

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
À FLOR DA PELE
25 de Agosto de 2025

SUNA NO ONNA / 1964
(“A Mulher da Areia”)

Um filme de Hiroshi Teshigahara

Realização: Hiroshi Teshigahara / Argumento: Kobo Abe, baseado num romance de sua autoria / Direcção de Fotografia: Hiroshi Segawa / Direcção Artística: Totetsu Hirakawa e Masao Yamazaki / Música: Toru Takemitsu / Som: Ichiro Kato / Montagem: Fusako Shuzui / Interpretação: Eiji Okada (Niki Junpei), Kyoko Kishida (a mulher), Hiroko Ito (a mulher de Niki), Koji Mitsui, Sem Yano, Kinzo Sekiguchi, etc

Produtores: Kiichi Ichikawa e Tadashi Oono / Cópia: DCP, preto e branco, falada em japonês, legendado em inglês e eletronicamente em português / Duração: 122 minutos / Inédito comercialmente em Portugal.

Suna no Onna é muito possivelmente o mais célebre filme de Hiroshi Teshigahara (1927-2001). Que não foi, é verdade, um cineasta especialmente prolífero: apenas dez longas-metragens em trinta anos, entre 1962 e 1992. Assim como não foi um cineasta facilmente enquadrável nas categorias (estéticas e/ou geracionais) com que costumamos tratar o cinema japonês. Pela idade, claro que Teshigahara se aproxima da geração “zangada” de Oshima ou Imamura, mas pelos filmes (**Suna no Onna** bem o sugere) nem por isso. De resto, o cinema não foi (ou cedo deixou de ser) uma prioridade para Teshigahara. Filho de um famoso mestre do *ikebana*, essa tradição também o ocupou, sobretudo a partir de certa altura, quando tomou conta da escola fundada pelo pai. O essencial do seu trabalho cinematográfico (que a Cinemateca mostrou, numa retrospectiva no princípio da década de 90) decorreu durante a década de 60, e foi nesses anos que gozou de maior popularidade e reconhecimento. **Suna no Onna**, como começámos por dizer, foi um ponto alto, medido pelo prémio especial do júri conquistado em Cannes e por uma – inesperadíssima – nomeação para o oscar de melhor realizador.

Suna no Onna baseia-se num romance do escritor japonês Kobo Abe, que o próprio transformou em argumento cinematográfico. É um filme peculiaríssimo, singularíssimo, sempre a circular entre a abstracção e a “fiscalidade”, entre a alegoria e a extrema palpabilidade dos elementos da sua construção. Haverá certamente referências japonesas nas quais o integrar, mas em termos descritivos servem perfeitamente as referências ocidentais que Jean Narboni encontrou num (excelente) texto publicado em 1964 nos Cahiers, quando disse que **Suna no Onna** era “*um filme kafkiano, beckettiano, camusiano*” (e podíamos acrescentar “sartriano”, pelo menos o do “*Huis Clos*”). Independentemente das questões temáticas (um existencialismo com tintagens absurdistas), o filme de Teshigahara opera um despojamento e uma redução ao essencial

que tornam todas essas referências pertinentes ainda pelo modo como reenviam para um contexto teatral – e o décor onde praticamente tudo se passa é, de facto, bastante aproximável a um palco, subterrâneo, escondido do mundo, encafuado e atravancado, entalado entre terra (ou “areia”) e mar. Terra e mar que (o “seco” e o “húmido”) são os dois elementos centrais do filme, em possível rima para outra dicotomia que parece aqui essencial, homem/mulher. E, falando de “dicotomias”, pelo menos uma outra ainda se insinua, humanidade/animalidade, indiciada pelos insectos que, muitas vezes em “inserts”, tomam conta do filme, a pretexto da profissão (entomologista) do protagonista masculino. Em matéria de “interpretação”, tudo isto, e todos os cruzamentos decorrentes, dava pano para mangas.

Mas talvez que o mais entusiasmante de **Suna no Onna** surja a nível plástico. Ou, melhor dizendo, a nível de um trabalho sobre plasticidade. E aqui, o elemento plástico por natureza, mutável, maleável, resistente a toda a fixação, é naturalmente a própria areia, verdadeiro “terceiro protagonista” do filme e “entidade” de pleno direito. Narrativamente, é central e dificilmente explicável: a areia, omnipresente, surge como ameaça (pois que invade tudo) e como protecção (pois que, sob a forma das dunas, evita o avanço do mar); e ainda como prisão (o buraco onde tudo se passa) e como via de eventual libertação (é através da areia que se pode, escavando, chegar à água). O que é notável é o modo como Teshigahara balança a “naturalidade” da presença da areia com a total “sobre-naturalidade” do seu estatuto – as suas diferentes formas, a impressão de liquidez, a impressão de solidez, numa irrealidade fantasmagórica que se pode confundir com um estado alucinatório. E algumas coisas, por exemplo aquela estranha noite com o teatro e as máscaras, conduzem **Suna no Onna** ainda noutra hipótese temática: a história de um avanço da loucura, do progressivo aprisionamento de um homem num ambiente que inicialmente não era o seu (o final tem o suficiente para, pelo menos, não invalidar esta ideia). Mas esse avanço seria também o “avanço da areia”, a transformação daquele par (ou daquele homem, visto que a mulher é, desde o princípio, “da areia”) em criaturas feitas de areia. Alguns dos mais impressionantes planos de **Suna no Onna** mostram isso: as cenas de amor, os planos muito aproximados dos corpos dos actores, onde os grãos de areia colados à pele são como pequenos brilhantes (como “glitter”) – e fazem da areia uma segunda pele.

Luís Miguel Oliveira