadjectivável sequência do teatro de marionetes, psicodrama da situação real, tão insuportável, que leva a mulher a abandonar a sala). Pense-se na mulher do chinó, que tanto se abandona quando confessa o seu segredo a O'Haru, como se demoniza ao saber do estatuto anterior dela e ao julgar que ela lhe quer roubar o marido. Pense-se na freira, tão compassiva no início como implacável no final, ao surpreender O'Haru com o comerciante na cela do convento.

Mas **A Vida de O'Haru** não é só o prodigioso retrato da protagonista. Para além da assombrosa reconstituição de uma época (o famoso realismo histórico de Mizoguchi raras vezes foi levado tão longe), o efeito conseguido tem que ver com a absoluta maestria do seu estilo, agora plenamente conquistada, e com a espantosa construção do filme. Entre mil exemplos, cito o falso fim, que parece ser o final do "flash-back", que quase inteiramente o constitui. Quando voltamos a ver O'Haru no templo, entre as centenas de imagens do Buda, repetindo-se vários planos do início, julgamos que esta longa obra (o filme mais extenso de Mizoguchi) vai terminar. O plano foca e desfoca, enquanto entram no templo outras prostitutas, que troçam dela, perdida na contemplação dos ídolos. E então, por duas vezes, O'Haru é chamada e, recebendo a visita da mãe (aliás, outra assombrosa personagem feminina), é simultaneamente informada da morte do pai e da morte do senhor feudal, a quem dera um filho. Agora, o novo xogun é o filho dela. Agora, parece, nesse como que epílogo, que o seu destino vai finalmente mudar. Pelo contrário, a finalidade dele é acentuar ainda mais a altura e a descida da protagonista. Começa-se a ouvir o *Koto,* numa espécie de *allegretto,* obsessivo e dilacerante, que vai acompanhar o genial plano-sequência da tão falada perseguição final ao novo senhor, filho dela, que nem sequer a vê. Depois, quando acaba a música e a sequência, voltamos pela terceira vez à paisagem inicial. Apoiada no cajado, paralela ao traveling, O'Haru atravessa, pela última vez, o seu território mais desolado e sai do enquadramento pela esquerda. Fica só a imagem do templo, que tanto pode ser um último sinal religioso, uma última rima com o templo do início, como um símbolo fálico.

Tenho que acabar. Notarão como a combinação das elipses com o plano-sequência, nunca foi tão perfeita como neste filme, em que a aparência é o oculto e o oculto é a aparência. Notarão, supremo exemplo, esse breve plano da liteira, onde O'Haru (e nós) mal vemos a criança que está lá dentro, no primeiro reencontro dela com o filho. Notarão como a claridade vai dando lugar à cerração. Notarão a sua fabulosa tentativa de suicídio inicial, no plano-sequência da fuga pelos bosques. Notarão os biombos e portas demasiados brancos do plano do nascimento do bebé, seguindo-se a um plano vazio. Notarão o silêncio absoluto que se segue à prisão do rapazito, antecedendo a sua vida de prostituta miserável. Notarão a montagem no plano e a conjugação desta com o ritmo ondulatório do filme. Notarão mais coisas, muito mais coisas em que não tenho tempo nem espaço para me deter. Tudo é, de resto, para notar neste filme inesgotável. O coração de uma mulher. Baixo e volúvel?

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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