

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

ERVAS: YASUJIRO OZU VISTO POR JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE E RUI VASCONCELOS

22 de Junho de 2022

HITORI MUSUKO / 1936

“Filho Único”

um filme de YASUJIRO OZU

Realização: Yasujiro Ozu *Argumento:* Tadao Ikeda, Masao Arata *a partir de uma história original de James Maki* (pseudónimo de Yasujiro Ozu), *com o título* Tokyo Yoikoto ("Tóquio é um Belo Sítio") *Fotografia (preto-e-branco):* Shojiro Sugimoto *Som:* Hideo Shigehara, Eiichi Hasegawa *Cenários:* Toshio Hamada *Música:* Senji Ito *Assistente de Fotografia:* Yuharu Atsuta *Iluminação:* Toshimitsu Nakajima *Interpretação:* Choko Iida (Otsune Nonomiya), Schinichi Himori (Ryosuke), Masao Hayama (Ryosuke criança), Yoshiko Tsubouchi (Sugiko), Mitsuko Yoshikawa (Otaka), Chishu Ryu (Okubo), Tomoko Naniwa (a sua mulher), Kozo Bakudan (o seu filho), Kozo Tokkan (Tomibo).

Produção: Shochiku-Kamata (Tóquio) *Estreia Mundial:* Tóquio, 15 de Setembro de 1936 *Cópia:* DCP (Carlotta Films), preto-e-branco, legendado em francês e electronicamente em português, 83 minutos *Inédito comercialmente em Portugal Primeira apresentação na Cinemateca:* 12 de Outubro de 1998, com KAGAMIJISHI / “KAGAMIJISHI, UMA DANÇA TRADICIONAL JAPONESA” (Yasujiro Ozu, 1935) (“Retrospectiva Yasujiro Ozu”).

Na escola há que demonstrar um
teorema ângulos de um triângulo
incidem no deserto de arrabalde
sei que me esperas

d'A Casa, em Tóquio

João Miguel Fernandes Jorge, *Ervas: Yasujiro Ozu*, 2022

A vida pode ser decepcionante. / Pois Pode. Não é um diálogo trocado neste filme, são falas das personagens de Kioko Kagawa e Setsuko Hara, Kioko e Noriko, quase vinte anos mais tarde. Mas podia. As palavras podiam ser das personagens deste filme, uma história de mãe e filho, que começa com um intertítulo, uma inscrição sobre fundo tatami em que se lê, “*O drama da vida começa no laço entre pais e filhos.*” *palavras de um anão por Ryosuke Akutagawa.* **Hitori Musuko**, o 36º filme de Yasujiro Ozu (1903-1963), o segundo que Ozu filma em 1936, aos 33 anos de idade, e aquele que marca a chegada definitiva do som ao seu cinema (1927-1962), é dos seus filmes mais amargos e mais esplêndidos. Uma “viagem a Tóquio” antes da **Viagem a Tóquio (Tokyo Monogatari, 1953)**, de muita desolação e muita beleza, em pleno momento de apuro de estilo.

Fica espiritualmente demonstrado na cena da lição de geometria que explica as linhas que cosem a linguagem fílmica do realizador japonês enquanto o seu protagonista masculino, o professor mal-pago que diz ter-se resignado à mediocridade da vida ao seu alcance, instrói os alunos nocturnos socorrendo-se do rectângulo do quadro de ardósia preto com ângulos de linhas rectas dentro de círculos. É uma das cenas pelas quais **Hitori Musuko** é vulgarmente lembrado, como a da conversa entre mãe e filho acorados no baldio deserto com as chaminés da incineradora de lixo lá longe, de que também fala o poema escrito por João Miguel Fernandes Jorge *a ler* o filme. São cenas que se correspondem no acordo gramatical de Ozu. Há uma terceira “canónica”, passada numa sala de

cinema que, no rumo narrativo, pisca os olhos ao momento da chegada do sonoro, cruzando o desalento ao vagamente cómico do cabecear adormecido de cansaço e desinteresse da velha mãe.

Há que reparar. O sonoro chegou ao cinema japonês quatro anos depois do seu aparecimento no Ocidente, em 1927, por curiosidade o ano de estreia de Ozu na realização, ou seja, num acontecimento tardio de relutância em adoptar novas fórmulas também, decerto, aliado à forte influência dos *benshi*, cuja actuação era motivo de atracção numa sessão de cinema no Japão. Se a noção de “cinema mudo” é discutível no sentido em que as projecções de cinema nunca foram silenciosas, no Japão, a tradição dos comentadores que acompanhavam a projecção dos filmes mudos, tornava-a mais singular ainda, podendo mesmo entender-se que a chegada do som significou, paradoxalmente, o silenciamento da sala de cinema e um maior centramento da atenção do espectador do ecrã. À relutância do Japão ao sonoro juntou-se uma ainda mais acentuada teimosia por parte de Ozu que só em 1935 ensaia o “som” numa raridade da sua filmografia: **Kagamijishi**, o seu único documentário (uma encomenda do Ministério da Educação à Shochiku), dedicado à dança kabuki.

Depois de **Kagamijishi**, Ozu volta ainda ao mudo e só a partir de **Hitori Musuko** a adopção do sonoro é incondicional. Eis, possivelmente, por que não resistirá a fazer ele mesmo a citação na dita cena, aliás, a mais irónica das cenas de **Hitori Musuko**, quando a mãe é levada ao cinema pelo filho e juntos assistem a um filme sobre a vida de Schubert (**Leise Flehen Meine Lieder / Sinfonia Incompleta**, de Willy Forst, 1933). No ecrã, a rapariga canta em grande plano num campo de feno, na plateia os espectadores assistem atentos e Otsune, a mãe de Ryosuke, não consegue deixar de desviar os olhos, balançar a cabeça e ressonar baixinho. Ryosuke vê o filme, observa a atenção dos espectadores e o sono da mãe, a quem explica: “*É o cinema falado*” (a expressão soa mais ajustada em inglês, “*That’s the talkies*”). O *talkie* de Ozu foi filmado com o sistema de som desenvolvido por Hideo Mohara, tendo o realizador mantido a promessa feita ao director de fotografia de muitos dos seus filmes anteriores que aqui se ocupa pessoalmente do som, trabalhando-o num casamento harmonioso com o carácter sombrio do filme sacudido pelo barulho mecânico da produção fabril em que a mãe trabalha nas suas vidas jovem e velha, e pelos ruídos da paisagem desolada da casa do jovem casal onde ela não consegue dormir.

Hitori Musuko é mais uma obra esplendorosa de Yasujiro Ozu e nela já estão anunciadas as obras-primas futuras. É também um dos seus filmes mais amargos. Lá está a resignação, o desencanto, a desolação, a falta de complacência da vida. Lá está também a vergonha e o embaraço, o difícil entendimento humano, as difíceis relações do universo familiar – “*onde o drama da vida começa*”, como logo se anuncia. Lá está sobretudo a inevitabilidade da solidão. São de Otsune, sozinha, os últimos planos do filme, de uma pungência invulgar, não deixando de lembrar os planos finais de **Banshun** e de **Samma No Aji**. Mas aqui, antes de **Primavera Tardia** e do **Gosto do Saké**, a solidão de Otsune, a mãe, não parece deixar margem a nenhuma esperança, sendo reforçada pela sua aparente clausura dentro dos portões da fábrica de fição. O sacrifício a que votou toda a vida e que de algum modo lhe é imposto pelo filho pequeno, na certeza de uma vida melhor que uma boa educação promete, se é compensado pela generosidade do filho adulto (um “grande homem” não é necessariamente um homem bem-sucedido na vida), não é de facto correspondido pela vida que este conseguiu e que ele próprio qualifica medíocre. Justamente o contrário de tudo aquilo em que a mãe acreditara para suportar a sua própria vida, desamparada e solitária. Este sentimento de inexorabilidade pontua todo o filme na imagem da roda a girar: sejam as rocas da fábrica que as fiadeiras trabalham, sejam, na mesma fábrica, os mecanismos que as substituem, seja a roda de pedra de um moinho, seja a roda de uma carroça, seja a roca do bebé. As rodas que giram e as que estão imóveis sempre parecem prefigurar, aqui, uma espécie de movimento em falso, ou antes, de movimento inescapável e repetitivo.

A inexorabilidade de **Hitori Musuko** está associada à realidade social do Japão da época, ainda na ressaca da era Meiji (1868-1912) e enfrentado uma grave crise social (em 1936, 44% dos licenciados estavam no desemprego). Neste sentido, **Hitori Musuko** centra-se no fracasso da noção de *rishin shusse*, o êxito e o progresso através da educação e do trabalho. No campo, o trabalho em pequenas unidades fabris que dependem da mão de obra feminina precária; na cidade, a dificuldade de emprego, a pobreza. Neste filme, Tóquio são os subúrbios, a paisagem desolada, os estendais de roupa no bairro pobre que se repetem, entrecortados ao longo do filme (já, os célebres *planos Ozu*), a incineradora de lixo. Da estação de comboios à casa de Ryosuke, a cidade é mostrada à mãe, mas nós só vemos as pontes que se percorrem conduzindo à periferia. Da mesma maneira, toda a sequência do passeio da mãe e do filho pela cidade é feita em elipse, à excepção da tal cena na sala de cinema na qual Ozu parodia a chegada do sonoro ao (seu) cinema, ao mesmo tempo reforçando a ideia da influência da cultura germânica na sociedade japonesa da época (a nacionalidade do *filme no filme* rima com o cartaz turístico colado na parede de casa de Ryosuke, *Germany*) e insere, numa atitude muito tipicamente sua, o espectáculo dentro do espectáculo. Mas nada vemos da "festa" que foi a visita a Tóquio, segundo o relato de Otsune à colega de fábrica enquanto esfregam pacientemente o chão, noutra belíssimo plano de **Hitori Musuko**. Nas saídas de Ryosuke com Otsune não vamos além do campo vazio, onde as chaminés da incineradora, verticais, são a paisagem da primeira das conversas sinceras entre os dois.

Quando a leva a sua casa pela primeira vez, sem que ela saiba ainda que é sogra de uma jovem nora e avó de um bebé de colo, Ryosuke faz apenas um aviso, "*Não fiques chocada, mãe*". E a mãe, repetidamente surpreendida pela realidade da vida do filho, não mostra o choque. A imagem da desilusão de Otsune ficará estampada durante a visita ao antigo professor de Ryosuke, aquele que o trouxe para Tóquio e que agora vive rodeado de filhos numa rua deserta onde explora um pequeno restaurante. O mesmo que nunca pensou que tivesse de sobreviver desta forma em Tóquio e que deseja ir a casa na Primavera. Como se fosse óbvio que a casa não possa ser Tóquio. A mesma ideia que Ryosuke confiará à mãe: "*Queria não ter vindo para Tóquio.*" Otsune olha em volta, desolada diante da vida do antigo professor. Com o filho, reage à sua própria decepção para criticar a falta de energia dele, o seu enfraquecimento que toca a auto-comiseração – "*Resignei-me a uma vida medíocre*" – e reprova-lhe a falta de combatividade. O afastamento das duas personagens na paisagem, depois de olharem o céu, primeiro o filho, depois a mãe, faz-se na mesma direcção de onde vieram.

A sequência seguinte dá-nos o estado dos seus respectivos pensamentos. Ambos de cabeça baixa, absortos, olhar ausente, os dois a sofrer, como na primeira cena em Shinshun, treze anos antes, quando decidem separar-se, pelo bem dele. A diferença ao nível formal é que então, embora sozinhos, um para cada lado, partilham o plano. Agora a sequência é filmada em montagem paralela, ele na escola ao som do rumor da turma em surdina, ela em casa, ao som do metrónomo cuja cadência é acentuada nos planos dele pela intermitência de uma luz de néon que se acende e apaga na estrada, reflectindo-se na janela da sala de aula (o uso expressivo do som, é aqui exemplarmente conseguido, ambos os sons parecendo fundir-se num mesmo ritmo). A cena seguinte é finalmente a do confronto entre os dois, ele insistindo em justificar a sua sorte, a mãe, mais severa, lastimando-lhe não a pobreza, mas a falta de coragem. A mulher de Ryosuke, entretanto desperta, mas já presente no enquadramento, embora não visível, senta-se no *futon*, como um duplo, repete a posição do marido. Desta vez, a tensão da cena é aliviada por um plano do bebé a dormir. Lentamente, a imagem torna-se mais clara, indicando o amanhecer e o começo de um novo dia.

E para voltar ainda ao som: o seu uso como recurso narrativo é, neste filme, explorado de fio a pavio e mesmo se alguns planos obedecem ainda às regras do mudo, o som é frequentemente trabalhado em prol da continuidade entre cenas diferentes e os exemplos da utilização do *off* multiplicam-se, do ritmo da actividade industrial à música do vendedor ambulante de sopa chinesa. E para voltar ao princípio: **Hitori Musuko** é exemplar do aperfeiçoamento da linguagem fílmica de Ozu, sublinhada pelo próprio na dita sequência em que Ryosuke explica aos alunos um teorema geométrico "*muito*

conhecido", expondo a mesma construção das linhas da câmara de Ozu nos planos de interiores, com as personagens dispostas no interior de um círculo imaginário e enquadradas a partir de ângulos de 45 graus. Não é muito arriscado dizer que qualquer plano de **Hitori Musuko** tem já por inteiro a *marca* de Ozu, pelo rigor e sensibilidade dos enquadramentos, a escala e disposição dos elementos e das figuras na imagem, a posição de planos de ligação como os dos estendais de roupa ou das bandeiras-reclame sopradas pelo vento, a sua carga narrativa, emocional, formal. E para voltar à história de mãe e filho: centrando-se esta na visita da mãe a Tóquio em 1936, contemporânea da data de produção do filme, **Hitori Musuko** começa em Shinshu, no centro do Japão, em 1923, avança para 1935 no mesmo local transportado por um intertítulo que, no primeiro quarto de hora nos faz reencontrar a mesma mesma unidade fabril, as mesmas trabalhadoras a executar tarefas em série e a mesma mãe viúva, agora mais velha, com óculos, que fala a uma colega do trabalho que o seu filho arranjou em Tóquio. Estão a cerzir, falam do tempo que passou depressa para uma, devagar para outra, a mãe sorridente. No final, de volta a Shinshu e às duas mulheres, o epílogo faz-se de sorrisos que dissimulam lágrimas e de lágrimas sem alegria. Esvaiu-se entre dois planos, o do miúdo estendido no chão de pernas voltadas para o ar e boné na mão a quem a mãe oferece uma perspectiva de vida (Shinshu, 1923) e o do chapéu sem viço atirado, fora de campo, pelo jovem adulto precocemente acabrunhado (Tóquio, 1936).

Maria João Madeira