CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

O FILME DA ESCOLA: A ESTC NO CORAÇÃO DO CINEMA PORTUGUÊS
FILMES DA ESCOLA
19 e 24 de Julho de 2023

ZANGIKU MONOGATARI / 1939
O CONTO DOS CRISÂNTEMOS TARDIOS

um filme de KENJI MIZOGUCHI

Realização: Kenji Mizoguchi *Argumento*: Yoshikata Yoda, Matsutaro Kawaguchi *a partir de uma novela de* Shofu Muramatsu *e de uma adaptação teatral de* Sanichi Iwaya *Fotografia*: Shigeto Miki, Yozo Fuji *Som* Ryuichi Shikita, Fumizo Sugimoto *Montagem*: Koshi Kawahigashi *Direcção Artística*: Hiroshi Mizutani *Decoração*: Tsunetaro Kikukawa, Dai Arawaka *Efeitos Especiais*: Taichi Schimuzu, Shun Rokugo *Guarda-Roupa*: Seizo Yamaguchi, Yoshizaburo Okumura *Caracterização:* Rikizo Inoue, Ishitaro Takagi, Yoshiko Kimura *Música*: Senji Ito, Shiro Fukai *Pesquisa artística:* Sohachi Kimura *Pesquisa histórica*: Seikichi Terakado *Interpretação*: Shotaro Hanayagi (Kikunosuke Onoe VI), Kakuko Mori (Otoku), Kokichi Takada (Fukusuke Nakamura), Gonjuro Kawararaki (Kikugoro Onoe V), Yoko Umemura (Osato, a sua mulher), Tokusaburo Arashi (Nakamura Shikan), etc.

Produção: Shochiku, Quioto (Japão, 1939) *Produtor*: Nobutaro Shirai *Cópia*: Leopardo Filmes, DCP, preto-e-branco, legendada em português, 142 minutos *Primeira apresentação pública em Portugal* a 20 de Novembro de 1976, no Grande Auditório Calouste Gulbenkian, integrado no Ciclo Mizoguchi *Estreia comercial em Portugal*: 1 de Junho de 2017.

Para onde nos leva este filme? A tragédia do amor de uma mulher por um homem que a ele tudo devota e por quem tudo sacrifica desde logo sozinha na consciência de que o triunfo dele implicará a renúncia dela a esse amor. Mizoguchi dedica-se a esta operática e dilacerante tragédia impondo-se limites inusuais. A câmara decide-se acompanhar em contínuo o movimento das personagens e cola-se à imagem antes mesmo delas a ocuparem quando lê o genérico sem interrupção como se um manuscrito fora. Mizoguchi é radical em ZANGIKU MONOGATARI, é o mínimo que pode dizer-se de um filme que é também de celebração do plano-sequência: "Comecei a utilizar a técnica do plano-sequência em 1936, consistindo ela em nunca alterar o enquadramento durante toda a sequência enquanto a câmara permanece a uma certa distância (...). Adoptando este método não tive a mínima intenção de representar o estado estático de uma qualquer psicologia. Pelo contrário, cheguei a ele espontaneamente, prosseguindo a procura de uma expressão mais precisa e mais específica dos momentos de grande intensidade psicológica (...). Fui naturalmente levado a seguir uma técnica deste tipo pelo simples desejo de evitar o método clássico da descrição psicológica pelo abuso dos grandes planos."

A ousadia de ZANGIKU MONOGATARI é esteticamente irrepreensível. Na filmografia de Mizoguchi, corresponde também a um momento de procura de liberdade: escapando ainda à submissão à censura prévia do argumento que o governo japonês começou a exercer em Outubro de 1939, mês de estreia do filme, ZANGIKU MONOGATARI foi a primeira realização de Mizoguchi para a Shochiku, para aonde se transferira depois da falência da Daichi Eiga e de uma passagem pela Shinko Kinema, na expectativa de conseguir maior liberdade na selecção dos seus projectos de filme. Isto porque a atmosfera nacionalista que se seguiu ao recomeço das hostilidades com a China em Agosto de 1937 e os consequentes problemas sócio económicos a nível interno e, a nível externo, a condenação internacional da actuação japonesa na China, favoreciam a disposição dos estúdios em cooperar com o exército e a marinha, encorajando a produção de filmes patrióticos postos ao serviço da renovação do espírito popular japonês

(a que Mizoguchi cedera nomeadamente em ROCI NO UTA / "O CANTO DA CASERNA", de 1938, a partir de um argumento de Suichi Hatamoto).

Essa medida governamental acentuaria a tendência da generalidade dos realizadores japoneses para se afastarem de histórias contemporâneas (*gendaigeki*) preferindo-lhes contextos históricos. O próprio Mizoguchi filmou os oito filmes posteriores em ambientes históricos, designadamente prolongando a série de filmes sobre arte que ZANGIKU MONOGATARI inicia e na qual se incluem outros *geido-mono* (histórias sobre actores), como os imediatamente posteriores NANIWA ONNA (1940) e GEIDO ICHIDIA OTOKO (1941), todos eles sobre o período de juventude de artistas célebres da época Meiji (1868-1912): Kikunosuke Onoe, filho adoptivo de Kikugoro Ogami, quinto elemento da geração de actores representada por uma ilustre família *kabuki* de Tóquio em ZANGIKU MONOGATARI; um artista de *shamisen* de Osaka, no caso do segundo; um célebre actor de *kabuki* da região de Kansai, Ganjiro Nakamura, no terceiro exemplo citado. O abandono dos temas contemporâneos mereceu a Mizoguchi sucessos de bilheteira, nomeadamente no caso de ZANGIKU MONOGATARI que obteve o segundo lugar na classificação anual do *Kinema Jumpo* (a seguir a TSUCHI, de Uchida Tomu) em contraponto com a frieza que caracterizara a recepção pública do díptico NANIWA HIKA, GION NO KYODAI. Neste ponto as reacções não são, no entanto, unânimes.

Apesar de ser um *Meiji-mono* e uma adaptação de uma popular peça de teatro *shimpa*, ZANGIKU MONOGATARI invoca os temas da família e da cultura tradicional cuja ressonância no Japão dos anos 30 é inegável. Estando eles no filme intimamente ligados ao *kabuki*, fundado sobre o princípio da linhagem, e à dinastia Onoe, isto é, à família fundada numa estrutura patriarcal como, aludindo a um dos ramos da família, os "últimos crisântemos" do título referem explicitamente, mais se sublinha a celebração do mundo artístico e político tradicionais, em consonância com a fidelidade a essa mesma tradição. O crítico de cinema marxista Tadao Uryu é severo na apreciação dos filmes realizados por Mizoguchi durante a guerra, a que não reconhece outro mérito senão o de celebrarem comportamentos de tipo feudal, não tendo em conta a ambiguidade, evidente em ZANGIKU MONOGATARI, e negando-lhes outro valor além do da exaltação da capacidade do sacrifício de si, que sendo certamente uma característica destes filmes e, de um modo mais abrangente, de todo o cinema de Mizoguchi, está longe de o circunscrever. Nem na subtileza nem nos cambiantes nem no vanguardismo que o caracterizam esteticamente.

A produção de ZANGIKU MONOGATARI está ainda ligada a "pequenas histórias" que vale a pena serem contadas. Sendo uma proposta da Shochiku, em cuja dependência trabalhavam a maioria dos actores *kabuki*, o projecto foi aceite por Mizoguchi com a imposição de algumas condições, entre elas a insistência em actores com experiência de palco. A actriz de teatro *shingeki* Kakuko Mori foi chamada para substituir Rieko Kitami, primeira escolha para o papel de Otoku, preterida pela incapacidade de representar em continuidade frente à câmara. Quanto ao protagonista masculino, apesar das reticências dos produtores devido à idade de Shotaro Hanayagi (então com mais de 50 anos, mais do dobro da idade da personagem que teria de interpretar), à sua falta de experiência em cinema e aos compromissos que o impediam de comparecer nas datas previstas para o início da rodagem, Mizoguchi foi irredutível. Queria no filme o actor que no palco interpretara o mesmo papel, um dos mais populares actores *kabuki* dos anos 20 e 30 do século XX, especialista em papeis femininos (*oyama*). Kikunosuke V é assim interpretado por Hanayagi VI.

Uma das "lendas" em torno do filme reside na justificação de algumas opções de estilo, que constituem parte da sua profunda originalidade, como soluções encontradas por Mizoguchi para enfrentar as adversidades inerentes à escolha dos actores permitindo-lhes uma interpretação semelhante à teatral: a posição da câmara relativamente aos actores, filmados à distância e em continuidade, o recurso a uma

grande angular em vez da tradicional objectiva 50 mm. O testemunho de Yoshikata Yoda (*Souvenirs de Kenji Mizoguchi*), que pessoalmente confessa as dificuldades que teve na escrita de um argumento que traduzisse a concepção de mise-en-scène de Mizoguchi e com ela conciliasse a construção arquitectónica e aberta da narrativa igualmente pretendida, esclarece a importância do desempenho de dois outros colaboradores de Mizoguchi, o operador de câmara Minoru Miki e o cenógrafo Hiroshi Misutani. A perfeição técnica da fotografia e da cenografia contribuem de facto decisivamente para a construção particular do espaço e do tempo que se prolongam, sugerem e reflectem com uma aparente arrasadora simplicidade.

Citemos Donald Kirihara (*Patterns of Time Mizoguchi and the 1930s*, ed. Winsconsin, 1992), que analisa a forma como o espaço e o tempo são trabalhados para convocar a memória do espectador num filme construído em elipses temporais e numa complexa sucessão de espaços. Tóquio, Osaka, Nagoya, de novo Tóquio e de novo Osaka são os locais de passagem de ZANGIKU MONOGATARI. Os acontecimentos ocorridos nos seis anos que a narrativa refere desenvolvem-se muitas vezes em *off* e são frequentemente anunciados por mensageiros anónimos que, neste filme, multiplicam a personagem do médico (utilizada com o mesmo fim em NANIWA ERIJII): uma gueixa revela a chegada de Kiku; a mulher de Kikugoro é informada do envolvimento entre Kiku e Otoku pelas criadas; Kiku e Otoku são informados da morte da Tamizu por um mensageiro, da mesma forma que um dos elementos do grupo de teatro informa os restantes que o gerente fugiu com o dinheiro do grupo, que alguém anuncia que uma companhia vinda de Tóquio chegou à cidade e que um velho vem anunciar a Kiku a morte eminente de Otoku. Como bem nota Alain Bergala (*Japon, Tour, Détour* in *Cahiers du cinéma* nº 327*,* Setembro 1981), o espectador passa da constatação de factos e de estado de relações a outros brutalmente e sem tréguas*,* "um minuto ou quatro anos interpõem-se com a mesma simplicidade entre dois planos".

Recorramos ainda a Gérard Legrand (*Lumière, rituel, l'amour* in *Positif* nº 251, Fevereiro 1982) para notar a predominância dos *décors* horizontais que repetem a estrutura cenográfica do *kabuki*, por vezes atingindo a abstracção, de que são exemplo os planos em que durante uma das três representações teatrais do filme há personagens a olhar na direcção da câmara através de uma espécie de cortina em ripas que se interpõe entre elas e o ecrã como um véu que o atravessa em comprimento produzindo um efeito de *scope*. A predominância desta horizontalidade, favorecida pela estrutura da casa tradicional japonesa, permite a organização do espaço no interior do plano, particularmente evidente na sequência em que Kiku procura Otoku nos compartimentos do comboio, assumindo a câmara uma posição paralela à da personagem cujo movimento segue, descrevendo direcções contrárias. Permite também o uso de travellings laterais em que a câmara descobre uma terceira personagem.

Assim, a longa duração dos planos implica movimentos de câmara e a montagem no interior do plano, exemplar na cena de regresso de Kiku à casa paterna: filmado sozinho junto às escadas, Kiku é abandonado pela câmara que avança sem ele pelos compartimentos da casa, a ele voltando quando encontra o irmão de seis anos que deixara bebé, o filho natural dos seus pais adoptivos de quem Otoku cuidava quando se conheceram. A sequência é, por outro lado, uma das muitas réplicas (cenas simétricas) que se sucedem em ZANGIKU MONOGATARI, materializando a passagem do tempo pela sua transferência para o espaço. Neste caso concreto, a rima estabelece-se com a sequência do corte do melão em que Kiku prefere ao festival do rio a companhia de Otoku, em casa com o bebé.

Registemos por fim a impressionante "recensão estatística" de Noel Burch (*To the Distant Observer Form and meaning in the Japonese Cinema*, 1979): em duas horas e quarenta de duração, ZANGIKU MONOGATARI é composto por 140 planos (em contraponto à média de 400 a 600 planos que comummente comporiam

um filme de idêntica duração). Algumas sequências consistem num único *take*, mas muito poucas contêm mais do que três ou quatro. A sua duração média é de um minuto, mas ela é substancialmente maior (quase dois minutos) se excluirmos as três sequências *kabuki*, muito montadas comparativamente ao resto do filme (53 planos para menos de meia hora de filme: a sequência de abertura; aquela em que, "em 15 minutos e 40 planos", Kikonusuke mostra ao tio e aos primos a evolução da sua interpretação; a do seu triunfo em Tóquio). O princípio da montagem no interior do plano (que Burch designa princípio "*station by station*") é exemplar nos nove minutos que dura o confronto de Kiku com o pai depois do despedimento de Otoku, superando os sete minutos e meio do travelling que acompanha os protagonistas durante o seu primeiro encontro junto ao rio. O plano mais longo é ainda deles (10 minutos, três posições de câmara) no derradeiro encontro, no leito de morte de Otoku na casa que os dois partilharam durante anos.

Quanto às excepções ao limite a que a opção pelo plano-sequência é levado, refiram-se como exemplos de utilização da montagem alternada, a segunda representação *kabuki* em que a actuação de Kiku decorre no palco enquanto, incapaz de presenciá-la, Otoku se ajoelha em prece nos bastidores; e a sequência final em que a morte dela é mostrada paralelamente ao desfile dele sobre o rio. No fundo, a primeira anuncia a segunda. Sabendo-os já separados, a câmara não os acompanha juntos. O rosto impassível de Kiku perante a sua assistência no final, hierático e, dir-se-ia, tão majestoso quanto descarnado, não consente nenhuma leitura conclusiva. A parada avança sobre o rio mas o movimento da câmara, contrário àquele que o barco descreve, mais parece anulá-lo, tornando-o estático.

Se toda a história dos "últimos crisântemos" se constrói em torno do protagonista masculino, assim o parece, por uma vez em Mizoguchi antes do herói sacrílego, para lá das aparências, o herói é passivo e fraco, e no momento de triunfo o papel que ele interpreta é o de uma mulher. Quando o encontramos está descrente nas suas próprias capacidades de legítima filiação como sucessor do seu pai adoptivo na arte da representação, o que aliás nunca testemunhamos directamente. Da qualidade de Kiku como actor não temos senão ecos em outras personagens. Confrontando-o pela primeira vez com a verdade da falta de força da sua actuação é Otoku, não a família, quem lhe revela sinceridade e lhe garante a possibilidade de sucesso por mérito próprio. É ela quem o ajuda a tornar-se o grande actor que ele nunca acredita poder ser, como no final o pai reconhece. Assim, o seu único gesto de coragem em todo o filme, o abandono da família por amor de Otoku, é menos um acto de grandeza do que de compulsão em busca da força que lhe falta.

Nunca a relação deles deixará de ter a marca da desigualdade social, e no maior lapso de anos que passam juntos, a deterioração da sua relação é indubitavelmente mais devedora da fraqueza de carácter de Kiku do que da fadiga de Otoku. É Kiku que acabará por deixá-la, aceitando o argumento da escolha que ela faz (por ele). Quando volta a vê-la, é com o consentimento e mesmo o incentivo do pai porque ele, como sempre, vacila. Otoku, mais inteligente, mais lúcida e mais poderosa do que ele e do que qualquer outra personagem à sua volta, é uma heroína tipicamente mizoguchiana. Na linha de Taki (TAKI NO SHIRAITO, 1933) e de O-Sen (ORIZURU O-SEN, 1935), sacrifica tudo por um homem, mas, ao contrário delas, que perdem os seus amores em circunstâncias trágicas e inescapáveis, Otoku sabe desde o princípio que o seu amor está posto ao serviço da causa de Kiku e que o perderá quando esta for cumprida. Ela sabe, no fim, que não era destino deles voltarem a encontrar-se. Encontram-se para uma última promessa de felicidade em que é possível acreditar, nesse momento, porque é breve e nunca se cumprirá.

Maria João Madeira