

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

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

24 de Julho de 2024

CHIBUSA YO EIEN NARE / 1955 PARA SEMPRE MULHER

um filme de KINUYO TANAKA

Realização: Kinuyo Tanaka *Argumento:* Sumie Tanaka *Fotografia:* Kumenobu Fujioka *Direcção artística:* Kimihiko Nakamura *Música:* Takayori Saito *Interpretação:* Yumeiji Tsukioka (Fumiko Shimojo), Ryoji Hayama (Akira Otsuki), Junkichi Orimoto (Shigeru Anzai), Hiroko Kawasaki (Tatsuko, mãe de Fumiko), Shiro Osaka (irmão de Fumiko), Masayuki Mori (Takashi Hori), Yoko Sugi (Kinuko Hori), Kinuyo Tanaka (mulher do vizinho), Choko Iida (Hide), Bokusen Hidari (marido de Hide), Yohisko Tsubouchi (Sra. Shirakawa), etc.

Produção: Nikkatsu (Japão, 1955) *Produtor:* Eisei Koi *Cópia:* The Stone and the Plot, DCP, preto-e-branco, versão original falada em japonês e legendada em português, 109 minutos *Título original em japonês:* 乳房よ永遠なれ *Títulos internacionais:* Eternal Breasts, The Eternal Breasts, Forever a Woman *Estreia mundial:* 23 de Novembro de 1955, no Japão *Primeira apresentação em Portugal, na Cinemateca:* 4 de Maio de 1995 (“120 Chaves para a História do Cinema”) *Estreia comercial em Portugal:* 6 de Abril de 2023 (“Integral Kinuyo Tanaka Parte I”).

No diálogo que o núcleo da programação de 2024 na Cinemateca mantém com a História do cinema, dando vivas ao 25 de Abril de 1974 – “Que Farei Eu com Esta Espada? | Liberdade Revolução Comunidade Futuro” –, Chibusayo Eien Nare é um filme da Liberdade.

a sessão tem lugar na esplanada 39 degraus

Liberdade? é preciso tê-la para realizar um filme assim, uma obra-prima fulminante, no interior do canôe do cinema clássico japonês e ao arpejo dos preceitos, para cúmulo, olhando de frente tabus transversais a cinematografias, culturas, geografias, épocas. Numa sociedade, num sistema de trabalho, num mundo artístico altamente masculinizados – Japão, 1955, produção de cinema dos estúdios – uma grande estrela, conhecidíssima atriz, desconhecidíssima cineasta, realiza um terceiro filme, inspirado na história verdadeira da poeta Fumiko Nakajo (1922-1954) que deixou filhos e poemas quando o cancro lhe ceifou a vida jovem, mutilada por uma mastectomia dupla. Tinha um livro de poemas recém-publicado, outro por publicar, tornar-se-ia um expoente da poesia tanka no seu país, incógnita fora dele. O “texto” é poderoso, poderosa a construção do filme, num extremo de rigor e risco criativo. Porventura em sintonia com o espírito dos poemas curtos de trinta e uma sílabas (escritos tradicionalmente em japonês numa linha vertical sem corte, transcritos para caracteres latinos numa complexa organização métrica de cinco linhas), tidos como ascendente da forma poética do haiku e especialmente associados à expressão emocional, à experiência pessoal, a autoras mulheres, a uma sensibilidade feminina. Como *Para Sempre Mulher*, um elogio à liberdade de existir.

A história da protagonista de Kinuyo Tanaka a partir de um argumento de Sumie Tanaka, interpretada por Yumeiji Tsukioka, é a de uma mulher contraditória que se emancipa de estereótipos conjugais e sociais, está ferida de desamor, afirma uma vida literária, tenta criar os dois filhos pequenos após um divórcio que a separa de um deles, demonstra firmeza de ânimo, sofre no corpo a atrocidade da doença entretanto declarada, não abdica da sua integridade, entre outros atributos existencial, emocional, filial, fraternal, maternal e passional. Construído à sua volta, o filme lida com a complexidade de ser inteiro, o desejo de vida, a sexualidade de uma mulher rondada pela morte. Primeiro a do homem amado, logo a

sua, antecipada ou replicada na de outras pacientes do hospital para onde conflui a acção a menos de metade do filme, quando a cirurgia se impõe, numa sequência com a duração, planificação e precisão suficientes para darem conta da pura e dura assepticidade clínica. Quantos filmes de ficção, ficção, em qualquer tempo e lugar, têm planos de uma mulher a palpar o peito precrustando a doença, um grande plano de próteses mamárias em *raccord* com um anterior grande plano dos seios nus, uma cena de banho em que o busto desfigurado provoca em contracampo uma reacção de choque tão forte que permite visualizar esse fora de campo? Quantos põem desta maneira a tónica no desejo de uma mulher, de uma mulher que se desfaz? E quantos oferecem tamanha humanidade às personagens sem poupar na franqueza, na não comisseração, no drama não sentimentalista, no domínio de mise-en-scène e montagem que articula tempos e espaços, ritmos, iluminação, ângulos, posições e movimentos de câmara, laterais ou frontais, a profundidade de campo, fluxo e cortes, as cenas em duplicado, reflexos, quadros dentro do quadro, matéria e evanescências, a arquitectura dos interiores, o correr das portas em madeira e papel de arroz que revela e oculta, o limiar de uma janela ao mesmo tempo horizonte e prisão, os corpos dos actores, a largueza exterior da natureza?

Quando os planos iniciais mostram a paisagem sossegada de um lago vulcânico, antes de a acção começar campestre, em aparente harmonia, algures na ilha de Hokkaido, não é possível saber que se trata da imagem idílica do Lago Toya que a protagonista nunca conhecerá. Haverá a fotografia da lua-de-mel do casal formado em deriva do trio de amigos adolescentes, conversas sobre o lago entre o par não acontecido do mesmo triângulo, mas o que de mais próximo do ideal tangível do lago Fumiko alcança encontra-se a metade do filme. Numa sequência de fuga à ponderação dos cuidados hospitalares, em delicada despedida do mundo “lá fora”, com passagem pela escola do filho a quem passa, escondida, a bola que escapa ao menino no recreio, Fumiko passeia no campo num dia luminoso. Nas sombras das copas das árvores projectadas na terra, sobreimpõe-se um poema e vemo-la escrever sentada, largar o papel e chapinhar os pés descalços no ribeiro onde tem as pernas, que salpica de água voltando-se na direcção contrária do sol. O poema traz crianças, flores de caule branco que flutuam sem raízes na superfície das águas, o efémero e um para sempre. Talvez seja a sequência mais doce do filme, a mais vibrátil, um de si para si que acaba elíptico de volta à cama de hospital e que – ponto assinalável – começa em montagem paralela com a chegada do jornalista que vem de Tóquio atraído pela poeta condenada, com ela travando um relacionamento de intimidade.

A personagem de Otsuki assenta na do autor do livro que o argumento adapta livremente. Escrito na época, pouco tempo passado sobre a morte de Fumiko, *Chibusa yo eien nare* conta a história desse encontro improvável – livro e filme partilham o título e são casos de produção sem demora, do ano seguinte à perda de Fumiko. No filme, o jovem Otsuki chega seduzido pela poesia (a ascensão literária de Fumiko coincide com o declínio da sua saúde), seduz-se pela autora, então uma mulher acamada que enfrenta a condição mortal, na resistência e na aceitação, com intacta dignidade. Estamos na última parte do filme, quando a progressão dobra a intensidade que desde o começo é pródiga trabalhando planos, cenas, sequências, passagens, correspondências que coincidem sobressalto e espanto. Não são só os acontecimentos que vão desencadeando imprevistos, são as reacções que as personagens assumem perante eles e umas diante das outras na órbita, primeiro da solidão daquela mulher, depois da fatalidade daquela mulher. É o olhar enxuto de Kinuyo Tanaka a cumprir uma geometria difícil, equacionando os termos que caracterizam Fumiko numa fala da personagem que melhor parece entendê-la. Delicadeza e ferocidade.

Di-lo Hori, o marido de Kinuko, o que não apequena a excessividade dos seus poemas ou o exagero com que neles traduz a sua experiência de vida – como os lêem os pares no círculo de poesia frequentada com

os constrangimentos de disponibilidade de mulher casada-mãe divorciada; o que não a desdiz; o que não está lá e a move; a personagem ausente cujo lugar o jornalista toma cuidando dela, fundindo-se com ela na noite, voltando a deixar-lhe a mesma caixa de música. Dela saem acordes melódiosos, à imagem do que no filme vai acontecendo, iluminando a protagonista no seu percurso dilacerado. *Delicadeza e ferocidade*: está toda na cena do banho, entre vapores, em que Fumiko mostra o corpo retalhado à amiga provocando e sublinhando o choque ao verbalizar que considera ter sido castigada com o cancro por lhe ter desejado o marido enquanto se banha onde ele se banhava, numa das cenas em eco do filme. Algumas são de estrear, como aquela em que os filhos pequenos seguem o corpo da mãe no corredor que leva à morgue repetindo o movimento do percurso de Fumiko um pouco antes quando segue o fim de uma companheira de doença.

As profundezas de *Para Sempre Mulher* só ficam tocadas. Fica por explicar o caso de Kinuyo Tanaka, aproximável, a Oriente, do caso a Ocidente de Ida Lupino, como ela uma atriz dos estúdios da era clássica, dirigida por realizadores superlativos, com uma relação privilegiada de atriz com um cineasta que ficou especialmente associado ao seu trabalho: em Hollywood, Lupino e Raoul Walsh, como noutra hemisfério Tanaka e Kenji Mizoguchi, que, aliás, se terá afastado quando a atriz se interessou pela realização na sequência de uma documentada viagem aos Estados Unidos no pós-guerra. Ambas têm uma fértil e extensa filmografia de atriz, uma fértil e curta filmografia de cineasta. A de Tanaka conta-se na meia dúzia, entre 1953 e 1962, e esteve submersa durante as décadas que a ignoraram celebrando a atriz de Mizoguchi, Ozu, Naruse, tantos outros nas cerca de duas centenas de títulos de meados dos anos 1920 aos 70. Recentemente, as possibilidades alinhadas da recuperação da obra e da abertura a novas leituras do património cinematográfico trouxeram-na por arrasto à superfície. Um pouco por todo o mundo, Tanaka-cineasta tem sido descoberta na perspectiva da sensibilidade feminina invisibilizada. Sim e não, sim e sim.

Quando *Para Sempre Mulher* (“*Seios Eternos*”) foi apresentado na Cinemateca, em 1995, como uma das “120 chaves para a História do cinema” foi justamente apresentado como uma obra maior, comentado por Manuel Cintra Ferreira como um melodrama sem pathos, um filme de cenas de sentido e encenação fabulosas que firmava um universo particular. Certo. Filme a filme, variando de géneros, experimentando a mestria, privilegiando perspectivas por iluminar, Tanaka é uma cineasta singular de escolhas singulares, coragem singular. Ainda que o acerto de *Para Sempre Mulher* seja insuperável, mesmo podendo preferir-se outro dos seus filmes, a singularidade nota-se à primeira, *Koibumi / Carta de Amor* toca “a quente” em feridas do pós-guerra e vai fundo. Vale uma última pergunta: quantos autores conterrâneos de Kinuyo Tanaka fizeram apenas seis filmes e acertaram sempre realizando pelo menos uma obra-prima?

Maria João Madeira