CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA
DIA MUNDIAL DO PATRIMÓNIO AUDIOVISUAL
27 e 31 de Outubro de 2025

SANSHÔ DAYÚ / 1954

("O Intendente Sansho")

um filme de Kenji Mizoguchi

Realização: Kenji Mizoguchi / **Argumento:** Yoshikata Yoda e Fuji Yahiro, baseado no conto homónimo de Ogai Mori, por sua vez inspirado numa antiga lenda popular / **Fotografia:** Kazuo Miyagawa / **Direcção Artística:** Kirosaku Itô e Shozaburô Nakajima / **Guarda-Roupa:** Yoshio Uenoe, Shimi Yoshimi / **Consultor para a arquitectura da época:** Giichi Fujiwara / **Consultor para as cenas de combate:** Shôhei Miyauchi / **Música:** Fumio Hayasaka / **Música Tradicional:** Kanehichi Odera e Tamezô Mochizuki / **Direcção Musical:** Kisaku Mizoguchi / **Som:** Iwao Otani / **Montagem:** Mitsuzô Miyata / **Interpretação:** Yoshiaki Hanayanagi (Zushío), Kyoko Kagawa (Anjû), Kinuyo Tanaka (Tamaki), Eitarô Shindô (o intendente Sansho), Masao Shimizu (o governador, pai de Zushío e de Anjû), Akitake Kawano (Tarô, o filho do intendente), Ruôsuka Kagawa (Kumataro, a velha), Ken Mitsuda (o primeiro-ministro), Nooki Fujiwara (Zushío, em criança), Keiko Enami (Anjû, em criança), Shôzo Nambu (Taira no Masatamo), Keiko Koyonagi (a criada), Teruko Omi (Nakajimi), Chieko Naniwa (Ubatake), Kikue Mori (a bruxa), etc.

Produção: Masatsugu Hashimato para a DAIEI (Quioto) / **Cópia**: em 35mm, preto e branco, legendada eletronicamente em português, 123 minutos / **Estreia Mundial:** Quioto, 31 de Março de 1954 / **Estreia Europeia:** Festival de Veneza, Setembro de 1954 / **Inédito comercialmente em Portugal** / **Primeira exibição em Portugal:** 16 de Dezembro de 1976, no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, integrado no Ciclo Mizoguchi, organizado por aquela Fundação / Várias apresentações na Cinemateca Portuguesa e na RTP, nos anos 80, 90 e 00.

Vi pela primeira vez **Sanshô Dayú**, há quarenta e seis anos, em Paris, 1961, quando o filme se estreou em França. Desde então, tenho-o visto muitas vezes, mas nunca o consegui ver de olhos enxutos. Quando, no final, Zushío chega à praia da ilha de Sado, ouve a canção da mãe e se abeira daquela mulher cega e fisicamente destruída que dava pelo nome de Nakagimi, sei o que me espera, em qualquer sala, com qualquer companhia ou sozinho. É quase um reflexo condicionado que dura o tempo (pouco tempo) que o filme ainda dura.

Se, na ordem das minhas preferências de mim, **Os Amantes Crucificados**, filme do mesmo ano, estreado nove meses depois deste, ocupa o primeiro lugar, não tenho qualquer dúvida em dizer que **O Intendente Sansho** é o mais comovente dos filmes de Mizoguchi, ao mesmo tempo o mais docemente triste e o mais lancinantemente triste.

É o filme mais cruel de Mizoguchi, que nunca figurou na obra dele personagem tão terrível como o intendente titular, nem horror semelhante ao do campo de escravos, que já se disse ter sido concebido com a memória dos campos de concentração nazis e japoneses. Mas é o filme de Mizoguchi em que a misericórdia é o tema central, tendo como imagem emblemática o tríptico de prata com a imagem da deusa da misericórdia budista, a deusa Kannan, que o governador de Tairo, na hora da sua desgraça, dá ao filho primogénito, pedindo-lhe que nunca se separe dele. E, na mesma ocasião, com a mesma grave solenidade, dita-lhe as palavras que não deverá esquecer nunca: *"Um homem sem compaixão é como um animal. Ama todos os outros homens,*

qualquer que seja a condição deles, porque todos os homens nascem iguais. Nunca sejas cruel com os teus semelhantes". Depois, obriga o filho a repetir estas palavras, para ter a certeza que a criança (13 anos) as fixou. E depois diz à filha, Anjû (8 anos): *"ampara o teu irmão"*.

Este é o filme de Zushío e de Anjû. E, na memória, tanto quanto as inesquecíveis imagens dele, ficam o **í** agudíssimo de Zush**í**o, ou o **û**, circunflexíssimo, de Anj**û**, nos chamamentos ou na canção incessantemente repetidos (perto ou longe, no real e no imaginário, na memória ou na saudade) de Dama Tamaki pelos filhos que um dia lhe roubaram na praia, à orla do mar. Como não pensar nesta obra sem ouvir a música prodigiosa de Fumio Hayasaka e, sobretudo, a canção da mãe, essa canção que, durante mais de dez anos, ela cantou, repetindo e repetindo Zush**í**o e Anj**ú**, os nomes do moço e da menina, que, numa fria madrugada, levados lhe foram? Já uma vez citei essa canção em apoio do meu ódio à dobragem. Quem, senão Kinuyo Tanako, em que língua senão em japonês, pode fazer tanta pena e tanta saudade? Não percebemos uma palavra do que ela canta? É bem certo, para quem não for japonês. Mas é sobretudo verdade para quem não perceba uma palavra. É sempre preciso não perceber nada – ou, pelo menos, começar por não perceber nada – para perceber tudo. Foi assim que todos nós aprendemos a falar.

O primeiro chamamento ocorre na noite da floresta, quando mãe, filhos e criada se dirigem para casa dos avós, depois daquele breve e primeiro *flash-back* (que o pode ser ou não ser, de tal modo os tempos se entrecruzam no início) em que a família se separou. O pai prometera uma separação breve e possivelmente nenhum deles pensou numa separação eterna. *"Todos fomos criados para a felicidade"* e possivelmente nenhum deles pensou que uma inominável infelicidade já era a nuvem que se abeirava deles. A mãe apoia-se numa bengala. Há um *travelling* dulcíssimo, o mais suave *travelling* da obra do mestre deles. O povo rodeia o governador e chora-o, enquanto ele se afasta, montado a cavalo, e paralelo ao rio sai para sempre do filme. Grande plano da mãe. Depois, um plano de flores muito brancas, assopradas pela brisa. O possível *flash-back* chegou ao fim.

Voltamos à floresta, onde o grupo de duas mulheres e duas crianças caminham. Não há pousada para a noite que se acerca. E decidem improvisar uma tenda, com arbustos e ramos de árvores. As crianças brincam e ajudam. Anjû pede auxílio ao irmão para quebrar o ramo de uma árvore. Penduram-se nele, o ramo parte-se e eles caiem, a rir muito. É nessa altura que Mizoguchi encadeia com o plano em que a mãe os chama (o tal primeiro chamamento de que falei). Por que é que parece tão preocupada, tão aflita? É certo que se ouve o uivar dos lobos, ao longe, mas não é essa a razão para plano tão grave. As crianças vem logo, ninguém ainda se perdeu. E nem ela nem os filhos podem sequer imaginar que foi a última vez que a mãe os chamou de tão perto e de tão próximo. Mas esse plano tem que ficar para sempre gravado na nossa memória como na memória deles.

Dez anos depois, quando todo o horror já aconteceu e quando já tanta coisa se passou no inferno de Sansho (o campo é também uma metáfora do inferno, como Sansho, ele próprio, uma personificação do diabo), Zushío e Anjû voltam a partir uns ramos juntos.

Têm 23 e 18 anos, respectivamente e Zushío, aparentemente esquecido das palavras do pai, deitou fora a imagem sagrada, recolhida por Anjû, agora guardiã dela. Zushío mudou e mudou tanto. Tornou-se um homem mau, implacável (o plano em que marca com o ferro em brasa o velho escravo que tentou a fuga) e é surdo aos apelos de Anjû, essa mulher, essa adolescente, que foi a única a não esquecer nada. Por isso foi ela – só ela – quem, ouvindo a canção da escrava, a reconheceu como a canção da mãe e sabe, por essa canção, o que aconteceu à mãe, na ilha de Sado. Por isso, é ela – só ela – quem, nos fins dos seus dias terríveis, ouve, de muito longe, vinda do longe do mar, a canção que a continua a chamar e a chamar o irmão, canção que atinge uma dimensão onírica e irreal.

Mas os dois irmãos reúnem-se de novo para a tarefa macabra de abandonarem a velha Namiji aos abutres, de novo na floresta, fora do campo. É quando preparam o abrigo para a moribunda que Anjû volta a pedir a Zushío ajuda para quebrar um ramo mais resistente. E o ramo voltou-se a partir e voltam a cair os dois. Em

dois planos, que são dois dos maiores milagres do mundo, o passado regressa inteiro para Zushío e o homem fera volve-se no miúdo que fora. E ambos, na mesma situação da irrealidade, voltam a ouvir o chamamento da mãe, agora simultaneamente visão auditiva e memória dessa última noite feliz no bosque. Então Zushío decide fugir, jurando voltar a reunir a família. Então, Zushío recupera o tríptico da misericórdia que Anjû confiara à velha, para a reconfortar na agonia. E Anjû ampara pela última vez o irmão, recusando-se a fugir com ele, para o poder amparar numa fuga mais segura.

Este é o filme dos meninos perdidos na floresta, onde há uma bruxa má disfarçada de freira (as freiras – lembram-se de **O'Haru**? – são sempre horríveis em Mizoguchi), meninos renascidos em torno de outra velha, essa a quem os outros personagens desejam uma reencarnação longe da miséria e da opressão.

Este é o filme dos meninos que mudaram de nome – no inferno de Sansho, Zushío passou a chamar-se Mutsu, lugar da sua origem e Anjû, Shinobû, que quer dizer "Paciência" – e um dia, noutra floresta, juncada de ossadas, cemitério de escravos, assumiram até ao limite esses nomes de escravos e, revivendo o passado (o ramo partido e o chamamento da mãe são o mais fulgurante e críptico *flash-back*, de que me lembro) formaram o futuro.

Futuro tão diferente! Zushío cumprirá a promessa que fez à irmã: *"hei-de voltar"*. Mas ela não lhe faz promessa nenhuma, nem sequer, como ele depois a acusará, sem razão, a de esperar por esse regresso. *"Ampara o teu irmão"*, o único mandamento paterno que a ela lhe foi dado, é tão-só proteger-lhe a fuga. E ela não vacila no preço a pagar. Quando, regressada ao campo, é dado o alarme e a velha, amiga dela, lhe diz que os torcionários a farão falar, responde apenas: *"Nunca, que eu saiba, os mortos falaram"*. Depois, a velha pede-lhe que a amarre bem e aponta-lhe a fuga. Mas, ao contrário do irmão, ela não foge para sobreviver. Foge para morrer.

E, diga eu o que disser sobre **Os Amantes Crucificados**, não tenho qualquer pejo em vos jurar que o suicídio de Anjû é a coisa mais bela que Mizoguchi alguma vez fez, o exemplo supremo da sua arte modulatória. Num outro texto sobre este filme, comparei-o à única visão comparável: **A Apresentação de Maria no Templo**, o quadro de Tiziano, que está na Academia de Veneza. Se nunca um pintor conseguiu criar uma luz tão irreal como a luz que nimba a jovem Virgem, no limiar do último lance de escadas do Templo, nunca um cineasta conseguiu luz idêntica à de Mizoguchi, quando nos mostra Anjû a descer para o lago, no campo de flores. E, pela última vez, ouve-se a canção da mãe (no final, a canção regressa, mas a boca de Tamaki não se mexe) e ouve-se o *"Zushío"*, o *"Anj**û**"*.

Se tudo é genial, três breves momentos já vão para além até desse adjectivo. E é aquela quase imperceptível panorâmica para a esquerda, que simultaneamente reenquadra o lago e oculta o movimento de Anjû para encher os bolsos com as pedras que mais depressa a levarão ao fundo. E é o corte no plano, reenviando-nos ao campo de concentração e à oração da velha, figuração substitutiva da oração dela, no momento em que tão lentamente avança pela água dentro. E é por fim, a luz, a luz que inunda o lago onde ela já sumiu, com a água movendo-se em círculos, rapidíssimos os primeiros, lentíssimos os últimos. E a única sombra é a sombra de uma árvore, é a luz do crepúsculo. Muito mais tarde, voltamos a ver o lago, quando Zushío visita a campa da irmã. Mas não é o mesmo lago, ou seja, sendo o mesmo, tamanha luz nunca mais está nele.

Nunca assim se ligaram (se acordaram) o espaço virtual e o espaço real, o espaço simbólico e o espaço significativo. Ao contrário dos cineastas para quem o trágico, como essência da história, plana sobre a realidade física, Mizoguchi desvela a tragédia, não em essências, mas na beleza do mundo, beleza constante de paisagem, coisas e pessoas. Não busca a transcendência da ideia mas a imanência do real. E, entre os factos representados e os meios cinematográficos de que se serve para os representar, qualquer separação (ou sucessão) é de impossível estabelecimento, como se luz, tempo, fixidez ou movimento de câmara fossem o próprio cerne do representado. Se eu fosse obrigado a escolher um exemplo – só um – do que o cinema é, escolheria esses cinco planos e esses únicos minutos de cinema para o tentar demonstrar.

Chegando a esse cume, o filme "o'hariza-se", entre o convento e os vários palácios senhoriais, para seguir uma parábola política, semelhante de **A Vida de O'Haru**. Porque, como O'Haru, Zushío, quer na sua perseguição ao primeiro-ministro, quer como governador da província, se transgride a ordem, não a contesta. Reconhecido pelo primeiro-ministro, graças à imagem que o pai lhe confiara e retransformado de escravo em senhor, é logo avisado que os poderes que tem não lhe permitem fazer o que quer fazer. Permitem-lhe libertar a mãe e a irmã (que julga ainda viva) mas não se alargam à libertação geral dos escravos que é o seu revolucionário programa. Desobedece – transgride – mas conseguido o objectivo (eliminar Sansho e o seu mundo de horror, queimado pelos escravos libertos em nada meiga *jacquerie*) demite-se dos seus cargos, aceitando que essa desobediência deve ser punida (auto-punida) seguindo o exemplo resignado do pai, de quem recebeu o Espelho, o Espada e o Colar.

E já não é como senhor, como também não é como escravo, que vai à ilha da Sado, na demanda da mãe, sua última possibilidade (mortos o pai e a irmã) de reconstituir a família.

Há aquela sequência abissal em que as prostitutas o conduzem a outra Nakajimi. Depois, falam-lhe do temporal de há anos e da morte plausível da "velha" Nakajimi.

Apesar de tudo, vai à praia. A que vem, pergunta-lhe o pescador das algas, para quem o tempo há muito levou o temporal. E é então que ouve a canção, canção que ninguém canta. E o reencontro (no mais fundo sentido da palavra) é dado em dois movimentos de câmara. A panorâmica vertical, que segue a Mãe quando esta se levanta sem precisar da cana com que até ai se movera e a panorâmica horizontal que, junto ao chão (é tempo de se acabar com a lenda que Ozu inventou o "ponto de vista do cão") mistura os dois corpos num só. E a Mãe reconheceu-o pela imagem sagrada e ele pede desculpa, desculpa de quê? E, no colo da mãe, ambos perfazem a **Pietá** cristã.

Depois, a câmara ergue-se e num movimento amplíssimo, como no final de **Os Contos da Lua Vaga**, dá a ver a praia, as rochas e o pescador secando as algas. Como se fosse um dia qualquer, numa praia qualquer, numa beleza qualquer. Aqueles dois corpos abraçados são só uma nota escura, na ilimitação do *plongée*.

"O abismo entre o real e o possível só raríssimos o conseguem transpor". Creio que é um aforismo de Füssli.

Mas também se pode ver **Sanshô Dayú** pensando numa meditação sobre **os quatro elementos**: o fogo (o inferno de Sanshô, o das barbas flamejantes, o do mundo pelas chamas consumido); a água (o mar da separação, a ilha da Mãe, o lago de Anjû); a terra (que, desde o princípio, Zushío é advertido a saber pisar, e por onde ele cavalga justiceiro). Com todo o ar sustido à volta, ou com todo o ar liberto à volta.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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