UNIVERSIDADE DE LISBOA

YASUJIRO OZU
CICLOS DE VIDA

Hugo de Oliveira Martins

Orientador: Professor Doutor Carlos João Nunes Correia

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Artes

2020

UNIVERSIDADE DE LISBOA

YASUJIRO OZU
CICLOS DE VIDA

Hugo de Oliveira Martins

Orientador: Professor Doutor Carlos João Nunes Correia

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Artes

Júri:

Presidente: Doutora Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel, Professora Catedrática e Diretora da Área de Literaturas, Artes e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Vogais:

Doutor Sérgio Emanuel Dias Branco, Professor Auxiliar, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra;

Doutora Maria do Rosário Sampaio Soares de Sousa Leitão Lupi Bello, Professora Auxiliar, Departamento de Humanidades da Universidade Aberta;

Doutor Joaquim José Martins Gonçalves Sapinho, Professor Adjunto Especialista, Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa;

Doutor Fernando Paulo Leitão Simões Rosa Dias, Professor Auxiliar, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa;

Doutor Carlos João Tavares Nunes Correia, Professor Associado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, orientador.

2020

Aos meus pais, irmã e sobrinhas.

RESUMO

A investigação, consubstanciada nesta dissertação, sobre o realizador japonês Yasujiro Ozu (12 de dezembro de 1903, Tóquio - 12 de dezembro de 1963), é realizada na perspetiva de alguém que tenta fazer filmes, que pretende olhar para a obra deste realizador como matéria de descoberta e aprendizagem. Ozu é um realizador de afetos, aquele que mais próximo está da vida quotidiana e da família, um dos seus temas maiores. Mas a casa, como foco espacial e emocional das personagens, nunca foi ponto de partida para um estudo ou interpretação. A casa onírica de Gaston Bachelard, é assim a porta de entrada para a casa onírica de Ozu. A partir da análise de cenas de alguns dos seus filmes, será levantado o seguinte problema: que relevância tem para Ozu a ameaça à estabilidade dos ciclos familiares? Ozu faz-nos sentir que vivemos pedaços completos da vida das personagens, construindo as suas narrativas em torno de ciclos de vida. Outro objetivo é tentar perceber como é usado o tempo fílmico (dentro dos planos, da montagem entre planos e entre cenas) relacionando a ideia de *ameaça* ou rutura de um estado emocional com os conceitos de tempo, duração e ciclo narrativo. Tentar perceber como é que Ozu constrói a ideia de ciclo e a sua regeneração e procurar relacionar estas conclusões com um olhar do realizador sobre o mundo que filma. Por fim, pretende-se igualmente uma reflexão sobre a natureza artística do cinema tendo como referência a obra de Ozu.

Palavras-chave: Ozu; cinema; arte; casa onírica; ciclos de vida; ritos de passagem; tempo fílmico; imagem-tempo; espaços vazios; diferença e repetição; narrativas modulares.

ABSTRACT

The research, substantiated in this dissertation, on the Japanese director Yasujiro Ozu (december 12, 1903, Tokyo - december 12, 1963), is carried out from the perspective of someone who tries to make films, who intends to look at the work of this director as a topic of discovery and learning. Ozu is a director of affections, the one who is closest to everyday and family life, one of Ozu's major themes. However, the house, as the spatial and emotional focus of the characters, was never the starting point for a study or interpretation. The oneiric house of Gaston Bachelard is thus the gateway to the oneiric house of Ozu. Based on the analysis of scenes from some of his films, the following problem will be raised: what relevance has to Ozu the threat to the stability of family cycles? Ozu makes us feel that we live complete pieces of the characters' lives, building their narratives around life cycles. A further goal is trying to understand how filmic time is used (within shots, between shots and scenes) by relating the idea of threat or rupture of an emotional state with the concepts of time, duration and cycle. I will attempt to understand how Ozu constructs the idea of cycle and its regeneration and seek to relate these conclusions to the director´s view of the world that he films. Finally, it is also intended a reflection on the artistic nature of cinema having Ozu's work as a reference.

Key-words: Ozu; cinema; art; oneiric house; life cycles; passage rituals; film time; image-time; empty spaces; difference and repetition; modular narratives.

NOTA PRÉVIA

Tendo como ponto de partida a ameaça à estabilidade dos ciclos de vida familiares na casa onírica de Yasujiro Ozu, concentrei-me na análise de cenas onde surge o principal conflito de alguns filmes representativos da sua obra. O meu trabalho iniciou com um longo período de observação, análise dessas cenas e redação de conclusões, que se tornou na matéria a partir da qual surgiram as três partes que constituem a presente dissertação.

A primeira parte, "A Casa de Ozu", centra-se no uso do espaço interior ou da intimidade do lar, por Ozu, a partir do conceito de casa onírica de Gaston Bachelard.

A segunda parte, Temporalidade e Narrativa, é dedicada a tentar perceber como é que Ozu usa a narrativa e o tempo fílmico para criar a ilusão de tempo e de ciclo de vida.

A terceira e última parte, é construída a partir de questões de natureza estética, para tentar perceber, à luz do principal problema que levanto, algumas especificidades da sua obra.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO 1
PARTE I - A CASA DE OZU 9
I.1. A CASA TRADICIONAL DE HABITAÇÃO JAPONESA 9
I.1.1. A MEDIDA DO HOMEM 9
I.1.2. A CONSTRUÇÃO EM SÉRIE DA CASA JAPONESA 10
I.1.3. ALGUNS OBJETOS PRESENTES NA HABITAÇÃO JAPONESA 12
I.1.3.1. O TATAMI 12
I.1.3.2. O ESPAÇO FUNCIONAL-PLANIMÉTRICO 12
I.1.3.3. DISTINÇÕES 12
I.1.3.4. A PSIQUE DA SALA DE CHÁ 13
I.1.3.5. O LADO TEATRAL DA HABITAÇÃO JAPONESA 14
I.2. O ESPAÇO FÍLMICO 16
1.2.1. O ESPAÇO EM CINEMA 16
I.2.2. O ESPAÇO FÍLMICO EM OZU 21
I.3. AS CASAS DA MEMÓRIA DE OZU: A CASA COMO UM NINHO 28
I.3.1. *O CORO DE TÓQUIO* (1931) 29
I.3.1.1. SINOPSE 29
I.3.1.2. A CASA 30
I.3.1.3. A AMEAÇA 35
I.3.1.4. CONCLUSÕES 44
I.3.2. *NASCI, MAS...* (1932) 44
I.3.2.1. SINOPSE 44
I.3.2.2. A CASA 45
I.3.2.3. A AMEAÇA 47
I.3.2.4. CONCLUSÕES 54
I.3.3. *FILHO ÚNICO* (1936) 55
I.3.3.1. SINOPSE 55
I.3.3.2. A CASA 56
I.3.3.4. A AMEAÇA 60
I.3.3.5. CONCLUSÕES 65
I.3.4. *HAVIA UM PAI* (1941) 66
I.3.4.1. SINOPSE 66
I.3.4.2. A CASA 67
I.3.4.3. A AMEAÇA 67
I.3.4.4. CONCLUSÕES 71
I.4. GAVETAS, ARCAS E ARMÁRIOS 72
I.4.1. *UMA HISTÓRIA DE ERVAS FLUTUANTES* (1934) 74
I.4.1.1. SINOPSE 74
I.4.1.2. A CASA 75
I.4.1.3. A AMEAÇA 75

I.4.1.4. Conclusões 80
I.4.2. *O Crepúsculo de Tóquio* (1957) 82
I.4.2.1. Sinopse 82
I.4.2.3. A Casa 84
I.4.2.4. A Ameaça 85
I.4.2.4. Conclusões 89
I.5. A CASA COMO MINIATURA DO MUNDO 92
I.5.1. *A História de Tóquio* (1953) 92
I.5.1.1. Sinopse 92
I.5.1.2. A Casa 93
I.5.1.3. A Ameaça 102
I.5.1.4. Conclusões 103
I.6. CANTOS 103
I.7. A INFLUÊNCIA DA ESTÉTICA JAPONESA TRADICIONAL EM OZU 106
I.8. CONCLUSÃO 117
I.8.1. O espaço cinematográfico 117
I.8.2. A ameaça da casa Onírica 119
I.8.3. Os pais de Ozu 120
I.8.4. A ausência em Ozu 123
I.9. O CASAMENTO DAS FILHAS 124
I.9.1. Introdução 124
I.9.2. A casa como uma concha – *Primavera Tardia* (1949) 128
I.9.2.1. Sinopse 131
I.9.2.2. A ameaça 135
I.9.3. *Verão Prematuro* (1951) 149
I.9.3.1. Sinopse 151
I.9.3.2. A Ameaça 152
I.9.4. *O Fim do Outono* (1960) 153
I.9.4.1. Sinopse 156
I.9.4.2. A Ameaça 157
I.9.5. *O GOSTO DO SAKÉ* (1962) 163
I.9.5.1. Sinopse 165
I.9.5.2. A ameaça 166
I.10. CONCLUSÃO 171
PARTE II – TEMPORALIDADE E NARRATIVA 173
II.1. A CASA ONÍRICA E OS CICLOS DE VIDA 173
II.1.1. Os Ritos de Passagem 173
II.1.2. Conclusão 193
II.2. A IMAGEM-TEMPO 193
II.2.1. CINEMA, TEMPO E NARRATIVA 204
II.2.1.2. Da Duração 207
II.2.1.3 Narrativa e Tempo 214

II.3. DO LITERÁRIO AO FÍLMICO 220
II.3.1. A NARRATIVA FÍLMICA 220
II.3.1.1. O QUE DISTINGUE A NARRATIVA FÍLMICA 225
II.3.2. O TEMPO FÍLMICO 228
II.3.3. OZU E O SLOW CINEMA 263
II.3.4. O OZUESCO OU A INFLUÊNCIA DE OZU 268
PARTE III – ASPETOS ESTÉTICOS EM OZU 278
III.1. PORQUE RAZÃO O CINEMA DE OZU É ARTÍSTICO? 278
III.2. O QUE É O CINEMA PARA OZU? 290
III.3. QUAL A ESPECIFICIDADE DA NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA DE OZU? 298
III.4. COMO É QUE OZU ABORDA AS EMOÇÕES HUMANAS? 313
III.5. QUESTÕES ÉTICAS: QUAIS OS PRINCIPAIS DILEMAS NO CINEMA DE OZU? 332
PARTE IV – CONCLUSÕES 347
BIBLIOGRAFIA 365
FILMOGRAFIA CONSULTADA 371
LISTA DE FIGURAS 378
ÍNDICE ONOMÁSTICO 379

INTRODUÇÃO

O realizador japonês Yasujiro Ozu filmou sistematicamente e de modo consistente a casa, o espaço privilegiado da intimidade e das relações familiares, o centro recorrente do seu universo fílmico. A casa de família, de um jovem casal sem filhos, ou de mulheres e de homens, solteiros, na cidade de Tóquio. A casa enquanto espaço de intimidade, de transformação, de disrupção. Um microcosmo habitado por várias gerações, no seio ou arredores de uma cidade imensa. O poeta e filósofo francês Gaston Bachelard no seu livro *La Poétique De L'Espace* propôs sobre a casa uma topofilia do espaço feliz[1], que visa determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados. É a riqueza do ser imaginado que ele deseja explorar, colocando o problema, como é próprio num estudo sobre as imagens da intimidade, da poética da casa, uma entidade privilegiada para um estudo fenomenológico dos valores íntimos do espaço interior, uma ferramenta de análise da alma humana. A sua reflexão parte da questão de como é que habitamos o nosso espaço vital de acordo com as dialéticas da vida, como é que nos enraizamos dia após dia num canto do mundo, o nosso primeiro universo, o berço no qual é deposto o homem[2].

Para Bachelard a casa onde nascemos é uma casa vivida, onde os valores da intimidade estão sujeitos a dialéticas. Mas para lá das nossas memórias, essa encontra-se fisicamente inscrita em nós. É um grupo de hábitos orgânicos. As casas sucessivas em que vivemos tornaram os nossos gestos lugar comum. E quando regressamos à casa antiga, a da infância, até o gesto mais delicado retorna subitamente. Somos o diagrama das funções de termos habitado aquela casa particular, e todas as outras casas que lhe seguem são uma variação num tema fundamental. A casa onde nascemos é mais do que uma personificação de "lar", é igualmente uma personificação de sonhos. Cada um dos seus cantos e recantos era um lugar de repouso, que permitia sonhar. Todos estes lugares de retiro eram abrigos de sonhos. Para Bachelard, para cada um de nós existe uma casa onírica, uma casa de memória-sonho, que se perde na sombra para lá de um passado real. Bachelard denomina esta casa onírica como a cripta da casa na qual nascemos, sendo a nossa infância mais poderosa do que a realidade onde, de forma a sentirmos através dos anos a nossa ligação a essa casa, o sonho é mais poderoso do que o pensamento. É a nossa força inconsciente que cristaliza as nossas

[1] BACHELARD 1961:40.
[2] Ibid, 32.

memórias mais remotas. Através desta infância permanente, mantemos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa onde nascemos significa mais do que habitá-la em memória; significa viver nesta casa que já não existe, da forma como costumávamos sonhar dentro dela. A casa onde nascemos fica imbuída de valores de sonho que permanecem após deixar de existir. Centros de solidão, centros onde se sonhava acordado ou em grupo, centros de ócio, constituem juntos a casa onírica que é mais duradoura do que as memórias dispersas do nosso local de nascimento. A casa é imaginada como um ser concentrado, em que "a racionalidade do telhado se opõe à irracionalidade da cave"[3]. A partir desta teoria de Bachelard, proponho imaginar que as diversas casas nos filmes de Ozu, que ele repete inumeravelmente, com mais semelhanças do que diferenças entre si, são uma variação de uma só casa; a casa da imaginação do próprio Ozu, a sua casa onírica. Essa casa, vai-se reinventando à medida que a infância desaparece dando lugar aos adultos como os protagonistas das histórias, mas, regressando à teoria de Bachelard, não deixa de ser o resultado de algo ao qual somente o nosso inconsciente tem acesso. O cinema é um veículo que permite a Ozu reviver os cantos e os recantos onde na infância sonhava. O que ele via, o que sentia. Que diferenças e semelhanças encontramos em cada uma dessas casas, seja uma reprodução da infância ou espaços habitados por protagonistas adultos? O que nelas vamos encontrar de Ozu? A partir da ideia de que para Bachelard carregamos os nossos lares connosco e que esta região remota que é a casa, a nossa casa onírica, à qual a memória e a imaginação permanecem associadas, é reproduzida nos espaços que habitamos ao longo das nossas vidas (pois conforta-nos reviver memórias de proteção, como um sonho acordado), proponho um olhar a partir do conceito de *casa onírica* de Bachelard a alguns filmes de Ozu, como a um lugar protegido de memórias, quiçá da própria casa onde cresceu e onde depois viveu com a mãe o resto da sua vida, incansavelmente reproduzida nos seus filmes. Num primeiro momento, tentarei perceber quais as semelhanças, se as há, e as diferenças entre as casas que Ozu filma de forma recorrente, como se a imaginação do realizador, estivesse centrado neste lugar de intimidade. A casa em Ozu é um microcosmo habitado por várias gerações, no seio ou arredores de uma cidade imensa. Coloco então uma primeira questão: Porque lida Ozu com as casas como o faz?

Num filme de Ozu fica-se quase sempre com a sensação de muitas das suas narrativas serem construídas em torno de ciclos de vida, num momento de mudança profunda: ciclos que se fecham e outros, novos, que iniciam. Mas essa mudança, inevitável, é causadora de disrupção e sofrimento para as personagens, que se resignam, serenamente, a uma mudança.

[3] "(...) on peut opposer la rationalité du toit à l'irrationalité de la cave.". Ibid, 45.

Esses ciclos fecham-se, renovam-se, por motivos de morte e casamento como em *Havia um Pai*, de 1942 ou morte e revelação em *A História de Tóquio* de 1953, do casamento e separação em *Primavera Tardia* de 1949 ou *Verão Prematuro* de 1951. Arnold Van Gennep no seu livro, *Les Rites De Passage*, fala sobre "regeneração" como uma lei da vida e do universo: a energia que é encontrada em qualquer sistema é gradualmente gasta e deve ser renovada, sendo esta regeneração realizada no mundo social por ritos de passagem expressos nos ritos da morte e do renascimento, a dicotomia do sagrado e do profano[4]. Num filme de Ozu, ficamos com a sensação de assistirmos a um pedaço da vida e à sua regeneração num novo ciclo. O problema que levanto, associado à análise da casa onírica, é o seguinte:

- Que relevância[5] tem para Ozu a ameaça à estabilidade dos ciclos familiares?

Ozu constrói os seus filmes em torno de micro-acontecimentos que perigam a estabilidade desses ciclos, criando uma proximidade ao real, contínua, ameaçada por brisas de mudança. Serão estas estruturas cíclicas que nos dão a sensação de estarmos próximos de uma ordem temporal, interior, e por isso apesar da sua aparente simplicidade, parecerem tão poderosos? De vivermos um tempo, em mudança constante, que se renova, e por isso, próximo de nós? Henri Bergson, fala da existência como uma mudança incessante, radical, de sensações, sentimentos, volições, representações (...) *modificações que constantemente a coloram*[6], afirmando que cada um destes estados constitui um bloco e que, mudança é a passagem de um estado a outro, interligados. Esta interligação, ele chama de *duração (durée)*.

[4] VAN GENNEP 1992: 8.

[5] O termo "relevância" é neste caso utilizado no sentido dramático. Por outras palavras, porque razão é relevante para Ozu, a alteração do sistema de valores na sociedade oriental, que é transversal aos seus filmes, e do qual, invariavelmente ocorre a ameaça à estabilidade dos ciclos familiares? O que Ozu parece retratar nos seus filmes é a passagem da sociedade japonesa para uma sociedade industrializada, influenciada pelo ocidente, ao nível económico social, cultural, estético, entre outros. O que atravessa a obra de Ozu e é dramatizado no lar de família, é o conflito entre o mundo antigo e o mundo novo, isto é, um conflito entre os costumes orientais, o velho, e os costumes ocidentais, o novo, que traz novas maneiras de viver. A estabilidade dos ciclos de vida familiares que Ozu dramatiza são interrompidos por esta adaptação ao novo sistema de valores. Estas ameaças são relevantes porque não são apenas ficcionais, mas sim, civilizacionais. Ozu vai falar deste conflito através da família, mais especificamente das guerras geracionais entre pais e filhos. Desde os seus filmes do pré-guerra, muito influenciados pelo neo-realismo italiano, que Ozu está já a falar deste tema. O mundo antigo e a modernidade, e a sua grande diferença em relação ao neorrealismo italiano, a oposição entre o oriente e o ocidente. Nos seus filmes do período tardio, Ozu progride para uma cristalização como se encontrasse o veículo perfeito para esta ideia de conflito de tempos no casal afectivo formado pela filha adulta e pelo pai viúvo na casa de família. O que se verifica em Ozu é no final dos seus filmes encontrar soluções para o tecido da sociedade não se romper, conciliando a modernidade com o passado com o qual esta parecia desejar romper.

[6] BERGSON 2001: 13-17.

Descobrimos que mudámos de estado, quando se trata de estados internos mais profundos, sensações, afeções, desejos, imprimindo ao corpo uma atitude que se justapõe à anterior. Para Bergson, é com todo o nosso passado que desejamos, queremos e agimos. O que sentimos, pensámos e quisemos desde a nossa infância permanece presente, mesmo sem termos disso uma ideia distinta e, quanto mais aprofundarmos a natureza do tempo, melhor compreenderemos que a duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo, o mundo que morre e renasce a todo o instante, uma continuação real do passado no presente, um traço de união. A este movimento, ele chama Evolução, pois, existir consiste em mudar, mudar é amadurecer, e amadurecer é criar-se a si próprio incessantemente.

Uma particularidade no cinema de Ozu é introduzir o que Gilles Deleuze denomina por *imagem-tempo* no seu cinema, interrompendo o fluxo da narrativa, com que coexiste, criando momentos mortos, de transição, de contemplação. Mas o tempo em Ozu não está somente presente na forma, ele torna-se no próprio conteúdo especialmente nos filmes do período tardio (entre 1948 e 1962). Nestes, a casa de Ozu é habitada por um progenitor e uma filha adulta, que unidos pela força de laços fundidos na ausência do progenitor em falta, formam um casal afetivo. Surge então uma outra questão que pretendo levantar dentro do quadro da ameaça à estabilidade dos ciclos de vida na casa onírica de Ozu: Como é que Ozu fala do tempo, ou do conflito civilizacional vivido pela entrada da sociedade japonesa na modernidade, através do casal formado pelas filhas adultas e pelos seus pais viúvos? O meu argumento é que, a partir deste último corpo de filmes, a casa onírica ganha outra dimensão (uma vez que as filhas permanecem no lar de origem), e a forma dramática que Ozu encontra para falar deste conflito de tempos sobrepostos (o conteúdo), é a partir das relações afetivas ou os casais formados pelos pais sozinhos e pelas suas filhas adultas, as filhas indignadas, que adoptam um estilo de vida ocidental e se rebelam contra os costumes da tradição. Ao recusarem o rito de passagem, ou seja, a mudança, numa rejeição que não permite a transição de ciclo, as filhas de Ozu permanecem num estado de duração, limbo e liminaridade, que para lá das *imagens-tempo* que permeiam os seus filmes, influencia a duração e o tempo fílmico.

Para a análise sobre a casa enquanto lugar de intimidade a partir de Bachelard, e tendo como principal referência o livro de David Bordwell, *Ozu And The Poetics Of Cinema* (Princeton University Press, 1988), agrupei os filmes da seguinte forma:

1) Ninhos

- Do período mudo, *O Coro de Tóquio* (1931); *Nasci, Mas...* (1932)
- Do período sonoro, *Filho Único* (1936); *Havia um Pai* (1941)

Nos dois primeiros casos, a razão prende-se com o facto de se centrarem num universo onde a infância está presente e a família completa e a ameaça à estabilidade da casa onírica resultar de problemas sociais. São também dois filmes representativos do período dos *filmes shoshimin*. A teórica japonesa Yuki Takinami no seu artigo *Modernity, Shoshimin Films, And The Proletarian-Film Movement - Ozu In Dialogue With Vertov*[7] escreve que a conexão entre Ozu e a modernidade é particularmente proeminente nos seus filmes mudos. A partir do início dos anos trinta, Ozu passou a adotar uma postura mais crítica sobre a modernidade nos *filmes shoshimin* como em *O Coro de Tóquio* e em *Nasci, Mas...* Shoshimin refere-se não apenas ao estatuto social das personagens, normalmente, os assalariados de colarinho branco[8], mas também Ozu enquanto realizador que apresenta filmes do ponto de vista da pequena-burguesia. Consequentemente o termo *filmes* (shoshimin eiga) não indica um foco nas vidas shoshimin ou uma abordagem critica ao tema, como é atualmente usado o termo no Japão, mas exatamente o seu oposto: um filme cujo ponto de vista crítico pouco tem a ver com a sua natureza shoshimin. Takinami refere o artigo "Shinkyo-mono no hasan to Yasujiro Ozu no zento" (A disrupção do filme sentimental e o futuro de Yasujiro Ozu)[9] de Sekino Yoshio, onde este compara Ozu e Lubitsch, ambos fazendo filmes sobre os temas banais da burguesia[10] (sendo que "leisured class" - yuukan kaikyu - é neste caso, segundo a autora, uma tradução de "burguês" em vez de pequeno burguês). Para Sekino, as técnicas de Ozu e de Lubitsch atingem a perfeição. Mas também nota cuidadosamente as diferenças entre os dois realizadores, afirmando que enquanto o último recria relações amorosas, o segundo foca-se na ansiedade (de classe). Pelo termo "shoshimin", Sekino pretende designar um conjunto mais vasto de classes dos que os representados nos filmes de Ozu. Sekino afirma que os filmes de Ozu manifestam uma qualidade de "sátira", "ironia" e de "sóbria observação"[11]. Mas é precisamente esta qualidade de sátira, a ironia que não é orientada para um envolvimento político real, que revela a natureza shoshimin dos filmes de Ozu. Assim, a sátira de Ozu não consiste numa crítica completa à realidade japonesa social, mas permanece apenas como um

[7] TAKINAMI 2018: 133-155.
[8] "(...) white-collar salarymen". Ibid.
[9] "(...) The disruption of sentimental film and the future of Yasujiro Ozu". Ibid.
[10] "(...) the ordinary affairs of the leisured class". Ibid.
[11] "satire", "irony", and "sober observation". Ibid, 137.

mero retrato de shoshimin. Sendo que Sekino critica Ozu por forjar uma cumplicidade profunda entre o público, o filme e o que considera ser a atitude do realizador. Segundo Takinami, o termo *filmes shoshimin (shoshimin films)* não estava ainda completamente formado ou associado a Ozu. Estes filmes eram contemporâneos dos filmes *O Coro de Tóquio* e *Nasci, Mas...*, que tinham como tema o assalariado e que nas palavras de Takinami, são considerados como as obras primas iniciais de Ozu. Ueno Ichiro num artigo de 1932, escreve que num sentido mais lacto, todos os filmes cujo tema era a vida de um shoshimin podem ser denominados por *filmes shoshimin*. Por *filmes shoshimin*, ele pretende designar todos os filmes que tratam dos problemas de classe dos shoshimin, e a agonia das suas vidas. E acrescenta que os trabalhos representativos deste género são os filmes de Ozu Yasujiro[12]. Ueno elogia o filme *Nasci, Mas...*, que retrata a vida de um assalariado de forma realista. O autor continua: "Muitos espetadores no público ficaram espantados com o filme por Ozu retratar a vida de um shoshimin de forma séria."[13] Ueno refere-se aqui ao termo shoshimin de uma forma positiva referindo-se ao realismo social, presumivelmente pela primeira vez (apesar de apresentar reservas sobre o ponto de vista de Ozu que ele designa como resignado). Os filmes de Ozu tornaram-se mais críticos da modernidade japonesa entre 1929 e 1932, quando este passou de realizar comédias sobre a vida dos estudantes para os *filmes shoshimin*, mais precisamente, sobre a vida de um assalariado. Em 1931, o crítico Shinbi elogia *O Coro de Tóquio*, argumentando que Ozu leva o tema shoshimin mais a sério do que as suas comédias estudantis iniciais (apesar de também o criticar, por causa do seu ponto de vista ambíguo). Outro crítico da época (Okamura Yasuro), porém, refere que em *O Coro de Tóquio*, Ozu faz face à realidade levando a sério o assunto do desemprego. Comparando *O Coro de Tóquio* e *Nasci, Mas...* Okamura argumenta que, enquanto no primeiro o protagonista assalariado se opõe ao seu chefe revelando uma raiva temporária, no último o protagonista suporta a humilhação da sua empresa; enquanto que no primeiro existe um final feliz, tal não acontece no último. Okamura conclui que Ozu conseguiu capturar de forma realista a existência armadilhada do assalariado. Nos anos 30, o descontentamento dos críticos com respeito à forma como os filmes de Ozu abordam a sociedade, e o shoshimin em particular, continua ainda hoje. Foi também a época do surgimento dos filmes sobre o proletariado. O movimento do cinema proletário foi, segundo Takimani, virtualmente organizado no Japão pelo cineasta ativista e teórico, Sasa Genju inspirando-se no realizador russo Sergei

[12] "(...) representative works of this genre are, needless to say, the films of Ozu Yasujiro.". Ibid.

[13] "Many in the audience were struck by the film because Ozu depicts the life of a shoshimin seriously.". Ueno Ichiro. 1932. *1932 nen kaiko: Nihon eiga kaiko* (Looking back on 1932: Looking back on Japanese film), *Eiga hyoron* 13, nº6 (December). Cit. por TAKINAMI 2018: 70.

Eisenstein. Estes filmes procuravam capturar a realidade do proletariado, mas mais importante, segundo Sasa, a sua surrealidade podia ser revelada por meio da manipulação cinematográfica. A partir de 1934, não houve mais criticas a Ozu enquanto realizador shoshimin, pelos seus filmes não possuírem conteúdo político e até contribuírem para as divisões de classe. A ausência de tais críticas a Ozu com base em motivos ideológicos é resultado da supressão pelo Estado, após 1933, dos filmes proletários. Dentro dos teóricos contemporâneos que trabalham o cinema japonês, os trabalhos iniciais de Ozu são conhecidos em primeiro lugar pelo seu tratamento sobre a vida moderna, mas os seus filmes foram feitos no contexto da modernidade, especificamente dentro da estética da avant-garde do cinema mudo. Para Takimani, é dentro deste contexto que se começa a entender os filmes de Ozu, a uma nova luz.

No terceiro caso, ainda dentro dos shoshimin, a ameaça é instigada pela luta de classes, numa família de um só progenitor onde há um reencontro. Este tema transita para o quarto filme, onde o ninho original é violentamente interrompido na infância do protagonista.

2) Gavetas, Arcas e Armários
    - Do período mudo, *Uma História de Ervas Flutuantes* (1934)
    - Do período sonoro, *O Crepúsculo de Tóquio* (1957)

Nestes dois filmes, a ameaça à casa onírica provém de segredos antigos, não falados, que escondem a verdade da ausência do progenitor em falta, cujo regresso perturba a harmonia do lar.

3) A casa como miniatura do mundo
    - *História de Tóquio* (1953)

A casa onírica enquanto representação amplificada de um microcosmos no seio das diferentes gerações de uma família, cuja reunião é ameaçada pela insensibilidade e rapidez da vida moderna.

4) O casamento das Filhas
    - *Primavera Tardia* (1949)

- *Verão Prematuro* (1951)
- *O Fim do Outono* (1960)
- *O Gosto do Saké* (1962)

No período tardio de Ozu, a ameaça à estabilidade do lar torna-se no próprio tempo e a casa onírica na perspetiva das filhas, corre o risco de não se cumprir. Os casais constituídos pelas filhas adultas e pais viúvos, tornam-se a forma que Ozu adota para falar sobre o tempo, ou, o conflito de tempos, revelando a verdadeira essência do seu cinema.

PARTE I - A CASA DE OZU

I.1. A CASA TRADICIONAL DE HABITAÇÃO JAPONESA

I.1.1. A MEDIDA DO HOMEM

Heino Engel, no livro *Measure And Construction Of The Japanese House,* refere que a inter-relação entre homem e casa torna-se a principal razão para as dimensões do espaço.[14] Apesar do sistema métrico ter sido introduzido no Japão desde 1891, a casa comum é ainda medida pelo sistema métrico tradicional japonês, os *pés* japoneses a que denominam de *shaku*[15], e também o *ken* que se refere ao método *inaka-ma* de 6 *shaku* e relaciona-se com a *distância centro-a-centro entre colunas* (usada, por exemplo, para determinar a localização do tapete tatami) substituído mais tarde pela unidade *jo* de 10 shaku usado atualmente (mais utilizada na construção das grandes cidades, tal como as medidas *ri* e *cho*). A razão principal para este desenvolvimento foi a intimidade da medida *ken* com a vida quotidiana, por causa da sua relação próxima com as medidas humanas na sua utilidade prática do dia a dia[16]. Normalmente uma divisão japonesa é constituída por duas unidades, apesar de não existir uma medida exata para cada uma delas. Uma unidade, *jo*, é a área coberta por um tapete. A medida de cada tapete está dependente da medida *ken*, do tamanho das salas e da prática local[17]. Outra medida arquitetónica é ainda o *tsubo*, que equivale à área de um quadrado *ken*. De entre estas medidas as mais importantes são o *ken* e o *shaku*.

Segundo Engel o termo módulo deriva do latim *modulus* (pequena medida) e é utilizado em construção desde o tempo do arquiteto romano Marcos Vitrúvio (século I a. C.), uma unidade prática para a arquitetura e construção. A coordenação compreensiva de todas as atividades de construção e as suas componentes, segundo esta unidade, são conhecidas por *coordenação modular* [18]. No Japão, nos últimos duzentos a trezentos anos, as casas têm sido construídas com base numa ordem modular, que como refere Engel, é única na história da arquitetura mundial (o módulo *ken* japonês é considerado singular por entre as medidas,

[14] ENGEL 1985: 20.
[15] Ibid, 22.
[16] Ibid.
[17] Ibid, 23.
[18] "modular coordination". Ibid, 24.

módulos e standards arquitetónicos, sendo a história da construção da casa japonesa a história do *ken*). O que a arquitetura contemporânea tenta ainda hoje fazer emergiu no Japão de forma lógica: uma unidade universal que serve tanto para a vida quotidiana como para a construção da casa, um módulo para a ordem estética, uma medida ligada a proporções humanas. Para Engel, o *ken* é uma façanha de carpintaria, e significa distância ou intervalo, sendo a distância entre colunas o seu significado original. Foi somente após a organização da sociedade feudal, tendo como modelo a chinesa, que o aumento das cidades e o crescimento de profissões artesanais afetaram a construção residencial na cidade. A estandardização da construção da casa japonesa com base em estruturas modulares foi sobretudo por razões económicas e não devido às necessidades de espaço dos seus habitantes[19]. Não houve igualmente considerações estéticas envolvidas mas sobretudo as razões práticas associadas à medida típica entre colunas que originou a medida *ken*. A medida *ken* foi sobretudo aplicada na construção de casas nas cidades, mas também a influência crescente da figura do carpinteiro teve um papel decisivo na evolução do *ken*, pois na idade média, o carpinteiro começou de igual modo a participar na construção dos templos e das mansões aristocráticas. Por esses motivos a medida de construção *ken* tornou-se num módulo estético[20].

I.1.2. A CONSTRUÇÃO EM SÉRIE DA CASA JAPONESA

Do Oriente, apenas no Japão a uniformização da casa japonesa (e a sua construção em série) sobreviveu até ao presente[21] e não encontra paralelo no sistema modular da construção habitacional no Ocidente contemporâneo. Todos os componentes que contribuem para a construção da habitação japonesa são uniformizados (estrutura, medidas, design, construção e até o jardim). A unidade integral é uniformizada tal como o organismo total desenvolvido a um nível de excelência que, do ponto de vista da vida quotidiana tradicional, já não necessita de melhoramentos. Assim, o design da habitação japonesa concentra-se somente na organização do espaço composto por divisões de diferentes tamanhos, na escolha de um número limitado de materiais e de técnicas e na relação entre o interior e o exterior. A criação arquitetónica torna-se assim num imenso jogo livre de espaços no espaço. Uma vez que a casa é decidida em todos os seus componentes, todos estão familiarizados com o design e construção de um edifício, ao mais ínfimo detalhe. Sendo assim, a arquitetura residencial não

[19] Ibid, 25.
[20] Ibid.
[21] Ibid, 27.

é um oficio ou uma arte, particular, para os japoneses, mas somente parte da vida quotidiana de que todos têm conhecimento suficiente para ser o seu próprio arquiteto[22]. A profissão de arquiteto é recente no Japão e não é essencial para o design da habitação tradicional japonesa. Sendo que a habitação de qualquer tamanho e a disposição dos quartos são construídos em unidades idênticas, as partes que a constitui são pré-fabricadas na oficina do carpinteiro. Assim, o processo de construção é um processo de montagem das diferentes unidades envolvendo um mínimo de tempo e de esforço. Partes desmontáveis como janelas, portas, tapetes e componentes do teto são compradas à parte, para poderem ser substituídas quando se estragarem. Com igual simplicidade a casa pode ser aumentada, remodelando-se os velhos módulos. Durante o processo o carpinteiro concentra o seu instinto criativo no refinamento do que a uniformização ainda não alcançou.

Para Engel, o método e a construção da habitação japonesa estagnaram num estádio primitivo estrangulando de certo modo o progresso na construção e na vivência do quotidiano. Daí que a habitação japonesa atual constitua um estranho contraste entre o primitivismo na sua essência e a perfeição na sua execução[23]. Assim, todas as distâncias horizontais têm uma relação direta com a medida uniforme *ken*, que é consistentemente subdividida em frações. O pé direito nas casas japonesas revela uma variedade maior do que o comprimento, talvez devido a circunstâncias climatéricas. O módulo para o telhado é o tapete *tatami*, isto é, o número de tapetes que cada divisão contém. Ou seja, o tamanho do quarto determina a altura do telhado e a sua organização.

Para Engel, o nível de perfeição da construção da habitação japonesa já não requer melhoramentos se for considerada em relação ao modo de vida e exigências do passado. Porém, para o autor, o desenvolvimento da arquitetura habitacional japonesa atingiu um impasse. As novas técnicas adotadas do Ocidente como eletricidade, mobília, vidro, metal, televisão, etc, degradaram a qualidade e a uniformização da habitação japonesa. A ocidentalização da forma de vida japonesa tornou inadequado o que antes era espacialmente conveniente e a dissolução do sistema familiar tradicional japonês removeu a base filosófica que sustentava a habitação japonesa[24].

[22] Ibid, 29.
[23] Ibid, 33.
[24] Ibid, 43.

I.1.3. ALGUNS OBJETOS PRESENTES NA HABITAÇÃO JAPONESA

I.1.3.1. O TATAMI

O tapete de chão, designado tatami (que deriva da palavra tatamu, que significa dobrar, acumular) é um tapete firmemente empacotado com palha de arroz, rígida, inicialmente um tapete portável que acomodava duas pessoas e que com o tempo transmutou para o próprio chão da casa. Uma vez que foi uniformizado, determinou as distâncias das colunas, numa região do Japão, regulando o espaço entre elas. O tatami tornou-se a norma para designar o tamanho de uma sala (também aqui, segundo Engel, revela-se a discrepância entre a distância do centro e a largura, um problema da uniformização moderna). O tatami apresenta assim um padrão construtivo e ornamental, resultando em diferentes tamanhos, uniformizados.

I.1.3.2. O ESPAÇO FUNCIONAL-PLANIMÉTRICO

Tal como o telhado providencia proteção e a altura espacial adequada, o espaço de eficiência funcional é reduzido a um espaço bidimensional no plano horizontal. A organização do espaço funcional, como é tradicionalmente feita pela família japonesa é o arranjar de unidades espaciais uniformizadas numa grelha bidimensional, usando o tapete como unidade orientadora. Preocupa-se sobretudo com estabelecer um padrão de circulação simples influenciado por considerações relacionadas com o espaço, orientação e separação entre o espaço social e o espaço privado. Enquanto que os espaços utilitários como o chuveiro, casa de banho e cozinha são distintos na função e na forma, a semelhança física entre os restantes espaços tornam a sua função indefinida e portanto facilmente alterável[25]. As casas mais pequenas podem combinar vários espaços num só (como a casa de Noriko em *A História de Tóquio*).

I.1.3.3. DISTINÇÕES

O design da habitação japonesa possui distinções ligadas de forma íntima ao modo de vida, que compreendem a vivência humana física e espiritual. Sendo a forma retangular, a geometria lógica da área terrena, que permite a adição de unidades individuais também estas

[25] Ibid, 50.

com forma retangular. Assim, as unidades uniformizadas das divisões, como estão conectadas ao sistema em grelha do *ken* que facilita os padrões desconcertados das unidades, mudam facilmente, sem perder a coerência, apesar da liberdade do local onde são anexados. Uma divisão é anexada a outra e o espaço torna-se aditivo. O design da casa nunca está completo, nem a construção da casa. Com o aumento da família ou de riqueza pode sempre adicionar-se uma outra divisão e a casa, como o seu design, torna-se dinâmica[26].

I.1.3.4. A PSIQUE DA SALA DE CHÁ

A primeira medida arquitetónica para um espaço independente para o ritual do chá, foi a divisão de um espaço chamado kakoi (enclosure/cercada) dentro da sala principal através de biombos. Mais tarde, o nome kakoi passou a designar as salas de chá integradas ou fisicamente anexadas à casa principal. Nas salas de chá, torna-se comum um pequeno espaço embutido, tokonoma, onde são colocados os retratos de família, indicando uma forte relação do ritual do chá com o budismo. O caráter espacial da sala de chá é diferente do de todas as outras salas na casa japonesa, sendo um espaço isolado dos outros e livre de intrusão exterior.

Numa casa de menor dimensão, os utensílios para o chá são mantidos na sala de jantar, chanoma, e a cerimónia de chá preparada na cozinha. Em casas maiores, os mesmos são guardados numa kitchnette, mizuya, na qual é preparado o chá. Em ambos os casos, a experiência da beleza da cerimónia reside num ritual participativo e não passivo. Segundo Engel, na filosofia budista, a perfeição da beleza reside na sua imperfeição, sendo o ênfase dado ao processo de procura da perfeição, o ritual. Por conseguinte, a simetria e a geometria são evitadas por exprimirem perfeição, completude e repetição.

Na sala de cerimónia de chá, a presença de um vaso com uma flor, colocado assimetricamente no pequeno recesso, é uma afirmação da assimetria da natureza, tal como a vida e a existência para a filosofia budista. A flor ao ser integrada na arquitetura da casa, representa a ação do homem sobre a natureza mas também a personalidade e forma de viver do dono da casa.

A sala de chá, enquanto espaço, é uma fonte infinita e constante de experiência espiritual através das suas múltiplas manifestações simbólicas e sugere uma separação do mundo exterior: isolamento (apenas em isolamento pode a mente libertar-se dos objetivos e valores materiais da vida quotidiana). Com exceção da flor e do retrato, este lugar transmite

[26] Ibid, 61.

uma perceção de vazio, permitindo liberdade de movimento, em espírito e matéria. Também a semi-escuridão desta divisão sugere afastamento e refúgio. Assim, para melhor representar a essência da vida humana, a habitação tem que ser reduzida ao essencial: à sala de chá e ao chá. Trata-se de um ponto de vista centrado na aceitação do transiente e da imperfeição, libertando o homem dos seus desejos e confortos materiais, a partir de um retorno ao elementar e ao genuíno[27].

I.1.3.5. O LADO TEATRAL DA HABITAÇÃO JAPONESA

Para Donald Richie, a maior parte das cenas dos filmes de Ozu ocorre no interior da casa japonesa, que define como "uma espécie de palco"[28]. Esta definição resulta da casa tradicional japonesa ser construída ligeiramente acima do chão e muitas das suas paredes serem portas-janelas deslizantes, shoji, abertas quando faz bom tempo, revelando um interior que parece um palco teatral. Refere-se ainda ao tokonoma como um verdadeiro pequeno palco que exibe, de forma teatral, flores da época e um papiro. As portas para as outras divisões abrem-se permitindo uma visão limitada para o seu interior, e os convidados ficam sentados de costas para o tokonoma como parte da encenação. As portas abrem e fecham com um certo grau de parcimónia e um pequeno corredor faz a ligação entre os diversos cenários[29]. Ozu, para Richie, foi o realizador japonês que mais explorou este lado teatral da habitação japonesa. O realizador usava os quartos como um proscénio, e a sua câmara fixa mostrava as personagens a entrarem e a saírem como numa peça de teatro. Ozu gostava de jogar com o lado teatral da arquitetura doméstica japonesa. Richie dá dois exemplos: No filme *Verão Prematuro* (1951), o irmão da protagonista está do lado oposto de um fusuma, uma porta deslizante que se abre revelando-o a escutar uma conversa. Em *O que foi que a Senhora Esqueceu* (1931), a câmara permanece fixa na direção de um corredor, onde Ozu encena uma espécie de pantomima entre o marido e a mulher: o marido surge e boceja ostensivamente. De seguida, surge a mulher que sorri, retira os utensílios do saké e sai. O marido regressa, para indeciso e após diversas falsas partidas, toma a mesma direção que ela. Um plano recorrente em Ozu é o plano do corredor que funciona como uma ligação entre as várias divisões da casa japonesa, onde os membros da família surgem em campo e desaparecem à medida que se movem dentro da casa. Richie refere o filme *Fim do Verão* (1961) como contendo alguns

[27] Ibid, 70.
[28] "(...) a kind of stage". RICHIE 1974: 116.
[29] Ibid.

destes momentos, destacando um deles, em que a criança pensa que joga às escondidas com o avô, que por sua vez joga às escondidas com a filha, que desempenha as tarefas domésticas, sem se aperceber da presença dos outros dois. Richie estabelece uma relação com as performances Noh e Kabuki rural, que aparecem em diversos filmes de Ozu, como *Primavera Tardia* (1949) e *Uma História de Ervas Flutuante*s (1934), ou quando as personagens vão ao cinema e os espectadores tomam o seu lugar[30]. Outro exemplo são as canções que Ozu, ao contrário dos outros realizadores japoneses seus contemporâneos, permitia entrar na montagem final dos seus filmes. Esta insistência na performance, no sentido literal e figurativo, pode ter a ver, segundo Richie, com a insistência de Ozu num tipo de composição pictórica que dava uma certa ênfase aos atores tornando-os no elemento mais visível do plano[31]. É, portanto, inegável que o próprio estilo de filmar de Ozu, severo e austero, e por vezes "desarrumado"[32], nos espaços interiores, tenha a ver com esta insistência em filmar a casa japonesa. Ozu usava sobretudo planos fixos ligeiramente contrapicados, em que a câmara posicionada sensivelmente a 90 cm do chão, simplesmente observava o que se passava à sua frente[33]. Ozu raramente corta para planos mais aproximados (com exceção do que Richie denomina como natureza morta), em que o ângulo e a posição da câmara pouco mudam. Tudo era visto da posição de alguém que observa ajoelhado no chão, à maneira japonesa. Para Richie a composição de Ozu é invariavelmente pictórica, apesar da sua beleza de composição nos seus planos urbanos de exteriores e de interiores, não ser de imediato reconhecida. Explica que terá sido a necessidade de uma composição pictórica equilibrada que ditou a posição de câmara deste realizador: baixa e quase invariavelmente frontais para a cena[34]. Para Atsuta, operador de câmara de Ozu, tal teria a ver com a dificuldade em enquadrar os cantos direitos das salas japonesas. Ao filmar uma sala japonesa ao nível do olhar, seria necessário incluir o tatami como fundo, tornando difícil destacar as figuras humanas. De um ângulo mais baixo, as dobras pretas dos tatami não criam os ângulos agudos que uma composição frontal, ao nível do olhar, criaria. O contrapicado tem a vantagem de simplificar a composição e produzir o efeito de palco que dá primazia às personagens. Vemo-las de baixo, destacadas, com o fundo distante. Este tipo de ângulo contrapicado ocorre em algumas formas de arte japonesa, particularmente nas gravuras em blocos de madeira, em que a atenção do olhar é direcionada somente para uma figura. No caso de Ozu, os atores.

[30] Ibid, 120.
[31] Ibid, 122.
[32] "untidy". Ibid, 112.
[33] Ibid, 113.
[34] Ibid, 115.

I.2. O ESPAÇO FÍLMICO

1.2.1. O ESPAÇO EM CINEMA

O vocabulário do cineasta, segundo Noël Burch no seu livro *Práxis do Cinema*, pode ajudar a compreender o léxico durante a análise das cenas sobre o espaço da casa em Ozu, assim como o tempo fílmico. Burch refere a planificação como um instrumento de trabalho, o que comporta todas as indicações técnicas que o realizador julga necessário colocar no papel. A planificação é a operação que consiste em planificar (découpar, no francês) uma ação (narrativa) em planos[35] (e em sequências), antes da filmagem. Do ponto de vista formal, um filme é uma sucessão do que Burch chama de *fatias de tempo* e de *fatias de espaço*. A planificação é resultante de uma convergência no espaço (ou uma série de planificação no espaço) realizada no momento da filmagem, e de uma planificação no tempo, prevista em parte na filmagem e culminada na montagem. É através desta noção dialética que se concebe a feitura de um filme. Segundo o autor, pode-se distinguir cinco tipos de relações possíveis entre o tempo de um plano "A" e o de um outro plano "B", que o segue imediatamente na montagem. Eles podem ser rigorosamente contínuos. Um exemplo desta continuidade temporal é a passagem de plano de uma personagem que fala para o plano de uma personagem que o escuta, enquanto o discurso prossegue, ininterrupto, "off". É o que se produz no "campo contracampo". Existe também o "raccord direto". Se o plano A nos mostra uma personagem que se aproxima de uma porta, põe a mão no fecho, fá-lo girar e começa a abrir a porta, o plano B (do outro lado da porta) pode retomar a ação no instante em que o plano precedente a deixou, mostrando a "verdadeira" continuação da abertura da porta, a ação da personagem que transpõe a entrada. A montagem une os dois planos, mostrando a ação em continuidade sob dois ângulos diferentes. Pode haver um *hiato* entre as continuidades temporais. É o que se chama de *elipse*. Burch retoma o exemplo da abertura da porta para explicar o conceito de elipse. É possível fazer o "raccord" dos dois planos, suprimir uma parte da ação (no plano A, a personagem segura o fecho com a mão e fá-lo girar, no plano B acaba de fechar a porta atrás deste). Burch refere este processo como sendo usado no cinema para condensar a ação: no plano A uma personagem põe o pé no primeiro degrau de uma escada, no plano B acaba de chegar ao patamar do primeiro andar. Este é um primeiro tipo de elipse,

[35] Burch define plano da seguinte maneira: "...um plano é delimitado por duas paragens de máquina, por dois cortes ou mudanças de plano. De facto, precisávamos de duas palavras, mas nenhuma língua as propõe, que eu saiba.". BURCH 1973: 25.

aquele que é suficientemente curto para ser não só percebido mas medido. A presença e a amplitude de uma elipse têm forçosamente de se assinalar pela ruptura, mais ou menos evidente, de uma continuidade virtual, seja visual ou sonora (o que não exclui a associação de uma continuidade de tempo-som – verbal ou outro – com uma descontinuidade de tempo-imagem). O terceiro tipo de "raccord no tempo" é o que Burch identifica como a *elipse indefinida*. Pode abranger uma hora ou um ano. Para a medir o espectador deverá ser auxiliado por um título, um cartão, um relógio, etc... (Ozu fá-lo através do diálogo ou quando passa de personagens em criança para adulto). É uma elipse ao nível do argumento. Finalmente, pode haver um recuo no tempo. No exemplo da porta era possível mostrar no plano A toda a ação até ao momento em que a personagem transpõe a entrada, depois retomar no plano B o momento em que a porta se abre, repetindo a ação de uma maneira deliberadamente artificial (como no cinema de vanguarda do início do século XX). O recuo no tempo surge quase sempre sob a forma de *flashback* e pode fazer recuar vários anos atrás. O quinto e último tipo de raccords é o *recuo no tempo indefinido*. Por oposição ao pequeno recuo no tempo mensurável (a amplitude do flashback é impossível de medir em si própria). Há três tipos de relações possíveis entre o espaço de um plano A e o de um plano B. O primeiro tipo de relação espacial entre dois planos é, de continuidade, *com ou sem continuidade temporal*. O exemplo da porta é nos três casos de continuidade espacial. Qualquer mudança no eixo ou de tamanho sobre um mesmo assunto num mesmo cenário (ou lugar) é um exemplo de descontinuidade espacial entre dois planos. Essa descontinuidade comporta duas subdivisões, da *elipse* e do *regresso no tempo*. Burch explica que a palavra "raccord" refere-se a qualquer elemento de continuidade entre dois ou vários planos. Pode existir ao nível dos objetos (que uma personagem utiliza num plano e têm que ser mantidos no seguinte por uma questão de continuidade ou "raccord"); pode existir ao nível do espaço ("raccords" do olhar, de direção de posição – seja de objetos, seja de pessoas); pode existir ao nível do espaço-tempo (no exemplo da porta a velocidade "raccord" de um plano para o outro, tem que ser aparentemente a mesma)[36]. Assim nasceram as noções de raccord de direção, de olhar e de posição. Quando o plano A e o plano B mostram separadamente duas personagens que é suposto olharem-se, é suposto que a personagem A olhe para o lado direito do enquadramento e a personagem B para o lado esquerdo, ou inversamente. Se em dois planos sucessivos as personagens olham ambos para o mesmo lado do enquadramento, a impressão

[36] Quando entre 1905 e 1920 os realizadores começaram a aproximar a câmara das personagens, a planificar fragmentos no espaço do proscénio teatral que foi o do cinema primitivo, aperceberam-se de que se queriam conservar a ilusão de um espaço teatral e o espectador não perdesse o sentido de orientação, algumas regras deviam ser observadas. Ibid, 18.

produzida é a de que elas não se olham (Ozu irá criar uma ruptura nesta regra). Como corolário do "raccord de olhar", descobriu-se igualmente o "raccord de direção" (uma personagem ou veículo que sai do enquadramento pela esquerda para entrar num novo enquadramento suposto mostrar um espaço vizinho ou consecutivo deverá entrar pela direita; senão, dará a impressão de ter mudado de direção). Quanto às mudanças de plano com continuidade de espaço, quando duas personagens se encontravam num plano relativamente aproximado, as posições estabelecidas por um primeiro plano (personagem A à direita e B à esquerda) têm que ser respeitados nos planos seguintes sob pena de criarem uma confusão para o olho. À medida que foram evoluindo as técnicas de planificação, o objetivo tornava-se o de tornar imperceptíveis as mudanças de plano com continuidade ou proximidade espacial. No que respeita ao conteúdo da imagem, um grande plano de um homem impávido justaposto a um grande plano de um prato de sopa cria a ilusão de que o homem tem fome, sendo que, segundo Burch, é uma função sintática que ajuda a analisar o raccord enquanto significante. Se o filme é ainda hoje em grande parte comunicação imperfeita, ele pode ser objeto puro, tornando-se função sintáctica, em simbiose com a função plástica, função *poética*.

Noël Burch considera também que o espaço em cinema é composto por dois espaços: o que está compreendido em campo e o que está fora de campo.[37] O espaço em campo é constituído por tudo o que o olho apreende no "écran". O espaço fora de campo compreende tudo o que se encontra atrás do cenário (ou atrás de um elemento no cenário), e em extremo limite esse segmento do espaço encontra-se atrás do horizonte. Uma saída que deixa o espaço vazio chama a atenção do espetador para uma porção determinada do espaço fora-de-campo, e um plano que começa com um campo vazio não nos permite saber de que lado irá surgir a personagem até que tal aconteça. Apenas nesse momento o espectador se apercebe retroativamente da existência de um espaço fora de campo. Há igualmente uma alteração no espaço ambiente desde que está vazio para o momento em que entra a personagem. A segunda maneira como o realizador pode definir o espaço fora-de-campo, escreve Burch, é pelo olhar "off".[38] Burch refere as sequências que começam com um grande plano ou plano aproximado de uma personagem que se dirige a outro fora de campo, em que o espaço imaginário e a personagem fora de campo, nos é sugerido pelo olhar da personagem em campo (Ozu é precursor da utilização do espaço "off"). Nestes casos, o espaço fora de campo, imaginário para o espectador, ganha tanta ou mais importância na cena do que a personagem no espaço

[37] Ibid, 27.
[38] Ibid, 30.

em campo[39]. A terceira forma como se determina o espaço fora de campo (em relação ao plano fixo e mudo), é através das personagens de que uma parte do corpo se encontra fora do quadro. O próprio cenário que continua para além do campo, serve igualmente para definir o espaço-fora-de-campo, de uma maneira que Burch define como "mental". Nestes casos, em que uma parte da personagem permanece em "off", o espaço-fora-de-campo torna-se mais presente do que quando uma personagem acaba de aparecer por inteiro. Burch acrescenta que esse processo é o mesmo no campo contracampo, o "contracampo" tornando concreto um espaço "off" que era imaginário no "campo".[40] A apreensão do espaço fora de campo, pode então, segundo Burch, ser premonitória e imaginária ou retrospectiva e concreta. Mas a ambiguidade pode igualmente existir ao nível dos dois espaços, sendo possível ver o espaço-fora-de-campo sem o espectador se dar conta disso, senão depois de uma panorâmica ou um deslocamento das personagens. Burch refere o filme de Ozu, *Uma História de Ervas Flutuantes*, para demonstrar que é também possível supor que uma personagem ou objeto esteja fora de campo quando na verdade está em campo, como por exemplo, camuflado por um jogo de sombras ou então de cores[41]. Também refere Ozu como precursor da duração dos campos vazios, antes das entradas das personagens mas sobretudo depois das saídas das personagens. Refere que esta tendência surge nele de "maneira sistemática" a partir do seu último filme mudo, a versão de 1934 de *Uma História de Ervas Flutuantes* e sobretudo a partir do seu primeiro filme sonoro, *Filho Único*[42]. Sobre este filme, Burch escreve:

> *Em O Filho Único, o campo vazio é utilizado para criar toda uma combinação de espaços "off", frequentemente concretizada de maneira inteiramente original, através de planos de pormenor do cenário, não situados, puramente decorativos, quase abstractos, os quais intervêm geralmente a seguir a uma saída de campo precedente ou antes de uma entrada no campo seguinte. O uso deste processo culmina num plano vazio, bastante vasto (o que equivale a um plano médio), que fecha numa sequência dialogada "normal" e que nos mostra um canto perfeitamente neutro do cenário durante um minuto ou mais! Durante todo este tempo, uma discreta sonorização "off" evoca vagas possibilidades de*

[39] Ibid, 31.
[40] Ibid, 32.
[41] Ibid, 34.
[42] Ibid, 36.

> *ação fora de campo, resolvendo-se finalmente num barulho de fábrica que traz a sequência seguinte, a qual se desenrola num terreno vago, junto da fábrica que produz esse barulho. Ora, este plano espantoso põe bem em evidência esta verdade fundamental: quanto mais se prolonga o campo vazio, mais se cria uma tensão entre o espaço da tela e o espaço fora de campo, e mais esse espaço fora-de-campo se adianta ao espaço do quadro (cujo interesse se esgotará tanto mais rapidamente quanto mais simples for, sendo aqui o limite a tela branca...ou negra). E Ozu, ao longo deste filme como dos seguintes, serviu-se dessa tensão como de um parâmetro variável para estruturar a sua planificação, visto que a duração dos campos vazios varia, de alguns vigésimos quartos de segundos a alguns segundos...*[43]

Outro elemento importante que Burch refere é o som em "off" que faz sempre entrar em jogo o espaço "off" associado ou não aos espaços que estão fora de campo, concretizando-os sonoramente, como quando ouvimos um personagem a descer umas escadas sem ainda termos visto o espaço. Segundo Burch, quer seja através do som, da duração do campo vazio ou do olhar, é possível para o realizador, jogar com um certo segmento do espaço como regular a duração imaginária de maneira indireta mas precisa[44]. Burch refere ainda um terceiro método de articulação de dois espaços, que consiste em cortar uma personagem pela borda do quadro, e discute o problema dos movimentos de câmara, como o travelling (movimento horizontal da câmara) também como forma de articulação do espaço fora de campo com o espaço em campo[45]. Diz o autor que qualquer movimento de câmara suscita transformações do espaço fora de campo em espaço do campo e inversamente. Muitas vezes, o movimento tem por fim criar um plano fixo, em torno de uma ou várias personagens em movimento, ou os movimentos de câmara podem ser ligeiros reenquadramentos que revelam explicitamente o espaço em "off"[46]. É assim um espaço em evolução constante de que fala Burch, nesta relação entre espaço fora de campo e espaço em campo a partir dos travellings, conferindo uma "dinâmica totalmente nova a uma planificação plástica"[47] sendo que as

[43] Ibid.
[44] Ibid, 38.
[45] Ibid, 40.
[46] Ibid, 41.
[47] Ibid.

possibilidades de articulação racional, estrutural entre os espaços, através e para lá da simples organização rítmica das entradas e das saídas, na altura já consideradas por Burch, como raras, tornam-se ainda mais complexas com a montagem.

I.2.2. O ESPAÇO FÍLMICO EM OZU

"A modernidade em Ozu envolve o uso de dispositivos espaciais específicos que desafiam a supremacia da causalidade narrativa."[48]

David Bordwell refere no seu livro *Ozu*, que nos anos 20 e 30, com algumas exceções, o cinema japonês era solidamente baseado na dramaturgia e no estilo clássico de Hollywood. Os realizadores japoneses aprenderam técnicas de argumento, começaram a utilizar a montagem analítica (analytical cutting), campo contracampo (shot/reverse shot), corte na ação (matches on action), plano subjetivo (point of view shots), assim como uma utilização correta do corte no eixo (eyline matches) e da direção do olhar (screen direction). Os cineastas japoneses absorveram também os princípios narrativos ocidentais, assim como os princípios presentes nas convenções da estrutura e do estilo de Hollywood. Existe assim, um uso generalizado das convenções do cinema americano da altura, no japonês, mesmo em realizadores menos conhecidos, por vezes misturando estilos diferentes num só filme. Bordwell associa o estilo de Ozu ao que ele denomina de "estilo fragmentado"[49], que, associado ao gendai-geki, especialmente aos dramas domésticos, dissecava cada cena em planos estáticos. Apesar de o espectador não o notar, havia montagem, com planos com duração entre a três e cinco segundos. Este estilo é o mais próximo do estilo do cinema de Hollywood entre 1917-25, a abordagem "um pedaço de informação por plano"[50] de Fairbanks, Lubitsch, e William De Mille. Para Bordwell, é evidente que Ozu trabalhava com o estilo fragmentado, em parte devido à política do estúdio, em parte por causa das possibilidades de misturar o lúdico com o rigor. Porém, o rigor do seu estilo não se assemelha nem à linearidade narrativa nem ao decorativismo eclético presente no trabalho de outros realizadores. Bordwell explica que Ozu não estava em guerra com as normas, mas simplesmente encontra-se no seu trabalho uma maior concentração, consistência e

[48] "The modernity in Ozu involves the use of specific spatial devices which challenge the supremacy of narrative causality.". THOMPSON, BORDWELL 1976: 42.
[49] "piecemeal style". Ibid.
[50] "one-bit-of-information-per-shot". Ibid.

individualidade de estilo. Bordwell considera o seu estilo mais rigoroso e escrupuloso na escolha dos elementos, do que o dos seus pares da altura, e ao mesmo tempo arrojado e sistemático na expansão padronizada de elementos disruptivos. Ozu concentra-se em táticas através das quais a organização estilística para veicular a narrativa, torna-se uma narração autoconsciente e por vezes um elemento dominante da estrutura do filme. Os muitos elementos dos dramas domésticos de Ozu no final dos anos 30, criaram um sistema estilístico que influenciou muitos realizadores depois dele.

A construção do espaço nos filmes de Ozu funciona como uma alternativa ao espaço clássico. No paradigma clássico, segundo Kristin Thompson e David Bordwell no artigo *Space And Narrative In The Films Of Ozu* (1976), o sistema para a construção do espaço (a continuidade) subordina as estruturas espaciais à lógica da narrativa, especialmente à cadeia causa/efeito. Negativamente o espaço é apresentado de modo a não distrair das ações dominantes; positivamente o espaço é usado para a apresentação de configurações importantes, características psicológicas das personagens ou outros agentes causais. O espaço é o local onde decorre a ação através de procedimentos específicos, do qual Thompson e Bordwell destacam quatro:[51]

1. Concentração em pontos espaciais específicos entendidos como "loci do drama". No paradigma clássico estes pontos são normalmente as personagens. A posição da câmara é somente motivada pela dominante narrativa. Para a concentração numa personagem que fala ou num objeto relevante, o fundo surge desfocado;
2. A regra dos 180 graus. Minimiza a desorientação espacial permitindo que o espetador siga a ação de modo fluído, uma vez que o "corte na ação"[52] torna esse corte invisível garantindo uma ligação da ação entre planos. O espaço é reduzido a um mínimo de significância e a ação retém toda a atenção. Os filmes do paradigma clássico criam assim um espaço que é praticamente invisível e facilmente legível, por ser sempre motivado pela cadeia da narrativa em continuidade, entre causa/efeito;
3. Os objetos apenas estão presentes se usados para a verosimilhança da situação, adereços de cena ou revelem algo sobre as personagens;
4. Pouca variação na luz e na composição dos planos ao longo do filme, sendo que a

[51] Ibid, 42-43.
[52] "match on the action". Ibid.

> ação dominante tende a decorrer no centro do enquadramento. Se houver mais do que uma ação num mesmo espaço serão cuidadosamente equilibradas. Existe sempre uma continuidade de configurações gráficas pois a presença das personagens e as ações no enquadramento são sempre cuidadosamente equilibradas.

Estes códigos dentro do paradigma de Hollywood criam um espaço fechado, subordinado à narrativa. Por comparação, os filmes de Ozu constroem um sistema muito diferente para lidarem com a lógica narrativa e espacial. Thompson e Bordwell argumentam que nem todos os planos de Ozu são filmados em ligeiro contrapicado como diz Richie, havendo variantes. Por exemplo, quando ele filma um bebé a câmara encontra-se ao nível do chão, quando é um adulto sentado, ao nível do olhar ou ligeiramente mais baixo. Os planos gerais dos interiores são filmados num ângulo ligeiramente contrapicado, e os planos gerais de exteriores a uma altura indeterminada. Mas em todos estes casos a câmara raramente está a uma altura ligeiramente abaixo do plano horizontal. Por causa da sua consistência, o ângulo de câmara, ligeiramente inferior ou ao nível do olhar, torna-se numa norma estilística. Para os autores, quando o ângulo e a altura da câmara permanecem constantes, certos dispositivos espaciais tornam-se mais empáticos. De um modo geral, os filmes de Ozu divergem do paradigma de Hollywood ao gerarem estruturas espaciais que não são motivadas por uma cadeia narrativa de causa/efeito. Por outro lado, a utilização de espaço mais radical em Ozu não possui motivação composicional (motivação de acordo com a economia narrativa) e realista (de acordo com os cânones da verosimilhança); a motivação é puramente artística, podendo o espaço ficar em primeiro plano. Assim, Ozu move-se pelo espaço através de um jogo de elementos dominantes e de harmonias que fazem com que a linearidade narrativa deixe de ser o centro da estrutura do filme. A causalidade narrativa é relegada numa polifonia que dá igual papel às manipulações puramente espaciais. Por vezes, Ozu, por entre cenas, utiliza um conjunto de planos transitórios como planos de paisagens, salas vazias ou outros espaços onde não há ação, normalmente entre cenas, que estabelecem o espaço circundante à cena e permitem um certo fluir do tempo, um certo tom, que Thompson e Bordwell designam como *espaços intermediários*. Para Thompson e Bordwell, não é possível considerar estes planos como planos gerais[53] (como sugere o teórico britânico Noël Burch) na denominação clássica de Hollywood, uma vez que muitos deles são mais confusos do que orientadores. Por

[53] "establishing shots". Ibid.

vezes Ozu corta para um plano sem música, outras para uma sequência de montagem[54], onde a música se estende fazendo a ligação entre os planos. O uso de seis, sete ou mais planos para estabelecer um local, diverge da conceção da economia da narrativa clássica (por exemplo, em *Havia um Pai*, Ozu introduz uma cena mostrando um cabide para chapéus, sem nunca mostrar um chapéu a ser pendurado).[55] Um dispositivo utilizado por Ozu para mostrar o espaço é o jogo com o foco. O elemento dramático por vezes fica fora de foco chamando atenção para espaços fora da ação dominante. Nos seus filmes a cores, a cor, por exemplo de

[54] "montage sequence". Ibid.

[55] Mitsuyo Wada-Marciano, no seu ensaio *Construction Of Modern Space: Tokyo And Shochiku Kamata Film Texts* (2006), escreve que em cada região do mundo existe uma versão de modernidade que é construída de acordo com as evoluções históricas, culturais e sociais dessa região específica. O processo de modernização é incomensurável através do tempo e do espaço. Wada-Marciano argumenta que muitos dos textos seminais sobre o cinema japonês usa o cinema clássico de Hollywood como normativo a partir do qual se avalia o desenvolvimento do cinema japonês, isolando-o do resto dos movimentos históricos e culturais do Japão. A separação do texto fílmico do seu contexto cultural, presta pouca atenção, na opinião da autora, por exemplo, aos estilos de produção e aos géneros históricos produzidos pelos estúdios Shochiku Kamata, no seio do qual trabalhavam realizadores como Ozu (entre 1923 e 1934, Shochiku Kamata era o único grande estúdio em Tóquio). O cinema deste período foi produzido numa década de um desenvolvimento urbano explosivo após a devastação causada pelo grande terramoto de Kanto. A modernização do espaço da cidade ocorre em simultaneidade com a criação de imagens da cidade moderna, neste caso, Tóquio. Para Wada-Marciano muitos dos estudos que analisam o espaço focam-se somente no espaço diegético sem os relacionar com o seu contexto social e histórico. Argumenta que o ensaio de Kristin Thompson e David Bordwell sobre o espaço e a narrativa em Ozu consiste numa abordagem formalista ao examinar a relação entre o espaço e a lógica narrativa comparando-a com o padrão do cinema clássico de Hollywood, em que o espaço fílmico normalmente serve a lógica narrativa. Do ponto de vista destes autores, alguns dos espaços fílmicos de Ozu desafiam a economia da narrativa clássica e declaram Ozu como um modernista por causa do seu desafio fundamental à norma clássica. Mas, para Wada-Marciano tal formalismo está centrado em normas teóricas ocidentais separadas de contextos culturais e históricos da época em que foram feitos. Thompson e Bordwell definem os *espaços intermediários* nos filmes de Ozu como sendo uma outra evidência da singularidade de Ozu. No entanto, caracterizam-nos como mais confusos do que orientadores uma vez que não seguem os típicos planos gerais (establishing shots) numa narrativa clássica de Hollywood. Para Wada-Marciano é possível interpretar estes espaços intermediários de um modo muito diferente à luz do uso generalizado de técnicas semelhantes entre os realizadores da Shochiku Kamata. A autora escreve que nos filmes de Gosho, Naruse e Shimizu, é possível encontrar-se adaptações paralelas dos espaços aos espaços fílmicos e espaços vazios com a qualidade de "ma", que define como uma pausa temporal e espacial. Segundo a autora, estes planos não possuem a mesma duração nem o refinamento como no caso de Ozu, e nem sempre são desprovidos de conteúdo narrativo. No entanto, o uso frequente de paisagens pelos cineastas da Shochiku Kamata é uma evidencia de um sistema em que a repetição de técnicas estilísticas formava um padrão para a audiência. O uso de técnicas fílmicas como os *espaços intermediários*, segundo Wada-Marciano, orientavam o público no sentido de reconhecerem pistas narrativas e o género ao qual pertenciam os filmes que viam, baseados em imagens que incluíam estes espaços. Por exemplo, uma imagem de uma rua num subúrbio identificava o filme como um *shoshimin eiga*. Ao reconhecer quais são as conotações históricas e regionais de tais lugares, para a autora, os *espaços intermediários* tornam-se assim, menos autónomos da narrativa (como defendem Thompson e Bordwell) se forem enquadrados dentro do estilo da Shochiku Kamata. O público, longe de ser confundido por tais *espaços intermediários*, era mergulhado na justaposição destes espaços, uma prática que segundo a autora, era usada pelo estúdio para identificar o género do filme. WADA-MARCIANO 2006: 159-173.

objetos como bules de chá, toalhas, garrafas, desempenham essa função. Por exemplo, no filme *A Flor do Equinócio* (1959) existe uma repetição de objetos vermelhos. Estas transições movem-se para dentro e para fora de cenas por meio de espaços contíguos, distintos de uma cadeia de causa-efeito. Através destas figuras estilísticas – foco, cor, cortes (cutaways), transições – o espaço vem para primeiro plano. Assim, apesar de relacionado com a narrativa, o espaço em Ozu não é apenas motivado por esta. O jogo entre as dominantes e sobre tons do foco ou da cor constroem um espaço em torno da cadeia narrativa, mais ou menos contigua a esta, interrompendo a causalidade[56]. Ao impedirem a narrativa causal o filme cria níveis ao longo, e, contra a narrativa.

Uma outra forma de construir o espaço em Ozu, é a utilização de dispositivos de montagem como o corte, não para elementos narrativos significantes como no paradigma clássico, mas para espaços fora da ação principal. Muitos dos cortes em Ozu funcionam como *elipses* dentro da cena. Em *Primavera Tardia* (1949), Ozu corta para planos exteriores que permite a passagem do tempo, em *A História de Tóquio* (1953) corta para uma série de espaços vazios onde a ação irá decorrer mais tarde. Os planos de corte e as transições marcam elipses temporais, apresentando espaços distintos dos projetos das personagens. Assim, os filmes de Ozu criam duração através de configurações espaciais. Ao apresentar um espaço sem personagens, os filmes de Ozu deslocam a ilusão da presença e da plenitude da narrativa. Os seus cortes contestam a presença imaginária da natureza humana e da psicologia da personagem dentro do sistema da causalidade narrativa, estruturando secções do filme em torno do que o paradigma clássico considera ausências.[57]

Em relação a movimentar a câmara num espaço de 360 graus (por oposição a 180 graus) os autores consideram que Ozu não está a quebrar uma linha existente, mas a construir um sistema alternativo à continuidade do sistema clássico, sendo a ausência de um eixo de ação uma constante dentro das cenas nos filmes de Ozu. Em cenas de diálogo, em que normalmente as personagens estão dispostas em círculo, há dois tipos de abordagem. Uma que coloca as personagens ou objetos ao centro com a câmara situada no limiar do círculo e outra que coloca a câmara no centro do círculo, entre as personagens. Uma terceira variação é o corte de um plano que pode ser frontal a uma personagem para uma vista parcial da ação a cerca de 135 graus. Uma vez estabelecido este padrão, os filmes de Ozu utilizam os mesmos

[56] Ibid, 43.
[57] Ibid, 54.

dispositivos que Hollywood (porém, sem o eixo de ação de 180 graus). Nos seus filmes apesar de existir continuidade[58], ao não respeitar o eixo, a direção da linha do olhar[59] torna-se ambígua. Ozu também usa linhas do olhar falsas, quando corta de uma personagem a olhar para o que supostamente está a ver[60]. O dispositivo dos 360 graus tem consequências pois o fundo dos espaços difere de plano para plano. Também na *mise en scène*[61], os objetos possuem uma relevância maior do que no paradigma clássico narrativo, fazendo parte da composição mas sem serem necessariamente utilizados, divorciados da sua função, como se fossem naturezas mortas.[62] Chaleiras, sinais de néon, extintores de fogos, garrafas de cerveja, vasos, toalhas, são dados relevantes na *mise en scène* de Ozu, e reaparecem nos seus espaços intermediários. Em Hollywood qualquer objeto para ser minimamente notado terá que fazer parte da narrativa.

As configurações gráficas também ganham um papel estruturante em Ozu, uma vez que muitas das vezes, o único fator de corte entre espaços resulta da justaposição de elementos pictóricos. Por vezes Ozu utiliza o que Bordwell e Thompson referem como um jogo gráfico[63], cortando de um elemento para outro similar no plano seguinte, com correspondência gráfica entre si. Ozu almeja uma maior continuidade gráfica entre os planos do que o cinema clássico (por exemplo, em *Coração Caprichoso* de 1933, quando corta do pai a sacudir o casaco na rua para outro plano dele a sacudir o casaco e a pendurá-lo em casa). *O Gosto do Saké* possui vários exemplos de continuidade gráfica, que permite o movimento entre espaços diferentes mantendo uma concordância gráfica geral (por exemplo, do plano exterior do prédio onde vive Koichi, corta para um plano do corredor com a mulher de Koichi a dirigir-se à câmara, cortando para o interior da casa com ela a entrar). O mesmo acontece numa cena num restaurante de saké onde Ozu corta de espaços isolados no restaurante para planos frontais de Koichi a jantar com um amigo, que têm as garrafas de cerveja em posições idênticas na mesa, dando uma sensação de jogo gráfico. Em *O Fim do Outono* um dispositivo semelhante é usado quando Aya janta com o tio, que a tenta persuadir a casar. Os pauzinhos para comer repousam de modo semelhante na mesa. Para Thompson e Bordwell, os filmes de Ozu formam uma fissura entre a narrativa e diversos elementos espaciais, tal como os filmes

[58] "match on the action". Ibid.
[59] "screen direction". Ibid.
[60] Ibid, 55.
[61] Encenação de todos os elementos, incluindo os atores, no interior do quadro, dentro da cena. In GAUDREAULT 1989: 118.
[62] THOMPSON, BORDWEL 1976: 63.
[63] "graphic match". Ibid, 55.

de Eisenstein ou de Tati, em que o espaço contesta a primazia da corrente causa-efeito. Porém, o seu cinema não elimina a narrativa. Tal como Barthes escreve em "O Terceiro Sentido" (Cahiers du Cinéma, 1970), "o problema atual não é destruir a narrativa, mas sim subvertê-la".[64] Os espaços de Ozu exigem ser lidos pluralmente, desafiando-nos a jogar dentro deles.

[64] "The present problem is not to destroy narrative but to subvert it.". Roland Barthes, *Cahiers du Cinéma*, Paris: Cahiers du Cinéma, 1970. Cit. por THOMPSON, BORDWELL 1976: 73.

I.3. AS CASAS DA MEMÓRIA DE OZU: A CASA COMO UM NINHO

No mundo de objetos inanimados o ninho tem um significado extraordinário, sendo considerado uma das maravilhas da vida animal. Os homens podem construir tudo exceto um ninho. O ninho como qualquer imagem de descanso e de sossego, é imediatamente associado com a imagem de uma simples casa. Bachelard refere Jules Michelet, que no seu livro "L'Oiseau"[65], sugere uma casa construída pelo e para o corpo, adquirindo uma forma de concha e de intimidade.[66] Ao vermos algumas das imagens dos ninhos ilustradas no livro de Michelet (ver Figuras 1 e 2), constatamos a origem animal da vida orgânica do homem.[67]

1.



2.



Para Bachelard, ao examinarmos um ninho recebemos um ressurgir de confiança, uma urgência na direção da confiança cósmica. Ele pergunta; iria um pássaro construir o seu ninho feito de saliva e de lama, se não possuísse um instinto para confiar no mundo? Para Bachelard, a nossa casa torna-se um ninho no mundo onde vivemos em completa confiança. Para experimentarmos esta confiança, nos nossos sonhos, participamos no sentido de segurança da nossa casa. O ninho, tal como a casa onírica, e a casa onírica tal como o ninho, ao estar na origem dos nossos sonhos faz com que nada saibamos sobre a hostilidade do mundo. A experiência da hostilidade do mundo vem mais tarde, pois o ser começa com uma sensação de bem estar. O limiar é um limiar hospitalar. O ninho calmo e a velha casa, tecem a robusta teia de intimidade no tear de sonho.

---

[65] "O Pássaro".
[66] BACHELARD 1961: 128.
[67] MICHELET 2013: 10, 41.

A ideia de lar enquanto um ninho e da ameaça a esse ninho, parece ser, por conseguinte, o principal tema na obra de Ozu.

Em *O Coro de Tóquio*, é o desemprego do pai, a ameaça à estabilidade do ninho familiar. Como é que o pai volta a encontrar forma de sustento da família e ao mesmo tempo reencontra dignidade pessoal? Em *Nasci, Mas...* é o reconhecimento da divisão de classes que perturba o sonho das crianças protegidas, no ninho, contra a realidade exterior. A mudança de casa, para uma nova terra, é um passo no limiar do ninho para o mundo real.

Para Bachelard, também o regresso humano ao ninho toma lugar no grande ritmo da vida humana. Por isso, uma casa-ninho nunca é jovem. Não somente regressamos a ela, mas sonhamos em regressar a ela. E se regressamos à velha casa como a um ninho é porque as memórias são sonhos, porque a casa dos dias passados se tornou numa grande imagem de intimidade perdida.

O regresso e a reunião são temas recorrentes na obra de Ozu. Neste caso, a família original, após uma separação longa, volta a estar junta. Aqui, a ameaça impende sobre a possibilidade ou impossibilidade de reunião. É o ninho abandonado e o regresso aos laços afetivos originais como em *Filho Único* e *Havia um Pai*.

I.3.1. *O CORO DE TÓQUIO* (1931)[68]

I.3.1.1. SINOPSE

Um grupo de estudantes pratica desporto sob orientação do professor Omara. Anos mais tarde, um deles, Shinji encontra-se empregado numa companhia de seguros. Shinji é casado e tem três filhos. Um dia ao descobrir que um colega foi despedido injustamente confronta o chefe e acaba por perder o emprego. O seu despedimento perturba o núcleo familiar, sobretudo quando a filha mais nova adoece. À saída do centro de emprego a que recorre,

[68] O título do filme torna na canção que é cantada no fim por Shinji e os antigos colegas de escola, uma celebração de Tóquio, não somente a cidade do desemprego mas também a cidade de pequenos grupos entreligados que pode assimilar o individual e absorver alguns dos choques da vida quotidiana no Japão. Deixar Tóquio é enfrentar o mundo, despido. BORDWELL 1988: 221.

Shinji encontra o antigo professor, Omara, que lhe conta que abriu um pequeno restaurante e propõe ajudá-lo. Mas ao deslocar-se ao restaurante, Shinji percebe que Omara não tem clientes e acaba por fazer publicidade ao negócio numa rua da cidade. Ao regressar a casa, a mulher confessa que o viu e que sentiu vergonha mas compreendendo o sacrifício do marido oferece-se para o ajudar. No restaurante do professor, enquanto a mulher ajuda na cozinha, Shinji recebe os ex-colegas de escola para um almoço. Omara revela a Shinji que lhe encontrou um trabalho a ensinar inglês numa terra distante de Tóquio. Shinji e a mulher mostram-se agradecidos, mas ao mesmo tempo tristes por terem que deixar a cidade. Shinji e os colegas cantam em redor da mesa. Shinji e Omara revelam mágoa pelo que a vida trouxe, mas gradualmente cantam com renovada esperança.

I.3.1.2. A CASA

Shinji, um jovem pai de família que perde o emprego vive com a mulher e os três filhos pequenos uma casa de classe média baixa no subúrbio de Tóquio. O espaço é-nos dado pelo papel na casa das personagens que o ocupam, e pela forma como se movem nele. Ozu não está preocupado em situar ou orientar o espectador, obrigando-o a reconstruir a casa mentalmente recorrendo à sua própria experiência pessoal, como um mapa. Cada um constrói a sua casa, emocionalmente, na sua própria mente. Ozu somente nos dá pistas, a nossa emoção e experiência pessoal completam o resto. A casa existe como o espaço habitado pelas personagens, não assume uma identidade autónoma destas; não há nenhum plano geral para estabelecer o espaço, nem suficientemente afastado para que tenhamos uma noção do todo.

A casa e as divisões existem como pano de fundo para a ação. É nestas que Ozu se concentra: são os objetos que primeiro nos introduzem a personagens que ainda não vimos.
Ozu abre a primeira cena, com planos de detalhes. Uma mesa com um relógio (a manhã), alguns livros (a ideia de uma classe média educada), de onde umas mãos masculinas retiram um espelho e uma chupeta. Sem mostrar a personagem (o pai), este limpa o espelho com o pijama. Corta para outro plano aproximado, das mãos a pendurarem o espelho por entre os livros que ocupam a prateleira de um armário. Ozu corta para um plano aproximado de peito, contrapicado, do pai, com a chupeta do filho na boca, a fazer o nó de uma gravata (ver Figura 1). Estabelece assim a ideia do recém-nascido na casa. Depois, o pai pega numa bola indicando a presença do filho mais velho (ver Figura 2). Encontramo-nos num filme mudo em que a presença de objetos nos revelam visualmente a informação sobre quem é esta família.

1.



2.



Os livros dão-nos a ideia de um pai relativamente culto que terá frequentado a Universidade (um elemento importante para a dramaturgia da história no contexto de um licenciado sem trabalho); o relógio, a ideia de um horário laboral a cumprir; a boneca, a ideia de uma pequena filha; a chupeta, a existência de um bebé; o espelho pequeno, a ideia do ritual matinal; o aprumo, a preparação para o dia de trabalho.

Um outro objeto que nos revela a presença de crianças é a bola às riscas num plano detalhe, sobre os pés da personagem. São assim, os objetos que nos introduzem às personagens e ao universo da casa, ou seja, o detalhe dá-nos uma informação mais vasta sobre a família. Por exemplo, Ozu corta para um plano de pormenor de um cesto com a louça que a mãe está a lavar. A introdução da figura materna é através de um objeto que define o seu universo doméstico, da mesma forma que a introdução da figura paterna foi feita através de detalhes que o caracterizam. Outro objeto importante para a cena, uma vez que vai ser o centro do problema entre o pai e o filho, é a bicicleta. A criança aponta os amigos que passam de bicicleta, do outro lado do quintal, e pede uma igual ao pai. Este momento contextualiza a condição social da família, num subúrbio de classe média em torno da grande Tóquio, dependente do salário do pai. Perto do final da cena, outro objeto relevante para a caraterização social da família são os discos que caem no chão, quando a criança tenta ir buscar a bola às riscas por cima do armário. Este momento, de acordo com Bordwell, representa um desafio à autoridade paterna, característica da era Meiji, presente em muitos filmes de Ozu. A presença dos discos é sinal da ocidentalização do Japão, que terá a sua maior expressão a seguir à Segunda Guerra Mundial, e um elemento geracional próximo de Ozu na altura com uma idade aproximada à da personagem do pai no filme. É uma nova geração japonesa, *salarymen*, em torno das grandes cidades onde surge a indústria. É o começo de uma nova era, industrial, de um País em acelerado desenvolvimento económico, em direção à modernidade.

Por contraponto, verifica-se a presença da chaleira e do serviço de chá sobre a mesa baixa, constante, na maior parte dos planos, a tradição convivendo com elementos da contemporaneidade.

Na cena, o pai ocupa a sala, a divisão principal e o centro da casa. O pai é também o centro do universo do filho que pede insistentemente para que lhe compre uma bicicleta. Este pedido torna-se num motivo unificador importante para a primeira parte do filme, estabelecendo o desejo de Shinji em ser um pai generoso[69]. A mãe, ao fundo, está atenta ao que se passa na sala e apenas intervém quando o filho pede ajuda para convencer o pai. Bordwell no seu livro *Ozu*, escreve que por contraste ao exterior plácido, em redor do pai tudo é turbulento: os filhos correm à sua volta, suplicando por brinquedos, apresentando uma forma de escárnio à autoridade paterna que para Bordwell é típica em Ozu.

Os planos são fixos. A mudança da escala é efetuada por corte no raccord no eixo[70]. Quando usa campo contracampo, por exemplo, o pai, sentado no chão, surge em plano conjunto, isolado no plano, ao contrário do filho, que surge com a referência das pernas do pai em campo (ver Figuras 3 e 4). No plano seguinte, o pai surge sozinho e parece engrandecido aos olhos do filho (ver Figura 5). É através da criança que o espaço é revelado, não sendo nunca, até esta altura, revelado de forma expositiva e independente da ação das personagens (ver Figura 6).

3.



4.



[69] BORDWELL 1988: 219.
[70] Aproximação ou afastamento da câmara do sujeito ou objeto, sem alteração do seu ângulo (nota do autor).

5.



6.



Para Bordwell o ângulo baixo da câmara é parcialmente motivado pela proeminência das crianças (acrescenta que Ozu desenvolveu uma nova abordagem para filmar o espaço doméstico, como quando os pais caminham até primeiro plano, ficando cortados pela cintura, saem de campo e entram as crianças, fazendo com que o plano mude de escala sem cortar. Por meio da *mise en scène*, Ozu faz uma montagem dentro do plano). De modo geral, diz Bordwell, as cenas na casa apresentam "o 'modelo' estilístico que Ozu irá utilizar cerca dos próximos doze anos."[71]

Ozu estrutura a sua cena por partes; em cada parte estabelece um plano conjunto, a partir do qual corta no eixo à frente, para planos, normalmente, mais aproximados das personagens, ou para campo contracampo das personagens. Ozu segue a linguagem fílmica estabelecida na época pelos filmes clássicos do pré-guerra, recorrendo a um estilo de montagem "analítica" ou "realista" (o estilo fragmentado de Bordwell), segundo a definição de André Bazin no seu original *Q'uest que C'est le cinema?*. Para Bazin em 1928 o filme mudo tinha atingido o seu auge artístico e divide o cinema feito entre 1920 e 1940 em duas vertentes opostas, o cinema "da imagem" e o cinema "realista". O primeiro tem a ver com o cinema relacionado com o lado plástico da imagem (o estilo dos décors, a *mise en scène*, a luz, a representação, a maquilhagem, etc) e os recursos da montagem, simplesmente organizando as imagens no tempo e que deriva das primeiras obras-primas de Griffith (cita Malraux no seu *Psychologie Du Cinéma* que diz ter sido a montagem que deu origem ao cinema como uma forma de arte, afastando-o do mero registo fotográfico animado, no fundo, criando uma linguagem). Ou, a utilização da montagem podia ser "invisível", como acontecia com os clássicos americanos do pré-guerra (a grande influência de Ozu, segundo Bordwell), em que as cenas eram planificadas "analisando" um episódio de acordo com a lógica

[71] "(...) the stylistic 'template' that Ozu will employ for the next dozen years or so.". Ibid, 219.

dramática da cena e em que os espectadores aceitavam os planos justificados pela geografia da ação ou pela mudança de interesse dramático na cena (sendo que para Bazin a qualidade neutral desta montagem "invisível" não faz uso de todo o potencial da montagem. Estas potencialidades estão associadas à "montagem paralela" também criada por Griffith que intercala entre duas ações simultâneas em espaços geográficos e/ou tempos diferentes, pela "montagem acelerada" como fez Abel Gance em *La Roue* criando a ilusão de uma locomotiva a aumentar de velocidade e a "montagem das atrações" desenvolvida por Eisenstein em que o sentido deriva da justaposição de imagens). A montagem usada por Kuleshov, Eisenstein ou Gance não mostrava o evento mas aludia a esse evento e o significado final do filme residia na ordenação e relação destes elementos mais do que no seu conteúdo objetivo[72], ou seja, alcançando um resultado abstrato que sugere uma ideia por meio de uma metáfora ou associação de ideias. Porém, acrescenta Bazin, em realizadores como Stroheim, Murnau e Flaherty este tipo de montagem "expressionista" é menos relevante a não ser por contraponto à realidade que procuram filmar. Por exemplo, o que importa a Flaherty é a relação entre Nanook e a foca (no filme *Nanook, O Esquimó*, de 1922), a duração da caçada é a substância da imagem, o seu próprio objeto, confinando-se a mostrar o tempo real da espera em somente um plano. Murnau em *Sunrise*, segundo Bazin, está menos interessado no tempo e mais interessado em mostrar a realidade dramática do espaço, onde a composição da imagem revela as relações pré-existentes que constituem o drama. Destes realizadores para Bazin, Stroheim é o que rejeita mais a montagem e o mais realista, capaz de nos mostrar o mundo em toda a sua crueza. Em todos estes realizadores, e sobretudo em Griffith, o verdadeiro precursor da montagem psicológica e o primeiro a aproximar a câmara da personagem para revelar a emoção do rosto retirando-a do lugar do proscénio, a imagem ou um plano é avaliado não de acordo com o que acrescenta à realidade mas com o que revela dessa realidade. Se o cinema mudo era baseado na composição plástica da imagem e nos artifícios da montagem expressionista ou simbolista, por volta de 1938 (com o advento do som) Bazin denomina as novas formas de construção cinematográfica como analíticas ou dramáticas em que a característica principal numa cena de diálogo era o campo contracampo, uma convenção do cinema clássico.

Em *O Coro de Tóquio*, Ozu trabalha com padrões que se refletem nas personagens e no décor (os jogos gráficos de Thompson). Nesta cena existe uma presença constante das riscas, sobretudo na roupa das personagens, o que também permite um maior contraste e

[72] BAZIN 2005: 25.

textura das formas no preto e branco do filme. As riscas negras na camisa de alças da filha e cinzentas na camisa do irmão, as riscas na gravata do pai e depois, presentes na roupa da mãe. A família é unificada pela escolha subtil de um padrão comum na roupa, por contraste às formas redondas das flores nas paredes, ou das nuvens nos shoji.

O que conduz a cena na manhã desta jovem família, é o desejo do filho mais velho por uma bicicleta, à semelhança dos colegas da escola. Esse desejo leva a criança a movimentar-se pelo espaço, pela sala, o território dominado pela figura do pai que brinca com a filha mais nova; e a cozinha, o território materno. Os planos permanecem fixos, ligeiramente contrapicados, mantendo-se o ponto de vista da criança que percorre a casa, negociando com os pais a compra da sua bicicleta. Ozu introduz o tema social e económico que servirá de pano de fundo ao filme. Somente corta uma vez, para um plano do exterior em que os colegas de escola da criança passam de bicicleta; um plano exterior que interrompe a ação e serve de pequena elipse (ver Figura 7). Ozu prepara assim a cena do conflito.

7.



I.3.1.3. A AMEAÇA

Esta cena é um bom exemplo de que, mais uma vez, o espaço não existe desligado da personagem, neste caso, o pai que entra em casa depois de perder o trabalho. Ozu filma-o com uma certa distância, sendo uma vez mais, o espaço revelado através da ação da personagem. A casa é um ninho para onde o pai regressa e na qual se refugia, e é assim como Ozu a filma; minimal, intimista, ao mesmo tempo acolhida por um evento que ameaça a sua estabilidade.

O pai entra em plano conjunto da porta. Ozu corta para outro plano conjunto da sala, onde está a filha pequena, como se o primeiro plano fosse um ponto de vista da criança (ver

Figuras 8 e 9). Somos assim introduzidos ao pai através dos olhos da filha. Como se esta imagem, de um pai a carregar uma preocupação para dentro de casa numa época assolada pela crise, fosse a imagem de um passado distante para Ozu.

8.



9.



Ozu volta a cortar da criança para o pai, que descalça os sapatos e se levanta, revelando uma trotineta de madeira que carrega na mão (desfazendo a promessa da bicicleta ao filho). É o objeto mais desestabilizador do plano entre os outros elementos que o compõem; a chaleira do chá sobre a mesa redonda, em harmonia com os padrões das flores nos shoji, o quimono da mãe pendurado na parede, os *tatami* de linhas verticais no chão. O semblante carregado do pai, os pés descalços e os passos lentos, humanizam o espaço, conferem-lhe a profundidade de espaço vivido. O pai atravessa a sala até ao quarto sem cumprimentar a filha que o chama (ver Figuras 9A e 10). Depois, em plano conjunto contrapicado, senta-se no quarto de frente para a câmara, com os sapatos e a trotineta pousados sobre o tatami (ver Figuras 11 e 11A). É o momento em que vemos o pai isolado no centro do quarto, a sua figura redonda, desiludida, em contraste com as formas direitas dos shoji.

9A.



10.



11.



11A



Ozu filma o momento em que o filho entra na sala num campo contracampo em ligeiro contrapicado. A criança afasta-se do pai numa atitude de amuo. O pai responde esquivamente, e tenta convencer o filho a aceitar a trotineta. Ozu fá-lo em três planos; plano aproximado de tronco do pai, contrapicado (ver Figura 12); plano americano[73] contrapicado do filho a responder ao pai (ver Figura 13); e plano conjunto da criança e do pai quando este se aproxima dela (ver Figura 14).

12.



13.



14.



[73] Plano acima do joelho.

Perante a recusa do filho, a cena culmina no castigo do pai. A tensão é distendida no tempo, no interior da cena, por meio da montagem dos seguintes planos:

a) Plano aproximado da trotineta caída no chão (ver Figura 15);

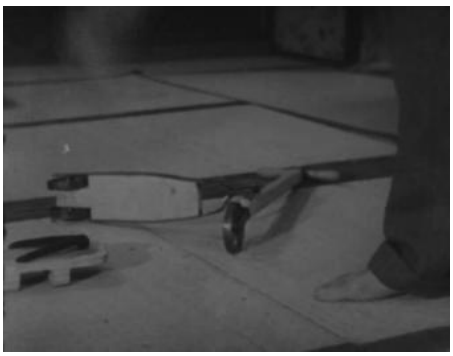
b) Plano conjunto, nível do olhar, do bebé que olha o pai (ver Figura 16);

c) Plano aproximado de tronco, frontal, do pai com o filho em *amorce* [74]
(ver Figura 17);

d) Plano aproximado de tronco do filho a chorar, com o pai em *amorce* (ver Figura 18);

e) Plano conjunto do pai e do filho, quando este se liberta do pai e corre para a mãe (ver Figura 19).

15.



16.



17.



18.



[74] Amorce é um termo francês usado principalmente no campo contracampo. Se um objeto ou uma personagem, de costas, está em primeiro plano na imagem (p. e., no caso de se ver o ombro), então diz-se que está em amorce. Nesta situação, o objeto ou a personagem em primeiro plano esconde uma parte da ação, ou a personagem que está de frente. In Lexique du Cinéma, https://devenir-realisateur.com/lexique/. Em inglês o termo correspondente é *Over The Shoulder Shot* (Nota do Autor).

19.



O tempo fílmico por meio da montagem cria progressão dramática. O pai isola-se da família, sentando-se a um canto da sala, enquanto o filho procura a mãe na cozinha. Ozu fá-lo através da *mise en scène*, utilizando a profundidade de campo dentro do plano ou a "montagem em profundidade".[75] Fá-lo por vezes com um jogo de foco e cortes entre planos fora de foco e dentro de foco.[76] O pai senta-se na camada frontal do plano, enquanto a mãe e os filhos surgem ao fundo, olhando-o (ver Figura 20). [77]

20.



Corta a seguir para um campo contracampo entre o pai e a mãe com os filhos, mostrando a fissura que se instalou no lar. A mãe, sem compreender a ação do marido que se mostra tenso e silencioso, acalma o filho que chora (ver Figuras 21 e 22).

[75] BAZIN 2005: 33.
[76] BORDWELL 1988: 220.
[77] A montagem em profundidade foi desenvolvida mais tarde por Orson Welles (em *Citizen Kane*) e por William Wyler (no seu filme de *The Little Foxes*), ambos de 1941, nos Estados Unidos.

21.



22.



Ozu joga com o conhecimento do espectador sobre a situação de Shinji contra a ignorância dos filhos e o equívoco da mãe. De novo, Ozu utiliza uma grande profundidade espacial, e um jogo de foco e cortes entre planos fora de foco e dentro de foco.[78] Apenas a insistência do choro do filho e a incompreensão da mulher fazem Shinji levantar-se e aproximar-se da família.

O detalhe com que Ozu filma o momento revela a sua minucia formal a manusear a tensão: Ozu corta para um plano geral da sala em que vemos a família nas mesmas posições no espaço, na camada frontal e no fundo (ver Figura 23); corta para um plano conjunto da mulher e dos filhos e para um plano aproximado de tronco do pai que parece intransigente aos argumentos da mulher (ver Figura 24 e 25). Corta para um plano de detalhe de Shinji a pegar na carta de despedimento do trabalho (ver Figura 26). Regressa ao plano conjunto da mulher e das crianças que o olham assustados, quando Shinji se aproxima e entrega a carta (ver Figura 27). O despedimento é revelado à mulher e aos filhos, causando mudança na cena (ver Figuras 28 e 29).

23.



24.



[78] Ibid, 220.

25.



26.



27.



28.



29.



A cena divide-se em três partes: a primeira em torno da expectativa da criança e da sua frustração ao verificar que o pai não lhe trouxe a bicicleta prometida e que culmina na sua explosão reagindo à provocação do filho. A segunda parte, sobre as consequências dessa explosão na família, o choro da criança, a incompreensão da mãe e o isolamento do pai até à revelação da carta de despedimento. A terceira parte é a reação da família ao despedimento do pai, o arrependimento do pai e a incerteza do pai e da família quanto ao futuro.

Apenas esta revelação irá fazer o casal reaproximar-se, no mesmo plano geral que atrás. Verifica-se assim que Ozu utiliza três ângulos diferentes de câmara para filmar a maior parte da ação: plano geral, plano conjunto e plano aproximado das personagens.

Nesta terceira parte da cena, Ozu tarda a resolver o conflito entre o pai e o filho. O plano geral em que a mãe se aproxima do filho tentando convencê-lo a aceitar a trotineta revela uma vez mais na *mise en scène*, a utilização da profundidade de campo, desta vez com a criança, a mãe e a irmã na camada frontal e o pai ao fundo (ver Figura 30).

30.



Ozu corta para um plano aproximado de tronco do pai e para um ponto de vista dele sobre a mulher que fala com o filho (ver Figuras 31 e 32). A passagem para um plano subjetivo da personagem dentro da cena, o que vê no momento, é igualmente uma técnica que Ozu utiliza e que permite ao espetador reorientar-se a partir do ponto de vista do protagonista. Ozu revela assim emocionalmente o que o pai sente, pois é nesse momento em que vemos o arrependimento de Shinji (ver Figuras 31A e 32A).

31.



32.



31A.



32A.



Uma vez mais, Ozu reconfigura a *mise en scène* estabelecendo a posição das personagens no plano geral. Esta reconfiguração do espaço por meio da *mise en scène* acontece na cena por duas vezes. A primeira após a explosão do pai, quando a criança chora refugiada nos braços da mãe, e a segunda após a revelação do despedimento, com a aproximação da mãe ao pai, quando esta procura convencer o filho a aceitar a trotineta. A partir desse momento, Ozu utiliza o campo contracampo para estabelecer mais uma vez a relação dos olhares entre as personagens no espaço.

Noutro momento do filme, quando Shinji regressa a casa, após a mulher o ver a distribuir promoção do restaurante, Shinji vira-se e olha para fora. Ozu corta para um estendal com roupas de criança. Shinji olha, novamente o estendal. A imagem, admiravelmente especifica segundo Bordwell (de quem são as roupas? Que crianças?), cristaliza muitos elementos – as exigências do seu filho, as obrigações de família de Shinji, o subúrbio mundano a que pertence, o paralelo entre assalariado e criança (ele diz: "Hoje em dia, perco todo o meu entusiasmo juvenil").[79] Bordwell escreve que, como acontece frequentemente em Ozu, a epifania das personagens permanece de certo modo misteriosa, mas marca o momento típico de resignação ao que for que a vida traga. Enquanto Sugako reúne as roupas dele, ele mostra-lhe com um sorriso a aspereza das suas mãos, os vestígios da sua descida do trabalho mental para o manual. Refere o teórico japonês Sato que define o tom deste filme como o de uma tragédia alegre.[80]

[79] "These days I'm losing all my youthful enthusiasm.". Ibid, 222.
[80] "cheerful tragedy". Ibid.

I.3.1.4. CONCLUSÕES

A ameaça que impende sobre a casa onírica em *O Coro de Tóquio*, resulta do despedimento do pai. Como recuperar o emprego e a dignidade? O filme lida com o tema do desemprego, da relação entre gerações (o pai e a incompreensão e exigência do filho mais velho), e da união da família face à adversidade. Ozu estabelece uma ameaça clara, o despedimento, aumentado pelo conflito com o filho na casa. O espaço na casa é filmado do ponto de vista de Shinji, pois Ozu não faz planos expositivos, concentrando-se na ação. Utiliza detalhes (como objetos) para introduzir e caracterizar as personagens e estrutura as cenas por partes, em que cada parte estabelece: um plano conjunto; raccord no eixo para a frente para planos mais próximos das personagens; campo contracampo que estabelece a relação de olhar entre as personagens. Ozu movimenta a câmara no interior de um eixo de 360 graus, como referem Thompson e Bordwell, mas, a sua planificação apresenta ainda assim, uma lógica clássica, analítica, de aproximação gradual à figura humana e análise das emoções. A montagem dos planos, em certos momentos, é utilizada para prolongar a tensão da cena. Utiliza o plano subjetivo para revelar o que a personagem está a ver (e a sentir) e ligar assim os espaços, usando por vezes, como verificaram Thompson e Bordwell, falsas linhas do olhar. Reconfigura a cena através da *mise en scène* (montagem dentro do plano) alterando a posição dos atores por duas vezes dentro da cena, em plano conjunto.

I.3.2. *NASCI, MAS...* (1932)

I.3.2.1. SINOPSE

Dois rapazes, iniciam as aulas na escola de uma nova terra para onde foram morar com os pais. Começam a sair com um grupo de colegas da sua escola, até que descobrem que o mais fraco, o único que conseguem dominar dentro do seu grupo, é Tao, o filho do chefe do pai. Uma noite, ao assistirem a um conjunto de filmes na casa do amigo, filmados pelo pai deste e pelos funcionários da empresa, são testemunhas de uma posição de humilhação e subalternidade do seu pai ao chefe. Embaraçados perante o amigo, as crianças regressam sozinhas para casa. Em casa, questionam o pai sobre a sua atitude no filme, acusando-o de ser subserviente e de não ser importante como o pai de Tao. O pai explica que é o seu patrão a quem tem de obedecer. O filho mais velho, sem compreender, provoca-o, chamando-o de cobarde. O pai bate-lhe. Nessa noite, a mulher conforta-o enquanto olham os filhos a dormir.

No dia seguinte, o pai aproxima-se lentamente dos filhos, indo levá-los à escola. Na escola, encontram o carro do pai de Tao estacionado à entrada. O pai hesita mas as crianças incentivam-no a ir cumprimentar o chefe. Tao sai do carro e vai ter com os amigos. Perguntam-se mutuamente sobre quem tem o melhor pai, e Tao acaba por perder o jogo. As crianças abraçam-se e seguem juntas para a escola.

I.3.2.2. A CASA

Nasci, Mas..., subintitulado "Um filme-livro para adultos", um filme à thése, uma lição invulgarmente explícita[81], representa a passagem das crianças a um outro patamar de compreensão sobre a vida. A uma nova fase dentro do ritual do seu crescimento. É uma separação da infância/inocência e entrada no mundo real, o mundo dividido por classes sociais, cuja ideia até então, era inexistente para elas. A visão de Ozu é que as divisões sociais estão presentes desde a infância. E também que a inocência infantil sobrepõe barreiras levantadas pelas classes, sem que elas desapareçam por completo. Para Bordwell, o filme é construído em torno do uso social do poder: à medida que os filhos ascendem dentro do pequeno gangue da vizinhança, o pai vai revelando, cada vez mais, a sua subordinação no trabalho. No mundo dos rapazes, o poder vem da idade, da esperteza, da força. Ambos déspotas, sabem que o poder não necessita de ser exercitado com justeza, mas não conseguem entender que nem todos têm a mesma oportunidade de, em primeiro lugar, o obter. Para os filhos esta habilidade vem de fontes míticas (a história que as crianças contam sobre como os ovos crus dos pombos dão energia). Assim, o filme justapõe o facto de num mundo de adultos o poder ser implacavelmente social, derivado do dinheiro e da posição.[82] O chefe não é forte nem esperto; é apenas o chefe. A ilusão das crianças é de que todo o poder pode ser ganho por meio de habilidades simples, à medida que vão assumindo controle sobre o gangue, derrotando os outros. O filme para Bordwell, preserva o protesto contra a ordem estabelecida, mas ao mesmo tempo, dramatiza a necessidade de submissão. O que choca os filhos é perceberem o quanto o pai é capaz de se rebaixar. Assim, aos mundos da escola, do recreio e do trabalho, Ozu contrapõe o da casa. Apesar da inevitabilidade do compromisso social do filme, o importante para Ozu é estas condições apresentarem uma oportunidade para que os membros solitários e separados da família se possam reunir. Para Ozu apenas na solidariedade da família é possível encontrar a solução necessária para se suportar silenciosamente o fardo

[81] Ibid, 229.
[82] Ibid, 226.

destas condições. A família é também o local onde é colocada em causa a autoridade paternal tão valorizada pela ideologia Meiji.[83]A meio do filme, o tema do poder interliga-se com o tema da grandeza do pai, pois com a revelação da humilhação de Yoshi, o filme mostra que a dignidade paternal também responde ao nexo da sobrevivência. A reconciliação do pai e dos filhos significa um retorno às relações honestas: logo que a ferida é sarada no interior da família, as relações sociais podem ser ajustadas.[84]

A cena do filme dentro do filme em *Nasci, Mas...* é considerada como um dos momentos mais críticos da obra de Ozu. Para Yuki Takinami, a relevância da cena do filme dentro do filme, é devida ao reconhecimento da realidade social (o reconhecimento da hierarquia social invertida no mundo adulto: enquanto que os dois irmãos mandam em Tao, o pai de Tao é o patrão do pai deles), ser transmitido através do olhar inocente de uma criança[85]. Takinami faz uma comparação entre este momento e o "Homem da Câmara de Filmar" de Dziga Vertov, referindo algumas semelhanças entre os dois filmes. Por exemplo, Ozu insere planos com a velocidade rápida da cidade tiradas de uma câmara montada num elétrico tal como Vertov faz em "O Homem com a Câmara de Filmar", e tais planos são seguidos por um plano picado das linhas dos elétricos comparáveis aos planos panorâmicos que mostram Moscovo no filme de Vertov. Por último o filme enfatiza o processo de projeção, com planos do projecionista e da lata de filme. Diz Takinami que é difícil determinar se Ozu teria visto o filme de Vertov antes de ter completado *Nasci, Mas...*, mas teria tido oportunidade de ler as criticas sobre o filme de Vertov quando estreou no Japão. Mas as referências de Ozu ao cinema enquanto meio e à realidade social, não são como as de Vertov, que pretende acordar as massas através do cinema. Tudo sugere que Ozu estaria interessado nas técnicas cinemáticas de Vertov mas não no conteúdo político. O final do filme para Takinami, segue a moral de fidelidade à família shoshimin no seio do sistema económico japonês, abraçando o ato humilhante do pai, testemunhado pelos filhos. O crítico Wadayama Shigeru alegou que o comentário social em *Nasci, Mas...* não teve qualquer "alívio" no fim. Segundo Wadayama, o filme "(...) no fim, caiu completamente na escuridão."[86]

[83] Ibid.
[84] Ibid.
[85] TAKINAMI 2018: 133-151.
[86] MIYAIAO 2018: 125.

Para Bordwell, a organização narrativa deste filme possui uma associação causa-efeito episódica.[87] A cena de abertura, segundo a sua análise, é diferente de qualquer outra em Ozu. A cena exemplifica, na sua planificação fragmentada, o que Bordwell chama de "one shot per point method" da comédia americana à Lloyd ou Lubitsch. A situação é gradualmente revelada, as personagens são introduzidas separadamente, e o pai é enfatizado através de planos repetidos que vão sendo mais próximos. Mas em *Nasci, Mas...* apesar de ser dominado por um objetivo didático, há certas coisas que escapam ao controle temático. Escreve Bordwell que existem momentos de comédia especialmente no concurso de comparação entre os pais.

I.3.2.3. A AMEAÇA

As cenas onde é desenvolvido o principal conflito do filme são um exemplo da relação entre a *mise en scène* e o espaço. Ozu usa a totalidade da casa, entre a sala, os quartos e na manhã seguinte, o exterior. Ozu trabalha com a profundidade de campo, o jogo de olhares entre as personagens, e a luz. Na sequência da noite, as crianças chegam a casa zangados pela humilhação do pai durante a projeção de um filme caseiro, filmado por Iwasaki, o chefe. Quando o pai chega a casa, as crianças acusam-no de não ser importante. Não compreendem a sua posição de subalternidade ao pai de Tao. O pai explica que dependem dele. Mas, o filho resiste às explicações do pai. À medida que a cena desenvolve, a fúria do pai aumenta acabando por bater no filho mais velho causando o choro dele e do irmão. Depois, sentindo-se culpado, começa a beber. As crianças deitam-se. Na manhã seguinte, o pai tenta fazer as pazes com os filhos.

Ozu inicia a cena com um lento movimento de câmara horizontal (travelling), do exterior, que revela a mãe a coser na sala (ver Figuras 1 e 1A).

1.



1A.



[87] BORDWELL 1988: 226.

Ozu corta para o interior, para um plano conjunto da mãe que se verifica ser um plano subjetivo dos filhos (ver Figuras 2 e 3). A cena parece construída a partir do ponto de vista das crianças que Ozu segue no espaço (ver Figuras 4 e 5). No fim, Ozu revela (ou transforma) o plano conjunto das crianças num plano subjetivo da mãe (ver Figura 6). Ozu joga assim com os olhares das personagens, o que permite a sua relação no espaço.

2.



3.



4.



5.



6.



Ozu apenas revela um plano geral da sala, mais tarde na cena, motivado por uma ação dos filhos, quando ao verem o pai chegar, se colocam de costas (ver Figura 7).

7.



Mais à frente, Ozu corta para um plano de detalhe da comida embrulhada, com os pés do pai a passar ao fundo, e depois, para um plano aproximado de conjunto das crianças. O filho mais novo olha para fora do enquadramento. Não é claro se o plano anterior é um plano subjetivo da criança ou um plano do narrador (ver Figuras 8 e 9). No entanto, dramático, uma vez que contém o lanche não comido das crianças como forma de protesto. No plano seguinte, o pai despe o casaco como se ignorasse os filhos (ver Figura 10).

8.



9.



10.



Se a partir de Bachelard, olharmos para mais esta casa como "imbuída de valores de sonho", entende-se que a montagem de Ozu não seja linear nem forçosamente clássica, mas imbuída de valor dramático e emocional, próximo da sua vivência interior da *casa*, como se a

um nível profundo a guardasse na memória. Por outro lado, não apenas a montagem mas também a planificação está profundamente ligada à ação das personagens no espaço e aos valores dramáticos da cena.

Ozu, tal como no filme anterior, resiste a resolver o conflito de uma forma apressada. As crianças acusam o pai de lhes ter mentido, mas o pai não os leva a sério. Sem desistirem de interrogar o pai, as crianças fazem uma aposta sobre quem deve ir falar com ele. Ozu abre pela segunda vez na cena para um plano geral, em que vemos a aproximação do mais velho. Neste plano a casa é revelada. Percebe-se os espaços contíguos; a sala e o quarto dividindo o mesmo espaço, comum na habitação tradicional japonesa. Ozu torna claro o contraste entre a família dos protagonistas e a família de Tao. Nesta cena, o filho mais velho confronta o pai com essa diferença. Revoltado, começa a esvaziar as prateleiras de um armário levando o pai à irascibilidade (ver Figura 11).

11.



Mais tarde, Ozu alterna entre o quarto das crianças e a intimidade dos pais na sala. No quarto, as crianças permanecem acordadas (ver Figuras 12 a 15).

12.



13.



14.



15.



Na sala, um campo contracampo estabelece o olhar preocupado da mãe para o pai (ver Figuras 16 e 17).

16.



17.



O pai afasta-se e refugia-se a beber num canto mais afastado da sala (ver Figuras 18 e 19).

18.



19.



Esta cena é filmada tendo como fontes de luz, um candeeiro na sala e a iluminação exterior que entra por uma janela. Parte da sala permanece na sombra e as personagens movem-se entre a sombra e a luz, elevando a carga dramática e psicológica do conflito estabelecido. No final, a mãe dirige-se ao quarto dos filhos. Sobre a fotografia nesta cena, incaracteristicamente escura para um filme de Ozu, a autora japonesa Daisuke Miyaiao refere

que o quarto, escuro e iluminado da esquerda – da sala – coloca a mãe, em lágrimas, em silhueta na porta (ver Figura 20). A certa altura, o contraluz é subitamente interrompido, colocando-a na mais completa sombra.[88] É o pai que observa os filhos da porta fusuma.[89] A cena termina com ambos os pais a olharem os filhos deitados, onde o mais velho ainda chora (ver Figuras 21 a 23).

20.



21.



22.



23.



Mas Ozu, atento à progressão lenta, muito próxima do quotidiano, prolonga-a para a manhã seguinte, em que as crianças se recusam a comer e o pai tenta uma aproximação.

A manhã é-nos dada pela montagem entre quatro planos expositivos:

a) Plano da roupa no estendal (ver Figura 24);
b) Plano da mãe a coser uma almofada (ver Figura 25);
c) Plano conjunto do pai, de costas a ler o jornal, filmado do exterior (ver Figura 26);
d) Plano conjunto das crianças no quintal, de costas, através da porta que dá para o quintal (ver Figura 27).

[88] MIYAIAO 2018: 124.
[89] Ibid.

A junção destes dois últimos planos ligados pela silhueta dos shoji que separa o interior do exterior - estabelece que os filhos continuam magoados com o pai. Ambos estão separados no espaço e de costas voltadas. A ameaça que destabiliza o lar, veiculada pela montagem e pelo tempo dos planos, mantém-se.

24.



25.



26.



27.



A mãe tenta convencer as crianças a comer sem resultado e no final da cena, terá que ser o pai a aproximar-se, lentamente, dos filhos. Desta cena, Bordwell afirma que demonstra a segurança estilística de Ozu e assinala a adoção consistente, mais do que habitual, do campo contracampo.[90]

Ozu inicia a cena com um plano geral das crianças no jardim através dos shoji que se transforma num plano subjetivo dos pais na sala. Esta é uma técnica que Ozu utilizou antes, tornando um plano geral num ponto de vista da personagem (ver Figura 28). O pai levanta-se e sai de campo (ver Figura 29). Ozu regressa ao plano geral anterior onde o pai entra em campo (ver Figura 28A). De seguida, corta para um plano conjunto, aproximado, do pai e das crianças (ver Figura 30).

[90] BORDWELL 1988: 227.

28.



29.



28A.



30.



Ozu revela a economia na sua planificação utilizando somente três planos ou três posições de câmara para esta lenta aproximação; o plano geral das crianças utilizado como plano expositivo e como plano subjetivo dos pais; o plano conjunto dos pais à mesa; um plano aproximado do pai e dos filhos no jardim.

I.3.2.4. CONCLUSÕES

A ameaça ao ninho em *Nasci, Mas...* resulta da incompreensão das crianças perante as diferenças de classe que as separa do seu rival na escola. O protagonista da história neste caso são as crianças que agem, pois, querem que o pai se imponha perante o chefe (no fundo desejam ter um pai que corresponda à imagem que têm dele). Mas é o pai quem tem o problema, uma vez que tem que lidar com a incompreensão dos filhos. Como fazê-los compreender que o seu sustento depende do trabalho dele, que por sua vez depende da sua ligação hierarquica ao pai de Tao? Como fazê-los aceitar que a vida é assim? É mais uma vez um pai dividido entre a família e as contingências no trabalho (seja por despedimento, como no anterior exemplo, seja por razões de classe). É o tema *shoshimin* da classe social e da frustração das expectativas de um assalariado na época moderna que ameaça o lar. Ozu não faz planos expositivos do espaço, seguindo sempre, como no anterior filme, a personagem na

cena. Utiliza uma economia de planos, entre três a cinco posições de câmara (nas cenas mais complexas). A montagem, por vezes, prolonga a tensão na cena. Ozu joga com uma ideia próxima do plano subjetivo para fazer a ligação entre uma personagem com um espaço ou com outra personagem (que ela supostamente está a olhar), utilizando falsos raccords de olhares. Utiliza planos tonais, de passagem de tempo, os espaços intermediários de Bordwell, que é ao mesmo tempo uma forma de estabelecer o espaço através de uma montagem poética. Por vezes utiliza pequenas elipses temporais, como o plano do estendal.

I.3.3. *FILHO ÚNICO* (1936)

I.3.3.1. SINOPSE

Shinshu, 1923. O-Tsune é operária numa fábrica de seda e mora sozinha com o filho Ryosuke, de dez anos. O professor de Ryosuke, Okubo, visita O-Tsune. Ryosuke contou a Okubo que vai prosseguir os estudos no liceu, e Okubo cumprimenta O-Tsune por essa decisão. Após Okubo ir embora, O-Tsune confronta o filho com a mentira dele, uma vez que não tem dinheiro para Ryosuke continuar a estudar. Dias depois, uma colega na fábrica menciona a partida de Okubo para Tóquio. Em casa, O-Tsune diz a Ryosuke que reconsiderou. Decidiu pagar os estudos do filho até à universidade e faz Ryosuke prometer que se irá tornar num grande homem. Shinshu 1935. Na fábrica, O-Tsune conta que Ryosuke, agora com vinte e sete anos, arranjou um trabalho em Tóquio e que vai visitá-lo na Primavera. Tóquio 1936. O-Tsune visita Ryosuke que a leva até sua casa, nos subúrbios da cidade. O-Tsune descobre que Ryosuke casou e que tem um filho bebé. Descobre também que se despediu do antigo emprego e é agora professor numa escola noturna. Ryosuke não ganha muito dinheiro, e de forma a poder levar a mãe a passear em Tóquio, pede dinheiro emprestado a dois colegas. Ryosuke e O-Tsune visitam o ex-professor, Okubo, dono de um pequeno restaurante numa zona pobre da cidade, e vão ao cinema. No dia seguinte, numa zona desolada perto de casa, Ryosuke confessa à mãe que desejava não ter vindo para Tóquio. Está desiludido com o que se tornou e acha ter desapontado a mãe. Nessa noite, O-Tsune não consegue dormir. Ryosuke acorda e vai ter com a mãe à sala. O-Tsune mostra-se zangada com a aparente desistência do filho. Revela que, para o ajudar, teve que vender a casa e o terreno que tinham, e que vive no dormitório da fábrica. Diz que nunca desistiu e não aceita que Ryosuke páre de lutar por uma vida melhor. No dia seguinte, a mulher de Ryosuke diz-lhe que vendeu o quimono para terem dinheiro para passarem o último dia com a mãe na

cidade. Mas quando a família se prepara para sair, uma criança, vizinho de Ryosuke, sofre um acidente com um cavalo. Ryosuke ajuda a mãe da criança a levá-la para o hospital. Depois, oferece-lhe o dinheiro para pagar as despesas. Em casa, O-Tsune manifesta-se orgulhosa pelo gesto do filho. Quando O-Tsune parte, Ryosuke descobre que a mãe lhe deixou algum dinheiro. De regresso a Shinshu, na fábrica, O-Tsune conta a uma colega que tem orgulho no filho, por se ter tornado num grande homem, e que pode morrer descansada. Mas refugiando-se nas traseiras da fábrica, o rosto de O-Tsune revela pesar e mágoa.

I.3.3.2. A CASA

Em "*Filho Único*" de 1936, o primeiro filme sonoro de Ozu, sobre o reencontro entre uma mãe e o filho adulto, a ameaça ao "ninho" original resulta das expectativas da mãe em relação ao filho, que a leva a se sacrificar durante treze anos para lhe pagar os estudos até à faculdade. Bordwell escreve que *Filho Único* é outro filme sobre o desencanto do "risshin shusse", o alcance do sucesso[91], e que a sua elipse de treze anos inclui um retrato rural detalhado, replicando o motivo *shimpa* estereótipo da mulher que se sacrifica para sustentar um filho. Normalmente seria esperado que o filho mais velho de uma família rural fizesse a sua vida em casa, o que significa que a viúva O-Tsune irá abdicar de uma velhice comparativamente confortável pelo facto de apenas ter um só filho. Bordwell escreve que após a era Meiji, grande parte das indústrias têxteis apoiava-se no trabalho feminino, contratado por salários baixos e mantido em condições precárias. Tóquio é assim, o correlato da desilusão das aspirações Meiji. Ozu fala de *Filho Único* como uma continuação do seu trabalho anterior, prosseguindo o seu estilo dos filmes mudos de cujo tom não era capaz de se libertar.[92] O filme inicia Ozu na utilização de sons *offscreen*. Para Bordwell o referente social, está presente por uma narração poeticamente enriquecida pelo prolongamento e revisão das expectativas, tornada mais complexa pela banda sonora que se contrapõe às conotações do aprisionamento que sente O-Tsune, e de certo modo o seu filho.[93]

Assim, somos primeiro introduzidos à fábrica, o espaço de trabalho da personagem feminina, O-Tsune, sem a revelar a ela, introduzindo um dos temas do filme ligado à condição social desta família, estabelecendo-o num território de realismo social. A fotografia é de um

[91] "getting on". BORDWELL 1988: 268.
[92] "Because I couldn't get rid of the mood of the silent movies at all, I became quite bewildered (...) this movie had the style of a silent.". Ibid, 271.
[93] Ibid, 274.

preto e branco contrastado, talvez mais que nos outros filmes de Ozu. Neste filme, tal como no anterior, está presente o tema do tempo, dramatizado no contraste geracional entre a mãe e o filho. A mãe, representativa da mulher japonesa rural, trabalhadora, resiliente e protetora, na tradição das figuras maternas fortes de Ozu. O filho, o Japão moderno do pré-guerra, educado, urbano, a sofrer pressões sociais de uma sociedade em crescimento, mas ao mesmo tempo desiludido. Também neste filme a estrutura narrativa centra-se numa elipse temporal de treze anos que permite um salto da infância de Ryosuke à sua vida adulta, já casado e com um filho bebé.

O início do filme é construído através da junção de planos que revelam o espaço e o ambiente industrial, introduzindo a temática do realismo social, antes de revelar a fábrica onde trabalha O-Tsune. Bordwell escreve que, espacialmente estes primeiros planos, introduzem a fábrica num princípio dominante/sobre tom. Diz ele que, Ozu associa os planos "categoricamente", semanticamente movendo-se de uma placa a solicitar trabalhadoras femininas para o plano de uma mulher, uma colega de O-Tsune. O plano seguinte é de O-Tsune.[94]

Vemos assim, o plano de um candeeiro no teto (ver Figura 1). De seguida, alguns viajantes passam no exterior (ver Figura 2). A aproximação à fábrica é lenta. Primeiro, antes de cortar para o interior, é revelado o grande plano de um letreiro em caracteres japoneses a pedir mulheres para trabalhar (ver Figura 3). Depois, Ozu corta para um plano geral de operárias a trabalhar, e para um plano de detalhe das rodas de fiar (ver Figuras 4 e 5). Corta novamente para o exterior, para as montanhas, localizando a história na província (ver Figura 6).

1.



2.



[94] Ibid, 273.

3.



4.



5.



6.



Ao cortar entre interior e exterior para expor uma atmosfera sem nunca revelar que é o espaço de trabalho de O-Tsune, Ozu trabalha com a montagem paramétrica, tonal e formal, de que fala Burch e depois, Bordwell, quando situa o espaço num contexto fabril. Bordwell atribui o termo *parametric* (paramétrico) a Noël Burch, no seu livro *Theory Of Film Practice* de 1981 (Londres, 1973, p.11), em que ele entende o termo "parameters" (parâmetros) enquanto dispositivo cinematográfico. Segundo Bordwell, a teoria do cinema paramétrico deve mais ao serialismo e ao *noveau roman* do que ao estruturalismo (como por exemplo, o filme *L'Anné Derniére à Marienbad* de Alain Resnais, 1968). Bordwell, citando Burch, afirma que a forma nestes filmes é tão importante quanto é a narrativa. Diz Burch que o filme é feito em primeiro lugar de imagens e de sons, as ideias intervêm mais tarde. A planificação torna-se num sistema em que há planos que são "montados" pela relação de linhas, formas, cores, movimentos, ou outras qualidades gráficas independentemente do tempo e do espaço. Em Ozu, sobretudo nalguns dos primeiros filmes, a motivação para o corte era somente estético, surgindo momentos de incongruência e de humor que resultavam da manipulação desta estilização paramétrica de composição e de montagem. O tema, a história, estava subordinada ao jogo com o espaço gráfico. Este tipo de cortes em Ozu, ocorre com frequência

e de forma sistemática.[95] Segundo Kristin Thompson e David Bordwell, Ozu utiliza o espaço através da relação entre elementos e tons dominantes e dada a possibilidade deste jogo, a linearidade narrativa não é o centro da estrutura dos filmes como no cinema clássico.[96]

A casa de Ryosuke e de O-Tsune, é um lugar de uma certa austeridade formal, pequena e pobre. A cozinha não está separada do espaço comum, que parece ser a sala, e o quarto de Ryosuke, revelado mais à frente, situa-se num patamar superior.

Uma vez mais, Ozu nunca é expositivo em relação à casa. O espaço é revelado através de um plano de alguns objetos domésticos, ou seja, pela parte dá-nos um todo; uma certa austeridade e um universo dominado pelo feminino como as flores e os vasos, as formas redondas (ver Figura 7).

7.



Estabelece depois as personagens, e novamente, é o jogo de olhares em campo contracampo, que permite a ligação entre elas. Ryosuke pergunta à mãe se ela o vai deixar prosseguir os estudos no liceu. A mãe responde não ter possibilidades de o fazer (ver Figuras 8 a 10). Mas o afastamento e o retraimento da criança tem a ver com o seu desejo de continuar a estudar. Também nesta cena Ozu mantém o que Noël Burch considera ser uma sistemática desconsideração pela linha do olhar. Para este autor Ozu parecia não estar preocupado com a correspondência entre a linha do olhar e a direção do ecrã, tendo continuado esta prática até ao fim da sua vida. Para Burch, Ozu desafia o princípio da continuidade, abalando o fluxo da montagem, causando um momento de confusão na orientação do espectador em relação ao espaço diegético.[97] Para Burch a abordagem de Ozu, não apenas em relação à linha do olhar,

[95] BORDWELL 1985: 280-281.
[96] "Ozu's films open a gap between narrative and various spacial structures, and within this gap we can glimpse the work of a cinema which (...) permits space to contest the primacy of the cause-effect chain.". THOMPSON, BORDWELL 1976: 73.
[97] BURCH 1979: 159.

mas também à direção e posição no espaço, exprime uma abordagem tipicamente japonesa à perceção das três dimensões do espaço.[98] No entanto, o que domina a cena, é a desilusão de Ryosuke ante a perspectiva de não poder continuar na escola.

8.



9.



10.



8A.



I.3.3.4. A AMEAÇA

A cena prossegue com a visita do professor primário de Ryosuke, Okubo, que congratula O-Tsune por ter decidido deixar o filho ir para o liceu.

Ozu mantém-se no ponto de vista de Ryosuke, que teme pelas consequências de ter mentido à mãe. O receio de Ryosuke é-nos dado por um plano subjetivo para a mãe e para o professor a conversarem à distância (ver Figura 11). Ozu faz a ligação com outro plano de Ryosuke, perto das escadas, a olhá-los (ver Figura 12).

[98] Ibid, 160.

11.



12.



Enquanto o professor e a mãe conversam, Ryosuke refugia-se no quarto (ver Figuras 13 a 15).

13.



14.



15.



Ozu parece identificar-se com a criança, como se, indiretamente, o sentimento de luta social, estivesse enraizado dentro de si, e a casa que representa, fosse uma casa sonhada da infância, de que fala Bachelard. A cena prossegue com o confronto da mãe à mentira do filho. Esta cena é decisiva para o resto do filme, pois é a determinação de Ryosuke (e as expectativas da mãe) que levam O-Tsune decidir pagar a educação do filho até à universidade. Ryosuke promete tornar-se num grande homem. Está assim lançada a tensão dramática que irá permitir que Ozu faça uma elipse temporal, para treze anos mais tarde.

Ozu filma a cena entre a mãe e Ryosuke numa tensão crescente, em que os planos se aproximam das personagens:

a. Plano conjunto, *amorce* da mãe. Ryosuke desce as escadas (ver Figura 16);
b. Plano aproximado de tronco da mãe, em contrapicado. O-Tsune olha o filho, zangada por ele ter mentido (ver Figura 17);
c. Plano aproximado de tronco de Ryosuke que olha para a mãe (ver Figura 18);
d. Plano conjunto de O-Tsune e de Ryosuke. Ryosuke aproxima-se da mãe que acaba por lhe bater (ver Figura 19).

16.



17.



18.



19.



Treze anos mais tarde, O-Tsune de visita ao filho em Tóquio, descobre que a vida de Ryosuke é afinal modesta. O filho dá aulas noturnas num liceu no subúrbio da cidade, e tem um filho pequeno de um ano.

A cena em que O-Tsune visita a casa do filho pela primeira vez e descobre um lar humilde é filmada com a contenção e a sobriedade que caraterizam Ozu. É um novo reencontro entre progenitor e filho, desta vez, entre mãe e filho, em que as expectativas de uma sociedade dominada pela ideia de sucesso não correspondem à realidade de Ryosuke.

Ryosuke não deseja que a mãe perceba a sua desilusão. Essa surpresa é dada por Ozu

ao espetador através *mise en scène*, ou seja, pelos gestos e expressões da mãe, enquanto percorre a casa e conhece a nora e o neto. O-Tsune percebe que Ryosuke vive num subúrbio pobre, afastado da cidade, e que a vida do filho não é tão diferente da sua na província.

Ozu revela o ambiente do bairro em que o filho mora, humilde, apinhado (ver Figura 20). Uma vez mais, não expõe a casa, pois interessa-lhe as personagens na emoção e na ação. Faz um campo contracampo entre Ryosuke e a mãe a entrarem em casa e Sugiko (ver Figuras 21 e 22). Somente abre para um plano geral da sala quando Sugiko cumprimenta o marido e a sogra (ver Figura 23). De seguida, Ozu filma o diálogo, de novo, em campo contracampo (ver Figuras 24 e 25). Apenas regressa ao plano geral da sala acompanhando o olhar de O-Tsune pela casa (ver Figura 23A).

20.



21.



22.



23.



24.



25.



23A.



Ryosuke chama a mãe a um quarto mais pequeno, mostrando-lhe a cama onde dorme o filho. Ozu filma a cena num plano aproximado de tronco, de Ryosuke e da mãe, à porta do quarto (ver Figura 26). Depois, corta para um plano subjectivo dos dois, para o bebé a dormir (ver Figura 27).

26.



27.



Tudo é surpreendente e revelador para O-Tsune que constata assim as verdadeiras condições em que vive o filho. Mais tarde, Ryosuke, num descampado perto de casa com uma fábrica incineradora ao fundo que tritura os despojos diários da grande cidade de Tóquio, revela à mãe que desejava não ter saído de casa e sabe que ela está desapontada com o que encontrou. Ozu filma a cena em somente quatro planos onde a incineradora como símbolo de uma Tóquio industrial e suburbana se impõe na cena (é também um paralelo com a fábrica onde trabalha O-Tsune na província):

a. Plano geral da fábrica incineradora, em ligeiro contrapicado. O-Tsune e Ryosuke entram em silhueta (ver Figura 28);
b. Plano aproximado de tronco de Ryosuke, em ligeiro contrapicado. Ryosuke senta-se no chão (ver Figura 29);
c. Plano conjunto de O-Tsune, em ligeiro contrapicado, sentada em frente de

Ryosuke, em *amore* (ver Figura 30);

d. Plano conjunto, lateral, de O-Tsune e de Ryosuke, em ligeiro contrapicado. Os dois estão sentados com a incineradora ao fundo (ver Figura 31).

28.



29.



30.



31.



No fim, é um gesto de altruísmo do filho que revela a O-Tsune o caráter de Ryosuke. De regresso a casa, O-Tsune não esconde pesar por a vida mostrar-se diferente do esperado.

I.3.3.5. CONCLUSÕES

A ameaça a este lar surge das expectativas da mãe por uma vida melhor para o filho. A resiliência da mãe e a quase desistência do filho revela um fosso geracional que parece tornar essencial a ida da O-Tsune a Tóquio para que Ryosuke volte a ter esperança. É já um filme sobre o tempo, não apenas por causa das gerações que dramatizam a tradição e a modernidade, mas devido aos treze anos de separação, que permite às personagens um novo olhar em relação às expectativas para o futuro e a realidade. A mãe está próxima do fim e vê tudo a partir desse fim, o filho, no princípio de vida, ainda não sabe o que fazer para alcançar um novo patamar. A mãe orientadora e resiliente, permite a nova vida ao filho. Os pais em Ozu (o passado), são a força, o pilar, que possibilitam aos filhos prosseguir para uma nova

vida. Neste sentido o passado (os pais) tem poder para transformar o futuro (os filhos) e de certo modo os pais transformam-se em futuro, através dos filhos. Há uma renovação da geração. A casa onírica é também a força dos pais que os filhos carregam para a vida. Se o filho fugia da pobreza associada à casa de infância, é do reencontro com a mãe que surge alento para o futuro. Em Ozu as relações entre pais e filhos são sempre marcadas pela separação ou pelo reencontro. Ozu filma a casa de Ryosuke a partir do ponto de vista da mãe e, em certos momentos, utiliza a montagem tonal (paramétrica) entre as cenas. A ligação entre os espaços na casa e entre as personagens é muitas vezes efectuada utilizando o plano subjetivo e o jogo de olhares.

I.3.4. *HAVIA UM PAI* (1941)

I.3.4.1. SINOPSE

Neste filme, a tragédia inesperada irrompe na vida de Shuhei Horikawa, professor de matemática num colégio privado. Horikawa é viúvo e tem um filho, Ryohei, de dez anos. Ryohei estuda na mesma escola onde o pai dá aulas. Um dia, um aluno de Horikawa, desobedece-lhe e morre afogado. Horikawa culpa-se pela morte do aluno. Sente-se inadequado para o seu papel de professor e decide regressar a Ueda, a sua terra natal, para pensar no rumo que deve dar à sua vida. Mais tarde, Horikawa revela ao filho que não voltará a ensinar. Passa algum tempo. Ryohei vive no colégio em Ueda. O pai visita-o uma vez por semana. Numa dessas visitas, Horikawa anuncia que vai mudar-se para Tóquio, mas não tem dinheiro para levar Ryohei consigo. Passam doze anos. O pai arranjou um novo trabalho numa fábrica de têxteis em Tóquio. Ryohei tem vinte e cinco anos, terminou a universidade e é professor no colégio em Ueda, onde cresceu. Em Tóquio, durante uma visita ao pai, Ryohei diz-lhe que pensa em desistir de dar aulas. Pretende mudar-se para Tóquio para voltar a viver com o pai, um desejo de infância. Horikawa rejeita a ideia. Diz que a prioridade de Ryohei deve ser o seu trabalho na escola. No dia seguinte, Ryohei e o pai pescam no rio. Ryohei parte, mas regressa algum tempo depois, para passar dez dias com o pai. Horikawa é homenageado por ex-alunos, juntamente com Hirata, um antigo professor na mesma escola onde dava aulas. Quando regressa a casa, Horikawa propõe a Ryohei que ele case com Fumiko, a filha de Hirata. Ryohei aceita. Na manhã seguinte, Horikawa sente-se mal e é levado para o hospital, onde acaba por morrer. No comboio, de partida para Ueda, Ryohei,

comovido, diz a Fumiko que a semana que passou com o pai foi a melhor da sua vida. Por entre as malas vemos o recetáculo contendo as cinzas do pai. O comboio parte.

I.3.4.2. A CASA

Neste caso, a ameaça à estabilidade do lar, surge sob a forma do acidente do aluno de Horikawa, que vai alterar a vida do professor e do filho. Esse trauma vai levar Horikawa a abandonar o trabalho e a mudar de vida, que conduz à inevitável separação do filho e a deixar a casa. O filme estrutura-se em torno dos vários encontros entre o pai e o filho, ao longo dos anos, assim como, a possibilidade de um regresso ao ninho original, à casa onírica que Ryohei traz dentro de si.

I.3.4.3. A AMEAÇA

A primeira cena define a relação profunda entre este pai viúvo e o filho. Ozu filma a cena de forma simples, em quatro planos. Tudo é feito na *mise en scène* e nos diálogos, onde se nota a relação de intimidade entre os dois. Um plano geral, em ligeiro contrapicado, mostra a sala, onde o filho se veste para ir para a escola (ver Figura 1). No outro canto da sala, um plano conjunto ao nível do chão, igualmente contrapicado, revela o pai que calça os sapatos (ver Figura 2). Preparam-se para sair e falam sobre os deveres escolares do filho. Sentimos a preocupação e o cuidado do pai e também a sua exigência e expectativa enquanto, num plano geral, o ajuda a vestir e lhe pergunta a matéria (ver Figura 3). Percebemos que o pai é professor, e nesse sentido o diálogo carateriza-o. O seu universo é em redor um do outro e, comparativamente às anteriores casas filmadas por Ozu, é palpável um sentimento de ausência.

1.



2.



3.



Muitas cenas do filme são agrupadas em torno de duas fases distintas – o período em torno da morte do estudante e o último ano da vida de Horikawa, quando este e Ryohei voltam a encontrar-se. As sequências centrais são organizadas episodicamente, e reforçadas pela passagem do tempo. Uma vez que não recorrem a espaços intermediários, cada cena possui um caráter expositivo maior do que o usual para Ozu, para quem se uma situação não é dramática, não é possível ser montada de forma dramática.[99] A cena em que o pai revela a Ryohei que vai partir para Tóquio e que vão ter que morar separados, é no rio, fora de casa, e é uma das poucas cenas no exterior. No entanto, o rigor com que Ozu filma a cena é idêntico ao rigor com que filma as cenas no interior da casa. Sobre esta cena e a equivalente, anos depois, quando o filho é já adulto, Bordwell considera que ao mesmo tempo que estabelecem um paralelo do pai e do filho em duas etapas diferentes das suas vidas, os dois personagens tornam-se semelhantes por uma técnica de representação em uníssono, quando lançam a linha de pesca.[100] O padrão é idêntico:

a. Plano geral do pai e do filho a pescarem no rio (ver Figura 4);
b. Plano conjunto da mesma ação (ver Figura 5);
c. Campo contracampo, em plano aproximado de tronco, contrapicado, de Horikawa e Ryohei. Horikawa revela a Ryohei que vai partir (ver Figuras 6 e 7).

[99] BORDWELL 1988: 293.
[100] Ibid, 290.

4.



5.



6.



7.



A separação na planificação do campo contracampo dá-nos também a separação destas duas personagens que não irão voltar a viver juntos. Bordwell refere o cliché da evanescência para se referir ao fumo que se vê ao fundo do plano no momento em que o pai anuncia a sua partida para Tóquio.[101] Este fumo encontra paralelo no vapor de outra cena numa casa de banhos pública, anos mais tarde, onde se dá o reencontro entre o pai e o filho. Ozu introduz este episódio com planos de pedras numa corrente que remete para a cena de pesca anterior (ver Figura 8). A água do início faz o *raccord* com o rio onde o pai e o filho pescaram juntos pela última vez. A ideia de corrente e de rio sugere a corrente do tempo, o fluxo imparável, em mutação permanente da própria vida que leva as personagens a reencontrarem-se, anos depois, em diferentes fases da sua vida, nuns banhos públicos, onde trocam memórias (ver Figura 9). Bordwell escreve que os planos de corte (cutaways*)* para o rio, durante este episódio, e os planos do vapor evocam o rito da purificação shinto de *misogi*, ou ablução, tornando a pureza num dos temas do filme.[102]

[101] Ibid, 290.
[102] Ibid, 291.

8.



9.



Mas somente no momento da morte do pai, uma cena invulgarmente luminosa, sentimos que há uma real aproximação e um verdadeiro perdão por tê-lo deixado em pequeno na terra natal. Ozu filma a morte do pai com planos aproximados das personagens. Pela primeira vez, Ozu filma grande planos do pai e de Ryohei (ver Figuras 10 e 11).

10.



11.



Daisuke Miayao no seu ensaio (da tradução em inglês) *Lighting And Cinematography In There Was A Father*"[103], escreve que a luminosidade nesta cena permite aos espectadores uma leitura simbólica da morte. Terá sido Atsuta Yuharu, o diretor de fotografia, a sugerir que a luz no exterior do quarto onde o pai morre, fosse cheia de sol. Atsuta não queria filmar a cena da morte na escuridão. Nas suas palavras, "(...) por causa da luz do sol, acredito que a tristeza pela sua morte é intensificada."[104] Mas a ênfase na luminosidade (ou escuridão) em *Havia Um Pai*, segundo Miayao, é mais atmosférica e ambígua do que noutros filmes de Ozu. O pai neste filme está quase sempre associado com uma abundância de luminosidade, especialmente nas cenas que representam uma relação forte entre pai e filho. Miayao refere a cena onde pai e filho vão de comboio para Ueda, onde o filho irá frequentar um colégio interno, uma cena filmada em campo contracampo (que terá sido filmada num comboio

[103] MIYAIAO 2018: 127-128.
[104] "(...) because of the sunshine, I believe the sorrow of his death is enhanced.". Ibid.

verdadeiro). A luz real que vem da janela é de tal modo brilhante que os planos parecem quase sobre expostos. Esta cena contrasta com a escuridão da cena final em que Ryohei regressa à escola onde dá aulas com Fumiko, levando a urna que contém as cinzas do pai. A iluminação da urna parece enquadrar-se no que o historiador de cinema, Thomas Elsaesser chama de valores tácteis (tactile values) na iluminação de alguns filmes da Weimar, em que ele argumenta: "A iluminação transforma a imagem num objecto dotado de uma luminosidade especial (sendo iluminada e ao mesmo tempo irradiando luz)."[105] A iluminação que Miayao caracteriza de exagerada nesta cena do comboio pode ser vista como aumentando a presença da urna que se destaca de um fundo escuro e que os torna, tal como escreve Elsaesser, mais do que real no seu ali e no seu agora.[106] A brancura da urna origina, usando de novo as palavras de Elsaesser, uma luminosidade especial, que desperta a ilusão de um tipo especial de "essência".[107] No momento da morte do pai, a compreensão do irreversível, de que a casa onírica vivera somente no interior de Ryohei, concretiza-se. Mas Ryohei terá a possibilidade de com Fumiko reconstruir essa casa. Pela primeira vez, os temas do tempo e do ciclo da vida associados à morte e à regeneração numa outra coisa, surgem num filme de Ozu. *Havia Um Pai* termina com o comboio a desaparecer na paisagem, sob o céu escuro, coberto de nuvens.

I.3.4.4. CONCLUSÕES

A ameaça à estabilidade do núcleo familiar parece ser o tempo que não permite que Ryhoei volte a morar com o pai. A culpa do pai pela morte do aluno torna-se uma ferida que reabre a dor antiga pelo falecimento da mulher. Pois não há somente uma morte, mas duas que se abatem sobre aquela família, destabilizando a harmonia do lar, interrompendo a infância de Ryohei. A luminosidade do filme, sobretudo nas cenas com o pai, reflete a nostalgia do filho pela relação que tinham no passado. Como recuperá-la? Ozu usa paralelos narrativos (como a cena do rio) para estabelecer a progressão na relação entre pai e filho, através dos sucessivos reencontros. Utiliza igualmente uma planificação semelhante em ambas as cenas como se fosse possível recuperar o passado. Sobrepõe o passado e o presente. O tema de Ozu, neste filme, deixou de ser o realismo social, passando diretamente a ser o tempo. Ryohei separou-se do pai em criança. Agora cresceu, e o pai envelheceu e está doente. Será possível voltarem a viver juntos, como quando era criança? O pai encontra-se no final da sua vida, e Ryohei a

[105] "Lighting turns the image into an object endowed with a special luminosity (being lit and at the same time irradiating light).". Ibid.
[106] Ibid.
[107] Ibid.

iniciar a sua, verificando-se uma transição de gerações, o encerrar de um ciclo. É o pai de Ryohei quem sugere um caminho para o filho, ao propor que ele case com Fumiko e regresse para Ueda. No entanto, o que parece interessar a Ozu neste filme, é a impossibilidade de reunião entre o filho e o pai causada pelas contrariedades da vida e a dissonância do tempo.

Quanto à casa, o que parece relevante na primeira cena, é o plano geral onde Ozu estabelece a relação de intimidade entre pai e filho onde é sentida uma ausência.

I.4. GAVETAS, ARCAS E ARMÁRIOS

Bachelard fala da diferença radical entre imagem e metáfora, referindo-se às imagens de intimidade na casa, como as gavetas, as arcas e os armários, assim como outros sítios secretos onde o homem, "grande sonhador de fechaduras"[108], guarda ou esconde os seus segredos. Bachelard recorre a Henri Bergson, que no seu livro "L'Évolution Créatrice", diz que "a memória (...) não é uma faculdade de arrumar recordações numa gaveta ou de inscrevê-las num registo."[109] Para Bachelard, os armários com as suas prateleiras, secretárias com as suas gavetas, e arcas com os seus fundos falsos são órgãos verosímeis da vida secreta da psicologia. Sem estes objetos faltaria na nossa vida íntima um modelo de intimidade. E por isso, o espaço é igualmente um espaço íntimo, não está aberto a qualquer pessoa. Por exemplo, no armário existe um centro de ordem que protege a casa inteira contra uma desordem. Aqui, o armário, é o reino da ordem, que faz também lembrar a história de família[110]. Recorre a Milosz, no livro *Amoureuse Initiation*, quando o autor escreve que um armário "(...) encontra-se pleno de um mudo tumulto de memórias."[111] Mas a filosofia não desejava que a memória fosse tomada por um "armário de lembranças"[112], apesar de segundo Bachelard, o mais bergsoniano dos discípulos, o poeta Charles Péguy, escrever a seguinte frase (onde o reconhece): "(...) aos rasgos de memória e templos do guarda-roupa."[113] Para Bachelard, o verdadeiro armário não é uma peça de mobília quotidiana. Não é aberto todos os dias, e como um coração que desconfia de toda a gente, a chave não se encontra na porta. Para o autor, uma fechadura é um limiar psicológico, pois "o poder que abre e que fecha deve

[108] "(...) grand rêveur de serrures". BACHELARD 1961: 100.
[109] "La mémoire, comme nous avons essayé de le prouver, n'est pas une faculté de classer des souvenirs dans un tiroir ou de les incrire sur un registre.". BERGSON 2013: 13.
[110] BACHELARD 1961: 105.
[111] "(...) (est) toute pleine du tumulte muet des souvenirs.". Gaston, Miloz. 1910. *L'Amoureuse Initiation*, 217. Paris: Grasset. Cit. por BACHELARD 1961: 106.
[112] "(...) armoire à souvenirs". Ibid.
[113] "Aux rayons de mémoire et aux temples de l'armoire." Ibid.

possuir um poder de vida."[114] As caixas são metidas umas nas outras, os segredos menos importantes são colocados na primeira caixa. O cofre conta as coisas que são inesquecíveis para nós, mas também inesquecíveis para aqueles a quem iremos oferecer os nossos tesouros. Aqui, o passado, o presente e o futuro estão condensados. Para Bachelard, o cofre é a memória do que é imemorial e qualquer lembrança importante – a lembrança pura de Bergson – está no seu pequeno cofre. Cada segredo tem o seu pequeno cofre, e este segredo absoluto e bem guardado é independente de todo o dinamismo. Aqui a vida íntima alcança uma síntese de Memória e Vontade. As arcas, especialmente cofres pequenos, sobre os quais temos o mais completo domínio, são objetos que podem ser abertos. Existe uma dialética do interior e do exterior, e a partir do momento em que a arca é aberta, a dialética deixa de existir. O exterior é obliterado de uma pincelada, reinando uma atmosfera de surpresa e de novidade. O exterior deixa de ter significado. Pela razão de que uma nova dimensão – a dimensão da intimidade – acabou de se abrir. Segundo Bachelard haverá sempre mais coisas numa caixa fechada do que aberta, e acrescenta que "(...) o segredo passa de esconder coisas para se esconder a si mesmo"[115]. Aquele que enterra um tesouro enterra-se a si mesmo com ele. Um segredo é um túmulo, e não é por nada que um homem que pode ser fiável com um segredo ostenta que é "(...) um túmulo de segredos."[116] Toda a intimidade se esconde da vista. Para o autor, o escondido no homem e o escondido nas coisas pertencem à mesma análise. As caixas são metidas umas nas outras, os segredos menos importantes são colocados na primeira caixa. O cofre conta as coisas que são inesquecíveis para nós, mas também para aqueles a quem iremos entregar os nossos tesouros. Aqui, o passado, o presente e o futuro estão condensados. O cofre é a memória do que é imemorial e qualquer lembrança importante – a lembrança pura de Bergson – está no seu pequeno cofre.

Nos filmes *Uma História de Ervas Flutuantes* (1934) e *O Crepúsculo de Tóquio* (1957), a ameaça ao lar é a revelação de segredos escondidos no mais recôndito dos cofres. A casa, ela própria, é um cofre que guarda outros cofres, e a sua estabilidade resulta de os manter encriptados. Ozu prova que é uma estabilidade aparente, pois a normalidade não é normal; o passado secreto perturba o presente e descerrar o cofre que o guarda, influencia o futuro. Em Ozu, descerrar um cofre é sempre um ato de perigo pois não se sabe o que revela. Mas viver com o segredo e a curiosidade é igualmente perturbador. Ambos os filmes lidam

[114] "Il faut que la puissance qui ouvre et qui ferme ait une puissance de vie". Ibid, 108.
[115] "(...) le travail du secret va sans fin de l'être qui cache à l'être qui se cache.". Ibid, 115.
[116] "(...) le tombeau des secrets". Ibid, 115.

com o abandono do lar por um dos progenitores; no caso de "Ervas", o pai, e no caso de "Crepúsculo", a mãe, e a destabilização que ocorre nos filhos, é causado pelo regresso, anos depois.

I.4.1. *UMA HISTÓRIA DE ERVAS FLUTUANTES* (1934)

I.4.1.1. SINOPSE

Um grupo de teatro ambulante chega a uma pequena cidade na província rural. Um dos atores do grupo, Kihachi, visita O-Tsune, dona de um restaurante, com quem tem um filho, Shinkichi, com dezoito anos. Shinkichi desconhece a verdade sobre Kihachi, julgando que o seu pai morreu. Quando Shinkichi chega, O-Tsune apresenta-lhe Kihachi, sem revelar a verdadeira identidade dele. Kihachi tenta aproximar-se de Shinkichi, e vão pescar juntos no rio. Uma das atrizes da companhia, Otaka, ex-amante de Kihachi, ao descobrir a verdade, decide vingar-se por ele tê-la rejeitado. Otaka pede a uma colega mais jovem, Otoki, para seduzir Shinkichi. Uma noite, Otoki espera por Shinkichi e marcam um encontro. Mais tarde, avisado por O-Tsune, Kihachi vê-os juntos. Procura Otoki, que confessa a verdade, e lhe diz que começou a gostar de Shinkichi. Kihachi vai ao encontro de Otaka para a confrontar com o plano dela. Quando regressa ao restaurante, O-Tsune diz-lhe que o filho partiu com a jovem atriz. Entretanto, Kihachi é obrigado a vender roupa e objetos do grupo de teatro para pagar os salários dos outros atores. O grupo separa-se. No restaurante, O-Tsune propõe-lhe contarem a verdade ao filho e viverem como uma família. Nesse momento, Shinkichi regressa com Otoki. Kihachi torna-se agressivo para a jovem e Shinkichi defende-a. O-Tsune, para proteger Kihachi, revela ao filho que ele é o pai. Mas Shinkichi, sem lhe perdoar o abandono de dezoito anos, refugia-se no quarto. Kihachi pede a O-Tsune para cuidar de Otoki e a Otoki para que ajude o filho a tornar-se num grande homem. Vai embora. Shinkichi regressa do quarto, mas já não o vê. Na estação de caminhos de ferro, Kihachi reencontra Otaka. Sugere formarem um novo grupo de teatro e Otaka decide partir com ele. Enquanto esperam pelo comboio, Kihachi olha para uma criança que dorme. O comboio parte.

I.4.1.2. A CASA

Por vezes, a necessidade de esconderijo e de refúgio a um canto da casa resulta de algo que a personagem guarda dentro de si, que não partilha no seio da família. Bachelard utiliza a imagem mítica das gavetas e dos armários, como esconderijos onde os seres humanos, guardam ou escondem os seus segredos. Para Bachelard, armários com as suas gavetas, secretárias com as suas estantes e arcas com os seus fundos falsos são órgãos de uma vida psicológica secreta. O espaço interior de um velho armário é igualmente um espaço íntimo, "(...) um espaço de intimidade, um espaço que não está aberto para todos."[117] No armário existe um centro de ordem que protege a casa inteira de uma desordem desenfreada, mas também, de memórias (Milósz). Também na casa onírica de Ozu os segredos que as personagens guardam, podem ameaçar o centro de equilíbrio que a mantém estável. Neste filme existem duas casas, a casa provisória e itinerante da companhia de teatro e a casa-restaurante, que reúne o trabalho e o lar. São assim duas famílias, a companhia de teatro ambulante fundada por Kihachi, ator de teatro Kabuki, o pai, e do outro lado, a família formada pela mãe, O-Tsune, e por Shinkichi, o filho. A casa é simultaneamente espaço privado e público, em que a sala funciona como restaurante de saké (a multiplicidade de espaços de Heino Engel). Esta é uma família separada surgindo no fim, a possibilidade de reunião... Bordwell escreve que neste filme, emerge um ênfase na solidão do pai que irá prefigurar em alguns dos trabalhos de Ozu do pós-guerra. Os paralelos retardam não apenas o desenvolvimento da ação mas estabelecem comparações temáticas: as três mulheres com nomes similares, a semelhança entre a deceção de Kihachi pelo filho e à desconfortável desconfiança do ator e do filho. Shinkichi não conhece Kihachi nem sabe que ele é o seu pai. Otaka, ex-amante de Kihachi, incumbe a jovem Otoki de seduzir Shinkichi, num gesto de vingança e ciúmes. Esta aproximação revela a verdade sobre Kihachi, o segredo dentro do cofre Bachelardiano, mudando a vida de Shinkichi.

I.4.1.3. A AMEAÇA

A cena onde Kihachi vai visitar O-Tsune e o filho, Shinkichi, é filmada do ponto de vista dos pais. Ozu introduz Shinkichi através de um ponto de vista da mãe, que apresenta Kihachi como um velho amigo. Em plano geral, Kihachi tenta ver o filho, espreitando-o por cima dos ombros de O-Tsune, mas Ozu aumenta a tensão, fazendo o jovem dar a volta, para tirar as

[117] "(...) un espace d'intimité, un espace qui ne s'ouvre pas à tout venant.". Ibid, 105.

botas. Kihachi entra em campo parando expectante. Ozu faz um raccord no eixo para a frente, aproximando a câmara sem alterar o ângulo, para um plano aproximado de tronco, contrapicado de Shinkichi que se levanta sorridente e um contracampo do pai que não esconde a alegria por rever o filho. Em plano conjunto, o pai aproxima-se de Shinkichi cumprimentando-o como o filho de uma amiga que não vê desde a infância. A lista de planos desta cena é a seguinte:

a. Plano americano de O-Tsune, frontal e contrapicado, que se levanta ao ver o filho chegar (ver Figura 1);
b. Plano conjunto de Shinkichi, contrapicado, que entra em casa (ver Figura 2);
c. Regresso ao plano inicial, em que Kihachi se levanta olhando Shinkichi, fora de campo (ver Figura 1A);
d. Plano geral, por detrás de Kihachi, contrapicado e ao nível do chão, com as pernas deste em *amorce*, e Shinkichi junto à porta a pousar a bicicleta (ver Figura 3);
e. Plano aproximado de tronco, contrapicado, de Shinkichi, que cumprimenta Kihachi (ver Figura 4);
f. Plano aproximado de Tronco de Kihachi, sorrindo, ao ver o filho (ver Figura 5);
g. Plano aproximado de tronco de O-Tsune, contrapicado, feliz com o reencontro (ver Figura 6);
h. Plano conjunto de Kihachi, contrapicado, a aproximar-se de Shinkichi (ver Figura 7).

Durante o reencontro, Ozu revela com detalhe as emoções das três personagens: a curiosidade e a felicidade de Kihachi, a felicidade e orgulho de O-Tsune, a inocência de Shinkichi. O suspense resulta de o espectador saber mais do que a personagem (na definição de suspense de Alfred Hitchcock[118]), levantando Ozu a seguinte questão: quando é que Shinkichi irá descobrir que Kihachi é o seu pai? A forma como Ozu filma e monta a cena é baseada neste desequilíbrio de saberes.

[118] TRUFFAUT 1985: 243.

1.



2.



1A.



3.



4.



5.



6.



7.



Shinkichi sobe para o quarto e a cena prossegue com o ator e O-Tsune. Mas é o fora de campo de Shinkichi que permeia a conversa com a revelação de O-Tsune sobre nunca ter

contado a verdade a Shinkichi sobre Kihachi ser o pai dele. O espetador pressente então que a verdadeira ameaça à estabilidade deste ciclo familiar é o regresso de Kihachi e a possibilidade da revelação da verdade ao filho. Kihachi, traz consigo um universo ambíguo que irá perturbar Shinkichi. Ozu revela o seu quarto, quando aos quarenta minutos de filme, ele toma a decisão de ir encontrar-se com Otoki. É a primeira vez que Ozu o filma num espaço íntimo, o quarto onde cresceu, o espaço ou canto que simboliza "(...) para a imaginação, uma solidão."[119] O quarto é o seu refúgio enquanto pensa em Otoki. A planificação durante este momento é outro exemplo de como Ozu distende o tempo fílmico para criar tensão. Ozu começa por nos apresentar planos com objetos que associamos a Shinkichi. A bicicleta, a roupa no estendal (ver Figuras 8 e 9). Só depois o revela, em plano geral, a um canto no quarto, imóvel, sentado, voltado para a parede (ver Figura 10). Ozu corta para um plano aproximado de peito frontal de Shinkichi, absorto (ver Figura 11) e depois para um ponto de vista de um relógio na parede (ver Figura 12). Voltamos a Shinkichi que fita o relógio, dando-nos a expectativa do encontro. A decisão de Shinkichi significa uma mudança no filme. Otoki faz parte do plano da ex-amante de Kihachi, para destabilizar a família. Ozu sabe a importância desta decisão para a narrativa e filma-a com detalhe. No mesmo plano aproximado de peito, contrapicado, Shinkichi pega num pequeno espelho para onde sorri (ver Figuras 11A a 11C). Penteia-se, pensa certamente em Otoki. Em plano geral do quarto, contrapicado, Shinkichi levanta-se decidido e calça os sapatos (Ver Figura 10A). Hesita novamente junto às escadas. Shinkichi num ritmo mais lento, desce as escadas. A sua decisão está formada.

8.



9.



[119] "(...) pour l'imagination une solitude.". Ibid, 164.

10.



11.



12.



11A.



11B.



11C.



10A.



Ozu constrói uma das mais importantes cenas do filme com somente dois planos de Shinkichi (plano geral do quarto e plano aproximado de peito), que intercala com um ponto de vista para o relógio e os planos da bicicleta e da roupa de Shinkichi.

I.4.1.4. CONCLUSÕES

A ameaça ao ninho é o regresso do pai após dezoito anos de ausência. Mas essa ausência impede o reconhecimento do filho e a consequente reunião. Em Kihachi existe um desejo, talvez por se aproximar do final da vida, de reaproximar-se do filho e até, mesmo sendo uma intenção escondida, de lhe revelar a verdade. Shinkichi é perturbado por Otoki, com o despertar do desejo de ficar com ela. A casa onírica de Shinkichi é uma casa preenchida pela ausência do pai. Os recantos onde sonhava ou fantasiava eram espaços permeados por esta ausência. Shinkichi terá que pensar na sua infância (e a própria casa onírica) a partir da ideia de que o pai se encontrava vivo. Mas sentindo-se traído, Shinkichi rejeita o pai. Também neste caso, o pai é responsável pela vida futura de Shinkichi, uma vez que traz consigo Otoki. De novo, é um dos progenitores o responsável pelo futuro do filho, como se para Ozu tal fosse essencial. O futuro – dos filhos – em Ozu, é um presente dos pais. O regresso de Kihachi foi no sentido de oferecer o futuro ao filho, antes de voltar a partir. Assim, a casa onírica de Shinkichi será projetada na casa que construirá com Otoki. Mas a vida de Kihachi também não será a mesma, uma vez que sentimos no fim, que ele é um homem mudado. Ozu cita a tradição numa época onde prevalecia a prática de casamentos combinados cabendo aos mais velhos cuidarem do futuro dos mais novos que apenas saíam de casa integrados numa nova família. Ozu continua a utilizar o plano subjetivo como forma de ligar espaços e personagens e a *mise en scène* para criar tensão e prolongar a emoção (como a cena da primeira visita de Kihachi). Neste caso, a montagem da cena parece atender à análise das emoções e reações das personagens, sem perder o ponto de vista do pai. Ozu revela os espaços de uma forma tonal, e nunca expositiva. É de novo um exemplo dos planos elípticos, os *intermediate shots* de Bordwell ou paramétricos de Burch, que fazem a transição entre as cenas. Noël Burch afirma que estes "cutaway still lifes" suspendem o fluir diegético produzindo uma variedade complexa de relações.[120] Denomina-os de *pillow shots* (epítetos – subjetivos, adjetivos ou expressões que se associam a um nome para qualificá-lo), propondo uma analogia com a "pillow word" (palavra de almofada) da poesia japonesa clássica (Makura Kotoba) usados na poesia japonesa clássica, sobretudo nos poemas conhecidos como

[120] BURCH 1979: 160.

waka [121], um epíteto ou tributo convencional que ocupa uma linha de cinco sílabas e modifica uma palavra, normalmente a primeira, da linha seguinte. Algumas dessas palavras são ambíguas no seu significado, outras cujo significado é claro, funcionam retoricamente para elevar o tom dos versos e, em certa medida, como imagens.[122] Estas *pillow shots*, no caso de Ozu, podem ser planos de paisagens ou um plano em movimento de abertura de um filme. Para Burch estas *pillow shots* tal como o que ele chama de "mismatching" é um sinal cultural, complexo, de dissidência com a visão do mundo implícita no modo ocidental, profundamente antropocêntrico como é demonstrado nas regras de centralização aplicáveis na composição dentro do quadro e na relação câmara/diegese. Uma ausência prolongada ou não motivada de seres humanos do écrã, num filme de ficção, funciona como um afastamento das convenções (No *Eclisse* de Antonioni é percebido como uma afirmação poética). As *pillow shots* de Ozu têm um efeito de descentramento similar quando a câmara se foca durante um momento, por vezes prolongado, num aspeto inanimado do ambiente humano. Mesmo que haja pessoas por perto, elas por momentos não estão visíveis e um telhado, um candeeiro de rua, um estendal com roupa a secar, um candeeiro de mesa ou um bule de chá tornam-se no centro da atenção. Para Burch, é esta tensão entre a suspensão da presença humana (da diegese) e o seu potencial regresso ao écrã que anima alguns destes melhores momentos. Segundo Burch, no entanto, o precursor dos *pillow shots* no cinema japonês terá sido Tasaka Tomotaka num filme de 1928, *Ai No Machi*.[123] Para Burch, estes planos não se reduzem a uma asserção de que o Homem não é o centro do universo. Estes planos intervêm num certo tipo de discurso, causando uma suspensão da diegese (normalmente dizem respeito a uma personagem, apresentando-a ou representando-a fora do contexto narrativo). O espaço referido nestes planos é invariavelmente apresentado como exterior à diegese, um espaço pictórico noutro plano da realidade. A sua imobilidade num contexto em cujo movimento assegura existir continuidade diegética, indica-nos que o referente imaginário é um mundo vivo. Também implicam exterioridade uma vez que não possuem um centro a partir do qual são compostos, e daí serem muitas das vezes referidas como "still lifes" (apesar de não durarem mais do que cinco segundos), sendo profundamente articuladas do ponto de vista gráfico. Para Burch exigem ser

[121] "A poesia japonesa, especificamente a poesia de corte do século VI ao XIV (...) O termo waka também é usado, no entanto, como sinónimo de tanka ("poema curto"), que é a forma básica da poesia japonesa." (Tradução livre do Autor). "Japanese poetry, specifically the court poetry of the 6th to the 14th century (...) The term *waka* also is used, however, as a synonym for *tanka* ("short poem"), which is the basic form of Japanese poetry". In *Enciclopaedia Britannica*. https://www.britannica.com/art/waka-Japanese-poetry.

[122] *Japanese Court Poetry* (traduzido para o inglês por Robert Brower e Earl Miner). 1988. Stanford: Stanford University Press, 508. Cit. por BURCH 1979, Ibid.

[123] Ibid, 160.

examinadas como pinturas e não como planos desabitados.[124] A partir da análise da abertura de outro filme de Ozu, *A Mulher de Tóquio* (1933), Burch conclui que nesse caso específico as *pillow shots* permitem a transição entre o universo "inanimado" para o mundo animado da diegese, o que acontece neste filme, por exemplo com o plano da bicicleta e da roupa de Shinkichi antes de o mostrar no quarto. Ambos os planos sugerem a presença humana mas sem a revelar no espaço. Incerteza que, segundo Burch, é uma dimensão essencial destes planos. A ambivalência é outra das suas características. Por exemplo, as *pillow shots* podem referir-se a uma personagem sem a mostrar ou a um espaço. Para Burch pode também aparecer como uma assinatura de autor.

I.4.2. *O CREPÚSCULO DE TÓQUIO* (1957)

I.4.2.1. SINOPSE

Takako deixa o marido e regressa para casa do pai, Shukiku, com a pequena filha. No dia seguinte, Akiko, a irmã mais nova, alheia dos problemas conjugais de Takako, procura o namorado, Kenji, no dormitório que ele partilha com mais amigos da faculdade. Akiko parece perturbada e não o encontra. Um dos rapazes diz-lhe que uma mulher perguntou por ela no salão de Mahjong que costumam frequentar. Ao chegar a casa é confrontada pelo pai, que descobriu que Akiko pediu dinheiro à tia. Akiko diz-lhe que foi para emprestar a um amigo, mas está claramente a mentir. À noite, no salão de Mahjong, Akiko joga com alguns amigos enquanto espera que Kenji apareça. A dona do salão, uma mulher de meia idade, mete conversa com ela. Diz-lhe que foi vizinha dela há muitos anos atrás quando Akiko era ainda criança e faz-lhe perguntas sobre a família. Em casa, Akiko confessa à irmã que pressentiu que podia ser a mãe que as deixou em crianças. No dia seguinte, Akiko procura Kenji num restaurante de noodles junto a uma linha de comboio. Não o encontra. À noite, num bar, Akiko pergunta por Kenji ao bartender que, de uma forma cruel, lhe dá a entender que procura em vão. À saída, Akiko cruza-se com Kenji. Nas docas, sentados à beira rio, Akiko conta a Kenji que está grávida dele e não sabe o que fazer. Kenji, questiona ser ele o pai da criança. Deixa Akiko sozinha a chorar. Mais tarde, num bar, Akiko bebe sentada a uma mesa, desolada, quando é abordada por um homem que quer saber quem ela é. Akiko tenta fugir dele mas o homem impede-a revelando ser polícia. Akiko é levada para a esquadra e é

[124] Ibid, 162 .

resgatada pela irmã. Ao chegarem a casa, é interpelada pelo pai que recebeu um telefonema da esquadra. Akiko, assustada, mantém o silêncio. É defendida pela irmã, que diz ao pai que ela esperava um amigo, mas Shukiku não acredita. Interpela a filha que não responde e se vai deitar. Mas à noite mantém-se acordada. Transtornada com as palavras do pai, confessa a Takako, que sente que ninguém a quer. Diz-lhe que pensa no que a mãe lhes fez e que desejava nunca ter nascido. No dia seguinte, Akiko numa consulta de ginecologia diz à médica, que a confunde por uma "rapariga de bar", que decidiu abortar. Akiko regressa a casa depois da intervenção, fraca e sem forças. Olha para a sobrinha a brincar no chão e chora. É ajudada pela irmã, que a deita e cuida dela. Dias depois, no salão de Mahjong, Akiko decide esperar que Kenji apareça. O marido da dona do salão conta-lhe que Takako esteve lá para falar com a mulher. Em casa, Akiko confronta a irmã, quer saber a razão dela ter ido ao salão de Mahjong. Takako revela-lhe que a dona do salão é a mãe que regressou a Tóquio. Pressionada por Akiko conta-lhe que a mãe fugiu com um subordinado do pai no banco onde este trabalhava, quando moravam em Seul. Akiko coloca a possibilidade de Shukiku não ser o seu pai verdadeiro, pois sente-se distante dele. No salão de Mahjong, Akiko procura a mãe, perguntando-lhe de uma forma agressiva se Shukiku é seu pai. A mãe assegura-lhe que sim e conta-lhe que ouviu um dos clientes mencionar que ela estava grávida. Akiko responde que nunca irá ter um filho para não o abandonar como fez a mãe. Sai deixando-a sozinha. Num bar, Akiko chora em silêncio. O empregado tenta demovê-la de pensar em Kenji. Akiko sai. O empregado refere-se a ela como "delinquente". Akiko entra no restaurante de noodles e senta-se em silêncio a uma mesa. Pede saké. O dono conta-lhe que ouviu dizer que Kenji ia mudar de casa. Akiko desolada, esconde o rosto com as mãos. Kenji entra nesse momento. Senta-se junto dela que o olha com lágrimas nos olhos. Kenji diz-lhe que perdeu peso de tanta preocupação por ela. Akiko enraivecida esbofeteia-o. Sai a correr do restaurante deixando-o imóvel. Ao longe ouve-se o apito de um comboio. O dono do restaurante sai a correr. Kenji, imóvel, começa a chorar. No hospital, Akiko, deitada numa cama, semiconsciente, é visitada pelo pai e por Takako. Akiko acorda e ao vê-los murmura "Não quero morrer, quero recomeçar. Quero uma vida nova. Quero viver.". No dia seguinte, Takako, vestindo um quimono preto entra no salão de Mahjong. Revela à mãe que Akiko morreu e diz-lhe, para a magoar, que a culpa é dela.

I.4.2.3. A CASA

Em *O Crepúsculo de Tóquio*, a casa de Akiko, de Takako e do pai, é um recanto de segredos, mal entendidos e não ditos. É o filme mais trágico de Ozu e o seu mais secreto, um pequeno mundo de cofres, caixas e arcas, fechados e sem chave, que guardam os segredos das personagens e as suas inquietações mais profundas. E nenhuma delas parece guardar a chave do segredo mais bem escondido, o desaparecimento da mãe durante a infância das duas irmãs. Talvez este seja o filme mais psicológico de Ozu. Bordwell escreve que tal como em *Uma História de Ervas Flutuantes*, *O Crepúsculo de Tóquio* apresenta um caso de uma aguda luta interior; e acrescenta que o lado melodramático do filme colide com o que chama de inclinação Ouziana para a sugestão e a abstração. Uma vez mais, há uma luta entre a narrativa centrada na juventude e o ênfase colocado no papel do velho.[125] Akiko esconde do pai e da irmã mais velha, Takako, estar grávida do namorado, Kenji. Ao mesmo tempo, é confrontada pelo regresso de uma mulher, que revela saber demasiado sobre ela e a família. Akiko revela ou não o seu segredo? Decide ou não abortar? É ou não filha legítima do homem que a criou e sempre tratou como pai, uma vez que se sente por vezes tão distante dele? Ou encontra-se na mimética do comportamento rebelde da mãe? E o que escondem o pai e a irmã em relação à partida da mãe, quando era pequena? É este segredo maior que guardam os armários, as gavetas, as cómodas na casa de Akiko e a consome. No filme, não é apenas a gravidez secreta e inesperada de Akiko que ameaça a estabilidade daquele núcleo familiar, mas é o regresso inesperado de uma misteriosa mulher ligada ao passado da família que causa a disrupção nas duas irmãs. É de novo a ingerência do tempo; os efeitos do passado sobre o presente e as ações futuras das personagens. Akiko, a que sabe menos, é quem mais sofre as consequências. Neste filme, os segredos e o não dito existem, como os cofres de Bachelard, uns dentro dos outros e todos parecem ligados; a gravidez de Akiko e a decisão de abortar; o medo do estigma de ser mãe solteira no Japão pós-colonial e a ausência de referente em relação à própria ideia de maternidade; a mulher misteriosa que sabe tudo sobre a família sem revelar a razão; a incerteza de Akiko em relação a ser ou não filha legítima de Shukiku; o conflito íntimo de Takako sobre se deixa ou não o marido.

O escritor japonês Junichiro Tanizake, no seu livro *O Elogio Da Sombra*, diz o seguinte sobre o gosto muito oriental pela escuridão e pela sombra nas casas japonesas: "Mas aquilo a que chamamos o belo não é normalmente mais que uma sublimação das realidades da

[125] BORDWELL 1988: 339.

vida, e foi assim que os nossos antepassados, obrigados a viver quer quisessem quer não em divisões escuras, descobriram um dia o belo no meio da sombra, e depressa utilizaram sombra para obter efeitos estéticos. De facto, a beleza de uma divisão japonesa, produzida unicamente por um jogo sobre o grau da opacidade da sombra, dispensa quaisquer acessórios."[126] Para Bachelard a casa, mesmo quando desenhada por uma criança, mais do que uma paisagem é a região de intimidade, a região onde o peso psíquico é dominante[127], capaz de revelar vestígios de felicidade ou de angústia nessa criança. Assim podemos ler as sombras e o *chiaroscuro* na casa de Akiko, pois vemos nela impressa as marcas da sua alienação de infância, com a ausência da mãe e a distância ao pai. Neste filme, a sombra e o *chiaroescuro* estão ligadas ao não dito das personagens, ao peso dos segredos que sublimam. O tom, próximo do melodrama, contém o crepúsculo do título original do filme, o destino. Neste filme os ingredientes do melodrama, são reforçados pelos locais sombrios e desabrigados: lares abarrotados, bares decadentes, um salão de jogo de Mahjong, um restaurante de noodles despido, as ruas cinzentas de Tóquio. O filme começa ao crepúsculo e quase todas as cenas ocorrem durante a noite ou em interiores mergulhados em sombras.[128] Essas sombras transmitem visualmente o desconforto das personagens.

I.4.2.4. A AMEAÇA

Na cena em que Takako volta a casa com a irmã, vindas da esquadra, Ozu joga emocionalmente com a penumbra da sala, tornando o regresso melancólico. Akiko, após o encontro com o namorado, refugia-se num bar, onde é vista por um polícia que a leva para a esquadra. A atitude de Takako, que vai buscar a irmã à esquadra, é de proteção e defesa perante as acusações do pai. A de Akiko é de vergonha e orgulho na forma como mantém o silêncio sobre a sua gravidez. Não se defender é um ato de rebeldia e desafio ao pai, que não entende o comportamento da filha, e de certa maneira, também por Akiko sentir a falta de compreensão do pai. Ozu usa a repetição da escala e de ângulos de câmara, como nos anteriores filmes, para construir a cena até ao momento em que Shukiku, perdendo o controle, diz a Akiko não a reconhecer como filha. A cena é construída no habitual tom menor de Ozu, que começa a cena com um plano conjunto da sala, através dos shoji, onde estão as personagens (ver Figura 1). De seguida, Ozu corta para o campo contracampo entre o pai e as

[126] TANIKAZE 2008: 72.
[127] "(...) la région d'intimité, à la région dont le poids psychique est dominant". BACHELARD 1960: 40.
[128] BORDWELL 1988: 340.

duas filhas. Akiko mantém o silêncio perante as interjeições de Shukiku. Takako defende a irmã justificando a ação de Akiko com o abandono da mãe (ver Figuras 2 a 4).

1.



2.



3.



4.



3A.



O pai e Akiko vão-se deitar. Ozu termina a cena cortando do plano conjunto do início, de Takako sozinha na sala, para um plano aproximado frontal de Takako. Uma disrupção de escala e de ângulo que causa uma rutura emocional na cena e no espetador, revelando a tensão no rosto de Takako (ver Figuras 1A e 5).

1A.



5.



Quando corta para o quarto das irmãs onde Akiko procurou refúgio, Ozu joga com dois planos gerais opostos do mesmo espaço. Um plano do interior do quarto, motivado pela entrada de Takako e onde se destaca a imobilidade de Akiko no centro do quarto (ver Figura 6). Outro, de fora, isolando Akiko no quarto (ver Figura 7). Por fim, um plano aproximado, de peito, de Akiko (ver Figura 8). Três planos que permitem sentir o isolamento de Akiko da família. Ozu passa para um plano geral do quarto de Shukiku na escuridão (ver Figura 9). A cena termina com um plano aproximado do pai, na penumbra do seu quarto, deitado na cama a fumar (ver Figura 10). Fica assim estabelecida a distância entre Akiko e o pai. A incapacidade de Shukiku em lidar com a filha e a solidão de Akiko. Ozu revela através da montagem, da *mise en scène*, do tempo nos planos, e neste caso, da escuridão nos planos, a fissura que existe no lar. Nunca um pai e uma filha num filme de Ozu pareceram tão distantes um do outro.

6.



7.



8.



9.



10.



A disrupção no lar aprofunda com o afundar gradual de Akiko. Akiko tenta falar com Kenji sobre a sua gravidez, mas o namorado rejeita-a. Após este momento, escreve Bordwell, as cenas de nostalgia são transformadas em passagens que envolvem o passado da mãe. Os espaços intermediários ficam carregados de significado fatalista, por exemplo, a cena do suicídio de Akiko inicia-se com o plano de um sinal de perigo.[129] Os cutaways e as transições procuram criar estruturas paramétricas, sobretudo em relação aos espaços contíguos ao salão de Mahjong da mãe e do restaurante de noodles. Por exemplo, quando Akiko se prepara para confrontar o pai, o chapéu deste balança no cabide, relembrando o plano de transição do chapéu na primeira cena. Segundo Bordwell, Ozu procura atenuar o drama usando pouca música não diegética. Após Akiko esbofetear Kenji e correr para a noite, a narração permanece dentro do restaurante de noodles. Ozu mantém um tom sóbrio também na cena do hospital quando segue Takako até à entrada. Bordwell escreve que Ozu refletiu sobre o problema de moderar a intensidade emocional do filme. Acrescenta que a estrutura narrativa também verifica as pressões melodramáticas tornando o papel do pai relativamente proeminente. A última cena do filme regressa ao pai, mostrando-o a vestir-se e a sair para o trabalho. Até certo ponto, a sua história enquadra a das filhas e a da mulher, explicando o argumento de Ozu de que o filme é verdadeiramente sobre ele. Apesar de ser uma

[129] Ibid, 340.

personagem secundária, para Bordwell, o syhuzet (o enredo ou plot que estrutura os componentes da fábula) usa o pai como um meio de conter os altos e baixos emocionais, assim como os twists na vida destas mulheres. No fim, a filha mais velha revela ao pai que irá voltar para o marido. O final do filme torna-se numa repetição de *Primavera Tardia*, quando esta pergunta se o pai irá conseguir ficar sozinho. E tal como o filme prévio, termina na solidão do pai.[130]

I.4.2.4. CONCLUSÕES

A casa de Akiko é um cofre cujos segredos surgem à tona com o regresso da mãe, sendo que o enigma mais recôndito parece conter a razão sobre a impotência do pai em lidar com a filha. Akiko não se sente amada pelo pai, o que, aliado ao abandono da mãe, levam à sua entrega a Kenji. Este é o filme mais sombrio de Ozu onde a casa se encontra mergulhada na penumbra dos segredos que guarda. A casa onírica da infância de Akiko é uma casa marcada pelo abandono, escura e silenciosa, que se rebate no fechamento do pai. Takako é irmã e mãe substituta, mas ela própria vive no ressentimento do abandono da mãe e da aparente falta de amor do marido. O fechamento do pai parece influenciar o comportamento errático de Akiko e a vida conjugal de Takako. As duas irmãs desejam o amor de homens que, tal como o pai, parecem viver fechados sobre si. Este é o único filme de Ozu em que o reencontro entre um filho e um progenitor, não lhe dá a chave para o futuro, talvez porque Akiko não reconheça aquela mulher como mãe, e nesse caso, a chave estaria no pai, que não consegue comunicar com a filha. É o filme com menos esperança de Ozu. Tal como escreve Bordwell, mesmo os planos de transição contêm um fatalismo que percorre o filme.

Em *O Crepúsculo de Tóquio*, o comportamento das irmãs, as suas profundas incertezas e decisões parecem também ligadas a uma mudança social profunda no Japão do pós-guerra, pós-colonial, após a abertura à influência do Ocidente. As irmãs parecem mais próximas da mulher ocidental que da contenção e submissão da mulher oriental, enquanto que a forma de agir do pai e da tia, parece próxima da tradição japonesa. Esta ocidentalização dos costumes no Japão em conflito com a geração mais velha que representa a tradição ou o Japão antigo, é um tema recorrente nos filmes de Ozu, que retrata um conflito geracional numa sociedade em mudança. O ensaio de Patrick Holm Hogan sobre Pós-colonialismo no Japão e a sua influência na obra de Ozu, refere-se à ocupação do Japão pelos Estados Unidos durante

[130] Ibid, 342.

o período de 1945-52. Segundo Hogan, Ozu não afirma a "tradição", "modernização" ou o "hibridismo" enquanto tal, mas afirma os valores de um ou de outro:

> *(...) apenas na medida em que tenha a ver com as nossas relações de vinculação com os que são vulneráveis, qualquer que seja a sua categoria de identidade. Durante e logo após a ocupação americana permitiu-lhe explorar essas questões na forma como se relacionavam com as preocupações culturais normativas levantadas pelo colonialismo e pela hegemonia associada da cultura americana. Por um lado, Ozu dá indicações repetidas e claras da situação colonial*.[131]

Para Hogan parte do génio de Ozu é o modo como ele varia as diferentes linhas de ação com consequências éticas, e gere as relações de cada personagem com os valores que representa. Pós-colonial é uma categoria, que Hogan (citando Eleanor Rosch, *Prototypes*) afirma que é geralmente baseada em protótipos. Ele dá o exemplo da categoria "homem". Formamos o protótipo "homem" a partir da média de propriedades distintas relativas a outras categorias relacionadas como "mulher" e "rapaz". Assim, o nosso protótipo de homem é mais "masculino" que o homem comum. Segundo Hogan, o pós-colonialismo envolve não somente a formação espontânea de um protótipo, mas igualmente uma teorização autoconsciente. Durante sete anos, o Japão esteve sujeito a uma forma intensiva de ocupação colonial por quase um milhão de tropas americanas[132] com uma ditadura virtual do General MacArthur. Durante aquele período o Japão não possuía soberania nem relações diplomáticas e era "(...) uma espécie de prisão."[133] Assim, nos anos posteriores a este período intensivo, ou pós-coloniais, segundo Hogan, o período da ocupação americana continuou a ter efeitos no Japão, ele próprio, um País colonizador da ilha Formosa em 1895, e mais tarde, em 1935, com a ocupação da Manchúria. Para Hogan, quando os pais entravam em conflito com os filhos ou

[131] "(...) only insofar as it bears on our attachment relations with those who are vulnerable, whatever their identity category. During and just after the american occupation it allowed him to explore those issues as they related to normative cultural concerns raised by colonialism and the associated hegemony of american culture. On the one hand Ozu gives repeated and clear indications of the colonial situation.*"*. HOGAN 2010: 24.
[132] John Dower - *Embracing Defeat: Japan in the Wake of World War II*. 1999. New York: Norton. 206. Cit. por HOGAN 2010: 20.
[133] "(...) a sort of prison". Ibid, 205. Cit. por HOGAN, Ibid.

os maridos com as mulheres, era claro que a disputa estava relacionada com práticas culturais do colonizador – por vezes assinaladas por preferências óbvias na forma de vestir e de comportamento. Para o autor, a aculturação significa a adoção da cultura hegemónica – normalmente reduzida a uma forma distorcida e simplificada. No caso do Japão, segundo o mesmo, poderá ser uma americanização da sociedade, sendo a resposta popular mais comum, o hibridismo. Os filmes de Ozu, centrados em problemas familiares, como as relações pais/filhos, permitiu-lhe explorar, durante e após a ocupação americana do Japão, os seus efeitos na cultura japonesa e a hegemonia da cultura americana associada. No entanto, Ozu fala desta situação social, não em relação a uma identidade categorial e sociológica, mas através do seu impacto nas identidades e relações pessoais de afeto.

No *Crepúsculo de Tóquio*, vemos alguns vestígios dessa hegemonia ocidental; no bar com o nome *Eclipse* onde Akiko encontra o namorado, por oposição ao bar mais tradicional de saké frequentado pelo pai, ou o salão de jogos onde se encontra com os amigos, muito diferente dos restaurantes tradicionais japoneses onde o pai vai almoçar com a tia – surgindo a vida noturna da jovem como um hábito recente, ocidentalizado, da juventude da época; na roupa ocidental das irmãs contrastando com o tradicional quimono da tia, e na forma de comportamento das duas jovens por contraponto também à ação da tia em busca de um noivo para a sobrinha, sinal de um desejo de emancipação da nova geração em escolher com quem quer casar e mesmo uma atitude diferente em relação ao sexo pré-marital que resulta na gravidez inesperada de Akiko. Esta linha de ação existe por contraponto à ação dos mais velhos, que planeiam encontrar um marido para Akiko, prosseguindo a tradição do casamento arranjado. Os diferentes papéis da mulher estão dramatizados no filme, na profissão da jovem Akiko, que é datilógrafa, e da tia, que gere um negócio próprio. É também sobre este conflito entre o moderno e a tradição - expresso na maioria dos filmes de Ozu - de que surgem as tensões principais das personagens; a de Akiko e a sua gravidez inesperada, a de Takako e a iminente separação do marido, e a da geração mais velha, representada pelo pai, que parece não saber como agir perante o comportamento da filha mais nova e o desejo da filha mais velha em separar-se. Segundo Hogan, Ozu, centrando-se nas relações familiares, fala sobre as alterações sociais que causaram mudanças de comportamento nas novas gerações no período pós-colonial do Japão (como era em 1957, ano de produção do filme). No caso de Akiko, irá levá-la a uma situação extrema, à morte. Assim, a ameaça à estabilidade deste lar está profundamente conectada com as transformações sociais do Japão do pós-guerra, em que as formas de vida moderna entram em conflito com a vida antiga e com os valores e a tradição

de uma época em desaparecimento. O conflito entre o velho e o novo, a tensão entre o passado e o presente e a sensação de um futuro distante como uma sombra.

I.5. A CASA COMO MINIATURA DO MUNDO

I.5.1. *A HISTÓRIA DE TÓQUIO* (1953)

No seu capítulo "A Miniatura"[134], Bachelard fala da lente amplificadora como a juventude recapturada de quem observa com o olhar amplificador de uma criança, para quem um mundo inteiro se abre e é capaz de escutar a miniatura de um cosmos inteiro que fala suavemente. Para Bachelard, o mundo pode caber numa miniatura. Cita Vítor Hugo quando o escritor escreve numa passagem do seu livro *Le Rhin*, "(...) também ali, havia um mundo."[135] Por vezes, nos filmes de Ozu, nas pessoas e nas famílias que ele descreve, temos a perceção de uma sociedade inteira, de várias gerações que coabitam um só espaço, o da casa, e de tempos diferentes sobrepostos – a miniatura de um mundo geracional completo. A casa em Ozu é palco do mundo familiar que espelha a sociedade japonesa em plena recuperação da 2ª Grande Guerra, a sofrer uma mudança económica e social profunda, após a ocupação americana que dura até 1952 (Hogan), um ano anterior à data de produção do filme. Em "*A História de Tóquio*", cruzam-se três gerações na mesma casa: os avós, os filhos e os netos.

I.5.1.1. SINOPSE

Um velho casal, Tomi e o marido, decide visitar os filhos que moram em Tóquio. Ao chegarem deparam com uma cidade em acelerada mudança, num processo profundo de ocidentalização após a ocupação pelas tropas aliadas. Para este casal tudo parece mudado, excetuando a nora, Noriko, viúva de um dos seus filhos desaparecido há oito anos na guerra. Os filhos mais velhos, um médico e uma cabeleireira, não têm tempo para estar com eles, ocupados com o trabalho e a família. Nenhum dos dois conseguiu uma vida próspera e habitam num subúrbio afastado da cidade. Sem fazer sacrifícios na vida pessoal, ambos os irmãos, alegando falta de tempo, empurram os pais um para o outro, e por fim, para Noriko. Noriko mostra-lhes a cidade, e leva-os para sua casa. O velho casal sentindo-se sopesar na

[134] "La Miniature". BACHELARD 1961: 175.
[135] "Là aussi, il y avait un monde.". Vitor Hugo, *Le Rhin*. 1880. Hetzel Edition, Vol. III, 98. Cit. por BACHELARD 1961:187.

vida dos filhos aceita a sugestão para passarem uns dias numas termas. Mas o barulho não os deixa dormir, e regressam a Tóquio. A filha diz-lhes que não podem ficar em sua casa nessa noite, por ir receber um grupo de colegas de trabalho. Tomi acaba por ir passar a noite a casa de Noriko enquanto o marido se encontra com um velho amigo. Em casa de Noriko, Tomi aconselha-a a esquecer o seu filho e a casar de novo. Num bar, os dois homens falam da sua desilusão com os filhos, que definem como uma geração sem ambição nem espírito. No fim da noite, a polícia leva-os embriagados, para casa da filha. No dia seguinte, o velho casal parte para Onomichi mas Tomi adoece durante a viagem. Dias mais tarde, o filho mais velho recebe um telegrama a informar que a mãe se encontra em estado grave. Os filhos partem para Onomichi. Em Onomichi a família vela Tomi até que ela morre durante a madrugada. Regressam a Tóquio após o funeral, restando somente Noriko e o sogro. O sogro agradece o que Noriko fez por eles e oferece-lhe um relógio de Tomi. No comboio, Noriko abre o relógio e chora. O sogro sozinho em casa resigna-se à sua nova condição de viúvo.

Para Bachelard a casa é uma miniatura que pode conter em si a representação do mundo assim como o mundo contém diferentes limiares ultrapassáveis pela imaginação, pela alucinação, pelo transcendente. Para Kathe Geist, dos filmes de Ozu este é aquele com mais elos ao budismo[136], apesar da rejeição expressa do realizador, ainda em vida, de qualquer relação entre o budismo e os seus filmes. Para a autora, o facto do filme começar e terminar em Onomichi, em cujas colinas existem mais de trinta templos e santuários, é significativo dessa ligação. Os protagonistas de *A História de Tóquio* são os pais que visitam os filhos na cidade de Tóquio. Mas a verdadeira mudança ocorre em Noriko, após a morte da sogra. Noriko vive o dilema de permanecer fiel à memória do marido sem discernir um futuro para si. É a morte de Tomi, o seu segundo luto, que lhe traz a consciência do tempo e a necessidade de refazer a sua vida. É talvez o filme de Ozu onde o tema da família ligado à morte e ao tempo, está possivelmente mais presente.

I.5.1.2. A CASA

Em *A História de Tóquio* existem quatro casas; a casa de Tomi e do marido situada nas colinas de Onomichi, perto dos Templos, um lugar sagrado; a casa de Koichi onde ele vive com a mulher e os filhos pequenos e onde dá consultas numa sala transformada em consultório, num subúrbio de Tóquio; a casa da filha que é ao mesmo tempo um salão de

[136] GEIST 1997: 102.

cabeleireiro, seu local de trabalho, igualmente nos arredores da cidade; e no centro, a casa de Noriko onde ela mora sozinha. Em casa de Koichi, com a chegada dos pais, irão coabitar três gerações; o mundo em miniatura que o olhar de Ozu, como o da criança em Bachelard, amplifica. A casa de Koichi é-nos introduzida pela sua mulher, que percorre os espaços vazios enquanto arruma a casa: Ozu raramente deixa um espaço vazio, preenchendo o quadro com a entrada e a saída da personagem (ver Figuras 1 e 1A).

1.



1A.



Ozu filma em plano geral, por entre as linhas direitas dos shoji, a personagem a movimentar-se pela casa enquanto a arruma (ver Figuras 2, 3 e 4).

2.



3.



4.



Esta forma de ligar os espaços já existia no cinema primitivo, onde a continuidade era efetuada pela personagem que entrava e saía de um local (ver Figuras 5 e 6)[137].

5.



6.



Os planos gerais sugerem um narrador que espreita para dentro da casa – os olhos do próprio realizador, os seus olhos mentais - que observam a mãe à distância, escondido por detrás dos shoji. É como se Ozu encenasse momentos da própria infância, se imaginarmos que a câmara são os olhos do realizador e as personagens, momentaneamente, a sua mãe e Ozu em pequeno (ver Figuras 7 e 8).

7.



8.



Por vezes, Ozu suspende o tempo num espaço vazio, no qual a personagem volta a entrar, prosseguindo a ação. Se uma personagem sai de campo, é comum que outra ocupe o seu lugar (ver Figuras 9, 9A e 9B).

[137] Griffith, D.W. *The Birth of a Nation*, 1916.

9.



9A.



9B.



Quando chegam os avós, a *mise en scène* de Ozu em redor do espaço, em plano geral, fixo, contrapicado, é como uma dança delicada, em que as personagens se dirigem à sala e se sentam em círculo sobre o tatami. Tal como nas sociedades anciãs em redor do fogo e como está presente noutros filmes de Ozu. Ozu utiliza a profundidade de campo para encenar a entrada dos avós num só plano (ver Figuras 10 e 10A).

10.



10A.



A família está assim completa, com três gerações – os avós, os filhos e o neto mais pequeno, o microcosmo da sociedade japonesa da época por meio do olhar amplificador do realizador, o olhar amplificador de Bachelard. A tradição e o tempo dos avós, que viajam da

província para a cosmopolita Tóquio para estar com a família, coabita com a modernidade dos filhos imbuídos do tempo da cidade, focados no trabalho e na subida de classe. Estes manifestam vergonha dos pais, por exemplo, na cena em que Shige mente a uma cliente, referindo-se à mãe como uma amiga do campo. Ainda, para os netos, a geração do tempo futuro, os avós são uns estranhos. Durante um passeio com o neto mais novo, a avó pergunta: "O que vais ser quando fores grande?", e sem esperar a resposta da criança, murmura: "Pergunto-me se quando fores grande estarei cá."[138] Ozu neste filme está já a falar sobre o tempo.

A casa é filmada em plano geral fixo como um olhar que observa a certa distância, sem interferir. O espaço é revelado pela ação, havendo momentos em que permanece vazio, como imbuído de um olhar nostálgico. Ozu constrói uma progressão gradual e lenta. Os espaços vazios no princípio do filme, possuem um valor diferente dos espaços vazios no final, após a morte de Tomi. Mas o sentimento sobre o espaço interior não muda. A casa de Ozu mantém-se a casa onírica, a casa de infância. Através da *mise en scène*, Ozu mantém a coabitação das gerações: uma vez mais há uma troca de personagens, quando a mãe ocupa a posição deixada pelo filho mais novo (ver Figuras 10B e 10C).

10B.



10C.



À noite, após o jantar, Noriko e a cunhada lavam a loiça na cozinha. Trocam palavras de ocasião entrando e saindo de campo enquanto falam. Nem sempre vemos a personagem interpelada para quem a que está em campo fala, algo comum na *mise en scène* de Ozu. E também não vemos a personagem quando responde. Tal como na cena inicial, Ozu utiliza o campo e o fora de campo em situações de quotidiano. Ozu filma o momento num só plano geral da cozinha utilizando a profundidade de campo e a *mise en scène*. O tempo da cena é o tempo que decorre do plano (ver Figuras 11 a 11C).

[138] *Tokyo Story*, The Criterion Collection. Release date: Outubro 28, 2003.

11.



11A.



11B.



11C.



Na sala, os pais conversam com os filhos, sentados sobre os tatami. Relembram antigos conhecidos de Onomichi. Ozu filma um plano conjunto da mãe, do pai e de Koichi com Shige em silhueta (ver Figura 12). Depois, filma planos frontais de cada personagem. As personagens sentam-se num eixo circular de 360º e, por vezes, como habitual no seu cinema, cruzam a linha do olhar (ver Figuras 13 a 15). Apenas regressa a um plano geral no fim, como um contracampo do primeiro plano, quebrando a ilusão de uma "quarta parede" invisível, revelando a totalidade do espaço (ver Figura 16).

12.



13.



14.



15.



16.



Quando filma o velho casal na intimidade, é-nos revelado que as expectativas dos pais em relação aos filhos são desmontadas pela realidade que encontram. Ozu filma-os na penumbra, no quarto improvisado em casa de Koichi, entre a surpresa, a resignação e a nostalgia de quando os filhos eram pequenos em Onomichi. Ozu começa com um plano geral do quarto, com os pais em contraluz, iluminados por um candeeiro (ver Figura 17). Depois, corta para campo contracampo, em plano aproximado de peito, contrapicado, de cada uma das personagens (Ver Figuras 18 e 19). Ozu termina a cena com um plano conjunto lateral dos pais, que caem no silêncio (ver Figura 20).

17.



18.



19.



20.



Para Koichi a vinda dos pais a Tóquio, causa um transtorno para a sua vida. Tira-lhe tempo para o trabalho no consultório médico, tem de mudar o quarto dos filhos de sítio e ocupa-lhes o tempo livre. Procura dividir essa atenção com a irmã, dona de um salão de cabeleireiro, montado em sua casa. Shige mora com o marido e divide o seu tempo entre o espaço da casa e o espaço do trabalho. Mas Shige não tem tempo para os pais e a solução torna-se Noriko que habita num prédio, no centro de Tóquio. Bachelard define os prédios urbanos como caixas sobrepostas, um buraco convencional, que decoramos com retratos, objetos e guarda roupas dentro de guarda roupas. Um lugar sem espaço, nem verticalidade, sem raízes, nem caves. Para Bachelard a casa na grande cidade não possui a qualidade cósmica e a relação entre casa e espaço torna-se artificial.[139] Para o autor, o sofá é um pequeno barco perdido no mar ruidoso da cidade[140], sendo este oceano de ruído a natureza das coisas, o murmúrio de uma concha vazia. Assim é a casa de Noriko, um apartamento de um só quarto, de cozinha partilhada com os outros vizinhos, a casa de uma mulher viúva na Tóquio do pós-guerra. Um pequeno barco perdido num mar ruidoso. Noriko anda à deriva nesse barco, à procura de um rumo para a sua vida. Darrell Davis define a casa de Noriko dizendo que "uma antecipada relação plano a plano de contrastes torna-se numa relação de contiguidade: um estranho a dobrar a roupa acaba por ser vizinho de Noriko. Uma representação simbólica da cidade (o tema do rico versus pobre) dá lugar a uma inscrição material do espaço pessoal."[141] Existe em Noriko, uma generosidade que extravasa a dimensão reduzida do espaço. Parece ser esse o ponto de vista de Ozu em relação a Noriko. Noriko desempenha o papel que deveria pertencer aos filhos. O espaço, mais confinado do

[139] BACHELARD 1961: 53-54.
[140] "(...) mon divan est une barque perdue sur les flots". Ibid, 55.
[141] "(...) an anticipated shot-to-shot relation of contrast becomes one of contiguity: a stranger folding clothes turns out to be Noriko's neighbor. A symbolic representation of the city (the theme of rich versus poor) gives way to a material inscription of personal space.". DAVIS 1997: 87.

que a casa de Koichi, revela-se acolhedor. Um plano geral mostra as personagens sentadas sobre o tatami a iniciar o almoço oferecido por Noriko (ver Figura 21). Ozu repete o método de filmar abarcando todo o espaço. Como na cena em casa de Koichi, a câmara filma as personagens do centro. Nestes planos as personagens parecem comunicar com o espectador, olhando-o frontalmente (ver Figuras 22, 24 e 25). A ilusão de "quarta parede" é desfeita quando Ozu filma um plano conjunto das costas de Noriko permitindo ao espectador ver o outro lado da casa (ver Figura 23).

21.



22.



23.



24.



25.



Por seu lado, Tomi e o marido moram com a filha mais nova numa casa nas montanhas de Onomichi próxima dos templos. É a casa com que Ozu abre e fecha o filme. A

casa onde Tomi morre no fim. A sua localização atribui a este espaço o valor de lugar sagrado. Por tanto, não é estranho que existam autores como Kathe Geist que vejam este filme como imbuído de símbolos budistas. Nas ruas de Onomichi, por exemplo, as imagens recorrentes de lanternas, normalmente associadas às almas dos mortos, ligam na leitura de Geist, estes símbolos, quer à escatologia budista do transiente quer à sua conexão à morte.[142]

I.5.1.3. A AMEAÇA

A ameaça à estabilidade do ciclo familiar, resulta da expectativa frustrada dos pais em relação aos filhos que não viam há anos, cuja vida na cidade dotou de insensibilidade. Assim, para os filhos, os pais são um incómodo. Os filhos aos olhos dos pais tornaram-se estranhos. Ozu dramatiza a sobreposição de dois tempos antagónicos, da vida moderna acelerada e da vida antiga, próxima do fim. A morte, tal como em *Havia um Pai* está ligada ao recomeço de vida de uma outra personagem, afetada pela ação do progenitor que morre. Em ambos os casos, o confronto com a morte é gerador de mudança. O passado, o presente e o futuro coabitam na mesma casa, nestas três gerações de familiares.

[142] Segundo Geist, no pensamento budista, a noção de "ciclo" é invocada numa variedade de formas. Cada pessoa é apanhada num ciclo interminável de nascimento, morte e renascimento até à iluminação (*satori*). Por outro lado, a própria iluminação pode ser caracterizada pela circular (Geist explica que o master Noh do século XV, Komparu Zenchiku, refere que a iluminação extrema se parece com uma *não-iluminação*. No final, a arte Noh regressa ao seu ponto de partida original). Em *A História de Tóquio*, para Geist, começar e terminar em Onomichi, sugere uma revolução completa do ciclo de vida. Geist relaciona este começo e este final com a iluminação invocada por Noh. Essa iluminação ou renascimento está dramatizada na consciência sobre o tempo da personagem Noriko, no fim, no comboio de regresso a Tóquio. No seu subtil desejo de mudança, a única sugestão de mudança de qualquer das personagens no filme. Para Geist, entre o início e o fim do filme sente-se uma espécie de aprendizagem. Para os pais, após a desilusão da viagem a Tóquio, não há lugar como a sua casa e desejam regressar à ordem de Onomichi. Ali, Noriko finalmente admite a sua infelicidade e abre-se uma possibilidade de cura. A rigidez da tradição ia ligá-la à família Hirayama, mas a compaixão do sogro, Shukichi, aconselha-a a quebrar a tradição e voltar a casar. A ordem que Onomichi representa é, para Geist, mais cósmica do que orientada para a família ou tradicional. Para a autora, três personagens demonstram a virtude da compaixão: Tomi, Shukichi e Noriko. Os primeiros são de Onomichi, um local montanhoso, perto dos templos, mais espiritual, mas a segunda exprime a sua compaixão em relação ao velho casal, durante a sua visita a Tóquio, para onde regressa levando o relógio de Tomi. Geist aponta a sequência em que Noriko recebe a notícia da doença de Tomi, como central para demonstrar o sentido e o universo moral do filme. Fumiko a mulher de Koichi liga-lhe para o escritório, mas enquanto que na primeira vez em que tal acontece, Ozu corta diretamente para Noriko a falar ao telefone, nesta segunda vez, o realizador usa a montagem entre os planos para a dilatação do tempo e a construção da tensão. Desta vez, é um colega de Noriko que atende o telefone. São necessários três planos antes de mostrar Noriko, e outros dois planos até ela ir atender. Depois, um sexto plano mostra-a a desligar o telefone e um sétimo plano a regressar para a secretária, onde permanece sentada, triste e pensativa. GEIST 1997: 101.

I.5.1.4. CONCLUSÕES

Tendo em conta o conceito de casa onírica e do olhar amplificador de Bachelard, é como se Ozu encenasse momentos da própria infância reunindo a família numa só miniatura, a casa. Ozu destaca a ação de Noriko para com os sogros, mas cuja generosidade e dever moral esconde a verdade sobre ter já esquecido o marido. Neste sentido, como refere Geist, o filme é verdadeiramente sobre a mudança operada em Noriko, pela morte de Tomi. Tomi retira-lhe a culpa pelo esquecimento e a obrigação de permanecer fiel ao marido que morreu. O confronto com a morte causa em Noriko uma urgência de mudança. Noriko vê a sua própria morte, mas no seu caso, sem ninguém que a vele. O verdadeiro confronto de Noriko é assim com o tempo. O tempo está figurado no conflito entre a modernidade e a tradição, entre o velho e o novo, entre a morte e o esquecimento, entre a morte e a regeneração. Neste filme, o tempo parece ser o verdadeiro tema de Ozu. O tempo que se vai tornar, no período tardio, o principal foco da sua obra.

I.6. CANTOS

Para Bachelard, um canto "vivido" pode conter em si o germe de um quarto ou de uma casa inteira, e tende a esconder, a restringir a vida.[143] Torna-se numa negação do universo, como uma espécie de retiro da alma, de refúgio. Ao recordarmos as horas que passamos em cantos, lembramo-nos sobretudo do silêncio dos nossos pensamentos. Um canto é um refúgio que nos assegura uma certa imobilidade, uma espécie de meia caixa, meia porta e meia parede. A consciência de se estar em paz num determinado canto produz um sentimento de imobilidade formando-se um quarto imaginário em redor dos nossos corpos, que se sentem escondidos neste refúgio. Retirarmo-nos para um canto (apesar de remeter para uma imagem de antiguidade, psicologicamente primitiva), torna mais vasto o sonho. Bachelard, referindo Sartre, fala da dualidade entre interior e exterior, no que a psicanálise refere como entre a introversão e a extroversão. As casas de Ozu são angulosas e por conseguinte, repletas de cantos, quer devido à arquitetura específica da casa japonesa, quer pela forma como Ozu filma as personagens, por vezes refugiadas a um canto do espaço, num momento de introspeção, solidão ou dualidade, sendo que a própria composição da imagem as coloca a um canto do enquadramento. Alguns autores estabelecem uma ligação entre os enquadramentos

[143] "Par bien des côtés, le coin "vécu" refuse la vie, restreint la vie, cache la vie.". BACHELARD 1961: 164.

de Ozu com a composição remanescente do estilo de "um só canto" do século treze, em que um ambiente estático preenche o quadro de Ozu enquanto a ação ocupa somente um segmento do plano (barcos, comboios que partem, pessoas a conversar). É uma composição plena ou "fechada" e tal como nas pinturas de "um só canto" do pintor chinês Ma Yuan (1160-1279), que viveu durante a dinastia Song, o plano ressalva a qualidade do vazio no quadro.

1.



Angler on a Wintry Lake, Ma Yuan, 1195 (Tokyo National Museum).

2.



Walking on a Mountain Path in Spring, Ma Yuan, 1190 (National Palace Museum, Taipei).

3.



O Fim do Outono (1960), The Criterion Collection.

4.



A Flor do Equinócio (1958), The Criterion Collection.

5.



Primavera Tardia (1949), The Criterion Collection.

Este tipo de enquadramento em Ozu, ocorre em momentos de introspeção, contemplação ou dilema interior da personagem. O cinema de Ozu é rico em momentos nos

quais as personagens se refugiam em pequenos cantos no espaço, transformando-os em zonas de imaginação, introspeção e sonho, normalmente momentos carregados de tensão dramática. Em *Nasci, Mas...*, no momento após os filhos serem expostos à humilhação do pai perante o chefe, as crianças refugiam-se a um canto do quarto recusando-se a falar-lhe. É o momento em que as crianças, expostas à realidade da divisão de classes, são obrigadas a lidar com a sua diferença social perante o colega de escola, em relação ao qual, por meio da força, se consideram superiores. Esta consciência de diferença de classes paralisa as crianças, confundidas com o funcionamento social. Neste sentido é o filme mais profundo de Ozu, aquele em que o canto do quarto edifica uma barreira de incompreensão entre a ingenuidade infantil e a realidade do pai. A recusa de falar com o pai representa uma recusa da realidade, um prolongar no refúgio da infância onde não existem barreiras. Enfrentar a realidade do pai significa uma brecha na noz da ingenuidade infantil, ou seja, um novo patamar de crescimento e compreensão sobre a vida e o mundo dos adultos. Tal como Bachelard diz, "a criança acaba de descobrir que é ela própria, numa explosão em direção ao exterior, reagindo, quem sabe, a certas concentrações a um canto do seu ser."[144] E neste sentido, também citando Bachelard, "(...) a nossa casa, precede o universo"[145] e os sonhos de criança que ela contém, o universo forjado e sonhado em cada canto da casa, que por vezes, tal como neste caso, é um universo imaginado, refúgio da realidade.

6.



Nasci, Mas... (1932), The Criterion Collection.

7.



O Coro de Tóquio (1931), The Criterion Collection.

Sejam as personagens infantis ou adultas, Ozu utiliza os momentos em que se refugiam em "cantos" no espaço, como um local ou momento, interior, de reflexão, tensão ou decisão, dramáticas, importantes na cena e na ação. O canto é por vezes um refúgio onde a personagem constrói um ninho dentro do "ninho" cuja estabilidade vê ameaçada. Bachelard

[144] "L'enfant vient de d´couvrir qu'elle était elle, en explosant vers l'extérieur, en réaction peut-être à des concentrations dans un coin de l'être.". Ibid, 166.
[145] "(...) le chez-soi précédait l'univers". Ibid.

faz o paralelo de lar enquanto "ninho", onde a sensação de bem estar leva ao primitivismo do refúgio. O quarto de Shinkichi em *Uma História de Ervas Flutuantes*, onde ele se refugia após a discussão com o pai, é a imaginação e o amor, a matéria do sonho da personagem, que transformam o pequeno canto no seu quarto num universo próprio. Outro exemplo é no filme *O Coro de Tóquio*. Após Shinji se exaltar com o filho, batendo-lhe, refugia-se a um canto da sala, sentado no tatami de costas para a família, de frente para a parede formada pelos shoji corridos. Sentimento de culpa, descontrole e fúria, passam no comportamento do pai. Num espaço amplo e sem refúgio como é o da sala japonesa, a personagem encontra privacidade a um canto da sala. É filmada a um canto do enquadramento como nas pinturas de um só canto, nas quais ressalta o espaço vazio. Imaginamos que nesse "canto" ele encontra o refúgio necessário, o tempo de que necessita para que passe a sua ira. Por detrás deste comportamento irascível, existe o peso de ter recentemente perdido o trabalho, a humilhação e a culpa. O canto na sala de Shinji, torna-se num quarto edificado em torno da personagem que o separa momentaneamente da família, numa necessidade de isolamento e introspeção. Os planos de um só canto de Ozu escondem vidas inteiras, interiores, secretas e são o refúgio privilegiado das suas personagens.

I.7. A INFLUÊNCIA DA ESTÉTICA JAPONESA TRADICIONAL EM OZU

Donald Richie no seu ensaio *The Influence Of Traditional Aesthetics On The Japanese Film*, enumera os vários pais do cinema, entre a pintura, a fotografia, o romance e o teatro. Para Richie, o seu grau de influência depende da cultura que está a ser discutida. No ocidente, no início, o cinema era visto como uma forma inovadora de tirar fotografias ou de "pintar com a luz"[146], em vez de uma nova forma dramática. No Este, e particularmente no Japão, o cinema primitivo, era considerado como uma extensão do palco, incorporando elementos do teatro tradicional. A influência da pintura ocidental no cinema ocidental é variada; em primeiro lugar a luz distinta dos pintores do renascimento da Europa do Norte assim como as formas de composição do espaço sugeriam um movimento psicológico. Na Ásia, a iluminação intensa e plana[147] do teatro Kabuki influenciou a forma de iluminar no cinema japonês. Richie explica que o conceito de luz e de sombra enquanto princípio estético surgiu no Japão tardiamente, importado do Ocidente. O pintor japonês do período Edo, Shiba Kōkan (1747-1818), escreveu que a pintura ocidental era consequentemente superior à do Japão no sentido em que "retrata a

[146] "(...) painting with light". RICHIE 1994: 155.
[147] "(...) full, flat lightening". Ibid. 156.

luz e a sombra, as formas dos sólidos e as suas perspectivas."[148] Na perspectiva japonesa a luz e a sombra eram somente usadas por um artista preocupado com a verosimilhança da representação de objetos no espaço. Se o artista não tivesse necessidade da profundidade, possivelmente não usaria a luz e a sombra, mas estaria mais preocupado com a superfície, o esboço, a bidimensionalidade. Para Richie, o que é realista para uma cultura não o é necessariamente para uma outra. Cita Andrew Tudor no livro *Theories Of Film* quando este escreve que "(na) nossa sociedade as pessoas respondem a certas situações percetíveis da forma esperada. Mas numa outra sociedade, diferentes padrões... alteram a resposta psicológica particular."[149] As conjeturas por de trás da arte japonesa são diferentes das conjeturas que estão na origem da arte ocidental. Tal, inclui definições da natureza da realidade e a sua representação artística. A mímesis japonesa, diz Richie, foi definida como "uma tendência a valorizar mais a representação simbólica do que a delineação realista. (Assim) ... mímesis significava não uma imitação da aparência exterior, mas uma sugestão da essência interior, pois a verdadeira realidade jazia debaixo da superfície física."[150] Richie escreve que um dos resultados terá sido que, não apenas o realismo ocidental desenvolveu lentamente, mas a arte se tornou num meio que permitia ao olho humano o acesso a uma dimensão para além da realidade.

Outro resultado terá sido uma mímesis que assume uma apresentação seletiva do belo, desencorajando o artista de lidar com os aspetos mais banais e vulgares da experiência humana, levando-o a optar pela representação da natureza em vez das ocorrências quotidianas, e previsíveis. Estas convenções, segundo o autor, orientaram a arte japonesa, e mais tarde o cinema, na direção de uma estética particular. As superfícies padronizadas das telas ou das gravuras japonesas e as composições de realizadores de cinema como Ozu assemelham-se neste aspeto. Richie refere as convenções que afirmam que a cultura tradicional japonesa foi estruturada tendo no seu centro certos valores estéticos, que

[148] "It portrays light and shade, the shapes of solids, and their perspectives.". Cit. por. RICHIE, G.B. Sansom, *The Western World and Japan*. New York: Alfred A. Knopf, 1950, p. 233.
[149] "(In) our society people respond to certain perceptual situations in the expected way. But in another society different patterns...alter the particular psychological response.". Andrew Tudor. 1973. *Theories of Film*. New York: Viking Press, 60-61. Cit. por RICHIE 1994: 157.
[150] "(...) a tendency to value symbolic representation more highly than realistic delineation. (Thus) ... mimesis meant not an imitation of outward appearance but a suggestion of inner essence, for true reality lay under physical surface.". Kodansha Encyclopedia of Japan, s.v. "Aesthetics". Cit. por RICHIE, Ibid.

prevaleceram sobre crenças religiosas, deveres éticos e confortos materiais.[151] Richie nomeia alguns princípios a partir de um dos poucos trabalhos teóricos sobre estética japonesa, que terá sido publicado no século dezassete, *The Authoritative Summary Of The Rules Of Japanese Painting* (Hanchō Gachō Tai-den) escrito pelo pintor japonês Tosa Mitsuaki. Mitsuaki escreve:

> *Se há uma pintura que é realista e é boa por essa razão, esse trabalho seguiu as leis da vida. Se há um quadro que não é realista e é bom por essa razão, esse trabalho seguiu as leis da pintura.*[152]

Richie comenta que nesta afirmação, é proposto uma alternativa ao que o Ocidente consideraria a sua mímesis principal, seguindo as leis da vida. A aparência em vez do realismo, seria o que o Ocidente chamaria de artifício. Continua a citar Mitsuaki quando este diz que apesar de todos os bons trabalhos possuírem uma qualidade de "realismo"[153], esta não deve ser entendida como copiar-se as aparências externas, uma vez que o que se busca são as leis internas da natureza. Para as encontrar, segundo Mitsuaki é preciso ir para além da arte.[154]. Assim, afinal, as duas formas de pintura não são iguais. Uma segue as leis da vida apenas para as ultrapassar e entrar numa esfera superior governada pelas leis da arte. [155] Segundo Richie, quase todos os artistas japoneses seguem esta última, sacrificando a primeira. E volta a citar Mitsuaki, quando este escreve referindo-se à pintura de um bambu: "(...) não deixem crescer ramos em cada articulação, nem deixem crescer folhas em cada ramo." [156] Também, segundo Richie, o afastamento da sombra e da luz na arte japonesa, tem a ver com o afastamento da necessidade de uma representação realista da vida por parte dos artistas japoneses. E acrescenta que, podendo o cinema ser uma arte mais realista do que a

[151] Katō Shūichi. 1979. *Form, Style, Tradition: Reflections on Japanese Art and Society*. Berkeley: University of California Press, 4. Cit. por RICHIE, Ibid.
[152] "(...) If there is a painting which is lifelike and is good for that reason, that work has followed the laws of life. If there is a painting which is not lifelike and which is good for that reason, that work has followed the laws of painting.". Ueda Matoko. 1967. *Literary and Art Theories in Japan*. Cleveland: Western Reserve University Press, 4. Cit. por RICHIE, Ibid.
[153] "(...) life-like". RICHIE 1994:158.
[154] "(...) go beyond the laws of life and enter a sphere governed by the laws of art.". Ueda Matoko. 1967. *Literary and Art Theories in Japan*. Cleveland: Western Reserve University Press, 131. Cit. por RICHIE 1994: 157.
[155] Ibid, 158.
[156] "(...) do not let branches grow at every joint, nor let leaves grow on every branch.". Ueda Matoko. 1967. *Literary and Art Theories in Japan*. Cleveland: Western Reserve University Press, 141. Cit. por RICHIE 1994: 158.

pintura ou a gravura, este realismo é criado por meios tão seletivos, que tornam os filmes, como os de Ozu, tão próximos das leis da natureza quanto das leis da arte. "Para o olho ocidental, a natureza nunca teve o mesmo aspecto que tem numa cena de Mizoguchi, ou a arquitetura doméstica como num filme de Ozu.".[157] Sendo uma das razões para esta impressão a de que existem premissas diferentes das do Ocidente, aceites pelo artista e pelo cineasta. Por exemplo, a premissa que diz respeito ao espaço. No Ocidente, sentimos que o vazio não possui uma função independente do espaço. Apenas o que é preenchido é interessante e não se é encorajado a contemplar o que achamos que está vazio. A estética oriental, porém, sugere que o vazio carrega o seu próprio peso. Este vazio deve ser definido e não surge até à primeira marca colocada sobre o papel. Apenas então a superfície se torna, por contraste, vazia. É um preceito estético importante que se estende ao longo da cultura japonesa. Por exemplo, no jardim japonês, o "natural" não é conseguido até que uma pedra ou um tronco de bambu sejam mudados de lugar. Antes, a natureza não estava presente, assim como num papel branco o vazio não está presente. Também o espaço não existe até que haja contraste, criando uma área onde o preenchido e o que está por preencher sejam equilibrados. Segundo Richie existe uma teoria ocidental sobre o espaço negativo, cuja definição e uso são diferentes. Esta dicotomia vazio/preenchido está presente na arte tradicional japonesa. Nos arranjos florais *ikebana*, os espaços e as hastes por entre os ramos definem o espaço tanto quanto os próprios ramos e hastes. Ou num rolo de papel onde está pintada uma paisagem, a base está cheia tal como o topo se encontra vazio. Esta dicotomia vazio/preenchido também aparece nas composições dos espaços vazios de Mizoguchi e nos "planos vazios"[158] de Ozu. Os espaços ocidentais implicam uma direção que guia o olhar, por exemplo, as composições ocidentais são lidas da esquerda para a direita, enquanto que no Japão se lê uma frase de cima para baixo ou da direita para a esquerda. Transferido para o espaço, resulta em composições inesperadas para o olho ocidental. Enquanto que para um ocidental uma linha diagonal que inicia no canto inferior esquerdo para o canto superior direito possui uma direção ascendente, no Japão, a mesma linha tem conotações quase opostas. No Japão, segundo Richie, uma linha descendente é vista como uma linha conducente ao repouso, ao descanso, de acordo com a natureza. Outra diferença visual diz respeito à composição do espaço, a posição do enquadramento – o que é mostrado e o que é suprimido. Segundo Richie os ocidentais acreditam que o espaço já está de tal modo preenchido que a única coisa a fazer é enquadrar

[157] "To the Western eye, nature never looked as it does in a Mizoguchi scene, or domestic architecture as it does in an Ozu film.". Ibid.
[158] "(...) empty shots". Ibid, 159.

uma parte. Os japoneses, por oposição, sentem normalmente que o espaço está de tal modo vazio que primeiro fazem o enquadramento e só depois selecionam os elementos para o integrar.[159] É como se uma área vazia tivesse sido imaginada e depois preenchida segundo as leis da arte em vez das leis da vida. Ozu integra-se num grupo de realizadores japoneses (que inclui Mizoguchi e Naruse) que criavam as suas composições no interior de um estúdio transmitindo uma visão da realidade, fechada e composta. Aqui, prevaleciam as leis da arte. Ozu não improvisava para além do que estava escrito no argumento, substituindo e compondo os seus enquadramentos com elementos e objetos. Nestes filmes, é-nos mostrado um mundo contido, animado pela mente humana. Uma visão antropomórfica, por uma cultura que considera que o vazio não possui qualidade até que seja deixada uma marca por alguém, e que a natureza não é natural até que haja nela intervenção humana. Assim, para Richie, a estética do cinema japonês é bastante influenciado pela estética da arte japonesa. Cita Tadao Sato quando este afirma que Ozu estava mais preocupado com a composição de cada imagem do que com a continuidade.[160]A planicidade da imagem pode ser então considerada como deliberada ou determinada pela "orientação de superfície"[161] das artes no Japão, e para Richie, citando Burch[162], não era um acidente. Estas influências permanecem. A bidimensionalidade da gravura japonesa transformou-se na bidimensionalidade presente no "Manga". A rejeição do Japão do representativo, indo para lá da teoria mimética para alcançar uma teoria cognitiva, que é o visível na arte japonesa, seja poesia *waka*, pintura, jardinagem ou no cinema.

Para Kathe Geist os teóricos Joseph Anderson e Loren Hoekzema, por altura da publicação do artigo de Thompson e Bordwell sobre o espaço em Ozu, vieram relembrar que o tratamento do espaço no teatro tradicional japonês, na pintura, e na música é similar ao tratamento modernista do espaço no ocidente, enquanto elemento separado da narrativa. Desde os primórdios que os pintores japoneses desenvolveram uma atitude diferente da dos pintores ocidentais, em relação ao espaço. Segundo Geist, o conceito de um espaço narrativo inviolável desenvolveu-se no ocidente durante o período do Renascimento, em resposta à invenção da perspetiva de "um só canto" da ilustração clássica. Para os gregos, o ser humano

[159] Ibid, 160.
[160] "Even at the risk of going against professional theory, Ozu was always more concerned with making each shot a beatiful composition than with continuity.". Satō Tadao. 1982. *Currents in Japanese Cinema*. Tradução de Gregory Barrett. Tokyo: Kodansha, 189. Cit. por RICHIE 1994: 162.
[161] "(...) surface orientation". RICHIE 1994: 162.
[162] Noël Burch. 1979. *To The Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press, 117. Cit. por RICHIE, Ibid.

era a medida de todas as coisas, e o espaço era algo a ser dominado pelo homem. Nas frisas dos templos, nas pinturas dos vasos, mosaicos, e pinturas de parede, os desenhos gregos e romanos eram geométricos, centrados, simétricos. Havia uma tendência para preencher todo o espaço disponível, conhecido como *horror vacui*, e o espaço vazio que restava era distribuído, não havendo mais em um sítio do que noutro. Os desenhos geralmente continham a figura humana que ficava ao centro da composição. A arte medieval europeia continuou estas estratégias. A religião tornou-se no tema da maioria das pinturas. No século dezassete e seguintes, a natureza era um tema secundário na pintura ocidental e era representada normalmente com um escrutínio aristotélico, científico. Esta colaboração entre a ciência e a arte, levou durante o Renascimento, ao desenvolvimento do ponto de fuga[163] para ajudar a criar a tridimensionalidade do espaço. Por contraste, as tradições taoistas e japonesas viam a figura humana como mais um elemento na natureza; celebravam o vazio (mu) e viam o espaço e o tempo como intervalos relativos e interdependentes em vez de medidas fixas que poderiam ser definidas e controladas. Em resultado, o pintor japonês tinha uma abordagem ao espaço de uma forma muito diferente do pintor ocidental. A natureza e não o ser humano era o tema dominante e era representada de forma impressionista em vez de ser de forma exata. Não havia "horror vacui". A natureza continha muitos espaços vazios como espaços que não se podiam ver, e os pintores tradicionais não sentiam necessidade aparente de preencher esse espaço quando o representavam bidimensionalmente. Pelo contrário, usavam o espaço vazio como um elemento ativo do quadro. O pintor japonês raramente tratava o espaço narrativo como separado da superfície sobre a qual pintava. Uma única cena, podia ser pintada sobre écrãs desdobráveis, ser separada em segmentos e por vezes em telas de laca. Por seu lado, os pintores ocidentais quase sempre pintavam cenas separadas no interior de cada quadro ou superfície para preservar a unidade do seu espaço narrativo. O ponto de fuga nunca foi descoberto no Japão, tendo sido introduzido pelos holandeses no século dezassete e passado a ser usado na arte japonesa nos finais do século dezoito. Tradicionalmente, o espaço narrativo era construído usando diversos tipos de sistemas de perspetiva intuitivos tais como na pintura medieval ocidental; mas nunca era um espaço inviolável, uma vez que a caligrafia frequentemente partilhava o espaço tornando óbvia a natureza bidimensional da superfície. No Japão, os pintores não mudaram de um espaço narrativo com um duplo propósito para um unificado, expondo as contradições inerentes a criar uma ilusão de tridimensionalidade numa superfície bidimensional. Uma exploração similar não surgiria no Ocidente até ao

[163] "(...) one point perspective (...)". GEIST 1994: 284.

modernismo.[164] Como muitos artistas japoneses do século vinte, para Geist, Ozu combinava elementos da estética tradicional japonesa e da estética ocidental, em que uma paisagem tradicional japonesa é colocada contra um fundo plano, mas geometrizada de acordo com uma estética ocidental. Geist recorda o plano em *Pimavera Tardia*, em que a câmara inclui um símbolo da coca-cola numa cena (ver Figura 1).

1.



Primavera Tardia (1949), The Criterion Collection.

Para Geist, ao criar o espaço narrativo, Ozu estava claramente consciente das formas de arte bidimensionais no Japão, que ele frequentemente extrapolava. Uma das maneiras em que Ozu imitava a construção do espaço tradicional, era enquadrar o espaço em profundidade com objetos em grande plano. Geist exemplifica com o filme *Fim de Verão* (1961) em que Ozu enquadra uma árvore em primeiro plano com a figura de duas mulheres a passar ao fundo, junto ao rio. Uma composição semelhante é encontrada na gravura de Utagawa Hiroshige do templo Kinryūsan (1856), em que é visível um grande plano de uma lanterna em primeiro plano, e ao fundo de um longo caminho de neve, o templo (ver Figuras 2 e 3).

[164] Ibid, 285.

2.



Fim de Verão (1961), The Criterion Collection.

3.



Kinryūsan, Utagawa Hiroshige, (1856).

Também o plano da coca-cola em *Primavera Tardia* revela uma estética semelhante. Nestes casos, as composições ilustram o mesmo uso do espaço vazio como um elemento de composição positivo. A composição de Ozu faz uso do espaço vazio, não sendo, no entanto, tão radical como Hiroshige, uma vez que as figuras de Ozu estão enquadradas no centro e não

no limiar do enquadramento como os visitantes do templo de Hiroshigue. Também, as figuras de Ozu não são figuras anónimas (como em Hiroshigue) mas personagens principais do filme. Para Geist, é, no entanto, pouco usual introduzir um momento íntimo com um plano afastado das personagens e Ozu ao fazê-lo, segundo a autora, está a imitar o estilo pictórico tradicional japonês. O uso do espaço vazio em Ozu enquanto elemento de composição expande-se para sequências de planos, os planos vazios (empty shots), que servem de transição por entre as cenas. Estes planos vazios, para Geist, possuem frequentemente um significado narrativo ou simbólico, que não é imediatamente aparente. Ao mesmo tempo, convidam o espectador a ler neles algum significado da mesma forma que os espaços vazios num quadro japonês. O conceito da estética japonesa, *mu*, implica que o espaço vazio contribua ativamente para uma composição, e num quadro tradicional o espaço vazio é usado para sugerir um mundo que permanece para além daquilo que o pintor nos mostra. Em *Fim de Verão*, a filha mais nova, Noriko, acompanha o homem de quem gosta a uma estação de comboios em Osaka. Os dois sentam-se em silêncio, demasiado tímidos para exprimir o que sentem, um ao outro. A sequência termina com um plano da estação de comboios vazia. Apesar de não vermos o comboio, sentimos a sua presença nas sombras na parede e nos sons. Sugere também, para Geist, a ausência do jovem rapaz e a solidão que ele e Noriko sentem. Sem usar um drama explícito, usando somente o som sobre o espaço, para Geist, Ozu revela o poder do vazio ou a ausência de informação, para sugerir a multiplicidade de possibilidades dramáticas. Em adição ao poder do espaço vazio, Ozu evocava frequentemente uma tendência que se encontra nas gravuras e nos quadros japoneses para tornar plano o espaço tridimensional. Os pintores tradicionais tornavam o espaço plano usando o branco, o dourado ou um fundo em grelha, que destaca figuras tridimensionais privando-as de um espaço em profundidade para habitarem.[165] Tais fundos aparecem frequentemente nas gravuras e em pinturas sobre telas. Na tela de Hiroshigue, para Geist a lua nega aos gansos o espaço sugerido pelo seu movimento energético (ver Figura 4). No filme *Havia Um Pai*, Ozu usa o padrão em grelha dos shoji ao fundo, que permite destacar a figura da criança em primeiro plano (ver Figura 5).

[165] Ibid, 290.

4.



Wild Geese Flying under the Moon, Utagawa Hiroshige (1797-1858), 1833.

5.



Havia Um Pai (1942), The Criterion Collection.

Ângulos inclinados com efeitos de achatamento eram sobretudo usados nas narrativas ilustradas dos pintores japoneses do século XII (ver Figura 6).

6.



Climbing Temple Steps, Susuki Harunobu (1725-1770), 1765-66.

No interior da casa, Ozu utiliza estes dispositivos visuais para criar um efeito de achatamento do espaço interior, sendo os espaços bidimensionais articulados com as personagens que os percorrem (ver Figura 7). Para Geist, Ozu joga deliberadamente com a nossa perceção da planicidade.

7.



A História de Tóquio (1953), The Criterion Collection.

Para Geist, Ozu era moderno no reconhecimento da bidimensionalidade do espaço cinematográfico face à tradição dominante de Hollywood, que tal como a arte do renascimento ocidental exigia uma ilusão coerente. Mas ao desafiar o espaço da tradição cinematográfica dominante, Ozu tinha os modelos da pintura japonesa tradicionais como alternativa ao ilusionismo clássico (ver Figuras 8 e 9). Séculos antes de Matisse e de Picasso explorarem a tensão entre a superfície bidimensional e ilusionista, os pintores japoneses já o teriam feito intuitivamente.[166] Geist cita Bordwell quando este afirma que os jogos de Ozu com o espaço raramente interrompe o fluxo narrativo dos seus filmes. Para Geist, apesar de Ozu estar familiarizado com a pintura moderna ocidental assim como com o cinema moderno e clássico, as suas ruturas com o espaço de Hollywood parecem profundamente inspiradas pela pintura e pelas artes visuais tradicionais Japoneses.[167]

8.



Painting the Screen, Tori Kiyonobu (1664-1729), 1711 (The Art Institute of Chicago, Clarence Buckingham Collection, 1942).

9.



Primavera Tardia (1949), The Criterion Collection.

I.8. CONCLUSÃO

I.8.1. O ESPAÇO CINEMATOGRÁFICO

Em relação à primeira questão que levantei no início da dissertação: "Porque lida Ozu com as casas como o faz?", em relação ao espaço cinematográfico e ao modo de filmar a casa nas cenas onde é estabelecido o principal conflito dos filmes analisados, que constituíram o corpo da primeira parte do presente estudo, cheguei às seguintes conclusões: Ozu funciona num

[166] Ibid, 297.
[167] Ibid, 297.

sistema de repetição com variantes no modo consistente como filma o espaço da casa e raramente muda a sua estratégia. A partir da análise do conjunto de filmes deste período da sua obra, foi possível identificar algumas das suas normas, nomeadamente que os espaços interiores da casa, nas cenas onde é estabelecido o principal conflito, são normalmente filmados em plano geral, fixo, contrapicado, através dos shoji, como um olhar distante. Ozu raramente estabelece esses espaços, que vão sendo revelados pelas personagens, integrados numa ação. Outra característica de Ozu é a introdução de personagens por meio de detalhes ou objetos (como a bola dos filhos em *O Coro de Tóquio*). Ozu estrutura as cenas por partes, estabelecendo em cada uma delas: um plano geral, planos aproximados das personagens e campo contracampo, repetindo os mesmos ângulos de câmara, usando normalmente entre três a cinco posições de câmara em cada cena. Isto é, Ozu mantém uma lógica clássica na sua planificação de aproximação gradual à figura humana e análise de emoções e reações. O campo contracampo estabelece a relação entre as personagens sem respeitar a linha do olhar (como referido por diversos autores), movimentando-se a câmara no interior de um eixo circular de 360 graus em vez dos 180 graus do sistema clássico, colocando a câmara no centro ou no limiar deste eixo; sendo que nos planos frontais, as personagens parecem comunicar com o espectador. Ozu joga com uma ideia próxima do plano subjetivo para fazer a ligação entre uma personagem e um espaço, ou com outra personagem (que ela supostamente está a ver), utilizando falsos raccords de olhares, podendo também jogar com o foco para diferenciar personagens num só plano. Ozu desenvolveu uma nova abordagem para filmar o espaço doméstico, refazendo a ação através da *mise en scène*, utilizando a profundidade de campo (montagem dentro do plano), ou seja, alterando a posição dos atores, consoante a sua relevância na ação. Se uma personagem sai do enquadramento, outra ocupa o seu lugar, e nem sempre vemos o interlocutor a quem uma personagem se dirige, por aquele estar fora de campo. A *mise en scène* permite também a Ozu reunir as diferentes gerações numa mesma cena. Por fim, Ozu organiza a casa por cantos, seja de convívio entre os membros da família ou privados, onde as personagens se refugiam e podem estar sozinhas.

Estes elementos (uma pequena parte de um todo maior), vão tornar-se na marca distintiva de Ozu, repetidos de filme para filme, uma linguagem que cria uma rutura com o sistema estabelecido pelo cinema clássico, apesar de ter nele a sua maior influência. O método de Ozu pode ter a ver com a arquitetura particular da habitação japonesa, angulosa e modular, que não permitia uma grande variedade de ângulos. O espaço assume relevância em relação às personagens quando Ozu recorre a jogos gráficos que criam ruturas com a causalidade

narrativa, ou a espaços vazios e naturezas mortas para atingir um efeito dramático, criar transições, momentos tonais de passagem de tempo e pequenas elipses temporais.

I.8.2. A AMEAÇA DA CASA ONÍRICA

Parecem ser várias as causas que ameaçam a estabilidade dos ciclos familiares, na casa onírica de Ozu, a partir das cenas estudadas onde é estabelecido o principal conflito do filme. Se nos primeiros filmes as diferenças de classe estão mais presentes, as famílias são de um meio socioeconómico baixo e a sua sobrevivência ameaça a estabilidade do lar, nos filmes posteriores as causas que ameaçam a casa onírica resultam de problemas no seio da família, sendo as questões económicas menos relevantes. Em *O Coro de Tóquio* é o despedimento inesperado do pai que ameaça a estabilidade da família; em *Nasci, Mas...* é a necessidade de subserviência do pai ao chefe, de difícil aceitação para os filhos que sentem a sua posição na escola fragilizada; em *Filho Único* é a migração para a grande cidade e o desejo de subida de classe; em *Uma História de Ervas Flutuantes* é o regresso do pai na vida adulta do filho trazendo consigo um mundo onde o vício, a maldade e a inveja perturbam o seio familiar entre mãe e filho; em *Havia um Pai* é o sentimento de culpa do pai pela morte acidental de um dos seus alunos que o faz deixar as aulas e o filho na terra natal, em busca de uma vida diferente na cidade; em *O Crepúsculo de Tóquio* é a gravidez inesperada e o regresso da mãe que implodem o lar e o mundo da jovem heroína; em *A História de Tóquio* é a visita inconveniente dos pais aos filhos na cidade que perturba o quotidiano dos filhos.

A partir de *Filho Único*, um dos principais temas de Ozu torna-se o tempo. O tempo representado nas diversas gerações da família. O tempo que por vezes se regenera entre a morte de um dos pais (*A História de Tóquio*, *Havia um Filho*), o casamento e consequente entrada numa nova família por parte de um dos filhos. Em Ozu, o pai normalmente possui a chave que permite a entrada do filho numa nova vida. Em *Havia Um Pai*, o pai sugere ao filho o casamento com Fumiko permitindo-lhe a criação de uma nova família após a sua morte; em *Filho Único* são as palavras da mãe que voltam a dar esperança ao filho para que continue a estudar e tentar melhorar a sua vida; em *Uma História de Ervas Flutuantes*, o interesse romântico do filho está ligado ao regresso do pai; em *A História de Tóquio*, Tomi pede a Noriko para que volte a casar libertando-a do peso do luto pelo marido. As mulheres fortes e os homens fracos eram figuras convencionais da Shochiku, *shoshimin-geki,* e também

estas figuras surgem no trabalho de Ozu. Bordwell escreve que as qualidades destas personagens corporizam as críticas às promessas Meiji que suportam os seus filmes.[168]

I.8.3. OS PAIS DE OZU

Em quase todos os filmes analisados, a *casa onírica* de Ozu é perturbada por um evento associado à figura paterna. Um dos componentes principais da ideologia Meiji, segundo Bordwell, era a valorização do pai enquanto o centro da família: ele era o mediador da autoridade social e o elo para a tradição ancestral.[169] Mas a fragmentação da *ie* (família, household), levou o Japão pós-Meiji a tornar-se no que a política japonesa Takeko Doi denominou de uma sociedade sem pai (a fatherless society). Os enredos dos primeiros filmes de Ozu concentram-se em pais e filhos, mães e filhos, grupos de jovens rapazes, estudantes e assalariados. Muitos destes homens, na leitura de Bordwell, encontram-se desmoralizados. A humilhação do homem perante a família é uma característica quase ritualista destes primeiros filmes, dramatizando vividamente outra disparidade entre as condições sociais e os ideais Meiji.[170] Nos seus filmes do pós-guerra como o crítico Tadao Sato nota, a perda de autoridade parental não é menos evidente. O pai que não controla os seus filhos, o irmão mais velho que dificilmente toma rédeas à família, o jovem marido recém-casado incapaz de criar um lar estável, o marido ébrio ou sem trabalho – eram estes os homens do novo Japão. Exceções como Somyia em *Primavera Tardia* (um filme segundo Bordwell, muito marcado pelas reformas da ocupação americana no Japão) exercitam a sua autoridade de um modo pouco tradicional pois ele gentilmente exorta a filha a casar em vez de sacrificar a sua juventude para manter a unidade familiar. Nada para Bordwell, podia ser menos preciso do que a afirmação de Burch de que a família de Ozu seria um estado autoritário em miniatura encabeçado por um patriarca forte e benevolente[171]. Mas ao invés, encontramos imagens de impotência, ineficácia e de perda. [172]

---

[168] BORDWELL 1988: 43.
[169] "'Earthquake, thunder, fire and father' were considered the four chief terrors of life." Ibid, 43.
[170] Ibid.
[171] Noël Burch, "Three Early Films", in *Yasujiro Ozu*, *A Critical Anthology*, ed. John Gillett and David Wilson. 1976. London: British Film Institute, 35-7. Cit. por BORDWELL 1988:44.
[172] Um dos poucos elementos biográficos pessoais que se sabe sobre Ozu é ter crescido sem o pai, a trabalhar na cidade de Tóquio enquanto Ozu e os irmãos permaneceram em Matsuzaka, uma pequena cidade localizada na província de Mie, com a mãe. Donald Richie escreve na Biographical Filmography do realizador, no livro *Ozu*: "Ozu and his two brothers were to be educated in the country while their father stayed and worked in the distant capital. The result was that Ozu was virtually fatherless between the ages of ten and twenty. His mother seems to have felt this deprivation and attempted to make up for it. Tadao Sato has written: "Yasujiro, brought up in a house where his

Em *O Coro de Tóquio* o pai enfrenta o chefe por não aceitar uma injustiça sofrendo as consequências dessa ação ao perder o emprego. Uma ação similar acontece num outro filme de Ozu, *Uma Estalagem em Tóquio* (1935). Neste filme, o pai procura trabalho pelas fábricas nos arredores da cidade com os dois filhos pequenos. Para salvar a vida da filha da mulher, sem abrigo, com quem se cruzam (e ao mesmo tempo salvá-la da prostituição) rouba dinheiro. No fim entrega-se à policia deixando a guarda dos filhos a uma amiga de juventude que os acolhe na estalagem que gere na cidade. Em *Nasci, Mas...* os filhos descobrem que o pai é funcionário do pai de um colega de escola que subjugam pela força, alterando o seu entendimento sobre as classes sociais e a forma como exercem o seu poder na escola. Em *Filho Único* a necessidade de o filho se tornar num grande homem remete para a falta do pai e a consequente idealização do que deve ser um homem no contexto da ideologia Meiji, como escreve Bordwell, assumindo também a responsabilidade de compensar a mãe pelo esforço de uma vida a ele dedicada. Esse é o peso que Ryosuke carrega consigo quando parte para Tóquio. Em *Havia um Pai*, a culpa leva o pai a deixar o filho ao cuidado de um colégio interno e partir para Tóquio. Esse afastamento vai permear a relação de ambos até ao fim da vida do pai. Em *Uma História de Ervas Flutuantes* é a partida do pai para ser ator numa companhia de teatro ambulante que causa incompreensão no filho dezoito anos depois (que o julgava morto e de quem possuía uma visão idealizada). Em *Crepúsculo de Tóquio*, o pai que se tornou pai e mãe, após o abandono da mulher, não consegue lidar com a rebeldia da filha. Em *A História de Tóquio*, a rejeição dos filhos leva o pai a beber e a ser escoltado pela policia a casa da filha que demonstra falta de compaixão ao relembrar episódios semelhantes na infância.

Nestes exemplos, os pais figurados por Ozu são vulneráveis e possuem falhas, por vezes, cometendo atos que os filhos não compreendem. Ao contrário das mães, normalmente

---

father seldom appeared, where he could always have his own way with his mother, was a very spoiled child. As for his mother, everyone agreed that there was no more affectionate and kindhearted mother than she. But he loved his mother more that he loved anyone else and all through his life he was her little boy." (Richie:193). Richie acrescenta o seguinte: "Several critics have commented on Ozu's early life as a source for several of his films. In early works such as *I Was Born, But...* and *Passing Fancy*, the father is despised by his sons" E diz ainda: "The economic milieu of such films (*Toda Family*, *Munekata Sisters*, *Early Summer*) recalls that of the Ozu family during this period in Matsuzaka and in pictures as *Late Autumn* and again *Brothers and Sisters of the Toda Family*, Ozu was portraying family relations as he remembered them." (Richie:194). E exemplifica com uma cena em *Havia Um Pai*, quando o pai leva o filho a um restaurante e lhe dá arroz com caril, e que segundo Kogo Noda, o co-argumentista do filme (Noda, *Ozu to iu Otoko*), é baseada numa das raras visitas do pai de Ozu a Matsuzaka para ver os filhos, em que terá levado o pequeno Ozu a um restaurante na cidade espiritual de Ise, igualmente em Mie. RICHIE 1977:194.

resilientes, protetoras e fortes. Richie, citando o crítico de cinema japonês Tadao Sato, no seu livro *Ozu Yasujiro*, fala de uma idealização da figura paterna, "...à medida que Ozu crescia como artista começou a idealizar o papel do pai, particularmente em *Havia um Pai*, e mais tarde em filmes como *Primavera Tardia*, *A História de Tóquio* e outros."[173] Os pais em Ozu podem ser agentes ativos da ameaça à estabilidade da casa onírica que conduz à dissolução da família (*Estalagem de Tóquio*, *Havia um Pai*, *Uma História de Ervas Flutuantes, Crepúsculo de Tóquio, Flor do Equinócio)* mas ao mesmo tempo serem detentores da chave que permite aos filhos mudarem ou continuarem com a sua vida para lá do ninho original (*Filho Único*, *Havia um Pai*, *História de Ervas Flutuantes*, *Primavera Tardia*, *O Gosto do Saké*).

A casa onírica de Ozu nos filmes *Havia um Pai*, *Filho Único*, *Uma História de Ervas Flutuantes*, e o *Crepúsculo de Tóquio* (assim como *Uma Estalagem em Tóquio* e nos seus filmes do período tardio) possuem em comum a ausência de um dos progenitores. Os lares são constituídos por um pai e um filho, uma mãe e um filho, um pai e duas filhas e nos filmes tardios, o pai e uma filha adulta. Apesar de o interesse de Ozu ser a relação filial entre o filho e o progenitor que fica, esta relação está fortemente marcada pelo sentimento de ausência e o que aconteceu fora de campo em relação ao progenitor em falta. A relação que se cria entre o progenitor que fica e o filho preenche uma ausência na vida das personagens. O que elas são no presente do filme e as suas ações não estão dissociadas dessa ausência. Em *Havia um Pai* a relação entre o pai e o filho está marcada pela ausência da mãe por abandono ou morte, que nunca é explicada. Vemos essa falta logo na cena de abertura do filme, na relação especial, de cuidado e preocupação do pai a preparar sozinho o filho para a escola. Em *Filho Único*, a ausência do pai igualmente não explicada, está nas sombras duras da casa e nas suas divisões semivazias, no trabalho árduo da mãe na fábrica e na relação com Ryosuke, que se quer tornar num "grande homem". Em *Uma História de Ervas Flutuantes*, o filho cresceu com a imagem idealizada de um pai morto, diferente do pai real, ator num teatro ambulante, que regressa após dezoito anos de ausência e a quem o filho rejeita. Em *O Crepúsculo de Tóquio,* a revolta de Akiko pelo abandono e pela ausência da mãe durante a sua infância é tão forte, que ao ficar grávida, o temor de não saber como ser mãe leva-a a abortar. E depois, ao suicídio. Em *A Estalagem de Tóquio,* a ausência da mãe é compensada com uma mãe substituta, quando o pai pede à dona da estalagem, uma amiga de juventude, que cuide dos seus filhos enquanto estiver na prisão. Em todos estes filmes existe um sentimento de ausência por causa do

[173] "(...) but as Ozu grew as an artist he began to idealize the role of the father, particularly in *There Was a Father*, and later in such pictures as *Late Spring*, *Tokyo Story* and others.". RICHIE 1977: 193.

abandono, morte ou fuga de um dos progenitores, que marcam a vida dos filhos e a relação destes com o progenitor que fica.

I.8.4. A AUSÊNCIA EM OZU

A ausência parece ser uma das emoções mais fortes nas casas oníricas representadas por Ozu, nos seus filmes a partir de 1930. As famílias de Ozu são na maior parte dos seus filmes, monoparentais. Mas apesar de o que interessa a Ozu serem os laços de afeto e a ameaça que impende sobre a estabilidade dos ciclos de vida, e que ligam estas famílias de um só pai e o filho ou a filha, a ausência parece ser uma força dramática importante, apesar de raramente reconhecida ou discutida pelas personagens. A ausência está presente na *mise en scène*, na relação entre as personagens, na sua caracterização, na forma como o quotidiano familiar entre o pai e filho é representado na casa. Está também na forma como o pai ajeita o quimono do filho preparando-o para a escola desempenhando o papel que normalmente seria o da mãe; no trabalho árduo da mãe na fábrica e em casa, para pagar os estudos do filho até à universidade; no cuidado e amor como a filha adulta ajuda o pai a vestir-se para o trabalho e cuida da casa onde moram desempenhando o papel de filha e de mulher, e nos ciúmes e sentimento de posse em relação ao pai (como se verá em *Primavera Tardia*); no receio de não conseguir ser uma boa mãe para o filho que vai nascer por ter sido abandonada na infância pela mãe; na incapacidade em ultrapassar o luto pela morte do marido e voltar a casar; no alcoolismo do pai agravado pelo abandono da mulher que o deixou e aos dois filhos; pela recusa do filho em aceitar o retorno do pai a casa passados dezoito anos... As famílias monoparentais de Ozu são relações que sobreviveram a um acontecimento passado, na maior parte dos casos, prematuro e extraordinário, que marcou as personagens. O presente das personagens encontra-se marcado pelo que aconteceu ao progenitor em falta. A relação entre o pai sobrevivente e o filho ou a filha é mais profunda e resiliente por causa dessa ausência que superaram juntos. Por conseguinte, a separação entre pai e filho é duplamente sentida e violenta, impondo-se a sobreposição de dois tempos. O dos filhos a iniciar a sua vida e o dos pais no final da sua. Como lidar com a separação? Estas relações marcadas pela ausência criam uma forte dependência entre pais e filhos, normalmente entre filha e pai, resultando na sobreposição de dois tempos que entram em conflito um com o outro. A filha vê-se impedida de iniciar uma vida nova, por um sentimento de dever para com o pai, que não consegue abandonar, perdendo oportunidades de relações que a levariam ao casamento e à formação de uma nova família, acabando por aceitar uma solução social e fora do tempo. O pai ou a mãe,

têm que ser forçados por pressões exteriores, normalmente familiares ou amigos, a impelirem as filhas a casar, significando que permanecerão sozinhos. Este conflito é a forma de Ozu para falar sobre o tempo, o conteúdo. A casa onírica de Ozu neste período tardio já não é a casa de infância. As filhas tornam-se adultas, adoptam um estilo de vida ocidental, recusam o casamento combinado e tardam a sair de casa. A ameaça à estabilidade dos ciclos familiares não são os problemas económicos ou sociais, mas a dificuldade da separação entre a filha e o pai forçada pelo tempo. O casamento das filhas torna-se no principal tema como resultado da tensão entre duas civilizações sobrepostas, o ocidente e o oriente. Surgem assim as filhas indignadas que se rebelam contra a tradição e se tornam ícones da modernidade da mulher japonesa da época.

I.9. O CASAMENTO DAS FILHAS

I.9.1. INTRODUÇÃO

Nos seus filmes do período tardio, o lar representado por Ozu passa a ser habitado pelo casal formado pela filha adulta e pelo seu pai viúvo. Deixa de ser a casa onírica, de infância, de memórias e sonhos guardados. Os filhos crescem, assimilam costumes ocidentais e tardam a sair. A ameaça à estabilidade dos ciclos de vida familiares, torna-se a pressão do tempo, no caso das filhas, por um lado, ao recusarem o casamento social, e por outro, não desejarem abandonar os pais. Do lado dos pais, apesar de agentes da tradição, a separação significa enfrentarem sozinhos, desprotegidos, o período final da sua vida. O casal formado pela filha adulta e pelo pai viúvo é, no imaginário do realizador, nesta fase da sua obra, a forma para falar sobre o tempo, o conteúdo.

Os filmes do período tardio após *Primavera Tardia*, nas palavras de Bordwell, focam-se na mulher enquanto objeto de transição numa sociedade patriarcal em declínio. Nestes filmes, o tema é o papel da mulher, definido em relação ao fracasso da identidade masculina, na manutenção da família por meio dos seguintes termos: casamento arranjado versus casamento romântico, escolha da família versus escolha individual, etc. Ao concentrar-se na relação entre filhas e pais, Ozu, para Bordwell, emerge como um liberal sugerindo que as mulheres devem escolher entre um miai-kekkon (cuja tradução literal é “olhar para o outro” e

surge no Japão no século XVI)[174], que significa casamento social, combinado, ou um casamento romântico, resultado de uma escolha individual. Em *Primavera Tardia*, Noriko casa com o marido escolhido pela sua tia, mas em *Verão Prematuro*, *O Sabor do Chá Verde sobre o Arroz* (1952), e *Fim de Verão*, as heroínas resistem à escolha da família.[175] *O Crepúsculo de Tóquio* segundo Bordwell, retrata um pai ineficaz que forçou a filha mais velha a um casamento com um homem alcoólico. Na maioria dos casos, o casamento da filha é menos relevante pelos seus efeitos no casal do que pelos seus efeitos no contexto masculino em que ocorre – mudando a dinâmica geral da família (*Verão Prematuro*), abandonando o pai (*Primavera Tardia*, *O Gosto do Saké*), ou como *O Fim do Outono*, realizando a fantasia de três amigos da família. Apesar de *O Crepúsculo de Tóquio* ser sobre duas irmãs, Bordwell realça a afirmação de Ozu de que o filme era verdadeiramente sobre o pai, "sobre como um homem que foi abandonado pela mulher continua a viver."[176] O tema da perda é também representado iconograficamente (como a representação dos bairros pobres nos seus filmes por

[174] "(...) Minami (1983, p.208) states that the method for choosing a spouse has changed throughout Japanese history. In ancient times, marriage was *mura*-, or community, centered, and people gave priority to the order and profit of the whole village. As a result, people generally married those who lived closed by and whom they already knew well. As time went on, marriage became *ie*-, or family centered, and the head of the family decided on the choice of spouse for all the other family members. Selection criteria emphasized the social status of the family of the prospective spouse, which in turn promoted the long-term prosperity of the family. The wishes of the people who were getting married were most often ignored, and sometimes the couple did not even meet each other until the day of their wedding. To begin the process of *omiai*, a nakodo (go-between) helps makes an initial Exchange of information between two individuals and their families (Motona & Beitz, 1983, p. 172). This information is normally exchanged in writing in a document called *tsurisho* and photos are always included. Then, if both parties agree to go on to the next stage, the nakodo introduces the prospective couple to each other along with their parents. After this initial meeting called *omiai*, the couple see each other periodically until they decide to get married or not, giving proper consideration to each other's suitability as a partner. "DAVIES, IKANO 2002: 165-171. "(...) Minami (1983, p.208) afirma que o método de escolha do cônjuge mudou ao longo da história japonesa. Nos tempos antigos, o casamento era *mura*-, ou comunidade, centrado, e as pessoas davam prioridade à ordem e ao benefício de toda a aldeia. Como resultado, as pessoas geralmente casavam com aqueles que viviam próximos e que já conheciam bem. Com o passar do tempo, o casamento tornou-se *ie*-, ou centrado na família, e o chefe da família decidia sobre a escolha do cônjuge para todos os outros membros da família. Os critérios de seleção enfatizavam o estatuto social da família do futuro cônjuge, o que, por sua vez, promovia a prosperidade a longo prazo da família. Os desejos das pessoas que iam casar eram frequentemente ignorados e, por vezes, o casal só se encontrava no dia do seu casamento. Para iniciar o processo de *omiai*, um nakodo (intermediário) auxilia na troca inicial de informações entre os dois indivíduos e as suas famílias (Motona & Beitz, 1983, p. 172). Esta informação é normalmente trocada por escrito num documento chamado *tsurisho* onde são sempre incluídas fotografias. Depois, se ambas as partes concordarem em passar à fase seguinte, o nakodo apresenta o potencial casal juntamente com os seus pais. Após este encontro inicial chamado *omiai*, o casal encontra-se periodicamente até decidirem ou não casar, dando devida consideração à adequação um ao outro como casal. "(tradução livre do autor).

[175] BORDWELL 1988: 44.

[176] "(...) about how a man who has been deserted by his wife continues to live." Akira Isawaki. 1964. *Ozu and Japanese Film*. In L. Schrader, ed. Masters, 290-3. Cit. por BORDWELL: 45.

imagens e sons). Os muito ícones do "japonesismo" que abundam nos seus filmes tardios – Noh, Kabuki, os templos, e as paisagens – funcionam menos como símbolos específicos do que referentes para o passado. A abordagem de Ozu a estes ícones da tradição, para Bordwell, nem sempre é referencial. Inicia uma cerimónia do chá com discussões sobre calças rasgadas (*Primavera Tardia*), ou coloca os amigos que participam no aniversário de um falecimento a discutirem qual o melhor sítio onde irem jantar (*O Gosto do Saké*). Também nestas situações verifica-se em Ozu uma intrusão da modernidade na tradição.

Donald Richie escreve:

> *As filhas em Primavera Tardia, Verão Prematuro, A Flor do Equinócio, O Fim do Outono e O Gosto do Saké são, embora interpretadas por atrizes diferentes, essencialmente a mesma personagem enredada no mesmo problema – se vai ou não casar e sair de casa. As personagens menores são também, muitas das vezes, idênticas (...) A filha tradicional é muitas vezes chamada de Noriko (como em Primavera Tardia, Verão Prematuro, A História de Tóquio, O Fim do Verão), enquanto uma amiga mais moderna é muitas vezes chamada de Mariko (As irmãs Munekata, O Fim do Outono) (...) Invariavelmente, elas sentam-se e desfrutam o sabor ligeiramente estrangeirado tão gratificante para a cidade japonesa.*

E acrescenta que Ozu "está simplesmente a refletir sobre a vida japonesa tal como ela é agora."[177] Ozu trouxe os métodos do arquiteto para o cinema japonês, pois como qualquer carpinteiro japonês, trabalhava com módulos. Tal como o carpinteiro japonês construía uma casa usando o tatami e as portas fusuma de tamanhos invariáveis, Ozu construía filmes a partir de módulos emocionais, conhecendo a duração e o tipo de cena que ia usar, filme após filme, com pouca ou nenhuma variante. Enquanto que o carpinteiro japonês usava a madeira,

[177] "The daughters in *Late Spring*, *Early Summer*, *Equinox Flower*, *Late Autumn* and *An Autumn Afternoon* are, though played by different actresses, essentially the same character involved with the same problem – whether or not to get married and leave home. Minor characters, too, are often near-identical (...) The traditional daughter is often named Noriko (as in *Late Spring*, *Early Summer*, *Tokyo Story*, *The End of Summer*) whereas a more modern friend is often named Mariko (*The Munekata Sisters*, *Late Autumn*) (...) More usually they sit and enjoy the slightly foreign flavor so gratifying to city japanese." (...) "he is simply reflecting Japanese life as it now is.". RICHIE 1977: 11-3.

Ozu usava o diálogo (os cadernos com anotações de *Nasci, Mas...,* e de *Havia um Pai*, indicam que os argumentos eram escritos cronologicamente, com o diálogo de cada cena completamente escrito antes da iniciar a escrita da cena seguinte. Nos filmes tardios, porém, o método alterou, elaborando primeiro uma lista das cenas que iriam constituir a história e depois, cartões onde escreviam os detalhes para cada cena).[178] Richie também refere que o casamento e a morte são as únicas conclusões permitidas em muitos dos seus filmes tardios. Para o realizador e autor japonês Yoshida Kiju, tal facto é devido a Ozu acreditar que os membros da família apenas ficavam conscientes dos seus laços familiares quando um familiar partia ou morria, não sendo normal nem pacífico as personagens de Ozu possuírem perfeita consciência sobre os laços. Para o autor, os filmes de Ozu surgiram numa época que colide com um estatuto patriarcal em que a autoridade do pai exigia ênfase. Após o casamento da filha, o pai fica triste devido à separação que ocorre, e a filha, que desempenha perfeitamente o seu papel, agradece ao pai no final, com algumas palavras. Para Kiju a razão porque Ozu continua a filmar o casamento das filhas tem a ver com a sua habilidade para dramatizar uma história de família, retratando momentos ritualistas quando o papel de cada membro é desempenhado, aceite e acolhido.[179] Assim, o modo como Ozu filma o lar e a ameaça à estabilidade dos ciclos de vida nos seus filmes tardios, adquire uma unidade na forma e conteúdo, que vale a pena analisar no contexto da casa onírica de Bachelard, que ganha uma dimensão próxima de pesadelo, para as filhas que não conseguem sair de casa, e para os pais que as irão perder. As filhas que recusam a tradição são nas palavras do teórico japonês Shiguéhiko Hasumi, as filhas "indignadas" ou rebeldes que se insurgem contra a tradição do casamento arranjado e sonham com o casamento romântico. Desejam a autonomia, mas ao mesmo tempo sentem-se no dever de cuidar do pai e da família, desempenhando o papel que pertenceria à mãe ausente. Dois tempos sobrepostos, cuja inseparabilidade colide com a necessidade de mudança exigida pela sobrevivência da sociedade e a felicidade individual. Pode imaginar-se que a casa onírica de Ozu adquire assim diferentes formas; casa concha, casa tabu, casa espelho.

[178] Ibid, 19, 21.
[179] KIJU 2003: 43, 44.

I.9.2. A CASA COMO UMA CONCHA – *PRIMAVERA TARDIA* (1949)

A casa de *Primavera Tardia* assemelha-se a uma concha. No seu livro, Bachelard pergunta se é possível uma criatura permanecer viva dentro de um pedaço de pedra. E como "o habitante de uma concha surpreende, a imaginação não irá tardar a fazer sair da concha criaturas surpreendentes, mais surpreendentes do que a realidade."[180] E tudo, para Bachelard, sobre uma criatura que sai de uma concha, é dialético, pois nunca sai inteiramente, a parte que sai contradiz a parte que permanece dentro. Uma criatura que sai da sua concha sugere devaneios de algo que pode ser "meio peixe, meio carne, mas também meio morta, meio viva, e, em casos extremos, meio pedra, meio homem."[181] Noriko é uma dessas criaturas, fechada numa concha da qual não consegue sair, a casa de infância, a sua casa onírica, onde vive com o pai. Noriko permanece dentro da sua concha, meio viva, meio morta, meio mulher, meio criança, meio feroz, meio animal amedrontado, meio segura, meio incerta. Sendo uma jovem mulher a caminho dos trinta anos no Japão do pós-guerra em 1947 que ainda não casou, aos olhos da sociedade da época, está à beira de se tornar numa dessas criaturas extraordinárias que segundo Bachelard são os habitantes magníficos das conchas, monstruosos, solitários, únicos. "As gravuras mostram seres estranhamente misturados, como o caso do caracol reproduzido no livro de Jurgis Baltrusaitis (...) com uma cabeça humana barbuda encimada por uma mitra e com patas de quadrúpede (...). A concha é um pote de bruxa onde ferve a animalidade."[182] Neste tema das conchas a imaginação é estimulada pela dialética das criaturas que estão livres e outras que permanecem agrilhoadas, como Noriko ao pai, com quem sempre viveu desde a morte da mãe. Mas para Bachelard toda a ação inicial no mundo é acompanhada de medo e de curiosidade, uma vez que é um limiar percetível de todo o conhecimento, um limiar sobre o qual todo o interesse vacila, hesita e depois retorna. Noriko vacila, avança e recua. A primeira possibilidade romântica, Hattori, não resulta. É demasiado tarde para Noriko, porque Hattori vai casar. A solução parece ser a segunda hipótese, a social, um casamento arranjado pela tia Masa, que representa os valores tradicionais japoneses, enquanto que a maior parte dos outros

[180] "(...) l'habitant de la coquille étonne, l'imagination ne va pas tarder à faire sortir de la coquille des êtres étonnants, des êtres plus étonnants que la réalité.". Tradução livre do autor: "o habitante de uma concha surpreende, a imaginação não irá tardar a fazer sair da concha criaturas surpreendentes, mais surpreendentes do que a realidade.". BACHELARD 1961: 136.

[181] "(...) moité chair moité poisson (...), moitié mort moitié vivant et, dans les grands excès, moitié pierre, moitié homme.". Ibid, 137.

[182] "Des gravures montrent à la sortie d'étranges mélanges d'êtres comme il arrive pour ce colimaçon reproduit dans le livre de Jurgis Baltrusaitis (p.58) 'à tête humaine barbue et à oreilles de livre, coiffé d'une mitre et à pattes de quadrúpedes (...)' La coquille est une marmite de sorcière oú mijote l'animalité". Ibid, 137.

personagens são identificados com pontos de vista mais progressistas. No contexto da constituição do pós-guerra, novas leis do casamento e mudanças na estrutura familiar pós-Meiji, *Primavera Tardia*, para David Bordwell, toma uma posição liberal nas relações familiares e no casamento. Por exemplo, Somyia não parece ser um pai possessivo, mas compreensivo e liberal:

> *(...) o pai que enfatiza o casamento por amor e felicidade, não para a perpetuação do ie. (Não há ênfase em ter filhos para manter a família). Somiya é retratado como gentil e humano (...) e exprime um profundo vínculo emocional com a sua filha (...) ele compadece-se pelo que ela sofreu na guerra (...)* [183]

Mas Somiya apenas age pressionado por forças sociais exteriores, como se no fundo, resistisse a libertar a filha. "Em Quioto, ele observa que um filho é melhor do que uma filha (...) porque as filhas criam mais pesar: se são solteiras, preocupamo-nos, mas se casam, sentimo-nos decepcionados."[184] Noriko aceita casar para revelar a seguir que quer ficar em casa, pois não acredita que o pai seja capaz de sobreviver sem ela e ao mesmo tempo com ciúmes por ele ir voltar a casar. Diz Bachelard no seu livro que existem sinais de violência em todas estas figuras que as obriga a sair da concha que habitam. Esses sinais existem em Noriko na violência que exerce sobre si para finalmente sair da dependência ao pai. Esse desejo de sair está latente desde o princípio do filme e é revelado na sua relação com Hattori e na sua confusão inicial. "O ser que se esconde, o ser que 'volta a entrar na sua concha', prepara 'uma saída'"[185], escreve Bachelard. Noriko imóvel dentro da sua concha procura uma saída para a sua vida. No fundo deseja sair de casa mas a suave submissão ao pai transforma-se em culpa. Essa imobilidade dá azo a preparar "explosões temporárias do ser", "os turbilhões do ser" [186], sendo que as saídas mais dinâmicas ocorrem nos casos em que o ser se encontra reprimido. Noriko reprime o desejo sexual, amoroso, de poder ter uma vida autónoma do pai por se sentir culpada de o deixar sozinho. O pai de Noriko alertado pela irmã

[183] "(...) the father who emphasizes marrying for love and hapiness, not for perpetuation of the ie. (There is no emphasis on having children to maintain the family). Somiya is portraied as kind and humane (...) and expresses deep emotional attachment to his daughter (...) he pities her for what she suffered in the war (...)". BORDWELL 1988: 307.

[184] "In Kyoto he remarks that a son is better than a daughter (...) because daughters create more regret:" If they're unwed, you worry, but if they do marry you feel let down.". Ibid, 308.

[185] "L'être qui se cache, l'être qui 'rentre dans sa coquille' prepare 'une sortie'. BACHELARD 1961: 139.

[186] "(...) explosions temporelles de l'être.", "(...) les tourbillons de l'être.". Ibid.

e pelo melhor amigo, que manifestam a voz social, chega a um momento de consciência de que a filha precisa constituir uma família própria. O pai torna-se assim na consciência de Noriko que por culpa não quer dar azo ao redemoinho que se forma dentro de si. Ozu coloca duas questões no filme; se Noriko deixa a casa de origem, entrando no tempo, e se o pai aceita a partida da filha de casa enfrentando sozinho a fase tardia da sua vida. Noriko é uma das criaturas de Bachelard, imóvel, em rebelião interior, desorientada e dominada por uma força maior ligada ao pai, à procura de uma saída. Mesmo que esse sentimento esteja adormecido existe certamente nela e é o centro do conflito. Segundo Bachelard, o naturalista francês Jean-Baptiste Robinet (*De la Nature*), teorizou que tudo o que possui uma forma tem uma ontogénese de concha, sendo o primeiro esforço da vida, a criação de conchas.[187] Para Robinet, os fósseis são pedaços de vida (toda a forma retém a vida e por isso o fóssil não é somente um ser que já viveu, mas que ainda está vivo, adormecido na sua forma), assim como os órgãos interiores do corpo humano são uma coleção de conchas. Em qualquer ocasião Robinet pensa na forma, de dentro para fora. Para ele, a vida origina formas, deve criar formas vivas, sendo que a forma é o habitat da vida. As conchas, como os fósseis, são pedaços do homem e da mulher (para Robinet a Concha de Vénus representa o órgão sexual feminino), a concha é como tal um organismo vivo. Para os Anciãos, era o símbolo do ser humano na sua totalidade, corpo e alma, usando a concha como símbolo para o corpo humano, que encerra a alma num invólucro externo. E tal como o corpo fica sem vida quando a alma o deixa, a concha fica inamovível quando é separada da parte que lhe dá a vida. Se entendermos a casa de Noriko como uma concha, e como tal, um organismo vivo, Noriko era a alma que dava vida à casa. O pai sabe que perder Noriko é perder uma parte importante dessa alma, dessa vida. Emocionalmente o pai não deseja a saída da filha da concha que ambos partilham, como um casal. Noriko tornou-se involuntariamente na sua "mulher". Somente a razão e a sociedade o faz agir, empurrando Noriko para fora, perdendo parte da alma. Mas Bachelard menciona a ressurreição para se referir à capacidade de renovação, do voltar a acordar do ser, utilizando a renovação do pó da concha como metáfora. Noriko ao casar, apesar de tardiamente, inicia uma vida nova. Para o pai, aceitar a partida da filha, é aceitar que está mais velho. O espectador pode imaginar no fim do filme, que a casa-concha sem Noriko descobrirá uma nova força e que Noriko levará dentro de si a sua casa onírica. Como nos ninhos, nas conchas, a vida é concentrada, preparada e transformada. As imagens de casas-moluscos prosseguem em Bachelard que relembra as palavras de um biólogo quando este afirma que um caracol se recolhe no seu casulo da mesma forma que uma jovem rapariga

[187] "Le premier effort de la vie est de faire des coquilles". Ibid, 140.

chora no quarto (como Noriko a certa altura o faz, o seu quarto tão profundo e secreto como uma concha, outro canto da casa de Ozu) ou que Robinet acreditava que o caracol construía a sua escada rolando, uma imensa escada em espiral, comparando esta imagem à imagem dinâmica dos ninhos de Jules Michelet. Um homem, um animal, uma amêndoa, todos encontram o máximo repouso numa concha, "a caverna-concha, aqui uma 'cidade fortaleza'"[188] de um homem que ama a solidão completa, que sabe defender-se e proteger-se. A concha tem, por conseguinte, o valor de abrigo, esconderijo, o espaço protegido e de sombra, pois a sombra pode ser habitada. Mas a concha esconde segredos e por vezes monstros em rebelião como é o caso desta casa em *Primavera Tardia*. Neste filme, Ozu fala da sobreposição de dois tempos, os laivos do ocidente sobre a antiguidade do oriente, a dificuldade de entrada e de saída do tempo. É o tema principal de Ozu, que este seu filme maior demonstra. A forma para falar sobre o tempo, é este casal formado por uma filha adulta e por um pai viúvo. Que crise é esta de que fala Ozu, em que o conflito principal é a dificuldade de entrada de uma jovem rapariga no tempo, para o qual precisa de arranjar um noivo, e em que do ponto de vista institucional é a sociedade que a tem que empurrar para fora de casa, como se dissesse que tal situação não pode continuar?

I.9.2.1. SINOPSE

O filme inicia-se com uma cerimónia de chá, um ritual sagrado que data do século IX, na sala de um templo em Kenchoji onde somos introduzidos a Noriko, à tia, Masa e mais tarde à senhora Miwa. Somiya, o pai de Noriko, trabalha com a ajuda do assistente, Hattori, na tradução de uma obra do economista alemão Friedrich List. Quando Noriko chega a casa, Somiya, interrompe o trabalho e propõe irem jogar Mahjong. Noriko adverte que não pode jogar enquanto não terminar o trabalho. Fica estabelecida a relação de afecto entre filha e pai, assim como o trabalho de Somiya, um professor universitário reformado. No comboio, Noriko vai a Tóquio com o pai. Conversam sobre se irão chegar a casa à mesma hora – pai e filha, funcionam como um casal numa rotina juntos. Moram também afastados do centro da cidade, num subúrbio de Tóquio, comutando entre o centro e a casa, o quotidiano de milhares de cidadãos japoneses da época. Em Tóquio, Noriko, encontra o professor Jo Onodera, um antigo amigo do pai, igualmente professor, que a convida para ir a uma exposição. Há uma elipse, pois, da entrada da Galeria, Ozu corta para um restaurante, Takigawa. O empregado

[188] "(...) la grotte-coquille (...) ici une 'ville de forteresse". Ibid, 158.

reconhece Noriko, lembra-se dela em adolescente com o pai. Noriko não bebe, serve saké a Onodera – novamente o cuidar, a cortesia. Conta-lhe que ouviu dizer que ele voltou a casar, referindo-se ao ato como "impuro". Onodera ri da expressão de Noriko. Esta cena revela uma certa intransigência de Noriko. Na sua cabeça o casamento de Onodera, viúvo, é uma forma de traição. Noriko, chega a casa com Onodera. Mostra umas luvas ao pai, que ele reconhece como sendo suas, e tinham sido emprestadas a Onodera, revelando a antiga amizade dos dois. Traz também uma caixa com comida do restaurante, demonstrando mais uma vez a preocupação constante, o cuidado. O pai, preocupado, pergunta como correu o exame de sangue de Noriko. Mais tarde, Onodera menciona o facto de Noriko ter estado internada durante a guerra e pergunta a Somiya se Noriko pensa em casar, uma vez que já conta vinte e sete anos. Numa estrada, Noriko e Hattori, de bicicleta, dirigem-se até à praia, passando por um sinal em forma de diamante onde se lê Coca-Cola, elemento que revela a presença dos aliados no País. Sentam-se na areia e numa conversa em que estão próximos, Noriko confessa ser ciumenta. Em casa de Somiya, bebendo chá, Masa, a irmã, menciona que Noriko, uma vez recuperada da doença, já devia ter casado e sugere Hattori como possível marido. Em casa, Noriko canta enquanto executa algumas tarefas domésticas. Somiya chega a casa e ela conta-lhe que Hattori esteve lá. Nessa noite, enquanto jantam, Somiya tenta saber o que ela sente por Hattori e sugere que deviam casar. Noriko revela que ele está noivo de uma rapariga mais nova, sua amiga. Num outro café em Tóquio, *Balboa Tea & Coffee*, Noriko e Hattori, estão sentados a uma mesa. Ela tenta saber o que é que ele quer de presente de casamento. Hattori convida-a para acompanhá-lo a um concerto, mas Noriko recusa. Não quer causar problemas com a noiva dele. Numa sala de concertos. Hattori assiste ao concerto, com um lugar vazio ao seu lado. Numa rua, Noriko afasta-se sozinha. Apesar do que sente por Hattori, prefere sacrificar a relação que tem com ele a interferir no casamento. Noriko sabe que é demasiado tarde. Aya, uma amiga de Noriko, visita-os. Aya é divorciada e trabalha como estenógrafa. É uma mulher ocidentalizada, o contraponto de Noriko, mais recuada. Aya conta-lhe sobre uma reunião de ex-colegas de escola. Fala-lhe de uma colega que casou e de outra que está grávida, segredando-lhe ao ouvido algo, que deixa Noriko chocada. Pergunta quando é que ela casa. Noriko diz que não quer casar. Em casa da tia**,** Noriko toma conta do primo mais novo, de castigo no quarto. Masa e Noriko cumprimentam a senhora Miwa, de visita a Masa. Durante o chá, Masa diz-lhe que é tempo de ela casar e sugere apresentar-lhe Satake. Noriko, preocupada, diz que não quer deixar o pai sozinho. Masa diz-lhe que sugeriu a Somiya, ele casar-se com a senhora Miwa. De regresso a casa, Somiya corta as unhas. Noriko parece triste. O pai pergunta-lhe se aconteceu algo em casa de Masa, mas ela olha-o, sem responder e

sai para fazer compras. Uma manhã, Hattori pergunta por Noriko à empregada da casa, que diz ter ido assistir a um concerto Noh com o pai. Hattori deixa um convite para o seu casamento. Numa sala de Teatro, Noriko e o pai, na plateia, assistem a uma peça Noh. A peça é *Kaktisubata* (A Íris), e a cena incluída no filme mostra a protagonista transformada no espírito de uma flor, relembrando um homem que antes amou.[189] Noriko e Somiya cumprimentam a senhora Miwa, do outro lado do público. Noriko olha para o pai, que tem um sorriso nos lábios, enquanto assiste à peça. Olha para Miwa, ao longe, igualmente comovida. Olha de novo para o pai, e novamente para Miwa. Começa a chorar. Como se Noriko se transformasse na personagem da peça a que assistem, e opondo-se ao casamento do pai, perante a sua rival, não deixasse de sentir tristeza e ciúmes (fazendo uma certa conexão com o que revelou a Hattori sobre si). Noriko e o pai regressam a pé a casa. O pai quer ir almoçar a um restaurante. Noriko, responde que tem de ir embora. Parte sem esperar pelo pai, que a segue, ao longe. Em casa de Aya, Noriko chora enquanto a espera. Quando Aya aparece, pergunta como pode tornar-se estenógrafa. Aya reitera que ela devia casar. Em casa, Somiya diz que recebeu uma carta de Masa a pedir para Noriko ir visitá-la no fim de semana. Noriko não diz nada, sobe para o quarto. Somiya diz que ela devia conhecer Satake. Noriko resiste. O pai diz que o conheceu, que gostou dele e que ela também irá gostar. Ela devia casar e seguir com a vida dela. Noriko diz que apenas quer ficar com o pai. Somiya diz-lhe que se não casar, ficará preocupado. Noriko diz que ficará preocupada por o pai não ter ninguém que cuide dele. O pai menciona que está a pensar casar com a senhora Miwa. Noriko foge a chorar. Somiya tenta aproximar-se da filha que pede para ele ir embora. Ele volta a dizer que ela devia visitar a tia no fim de semana. Noriko, sentada num cadeirão, voltada para a parede, não o olha. Ele apanha um lenço do chão. Depois, pega numa toalha e deixa-a no braço da cadeira. Jardim dos Templos em Kitakamura. Somiya e Masa caminham na direção de um dos Templos. Masa quer saber se Noriko disse algo sobre Satake pois já passou uma semana desde que os apresentou. Precisa de dar uma resposta à família. Param junto de um altar à entrada do Templo. Rezam. Masa diz que a família de Satake aprovou Noriko e acha que a sobrinha gostou do rapaz. Afastam-se. Perante o silêncio de Somiya, diz que tem que dar uma resposta à família até à noite. Encontra uma carteira no chão. Guarda-a, acha que é um sinal de boa sorte. Casa de Aya. Uma sala ocidentalizada, com sofás. Noriko e Aya bebem chá. Noriko confessa que gostou de Satake. A amiga, mais uma vez, aconselha-a a casar. Casa de Somiya e de Noriko. Somiya e Masa, sentados em tatamis, com uma chaleira fumegante sobre uma pedra quente ao lado, bebem chá, enquanto esperam por Noriko. Noriko chega e a tia

[189] KIJU 2003: 73.

segue-a até ao quarto. Noriko diz que aceita o casamento, mas parece infeliz. Somiya vai ter com a filha. Quer ter a certeza de que é o que ela quer. Noriko diz-lhe que sim, mantendo-se séria. O pai pousa o chá, triste.

Imagens de Templos. Casa de Somiya e de Noriko. Manhã. O pai lava os dentes. Noriko ajuda-o no ritual matinal. Na rua, passa uma vendedora de peixe. Mais tarde, recebem a visita de Onodera. Somiya anuncia o casamento da filha. Noriko arruma as toalhas que o pai usou para se refrescar. Onodera convida-os para irem a Hyotei, em Quioto. Em Hyotei, Somiya passeia com a nova mulher de Onodera, diz que é a primeira vez desde a Guerra que vai a Quioto. Do outro lado, Noriko está com Onodera e a filha deste, mais jovem. Onodera pergunta-lhe o que acha da "impura" e ela afasta-se, a rir. Um grupo de jovens estudantes atravessa a imagem, ao fundo, com uma fonte e bebedouros em primeiro plano. Quarto de Hotel. Noriko e o pai preparam-se para dormir. Somiya fuma um último cigarro. Noriko admite que foi injusta para com Onodera ao chamá-lo de "impuro" por ter voltado a casar. Gostou da nova mulher dele. Depois, admite que estava zangada com o pai. Somiya dorme. Ela mantém o sorriso. Fica séria. Não dorme. Corta para um vaso com um shoji e ramos de bambu em silhueta, lá fora, na noite. Jardins do templo de Ryoan-ji. Somiya e Onodera contemplam o jardim de pedras. Somiya confessa que se sente triste por a filha ir sair de casa. Quarto de Hotel em Quioto. Noriko numa última tentativa, pede ao pai para permanecer ao lado dele mesmo casando com Miwa. Somiya tenta fazê-la ver que o casamento dela é parte da progressão da vida e da história. Assegura-lhe que será feliz. O filho de Masa brinca com a buzina de um carro, estacionada à porta da casa de Noriko. É o dia do casamento de Noriko. Em casa, Somiya e Hattori, de fato, fumam, na sala. A empregada chama-o. Somiya entra no quarto de Noriko, onde ela está vestida de noiva. Noriko sorri para o pai, baixa o olhar. Masa e Somiya sentam-se. Masa chora. Noriko ajoelha-se no chão. Agradece ao pai. Na rua, Noriko, entra no carro. Restaurante Takigawa. Somiya bebe saké com Aya. O empregado menciona que o professor Onodera esteve lá com Noriko. Somiya diz-lhe que Noriko partiu em lua de mel. Aya pergunta a Somiya se vai voltar a casar, que isso preocupava Noriko. Somiya admite que mentiu, que apenas o disse para convencer a filha a casar. Somiya regressa a casa à noite. A empregada, que o esperava, despede-se dele. No corredor vazio nota-se a ausência da máquina de costura de Noriko. O pai senta-se sozinho, na cadeira de bambu onde Noriko se sentava, de tronco sobre os joelhos. Descasca lentamente, uma maçã. Chora. Imagens das vagas do mar.

I.9.2.2. A AMEAÇA

A cena em que Noriko regressa a casa depois de saber pela tia que o pai vai voltar a casar, ocorre a meio do filme. Noriko é obrigada a tomar uma decisão em relação ao rumo da sua vida. Hattori está noivo, é tarde demais. Somyia, forçado pela sociedade exterior por meio da irmã, do amigo Onodera e de Aya, é pressionado a deixar a filha partir. Depois de Hattori, de quem se aproximou e de quem gostava, quando Noriko começa a aceitar a separação do pai, somente resta a solução proposta pela tia, a do casamento combinado, o *o-miai,* que representa no filme os valores tradicionais japoneses e não aceita que uma mulher jovem permaneça solteira em casa.[190]

Noriko regressa a casa introspetiva e magoada. Não consegue esconder o facto de se sentir traída pelo pai, por duas razões: por ter perdido Hattori sacrificando-se a ele e pelo pai ir casar uma segunda vez, substituindo-a. Em casa, não consegue esconder o seu ressentimento contra Somiya, que fica preocupado. Ozu filma a cena utilizando os espaços da casa para a *mise en scène*: a sala, o quarto de Noriko, a entrada da casa. Vemos um plano conjunto da rua, com Noriko a aproximar-se de casa (ver Figura 1). Em plano geral da sala, Somiya está sentado a cortar as unhas dos pés quando Noriko entra em casa (ver Figura 2). Somiya interpela-a, quer saber de onde ela vem, mas Noriko olha-o, sem responder (ver Figura 3). Ozu filma um campo contracampo de Noriko e do pai, em plano aproximado de peito, estabelecendo a tristeza de Noriko e a incompreensão de Somiya (ver Figuras 4 e 5). Noriko refugia-se no quarto (o seu canto onde lhe é permitido perder-se num universo íntimo, o seu espaço privado na casa), mas Somiya segue-a (ver Figura 6). No quarto, Somiya tenta saber o que aconteceu, preocupado, mas Noriko apenas lhe devolve um olhar magoado. Ozu filma a cena com dois planos, um plano conjunto do quarto com Somiya e a cadeira onde Noriko está sentada em *amorce*, e depois, um campo contracampo de Noriko em plano aproximado de tronco (ver Figuras 7 e 8). Noriko sai do quarto em plano conjunto, passando por Somiya em silêncio (ver Figura 7A) e desce as escadas. Somiya segue-a, ficando no plano conjunto do corredor junto à entrada da casa a vê-la calçar-se para sair. A cena termina com o mesmo plano conjunto da rua, do princípio, desta vez com Noriko a afastar-se (ver Figura 1A). O preto e branco no interior da casa é mais contrastado e predominam as sombras atribuindo à cena uma escuridão e um tom dramático, ligeiramente opressivo, que não existe

[190] BORDWELL 1988: 307.

nas cenas anteriores. A dissolução do núcleo familiar é estabelecida no modo como Ozu filma *a mise en scène*.

1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



7A.



1A.



Esta cena existe por contraste a uma outra cena, anterior, em que Somiya, pela primeira vez confrontado pela irmã, tenta perceber por Noriko se ela tem um relacionamento com Hattori. Noriko canta enquanto arruma a roupa e faz o jantar (ver Figura 9). Ozu corta para o plano conjunto da entrada da casa, para introduzir a chegada de Somiya, o mesmo plano que utiliza mais tarde para a chegada de Noriko a casa (ver Figura 10).

9.



10.



Os planos da casa são planos conjunto mostrando a personagem no espaço, semelhantes ao plano conjunto da cena anterior, entrecortados com campo contracampo para os diálogos. No primeiro plano ainda se vê a luz de fim de dia, mas quando voltamos do exterior, é já noite. Há uma tensão muito clara na cena, que resulta de Somiya ir ou não abordar a possibilidade de casamento de Noriko com Hattori.

A concha de Noriko e do pai é tabu para uma sociedade onde o casamento constitui o percurso natural de entrada na vida adulta. Ozu filma uma normalidade "anormal". Noriko parece feliz na sua vida em casa com o pai. Masa e Somiya pressentem a anormalidade da situação, mas a ingenuidade de Noriko não lhe permite ver-se a si da mesma forma que a sociedade exterior a vê através dos olhos da tia, de Onodera, de Aya e até mesmo de Hattori. Noriko possui ou não consciência de que não é "normal" aos olhos dos outros, mas que se está a tornar numa "criatura" imaginária de Bachelard? Esta cena apesar da sua leveza,

dramatiza aquilo que a sociedade exterior não considera próprio, que uma filha adulta e o pai vivam como um casal, ou cônjuges afetivos. Neste filme, mais talvez do que em outros de Ozu, ele retrata uma relação que podia ser incestuosa, um tipo de incesto que Sigmund Freud em *Totem e Tabu* denomina de direto, para contextualizar o horror ao incesto que vem dos povos primitivos até aos nosso dias, entre os parentes de sangue, quando há "consciente a intenção de interditar."[191] A noite e a penumbra reforçam a intimidade entre o pai e a filha no interior da casa, assim como as ações e os gestos de afeto e de cuidado de Noriko para com o pai, como dobrar-lhe a roupa, pendurar o casaco no cabide da entrada à chegada do pai a casa, entregar-lhe a toalha para lavar o rosto, ir buscar o cinto do quimono, servir-lhe o jantar, a ideia da mãe presente através da filha (ver Figuras 11 e 12).

11.



12.



Ao longo do filme, a consciência de Noriko vai-se formando no sentido de aceitar a solução apresentada pela tia Masa: a perda de Hattori, os comentários de Onodera e da tia à sua idade, o casamento do pai com a senhora Miwa, a viagem a Kitakamura, a submissão ao pai. Noriko não teve escolha. Depara-se estagnada no tempo à espera de entrar no movimento da vida. Somiya foi a força que a reteve, após a morte da mãe, mas vê-se também pressionado a deixá-la partir aceitando que Noriko não é a sua mulher mas a filha. Assim, a entrada no tempo apenas é possível de forma não natural. Se o conflito principal do filme é a separação de Noriko e do pai, no *subplot* ela vive uma aproximação a Hattori. Mas quando Noriko começa a ficar consciente de que tem que se separar do pai, Hattori casa-se e ela perde-o.

Para Yoshida Kiju, o episódio entre Noriko e Hattori é demasiado subtil para ser considerada uma cena de amor, sendo um bom exemplo para ilustrar o estilo de *storytelling* de Ozu.[192] Nem mesmo Noriko sabe se quer casar com Hattori. Ela percebe o seu amor por Hattori somente quando sabe que ele vai casar com uma outra mulher. "Este episódio

[191] FREUD 2001: 31.
[192] KIJU 2003: 68.

assemelha-se muito ao que chamamos de vida humana. Tudo acontece demasiado tarde nas nossas vidas. Não compreendemos nada até já ter desaparecido. (...) as vidas humanas só existem entre o passado irremediável e um futuro desconhecido."[193]

Primavera Tardia existe e olha para os espectadores, porque conta uma história que todos conheciam, como era a vontade do autor (Ozu não acreditava no artifício do cinema e duvidada do valor das grandes narrativas).[194] O que Noriko descobre é que a decisão, madura, da nova escolha, pode ser boa para si. Neste filme, Ozu diz que o homem não romântico, forçado pela realidade, o casamento combinado pela tia Masa, é uma solução melhor do que a primeira. Ozu vem demonstrar o insucesso do primeiro rapaz e que o segundo é uma escolha possível para um recomeço. Neste filme, a ordem social sobrepõe-se à individual.

O clímax é o momento em que numa sala de teatro, Noriko e o pai assistem à peça Noh. A peça, *Kaktisubata*, mostra a protagonista transformada no espírito de uma flor, relembrando um homem que antes amou.[195] Com esta cena em palco a filha supera a personagem da peça – uma mulher que se opõe ao casamento do pai – tornando-se numa mulher enciumada pelo amor do pai por uma outra mulher. Os planos contrapicados da filha e do pai são entrecortados com a protagonista da peça dançando em palco. Por causa desta montagem alternada a relação gentil, inicial, entre pai e filha muda radicalmente. Para Kiju, a imagem das árvores noturnas após a peça terminar, escondem a complexidade das emoções de Noriko, consumida pelos ciúmes de uma mulher por um homem.[196] Ozu nesta cena continua a filmar o tabu, os limites da personagem.

Existem momentos de confronto próximos de um casal como quando, a seguir à peça, Noriko se afasta do pai. Outro momento, é quando corre em lágrimas para o quarto depois de o pai, mentindo, confirmar a sua intenção em voltar a casar com Miwa. A intenção do pai é que Noriko conheça Satake.

Após a cena no teatro Noh, pai e filha caminham juntos por uma longa estrada, debaixo de um sol intenso, onde há um forte contraste entre a luz e a sombra. O pai caminha tranquilamente e convida a filha para almoçar. Para Kiju, estas palavras não soam como as palavras de um pai mas como as de um homem que procura acalmar uma mulher com ciúmes.[197] Noriko responde secamente: "Tenho de ir a um sítio.". O pai pergunta: "Voltas

[193] "This episode strikingly resembles what we call human life. Everything is too late in our lives. We do not comprehend anything until it is already gone. (...) human lives exist only between the irretrievable past and an unknown future.*"*. Ibid, 69.
[194] Ibid,70.
[195] Ibid, 73.
[196] Ibid, 74.
[197] Ibid.

tarde para casa?". Ela somente responde: "Não sei.". E parte sozinha. Ela age como uma mulher que responde friamente a um namorado, e neste caso, para Kiju, não existe a ambiguidade normal num filme de Ozu, pois tudo é claramente retratado à luz do dia. Kiju acrescenta que este tipo de cena, onde pai e filha parecem enredados numa relação proibida é originada pelo uso excessivo de planos contrapicados e pela montagem alternada entre pai, filha e o ator Noh. É o que Kiju chama de expressões artificiais de cinema com que Ozu, nesta cena, joga com uma certa liberdade.[198] Em *Primavera Tardia* encontramos inúmeras possibilidades que constituem transgressões dos princípios de Ozu quer em termos do estilo de representação dos atores quer da estrutura narrativa. O pai sugere um casamento combinado para a filha e diz-lhe que vai voltar a casar, para que ela não se sinta obrigada a tomar conta dele. Esta nova linha de ação submete todos os outros temas, e força-os a convergirem numa narrativa maior. Noriko que pensa que o pai diz a verdade, fica perturbada e grita-lhe do piso superior para que ele não suba. Ao invés de uma discussão entre pai e filha, assistimos ao que parece ser uma história de amor e desentendimento entre um homem e uma mulher. O pai pede à filha para que aceite a proposta de casamento, e olhando o céu noturno pela janela, refere-se ao tempo do dia seguinte, uma tentativa de resolver a situação desconfortável criada entre os dois. Quando a filha chora, o seu corpo é o de uma mulher sensual.[199] Kiju afirma que Ozu estava profundamente atraído pelas imagens fragmentadas das expressões dos atores, pois acreditava na desconstrução da representação e nos efeitos alienantes da sua morte, como uma abordagem única à representação cinematográfica.[200] Nesse sentido, os planos frontais de Ozu são reminiscentes dos retratos usados para recordar os mortos. Mais à frente na história, Noriko aceita casar com Satake, e pai e filha, vão passar uns dias a Quioto, o princípio da sua despedida. À noite, filha e pai dormem lado a lado numa estalagem. Quando a luz do quarto é apagada, as sombras produzidas pelo luar dos ramos ondulantes das árvores no jardim, surgem no écrã do shoji por detrás deles. A filha parece desculpar-se pela sua atitude face ao casamento do pai, mas o pai adormece. Ela vê-o a dormir e depois olha para cima. Após este grande plano do rosto de Noriko, o plano de um vaso decorando o tokonama, surge abruptamente, criando sombras profundas no quarto. Outro momento em que nas palavras de Kiju o tempo é relevante. Após este grande plano do vaso, regressa o grande plano do rosto da filha. O sorriso desapareceu. Ela parece só, como se tivesse sido deixada sozinha. Parece fitar o espaço. Regressamos ao plano do vaso, deixamos

[198] Ibid.
[199] Ibid, 75.
[200] Ibid, 78.

gradualmente de ouvir o pai e entra a música. Para Kiju o cinema é uma arte do tempo e estes planos do vaso, representam o fluxo contínuo do tempo, na sua duração, no seu ritmo. O objetivo não declarado de Ozu, para o autor, era procurar obter uma possível ordem do mundo. As expressões estilísticas específicas nos filmes de Ozu, como a falta de movimento de câmara, os seus planos em contrapicado, os grandes planos frontais dos atores, as paisagens anónimas, e a teia labiríntica de episódios, eram as regras da sua forma de fazer cinema. Segundo Kiju, para Ozu, o cinema nada mais era do que um sonho que criava uma interação entre o pensamento racional que procura compreender o caos do mundo e o desejo humano desesperado de encontrar uma ordem no mundo.[201] Aponta também as diferenças no estilo de representação entre atores principais e secundários. Enquanto aos últimos era permitido expressões faciais ricas e emotivas, aos protagonistas eram proibidas representações que veiculassem emoções e significados claros. Mas para Kiju, na cena do teatro Noh, Noriko revela as suas emoções, como se esta lógica nos filmes de Ozu tivesse aqui sido revertida. E na cena do vaso, quando Noriko se apercebe do pai a dormir e para de sorrir olhando para o teto, ela parece triste e sozinha. Uma transformação clara das expressões faciais permite aos espectadores assumirem o seu significado, mesmo que seja, para Kiju, uma representação excessiva para uma protagonista sagrada de Ozu. A imagem do vaso nesta cena na pousada de Quioto representa uma outra transgressão dos princípios de Ozu, uma vez que o realizador usualmente utiliza imagens de objetos e de paisagens anónimos e sem significado.[202] Porém, este vaso banhado pela luz do luar não é bem o caso, pois, por um lado, é suposto ser visto como um objeto de arte pelos próprios hóspedes da pousada, e por outro, o facto de ser um grande plano, leva os espectadores a interpretarem o seu significado, que Ozu pretendia deixar ambíguo. Para Kiju, esta transgressão é causada pela situação em que o pai e a filha dormem lado a lado no mesmo quarto, pois é possível os espectadores imaginarem uma situação semelhante na noite de núpcias da filha, ou de imaginarem que os atores que encarnam o pai e a filha pudessem fazer amor.[203] Assim, para Kiju, o plano do vaso foi inserido para evitar que a imaginação dos espectadores vá longe demais. Refere ainda que para Ozu, o vaso à luz da lua é uma imagem de purificação e redenção, e que apenas incluiu esta imagem por receio de que um campo contracampo do pai e da filha pudesse sugerir desejo sexual entre os dois. Para Paul Schrader, a imagem do vaso é uma imagem que representa a *stasis*, uma forma que pode conter uma emoção profunda, contraditória e

[201] Ibid.
[202] Ibid, 79.
[203] Ibid, 80.

transformá-la em expressão de algo unificado, permanente, transcendente. "(...) O estilo transcendental, como no vaso, é uma forma que expressa algo mais profundo do que ela mesma, a unidade interior de todas as coisas."[204] A *stasis* ao mostrar uma cena estática, quiescente e organizada, reforça uma nova ideia de vida, transformando empatia numa apreciação estética, experiência em expressão, emoções em forma. Para Schrader, a forma (a *stasis*), pode expressar o Transcendente, mas não a experiência do quotidiano ou da disparidade que "provocam e instigam as emoções do espectador."[205] Em *The Riddle Of The Vase*, Abé Mark Nornes afirma que o que Schrader está a tentar descrever é o poder notável de restrição que o cinema pode alcançar.[206] No caso de Ozu é uma aproximação ao cinema por oposição ao cinema mais popular e narrativo. Para Donald Richie, é nesta cena que Noriko compreende o que lhe vai acontecer e procura uma análise próxima do caractere chinês *mu* inscrito no túmulo de Ozu, cujo sentido é "vazio" (nothingness).

> *Essencial à experiência é que nestas cenas vazias de tudo menos de mu, de repente percebemos o que o filme tem sido, ou seja, de repente apreendemos a vida. Isto acontece porque tais cenas ocorrem quando pelo menos um padrão importante no filme se torna claro. Em Primavera Tardia, a filha percebeu o que lhe vai acontecer: vai deixar o pai, vai casar. Ela começa a entendê-lo precisamente durante o tempo em que o vaso nos é mostrado a ela e a nós. O vaso em si não significa nada, mas a sua presença é também um espaço e nele derramamos a nossa emoção. (...) É neste sentido, então, que as naturezas mortas de Ozu e as cenas vazias se tornam recipientes para as nossas emoções.* [207]

---

[204] "(...) The transcendental style, like in the vase, is a form which expresses something deeper than itself, the inner unity of all things.". SCHRADER 1972: 51.

[205] Schrader define *Disparity* como "an actual or potential desunity between man and his environment" (p.42). "(...) taunt and tease the spectator's emotions". Ibid, 51.

[206] "(…) the remarkable power that self-restricting cinema can achieve". NORNES 2007: 4.

[207] "Primary to the experience is that in these scenes empty of all but mu, we suddenly apprehend what the film has been about, i.e. we suddenly apprehend life. This happens because such scenes occur when at least one important pattern in the picture has become clear. In Late Spring the daughter has seen what will happen to her: she will leave her father, she will marry. She comes to understand this precisely during the time that both we and she have been shown the vase. The vase itself means nothing, but its presence is also a space and into it pours our emotion." (…) "It is in this sense, then, that Ozu's still lifes and otherwise empty scenes become containers for our emotions. RICHIE 1977: 174.

Mas Kristin Thompson, anos mais tarde, no seu livro *Breaking The Glass Armor* (1988), contrapõe esta interpretação de Richie:

> *Se o vaso… está realmente lá para ajudar a libertar as nossas emoções de alguma forma, por que razão Ozu o coloca demasiado cedo? Dada a utilização consistente no filme de planos de corte de um modo não narrativo, parece mais razoável entendê-lo como um elemento não narrativo inserido na ação. A escolha de um vaso para tal finalidade é arbitrária; os planos poderiam ter mostrado uma lamparina no jardim, o ramo de uma árvore, ou o que quer que seja. ... Eles nunca sequer olharam para o vaso. A própria arbitrariedade da escolha deve advertir-nos contra tais leituras simplistas.* [208]

Para Kiju, cortar para o vaso é uma necessidade uma vez que cortar para um plano do pai seria conotar a cena de tensão sexual.[209] Eric Cazdyn no livro *The Flash Of Capital: Film And Geopolitics In Japan* (2002), faz uma leitura do plano do vaso no contexto da ocupação americana do pós-guerra, como uma alegoria daquele momento sociopolítico na história do Japão:

> *As imagens temporais do vaso e dos relógios são aqui interpretadas como uma forma de encarar um mundo em que várias necessidades e desejos eram entendidos como sintomas de algo mais vasto, como algo que, por mais distorcido ou desconhecido que fosse, excedia as exigências imediatas. Estar atento, exausto e respeitador desse "algo mais vasto"… é assim que um plano de corte para um relógio nos implora silenciosamente para não cairmos num particularismo exclusivo e perigoso. É também assim que um filme aparentemente*

[208] "If the vase… is really there to help release our emotions in some way, why does Ozu put it in too soon? Given the film's consistent use of cutaways in a non-narrative way, it seems more reasonable to see it as a non-narrative element wedged into the action. The choice of a vase for such a purpose is arbitrary; the shots could have shown a lantern in the garden, a tree branch, or whatever…They have never even glanced at the vase. The very arbitrariness of the choice should warn us against such simplistic readings.". Kristin Thompson. 1988. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 339-40. Cit. por NORNES 2007: 85.
[209] KIJU 2003: 80.

apolítico nos implora discretamente para ser lido de forma alegórica. [210]

Mas este jogo entre planos e o tempo narrativo é característico em Ozu, criando uma ambiguidade que leva o espectador a apreender o sentido próximo da sua vivência pessoal com o filme. Outra das cenas finais é a partida de Noriko, no dia do seu casamento (ver Figura 13). Nunca vemos o noivo. Noriko despede-se do pai e agradece-lhe. Apesar da melancolia, é das cenas mais luminosas do filme, talvez a mais luminosa. O ciclo de Noriko na casa original encontra-se completo.

Como o pai refere na sequência de Quioto, existe no filme dois tempos opostos que se sobrepõem. Noriko está a entrar na vida, tardiamente. O pai a aproximar-se do final da sua. No fim vemos a tristeza de Somiya quando regressa a casa, a sua solidão, a morte (ver Figura 14). Também o seu ciclo fica assim completo. No contraste entre a luz de uma cena e a escuridão da outra, percebemos que Ozu está do lado de Noriko quando esta parte de casa e sente compaixão por Somiya, quando este finalmente chora.

13.



14.



Sigmund Freud no seu livro *Totem E Tabu* (Relógio D'Água, 2001), afirma que tabu (um termo polinésio), possui dois significados opostos. Por um lado, sagrado, consagrado, e por outro, inquietante, perigoso, proibido, impuro. Ele diz: "Há assim, inerente ao tabu, a noção de uma espécie de reserva, e o tabu manifesta-se também, essencialmente, por

[210] "The time images of the vase and the clocks are read here as a way of coming to terms with a world in which various needs and desires were interpreted as symptoms of something larger, as something that, in however distorted or unknowable a form, exceeded immediate demands. To be attentive, weary, and respectful of this 'something larger'… this is how a cutaway to a clock quietly implores us not to recoil into an exclusive and hazardous particularism. This is also how a seemingly apolitical film quietly implores us to read it allegorically.". Eric Cazdyn. 2002. *The Flash Of Capital: Film And Geopolitics In Japan*. Durham: Duke University Press, 235. Cit. por NORNES2007:85,86.

interdições e por restrições. O sentido da nossa expressão "temor sagrado", poderia, em muitos casos, equivaler ao sentido do tabu. " E diz mais à frente: "As interdições do tabu dispensam qualquer tipo de fundamentação, seja ela qual for, e a sua origem é desconhecida. Conquanto sejam para nós incompreensíveis, são aceites como uma absoluta evidência por todos aqueles que a elas estão sujeitos."[211] E desenvolvendo mais o conceito de tabu, acrescenta que uma terceira espécie de tabu, é "um tabu (...) no qual estão presentes os dois fatores anteriores (um tabu natural, direto, que decorre de uma força misteriosa inerente a uma pessoa ou a uma coisa, ou um tabu transmitido ou indireto, emanado, também, daquela força, mas em que ela ou é adquirida ou transmitida por um sacerdote, por um chefe ou qualquer outra entidade), como se verifica, por exemplo, quando um homem se apropria de uma mulher como sua esposa."[212]A casa onírica de Ozu em *Primavera Tardia* é uma casa-tabu e Ozu parece consciente de que filma a normalidade de uma família fora do modelo tradicional da época, através da dificuldade de entrada na vida de uma jovem mulher e da saída da vida de um pai, que no fundo, não a quer deixar partir. A forma que Ozu utiliza para falar do tempo é através deste pai e filha enquanto casal afetivo, um dos muitos, semelhantes, nos filmes de Ozu. Para Bordwell filmes como *Verão Prematuro* (1951), *A História de Tóquio* (1953), *O Fim do Outono* (1960) e *O Gosto do Saké* (1962), podem ser entendidos como variantes de *Primavera Tardia*. Para Bordwell este filme introduz um Ozu que reconhece a necessidade de mudança apesar dos estragos sociais que pode causar.[213] É também aqui introduzida Noriko, a enigmática heroína, que vai surgir em outros filmes do realizador.

Os filmes de Ozu desafiam os espectadores que aguardam por uma narrativa linear optando por um jogo, temporal, paramétrico, entre espaços (como quando neste filme, intercala a cerimónia de chá e os espaços vazios exteriores do Templo) ou entre pequenos episódios sem causalidade aparente. Este jogo temporal é no cinema de Ozu, uma construção que existe para lá da narrativa, no sentido de uma progressão que em *Primavera Tardia* parece ser uma compreensão, humana, de que existem coisas nas nossas vidas que acontecem tarde, às vezes demasiado tarde. Mas em Ozu tal compreensão não é dramática ou excessiva, as personagens sabem e aceitam, naturalmente, que assim é a vida. Como afirma Kiju, "o filme não conta uma história predeterminada sobre vidas humanas. Em vez disso, revela que os seres humanos devem usar os seus olhares imprecisos para olharem para as suas vidas em

[211] FREUD 2001: 38.
[212] Ibid, 39.
[213] BORDWELL 1988: 312.

permanente mudança."[214] Para Kiju os filmes de Ozu não dizem voluntariamente as coisas mas simplesmente existem.

Quando o pai regressa a casa, após o casamento de Noriko, a casa é um "universo ambíguo onde luz e sombra se confundem."[215] Emocionalmente sentimos a melancolia de Somiya, a penumbra em que a sua alma está mergulhada. O pai fala com uma vizinha e permanece sozinho. O pai tira o casaco, senta-se numa cadeira e começa lentamente a descascar uma maçã. Durante este movimento mecânico e lento surgem-lhe lágrimas nos olhos. Ozu interrompe o momento, cortando para um plano das ondas do mar (ver Figuras 15 a 19).

15.



16.



17.



18.



[214] "The film does not tell a preordained story about human lives. Instead, it announces that human beings must use their uncertain gazes to stare at their constantly moving lives.". KIJU 2003: 85.
[215] TANIKAZE 2008: 47.

19.



Este plano do mar parece conter a *stasis* de que fala Schrader, em que o espectador sente que se regressou a um equilíbrio, mas que a realidade não é mesma do início, que há uma outra dimensão ou leitura, para lá do que vemos. Donald Richie escreve: "Olhamos para o seu rosto, olhamos para as suas mãos e sentimos a sua solidão. A cena final, ondas que rebentam numa praia próxima, sugere que esta solidão é permanente."[216]

Apesar de sujeito a censura durante a ocupação americana, *Primavera Tardia* na leitura de Patrick Holm Hogan, exibe (à semelhança de *O Crepúsculo de Tóquio*) uma grande preocupação com o colonialismo e a cultura.[217] A prática da ética neste filme, para o autor, contrasta com as ideias e ações da ocupação colonial, americana e japonesa. Ozu dá sobretudo primazia às relações humanas. Assim, alguns aspetos de como Ozu aborda uma cultura em mudança, são: a cerimónia do chá, tratada de uma forma respeitosa, mas não reverencial, pois Ozu dá primazia à relação entre Noriko e a tia em detrimento da tradição; a relação entre Noriko e Hattori é de respeito e de um afeto descontraído, mais ocidental do que tradicional; quando Noriko demonstra choque por Onodera ter voltado a casar sugere a sua valorização de lealdade sobre as relações de afeto e também com Onodera a relação é amigável e inocente. Para Hogan, Ozu trata as relações entre os sexos de uma forma descontraída, cúmplice e amigável. Noriko veste-se de uma forma ocidental, e o facto de ter estado doente durante a guerra e não ter mãe tornou-a particularmente vulnerável e agarrada ao pai, que se tornou pai e mãe. Quando Noriko vai de bicicleta até à praia com Hattori, Ozu mostra um sinal que diz "Drink Coca Cola" que relembra o contexto colonial do filme. Noriko e Hattori conversam, o que contradiz as ideias tradicionais do casamento combinado. Quando volta a encontrar Hattori, de quem gosta, apesar de saber que ele vai casar, fazem-no num café chamado

[216] "We watch his face, we look at his hands, and we feel his solitude. The ensuing final scene, waves breaking on a nearby beach, suggests that this solitude is permanent.". RICHIE 2001: 121.
[217] HOGAN 2010: 18-36.

"Balboa Tea and Coffee" que contrasta com o templo da cerimónia de chá inicial. Noriko não aceita ir com Hattori ao concerto como se aceitar levar a relação mais longe fosse ao mesmo tempo "imoral" e "ocidental". Quando Aya, a amiga de Noriko é introduzida, refere-se ao seu marido como "Ken", a que Somiya logo acrescenta "Kenkichi". Segundo Hogan, nesta época, a confraternização entre ocupantes e mulheres japonesas era proibido até ao fim da ocupação. Quando Aya segreda a Noriko a história da amiga grávida, remete para uma das situações possíveis que possam ter levado Ozu a tornar a história num "segredo" devido à censura, pois não era infrequente que as mulheres japonesas apesar da proibição, namorassem com soldados americanos (outra possibilidade seria a prostituição, segundo Hogan, encorajada pelo governo da época para evitar casos de violação por soldados americanos). Em conversa com a tia, Masa descreve-lhe Satake como parecido com a estrela de cinema Gary Cooper. Hogan diz que, a cultura hegemónica governa as formas de entretenimento populares e define ideais estéticos. Os dois estão relacionados. A descrição de Masa alude à visão racista e comum dos japoneses como tendo olhos rasgados. Quando Masa conta a Noriko que Somiya pensa em casar com Miwa, o choque de Noriko resulta do laço forte com o pai, que fica ameaçado, e ao mesmo tempo com o que considera ser uma deslealdade para com a mãe. Quando assiste à peça Noh com o pai, cujo tema são amantes separados, Ozu faz uma montagem paralela com Hattori que leva o convite de casamento a casa de Noriko, e na troca de olhares entre Somiya e a senhora Miwa. A tristeza de Noriko, para Hogan, tem a ver com o facto de que tendo Hattori casado e indo o pai casar, ela fica sem ninguém. A ocupação e a deslocação cultural que lhe está associada aumentava a possibilidade de uma jovem mulher ficar sozinha e de ser magoada. Para Hogan, a relevância da ocupação neste caso tem a ver com o colonialismo criar condições onde a ruptura de relações de afeto é mais provável. Noriko apenas encontra um vazio no seu futuro e por isso pergunta a Aya como pode tornar-se estenógrafa (a palavra em japonês vem do inglês). Noriko está vulnerável emocional e materialmente, pois o pai, apesar de ficar sozinho tem o seu trabalho. Mas Somiya percebe que após a sua morte, a filha irá ficar sem nada, aumentando a sua preocupação. O seu objetivo é que Noriko crie novas relações de afeto através de um futuro marido e dos filhos. Aya ao dizer a Noriko que ela tem pouca possibilidade de encontrar alguém por ser tímida, está possivelmente correta, uma vez que segundo Hogan, no Japão do pós-guerra havia uma redução drástica de homens em idade de casar. Ao mesmo tempo, Ozu exprime uma resistência ao antagonismo americano em relação aos matrimónios arranjados. Para Hogan, Ozu sugere esta situação como uma possível solução dada as circunstâncias, sem o afirmar como valor, colocando o pai preocupado se a filha tomou a decisão que realmente desejava,

tornando Somiya um advogado da modernidade. Somiya coloca os interesses da filha sobre os seus e por isso mente-lhe. O facto de mostrar no último diálogo entre Noriko e o pai que Somiya lia o livro *Also Sprach Zarathustra*, para Hogan é um sinal de rejeição de moralismo (para outros autores uma referência ao poder da vontade). Somiya, Noriko e Aya sofrem uma perda nas suas relações de afeto. Assim, para Hogan, o filme de Ozu lido à luz da época, afirma que o colonialismo produz de facto um impacto sobre as relações pessoais, uma vez que pode ter um efeito de distorção nas relações humanas. *Primavera Tardia*, sugere que existe algo nas relações humanas, as necessidades e vulnerabilidades das relações, que é e pode ser servida por formas culturais. A grelha crucial para o filme de Ozu, para Hogan, não é entre a tradição japonesa e a modernidade ocidental. Nem a divisão entre a devoção ou o desrespeito filial. A oposição chave é entre a abertura humana às relações com aqueles que estão vulneráveis e uma espécie de invólucro narcísico connosco próprios, um parente, ou um País. A família de Ozu é aquela onde existe uma genuína abertura a ligações de afeto e uma preocupação genuína pelos que estão vulneráveis e têm maior necessidade de cuidado. Para Hogan, o liberalismo em *Primavera Tardia*, é uma função dos sistemas motivantes emocionais que dão força às obrigações éticas – particularmente uma grande sensibilidade às relações de afeto e uma empatia elevada que acompanha essas relações. A relação do filme ao colonialismo é uma função dessa expressão e cultivação.

Em *Verão Prematuro*, essa influência ocidental existe em expressões americanas integradas no japonês como "anniversary cake", "shortcake", "coca-cola" (na festa de aniversário dos sobrinhos de Noriko) ou quando a amiga de Noriko confessa a sua fantasia de se tornar numa dona de casa à semelhança da imagem das mulheres americanas de quem ouviu vagamente falar, ou cujas imagens terá visto em filmes ou em revistas.

I.9.3. *VERÃO PREMATURO* (1951)

Em *Verão Prematuro*, Ozu filma de forma detalhada a partida de uma filha adulta da *casa onírica*, a *concha* onde mais uma vez se esconde um ser que tarda a sair para o mundo. Ozu repete assim a personagem de *Primavera Tardia*, Noriko, interpretada pela mesma atriz, Setsuko Hara, com um conflito idêntico, em torno do casamento. Também neste filme, Ozu filma uma primeira solução que não funciona por oposição a uma segunda, que parece conter uma possibilidade de recomeço. O filme termina com uma foto tirada no último jantar da

família, que marca a sua dissolução. Tal como faz notar Donald Richie sobre a dissolução da família japonesa:

> *(...) é uma catástrofe porque no Japão (...) o sentimento de identidade de cada um depende em grande medida daqueles com quem vive, estuda ou trabalha. Uma identificação com a família (ou com o clã, nação, escola ou empresa) é necessária para uma completa identificação de si mesmo. Até no Ocidente, os vestígios de tal necessidade são suficientemente fortes para que possamos encarar com simpatia a situação de uma personagem de Ozu e o dilema dos japoneses contemporâneos. O pai ou a mãe sentados sozinhos na casa agora vazia é uma imagem suficientemente comum nos filmes de Ozu para ser utilizada como epítome.* [218]

E acrescenta:

> *Estas pessoas já não são elas mesmas. Sabemos que, de alguma forma, sobreviverão, mas também sabemos a que preço. Elas não são amargas, sabem que este é o seu mundo, mas ficam despojadas. A razão pela qual instigam a nossa simpatia é não serem vítimas das suas próprias falhas, nem presas de uma sociedade mal organizada; são as fatalidades das coisas como elas são, da maneira como a vida é.* [219]

[218] "(...) is a catastrophe because in Japan (...) one's sense of self depends to an important extent upon those with whom one lives, studies or works. An identification with familiy (or with clan, nation, school or company) is necessary for a complete identification of self. Even in the West the remnants of such a need are strong enough for us to regard the plight of the Ozu character, and the predicament of the contemporary japanese, with simpathy. The father or mother sitting alone in the now empty house is an image common enough in Ozu's films to serve as an epitome.". RICHIE 1977: 4.

[219] "These people are no longer themselves. We know they will somehow survive, but we also know at what cost. They are not bitter, they know this is the way of their world, but they are bereft. The reason they impel our simpathy is that they are neither victims of their own flaws, nor the prey of a badly organized society; they are the casualties of things as they are, the way that life is.". Ibid.

I.9.3.1. SINOPSE

Japão, alguns anos após a Segunda Guerra Mundial. O filme inicia-se com um pequeno almoço entre a família Mamiya. Noriko mora com os pais, Shukichi e Shige, o seu irmão mais velho Koichi, a cunhada Fumiko, e os dois sobrinhos Minoru e Isamu, numa casa de classe média no subúrbio de Tóquio. Noriko tem vinte e oito anos, é solteira e é secretária numa pequena empresa em Tóquio onde tem por chefe, Satake. Um dia, um tio mais velho de visita à família comenta que Noriko está em idade para casar. Noriko responde-lhe que pretende alguém que a faça feliz. Uns dias depois, Satake sugere a Noriko casar-se com um seu amigo mais velho, o senhor Manabe, bem posicionado socialmente, e entrega-lhe algumas fotografias para que mostre à família. A família de Noriko recebe com entusiasmo as notícias sobre esta proposta de casamento e começa a fazer planos. Os pais exprimem a intenção de ir viver para a província e o irmão pede à mulher para falar com Noriko, para a convencer a aceitar a proposta de Satake. Mas Noriko tarda a tomar uma decisão. Ao mesmo tempo, Yabe, um amigo de infância, médico, viúvo, com uma filha pequena, visita Noriko para lhe dar os parabéns pela noticia. Noriko e Fumiko comentam que sendo ele um homem viúvo deveria fazer o mesmo. Quando Minoru e Isamu desaparecem de casa por causa de uma zanga com o pai, Noriko telefona a Yabe para que a ajude a procurar os sobrinhos. Afinal, as crianças estavam perto de casa, mas o período de tempo que Noriko e Yabe passam juntos, aproxima-os. Noriko e Yabe continuam a encontrar-se, ligados pela memória do irmão de Noriko que morreu na guerra, amigo de infância de Yabe. Mais tarde, Noriko sabe que Yabe recebeu uma proposta de trabalho na província e vai partir com a mãe e a filha. Ao visitar a mãe de Yabe para se despedir, encontra-a triste por ter que deixar a sua casa em Tóquio. A velha mulher confessa que gostava que Noriko se casasse com o filho, para a libertar do peso de ter que cuidar, sozinha, dele e da neta. Para surpresa da mãe de Yabe, Noriko aceita a proposta. Mas quando Noriko conta a sua decisão à família, ela é recebida com choque e alguma tristeza. Para eles, Yabe é um homem viúvo, pobre, com uma filha. Perante a preocupação da família, Noriko assegura que não tem medo da pobreza e que ficará bem. A família reúne-se pela última vez e Noriko comove-se, ao aperceber-se de que se vão separar. Algum tempo depois, em Yagamata, os pais de Noriko perguntam-se como é que a filha estará e reconhecem que não devem pedir muito pois tiveram uma vida feliz.

I.9.3.2. A AMEAÇA

O tempo torna-se, uma vez mais, na ameaça à estabilidade dos ciclos de vida de Noriko e da família. Noriko começa a sofrer pressões externas para casar, sobretudo por parte do irmão mais velho, da cunhada, e do chefe. A maioria das cenas revolve em torno do casamento de Noriko, o principal conflito do filme. Desta vez a voz social surge de um velho avô de visita a casa, do irmão mais velho, Koichi, e da cunhada, Fumiko. Todos tentam que Noriko tome uma decisão. Os pais na sua passividade fazem planos para quando Noriko deixar de morar em casa, mas também exprimem tristeza por vê-la partir e meditam sobre a sua vida e a dos filhos. Tal como em *Primavera Tardia*, neste filme, existe a sobreposição de gerações desde os avós às crianças. A diferença deste filme é a decisão de Noriko ser contrária às expectativas da família, uma decisão que ela toma sozinha. Os eventos que levam ao casamento de Noriko, são os seguintes: Yabe, o médico viúvo, é introduzido logo na segunda cena do filme, enquanto Noriko espera o comboio que a levará a Tóquio, onde trabalha. Algumas cenas depois, o velho tio de visita à família, pergunta a Noriko a razão de ela não querer casar encontrando-se no limiar da idade para permanecer solteira. Noriko parece não acreditar no casamento e juntamente com Aya (outra personagem que transita de *Primavera Tardia* para este filme), uma amiga moderna e ocidentalizada, desdenham da sua amiga recém casada. Fica assim estabelecido o conflito de Noriko que, como em *Primavera Tardia*, coloca a questão do início de vida de uma mulher, dividida entre o desejo de autonomia e a tradição. A solução parece vir do chefe de Noriko que age como *Nakodo*[220] e sugere a Noriko casar-se com um seu conhecido, mais velho, com uma boa posição social. Esta cena (que ocorre aos vinte e nove minutos) estabelece o conflito principal do filme, pois lança a questão se Noriko irá ou não aceitar a proposta. O jantar, nessa noite, é a despedida do velho tio que vai regressar a Yamagata. Sugere que os pais de Noriko também se mudem para a província, e o pai responde que o fará, mal Noriko case. Noriko não conta aos pais sobre a proposta de casamento, apenas à cunhada no fim do jantar. Todos em seu redor se organizam para a fazer decidir. O irmão, a cunhada e a vizinha, a mãe de Yabe (neste *subplot* Ozu repete o tema de

[220] "In Japan: a person who acts as intermediary in arranging the introduction of parties to a possible marriage and assists in the subsequent negotiations; a person who accepts the formal role of matchmaker at a wedding ceremony whether or not he or she played a role in bringing the couple together.". Lexico, powered by Oxford University Press.
https://www.lexico.com/en/definition/nakodo
Tradução livre do autor: "No Japão: uma pessoa que age como intermediário na organização da apresentação das familias para um eventual casamento e auxilía nas negociações subsequentes; uma pessoa que aceita o papel formal de casamenteiro numa cerimónia de casamento, quer tenha ou não desempenhado um papel na união do casal.".

uma mãe que mora com um filho viúvo e a neta), aguardam a decisão de Noriko. Mas Noriko não age, como a criatura de Bachelard que aguarda a sua oportunidade para se libertar da concha a que está confinada. Apenas quando há uma reaproximação a Yabe, Noriko caminha numa direção oposta ao que a família espera dela. Noriko sente-se próxima de Yabe, o melhor amigo do irmão morto na guerra, que conhece desde pequena. Mas Yabe é colocado num hospital na província, para onde irá partir, com a filha e a mãe. Quando Noriko lhe leva um presente de despedida, a sua pronta aceitação à proposta de casamento por parte da mãe do jovem médico, revelam que, interiormente, já tinha formulado essa possibilidade. Uma vez mais, é a ação da mãe que permite a mudança na vida do filho, ao mesmo tempo aliviando-a de ter que cuidar sozinha dele e da neta. Quando revela à família a sua decisão, Noriko parece segura do que quer para si. A última fotografia em família é o momento em que Noriko toma consciência da sua dissolução, e o seu choro repentino é possível associar ao que Paul Schrader, no seu livro *Transcendental Style In Film*, denomina de *decisive action*, em que a paixão irrompe pela estrutura, sem emoção, do dia a dia, quebrando a sua estilização mais ou menos idêntica. É um evento fora da realidade quotidiana que, segundo Schrader, pode ser o choro que irrompe de uma personagem.[221]

I.9.4. *O FIM DO OUTONO* (1960)

Em *O Fim do Outono*, Ayako mora com a sua mãe viúva, Akiko. Neste filme, a casa onírica de Ozu, é também como a concha de Bachelard, da qual Ayako, tal como Noriko em *Primavera Tardia* ou em *Verão Prematuro*, uma filha de vinte e quatro anos, é empurrada para fora. A ameaça à estabilidade dos ciclos de vida neste núcleo familiar, vem do exterior, por meio da interferência de três amigos do falecido marido de Akiko, que estabelecem um plano para casar Akiko e a filha. Na época que o realizador e autor japonês Yoshida Kiju intitula como *os anos dourados* de Ozu [222] (também conhecido como o *late Ozu*), Ozu parecia atraído pelo tema do envelhecimento, procurando olhar para o mundo através dos mais velhos e exprimir o seu ponto de vista sobre a relatividade do mundo por meio das palavras destas personagens que se aproximam da morte, "de uma existência sagrada."[223] Também *O Fim do Outono* é uma repetição, uma rearticulação de *Primavera Tardia.* Quando fez este filme, Ozu tinha cinquenta e sete anos, quase a mesma idade que Somiya em *Primavera Tardia*. Ozu

[221] SCHRADER 1972: 46.
[222] KIJU 2003: 21.
[223] "(...) the privilege of the dying, those who are coming close to a sacred existence.". Ibid, 128.

estava mais velho e próximo da personagem de Akiko, a mãe, a mesma atriz que interpretou Noriko (Setsuko Hara), onze anos antes, e dos amigos do falecido Miwa. No filme, os amigos, preocupados com a viúva de Miwa e a sua filha, sugerem que Akiko volte a casar de modo a poderem apresentar Ayako ao futuro marido. Também a narrativa de *O Fim do Outono* é similar à de *Primavera Tardia*. Onze anos mais tarde, não é invulgar que Ozu esteja a refletir sobre o seu próprio envelhecimento. Mas em *O Fim do Outono*, Ayako e a filha são representadas de uma forma que o autor caracteriza de "menos sagrada", do que o pai e a filha de *Primavera Tardia*, à mercê dos desejos mundanos de quem as rodeia. Os três homens atribuem a um deles o papel de candidato a casar-se com Akiko, tentando igualmente encontrar um marido para a filha. A sua bondade intrusiva perturba e fere o laço intocável entre esta viúva e a sua filha. Para Kiju, este filme é uma tentativa de voltar a articular as histórias que ele define como sagradas, de *Primavera Tardia* e *A História de Tóquio*, numa narrativa mais mundana, que para o autor tem a ver com o envelhecimento do próprio Ozu, como se o realizador percebesse que envelhecer não é diferente de qualquer outro incidente na vida, uma mera repetição infértil.[224] Akiko e a filha tornam-se subitamente no alvo de um jogo dos três homens que as veem com os olhos da sociedade exterior. Mas se regressarmos a Bachelard e à ideia de um ser em convulsão preso na sua *concha* que espreita uma oportunidade para sair, percebemos que este é o conflito de Ayako. Este conflito é despertado pelos três amigos, conscientes de que se não agirem, Ayako não deixará a casa materna. Mas Kiju aponta uma diferença entre *Primavera Tardia* e *O Fim do Outono.* No primeiro, quando o pai finge que vai casar, os ciúmes da filha revelam os ciúmes de uma mulher, criando tensão dramática, enquanto que em *O Fim do Outono*, parece apenas existir um mero desentendimento entre mãe e filha, que ficam à mercê de pessoas exteriores, como peças de um jogo de xadrez. Para Kiju, é possível que esta alteração tivesse a ver com uma autocontenção de Ozu, consciente de que em *Primavera Tardia*, o comportamento do pai causa um estado emocional invulgar na filha, eventualmente insinuando uma tensão sexual entre os dois. Em *O Fim do Outono* é como se Ozu delineasse uma caracterização de personagens sem que haja verdadeira tensão dramática entre elas. O meu argumento é que em ambos os filmes a tensão dramática resulta desta sobreposição de tempos, o da filha que deseja iniciar uma nova vida mas encontra-se confinada à solidão da mãe; e o tempo da mãe que também resiste à partida da filha. Outra diferença diz respeito à cena na pousada de Quioto em *Primavera Tardia*, que tem um correspondente em *O Fim do Outono*, numa pousada onde mãe e filha passam os últimos dias juntas, antes do casamento de Ayako, mas

[224] Ibid, 130.

nunca atingindo um momento climático, como no primeiro filme.[225] Em *O Fim do Outono*, filha e mãe falam sobre a oposição de Ayako ao casamento da mãe, que acaba por revelar que irá permanecer viúva. A sua reconciliação impede um momento como o do vaso, em *Primavera Tardia*. Na manhã seguinte, a viúva e a filha visitam o lago onde estiveram antes, com o pai, durante a infância de Ayako. O lago é banhado pela luz do sol. Ozu insere um plano de um grupo de estudantes a tirar um retrato. Em muitos filmes de Ozu (como em *Verão Prematuro*), a ação de tirar fotografias é um ritual indispensável antes da desintegração de uma família.[226] Kiju argumenta que esta alteração tem a ver com o amadurecimento de Ozu. Para o autor, os estudantes representam uma imagem da mãe e da filha quando jovens nos tempos da escola, e esta cena indica que já não vivem no passado, mas que se aproximam da morte, ou seja, revelando a ação do tempo. Tal como a mãe refere, é possível que aquela seja a última viagem que fazem juntas, referindo-se ao casamento da filha e à inevitável separação. Nesta cena em específico, quando mãe e filha olham uma para a outra em campo contracampo a composição dos planos é tão idêntica que, para Kiju, é como se estivessem a olhar para o reflexo uma da outra (ver Figuras 1 e 2). E quando ambas olham pela janela, para o lago, é para direções opostas, um momento que revela o jogo recorrente de Ozu com artifícios cinematográficos, como o jogo com a linha do olhar (ver Figuras 3 e 4).

1.



2.



3.



4.



[225] Ibid, 131.
[226] Ibid, 132.

Para Kiju, os filmes de Ozu são como espelhos mágicos, que permite aos espectadores verem-se mesmo que a sua imagem não apareça refletida.[227] Neste sentido a ação do tempo e do envelhecimento, através da mãe e da filha, reflete a ação do tempo de quem vê o filme. Perto do fim, quando a filha casa, é tirado um retrato com o noivo, Goto. A mãe está entre os convidados a assistir. Esta composição revela um sinal da entrada num novo tempo para a filha, e da separação definitiva entre ela e a mãe. Após o casamento, os três amigos celebram juntos e falam na possibilidade de casamento para a mãe. Mas desta vez, sentimos o seu respeito por ela, como se fosse um ser sagrado. Nessa noite, a mãe regressa sozinha a casa. Ela assemelha-se ao pai de *Primavera Tardia*, que após o casamento da filha descasca sozinho uma maçã. Dois finais muito diferentes, pois se num caso a empatia resulta de estarmos próximos do pai que descasca a maçã, a mãe parece distante e simplesmente colapsa. Tal como o pai no primeiro filme, ela partilha um momento de consciência do tempo. E tendo decidido viver sozinha com a memória do marido, coberta por uma sombra de morte.[228]

I.9.4.1. SINOPSE

Um grupo de amigos de meia idade, Mamiya, Taguchi e Hirayama, reúne-se para celebrar o sétimo aniversário do falecimento de um amigo comum, o senhor Miwa. A eles, juntam-se Akiko, a viúva de Miwa, e a sua filha, Ayako. Num restaurante, Mamiya, pergunta a Ayako a idade dela. Quando Ayako lhe diz que tem vinte e quatro anos, Mamiya responde que ela devia casar e sugere um rapaz, seu conhecido. Mas nessa noite, a mulher de Mamiya diz-lhe que o rapaz está noivo. Mamiya convida Ayako para almoçar, propondo que ela conheça um funcionário da empresa onde trabalha. Ayako rejeita a proposta de Mamiya. Em casa, Akiko diz à filha que há um outro candidato, mas Ayako também recusa conhecê-lo. Ayako diz à mãe que não quer casar e sugere viverem somente as duas. Na escola onde ensina costura, Akiko recebe a visita de um casal que propõe um casamento entre o filho e Ayako. Akiko declina em nome da filha. A outra mulher sugere que talvez seja a mãe quem não deixa partir a filha. Ayako, no escritório de Mamiya, entrega-lhe um cachimbo que pertencia ao pai. O encontro é interrompido por Goto, que Mamiya apresenta a Ayako, como sendo o rapaz que recusou conhecer. Nessa noite, Ayako e a mãe jantam num restaurante. Ayako repete à mãe que não quer casar acabando por revelar a sua preocupação por ir deixá-la sozinha. Durante

[227] Ibid, 133.
[228] Ibid, 135.

uma viagem à montanha com colegas de trabalho, um dos amigos de Ayako revela conhecer Goto, e promete voltar a apresentá-los. Algum tempo depois, num café, Mamiya encontra Ayako e Goto juntos. Ayako conta a Mamiya que foram ao cinema mas que ainda não sabe o que sente por Goto. Confessa a Mamiya que quer casar por amor e volta a afirmar que está feliz a viver com a mãe. Mamiya, Taguchi e Hirayama chegam à conclusão de que, para Ayako casar, é primeiro necessário que a mãe, Akiko, case. Surge a ideia de propor a Akiko casar-se com Hirayama, também viúvo. Ayako encontra-se de novo com Mamiya, que tenta saber se ela já decidiu e lhe fala na possibilidade de Akiko casar com Hirayama. Ayako mostra-se chocada. Em casa, confronta a mãe e depois, procura refúgio em casa de uma amiga, Yuriko. No dia seguinte, Yuriko fala com Akiko, que diz nada saber sobre a proposta de casamento de Hirayama. Yuriko aborda Mamiya para saber a razão da falsa história sobre Akiko. Mas diz a Mamiya que Akiko aceitou casar com Hirayama e promete ajudá-los. Num hotel na montanha, Ayako e a mãe jantam com um velho tio que se mostra contente pela noticia do casamento de Akiko. Mas no quarto, Akiko revela à filha que não pretende voltar a casar. Pede a Ayako para casar com Goto e não se preocupar com ela. Ayako chora. No dia seguinte, Akiko recorda momentos na infância da filha passados naquele hotel, quando o marido era vivo. Ayako e Goto casam. Mamiya, Taguchi e Hirayama celebram o casamento e pensam numa outra forma de estarem juntos. Em casa, Akiko prepara-se para dormir. Parece resignada e serena.

I.9.4.2. A AMEAÇA

A ameaça a este lar ou concha que protege Akiko e a filha, incapazes de se separarem, corre o risco de se tornar numa outra casa-tabu de Ozu, e resulta de dois fatores. Por um lado, a resistência interior, não manifesta, da mãe em deixar a filha partir de casa. Por outro lado, a pressão social exterior, aqui representada por Mamiya, Taguchi e Hirayama, os amigos do senhor Miwa, já falecido, que têm dois problemas; casar Ayako e quando este plano parece falhar, casar a mãe desta[229] de forma a libertarem a filha. Essa sociedade que não aceita que uma rapariga de vinte e quatro anos permaneça até tão tarde solteira, começa por agir autonomamente. A primeira parte da cena de abertura do filme, concentra-se nos três homens que falam entre si e só apenas mais à frente, assistimos ao quotidiano de Ayako e da mãe. A cena onde fica estabelecido o problema da recusa de Ayako em casar, ocorre, sensivelmente,

[229] BORDWELL 1988: 361.

aos trinta minutos do filme, na passagem para o segundo ato, e é o momento em que, declinando uma proposta de casamento que lhe é feita através da mãe, Ayako afirma que se sente feliz a viverem as duas. No entanto, acrescenta, que pode mudar de ideias se gostar de alguém, revelando o seu desejo ou fantasia por um amor romântico por oposição ao *o-miai*. Bordwell fala na construção em bloco para referir a introdução paralela de vários personagens, mesmo que uns (como é o caso da filha de Mamiya, não sejam desenvolvidos e surjam apenas numa cena) e também uma estratégia narrativa para sobrepor a relação privada entre mãe e filha e as maquinações dos três amigos para as separar.[230]A cena onde é estabelecido o conflito (a recusa de Ayako em casar e o desejo em permanecer com a mãe) é filmada no sistema idêntico aos filmes anteriores de Ozu; plano geral, plano conjunto e campo contracampo, em planos aproximados de tronco (ver Figuras 5 a 11). Todos os planos ligeiramente contrapicados como é o estilo de Ozu. O espaço é confinado; a casa de uma pequena família, sem grandes posses. É um apartamento modesto de um prédio na cidade, que Bachelard define como "caixas sobrepostas"[231], que parece ser de classe média baixa, de cujo exterior é-nos somente mostrado o corredor da entrada. Nesse sentido, é semelhante à pequenez do apartamento de Noriko em *A História de Tóquio*, com a diferença de neste último filme, a cozinha ser comunitária e a casa um espaço ainda mais confinado, de uma só pessoa. Em *O Fim do Outono*, este apartamento poderia pertencer a um casal, em princípio de vida. Tal como Noriko, em *Primavera Tardia*, disse ao pai que o casamento com Hattori seria impossível, uma vez que ele já tinha noiva, também aqui, Ayako revela a sua preferência em ficar com a mãe, no caso de não encontrar ninguém por quem se apaixone, fazendo um pacto de permanecerem juntas. Ayako vive dominada pela solidão de Akiko (como Noriko em relação ao pai), sentindo que sair de casa é abandonar a mãe. Akiko mostra-se surpreendida, lisonjeada, preocupada, e depois triste. Parece consciente de que o sacrifício de Ayako é por si, mas aceita a submissão da filha.

[230] Ibid, 363.
[231] "boîtes superposées". BACHELARD 1961: 53.

5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.



Para Bordwell, *O Fim do Outono* é uma revisão de *Primavera Tardia*, em que desta vez Setsuko Hara desempenha o papel que no primeiro cabia ao pai, e Ayako, o da filha perturbada por um casamento que considera impuro, o da sua mãe viúva, arranjado pelos três

amigos com o professor Hariyama. Tal como em *Primavera Tardia*, o último momento em que a filha e a mãe estão juntas ocorre numa viagem. Durante a viagem, Akiko confessa à filha que prefere não se casar com Hirayama. Para Bordwell, os conselhos de Akiko à filha, não possuem a qualidade didática dos argumentos de Somiya, pois emergem como simples consequência da relação entre as duas e não, a exibição de um novo liberalismo, que ele vê em Somiya.[232] Também como em *Primavera Tardia*, existe a promessa de uma lembrança futura de Akiko daquele último momento passado com a filha, "Irei lembrar-me sempre de que comemos aqui juntas."[233] São diversos os momentos em que Ozu mostra os laços profundos que ligam filha e mãe. É o caso da cena no restaurante onde jantam após irem ao cinema, quando Ayako faz o pacto com a mãe de viverem juntas para sempre, ou na pousada, no momento antes de deitar, em que Akiko diz à filha que não irá casar com Hirayama e lhe pede para aceitar casar-se com Goto. Um momento que existe também em *Primavera Tardia*. Em ambos os filmes, é o consentimento dos pais, reforçado pela garantia de que ficarão bem sozinhos, que permite que as filhas tomem a decisão. Os últimos cinco planos de *O Fim do Outono* são, de novo, um exemplo da *stasis* [234], o último momento na estrutura narrativa de um conjunto de filmes de realizadores cujo estilo Paul Schrader define como "transcendente", e nas quais inclui Ozu. São eles, plano geral de Akiko, no quarto, meditativa (ver Figura 12); Plano aproximado de tronco, frontal, de Akiko (ver Figura 13); um plano do quimono que levou ao casamento da filha (ver Figura 14); um plano aproximado de tronco de Akiko, que sorri (ver Figura 15). A *stasis*, na arte religiosa, estabelece a imagem de uma segunda realidade que existe para além da realidade banal. É uma imagem quiescente da vida. Schrader invoca a imagem metafórica de uma montanha que no fim do filme se torna de novo na montanha, mas de uma maneira completamente distinta. Aqui o homem está de novo uno com a natureza, embora não sem revelar tristeza

12.



13.



[232] BORDWELL 1988: 362.
[233] Ibid, 363.
[234] SCHRADER 1972: 49.

14.



15.



16.



Kiju define o plano do corredor vazio, no final de *O Fim do Outono*, como severo, que deixa os espectadores sem palavras (ver Figura 16). Conta que Ozu teria descrito no guião esse plano como sendo "sozinho, sem pessoas", mas a imagem no écrã não transmite exatamente essa nuance pois a materialidade fria da cena nega aos espectadores um envolvimento pessoal e priva-as do seu desejo de entender o seu significado. Enquanto que em *Primavera Tardia*, o plano da maré parece ser um momento para o espectador, de conexão com o tema e significado do filme (basta pensar que Somiya lê Nietzsche para livremente se pensar no conceito do *eterno retorno*).[235]

Ozu faz um jogo entre leveza e tristeza, contido no titulo original do filme *Akibiyori,* cuja tradução literal seria mais próximo de "tempo luminoso de Outono"[236], que contém a temporalidade que é o tema profundo do filme, no sentido de mudança. Sobre este filme, Ozu teria dito que era a sua intenção uma representação da vida próxima de como é, retratando o caráter do homem sem delinear todos os dispositivos dramáticos.[237] Esta complexidade de tom está no estilo de Ozu, onde existe uma sobreposição de rigor e ludicidade.[238] Também neste filme, Ozu refina as transições entre as cenas, recorrendo em diversos momentos no

[235] KIJU 2003: 136.
[236] "(...) bright autumn weather". BORDWELL 1988: 363.
[237] Cinema, 6 (nº1). *Ozu on Ozu: The Talkies*. 5. Cit. por SCHRADER 1972: 19.
[238] BORDWELL 1988: 364.

filme, a planos de espaços vazios (os *pillow shots* a que Noël Burch faz referência, e a arte paramétrica referida por Bordwell), onde existe um jogo constante entre a presença e a ausência das personagens, num autêntico jogo do espaço.[239] Alguns exemplos são, o momento em que Mamiya e Akiko almoçam num restaurante e Ozu introduz o espaço através do plano de um dos cantos do restaurante quase fazendo um corte de 90 graus para Akiko e Mamiya a comerem numa mesa. Ou na primeira cena do filme, na transição entre o templo, onde começa a cerimónia religiosa por celebração do sétimo aniversário da morte de Miwa, e o restaurante onde o grupo de amigos de Miwa, Akiko e Ayako comem juntos a seguir à cerimónia. Ozu utiliza seis planos para fazer a transição entre o Templo e o restaurante; três planos de espaços vazios no Templo que vimos antes ocupados pelas personagens (ver Figuras 17 a 19); um plano de uma ponte no exterior (ver Figura 20); e dois planos de pormenor do restaurante (ver Figuras 21 e 22), como se fosse preciso este tempo para o espectador deixar um espaço religioso e entrar num espaço mundano.

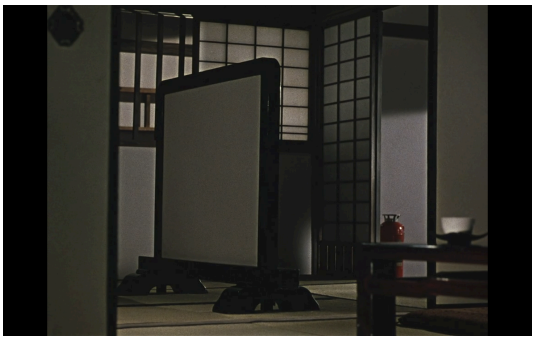
17.



18.



19.



20.



[239] Ibid.

21.



22.



Estes planos, que Schrader no capítulo *Rethinking Transcendental Style* (da edição de 2018 de *Transcendental Style In Film*), também denomina de composições planimétricas[240], permitem ao espectador uma consciência do contexto, mas sobretudo a apreensão do tempo fílmico como um tempo interior, a perceção através do tempo e da duração, de que Ozu é um dos precursores. Tal como diz Schrader, o cineasta molda a introspeção através da duração.[241]

I.9.5. *O GOSTO DO SAKÉ* (1962)

O Gosto do Saké [242] é o último filme de Yasujiro Ozu e a sua última meditação sobre a resignação à mudança, à inevitável dissolução da família, à solidão última que no final da vida, cada indivíduo enfrenta[243].

Neste filme, Ozu mostra o que, na sua perspetiva, poderia ter acontecido, caso Noriko em *Primavera Tardia* ou Ayako em *O Fim do Outono*, não tivessem cedido à pressão social e se mantivessem na *concha* paterna ou materna, incapazes de sair, confinadas a uma *casa onírica* que permanece estática e onde o único sinal do tempo é o envelhecimento. Ozu contrapõe o par principal do filme, Hirayama, um homem viúvo, e Michiko, a sua filha de vinte e quatro anos, ao velho Professor Sakuma e a sua filha Tomoko, solteira e de meia idade. Em Michiko é de novo representada a dificuldade de uma jovem mulher deixar a casa de um só progenitor, e a resistência do pai em deixar partir a filha torna-se explicita.[244] Sakuma e Tomoko representam o que pode acontecer a Hirayama e a Michiko no futuro. A

[240] "(...) planimetric compositions". SCHRADER 2018: 14.
[241] "(...) the film artist molds introspection via duration". Ibid, 6.
[242] O título original seria "O gosto do Samma", evocando a época do fim de Verão quando o samma, uma variedade de cavala, é mais saboroso. BORDWELL 1988: 370.
[243] Ibid.
[244] A exposição é invulgarmente concisa para um filme de Ozu do período tardio. As primeiras duas cenas estabelecem o problema entre o pai e a filha, fazem a preparação para a reunião da antiga escola, e estabelecem certas normas narrativas como transições indiretas elípticas. Ibid: 371.

imagem de um pai incapaz de enfrentar o fim da sua vida sozinho, agarrado a uma filha que não chegou a ter um tempo próprio. São uma casa-espelho da casa de Hirayama e da filha, predizendo uma possibilidade de futuro que o irá fazer agir.

Kiju define Hirayama de uma forma muito bonita: um inspetor de uma fábrica nos subúrbios de Tóquio, com uma posição já pouco importante, mas que costumava ser capitão na marinha japonesa durante a segunda guerra mundial. A parte mais importante da sua vida terminou ao mesmo tempo do que a guerra, mas foi preciso continuar a viver. E como todos os pais, ele tem que casar a filha que toma conta da casa após a morte da mulher.[245] Sakuma é um antigo professor de língua chinesa, viúvo, solitário, que ao contrário de Hirayama, não consegue refazer a sua vida após a guerra, e vê-se obrigado a tomar conta de um pequeno restaurante. A frustração da derrota torna-o vítima do álcool e a solidão prende-o à filha de meia idade.

Este segundo par revela-nos que a verdadeira ameaça a estes lares é a implacabilidade da ação do tempo sobre os corpos e as vidas que lhe não escapam. Para Sakuma e Tomoko tudo parece demasiado tarde, não fosse Ozu demonstrar que também Hirayama é um derrotado, assim como toda a sociedade japonesa no rescaldo da segunda guerra mundial em que o Japão saiu perdedor, vive com o trauma da derrota. Ozu retrata um sentimento de resignação à derrota como se não tivesse relevância perante o que parece realmente importante, os laços afetivos no seio da família. Para Ozu, aqui no fim da sua vida (Ozu faleceu um ano depois deste filme, cerca de dois anos após o falecimento da mãe com quem vivia), uma vez mais, a complexidade parece existir nas vidas mais humildes e os laços mais profundos e complexos são aqueles que existem entre os pais e os filhos. Talvez por essa razão, neste seu último filme, Ozu estabeleça diversos contrapontos da situação de Hirayama com a de outros pais e filhos no filme. É o caso da sua secretária que sustenta o pai, e na primeira cena informa que se vai casar; do seu amigo Kawai que encontra um proponente para Michiko; do professor Horie que casou com uma mulher próxima da idade da sua filha; de Sakamoto, um subordinado na guerra que casou há pouco tempo a filha, e claro, o paralelo explícito com Sakuma.[246] Estes paralelos são no fundo a dramatização do único tema que interessa a Ozu, a representação do tempo na forma dos diversos casais, na sua maioria pais e filhas, que se contrapõem e sobrepõem, orbitando em torno de Hirayama e de Michiko. Ozu neste filme retrata os pais de uma forma mais comum e passiva que nos anteriores. Por

[245] KIJU 2003: 137.
[246] BORDWELL 1988: 371.

exemplo, não existe nenhum plano do pai para casar a filha que estrutura a narrativa, somente uma mediação. Para Kiju tem a ver com Ozu estar mais próximo da idade dos pais. Mas Michiko apesar da irreverência, possui igualmente um lado comum e passivo, apenas revelando que gosta de um rapaz quando já é demasiado tarde, e casando com a escolha do pai sem se opor. Como se Ozu, nos seus anos outonais achasse que nenhum incidente na vida dos seres humanos importasse mais do que outro.[247]

I.9.5.1. SINOPSE

Hirayama, um ex-capitão da marinha, viúvo, de meia idade, é agora diretor de uma empresa em Tóquio. Ele vive com a filha, Michiko, de vinte e quatro anos e o filho, Kazuo, de vinte e um anos. O filho mais velho, Koichi, é casado e vive com a mulher num apartamento na cidade. Na empresa onde Hirayama trabalha, um colega, Kawai, diz-lhe que tem um pretendente para Michiko. Hirayama responde que Michiko é demasiado jovem para casar. Mais tarde, Hirayama e Kawai participam numa reunião de colegas de escola onde homenageiam o antigo professor, Sakuma. Ao levarem Sakuma a casa, Hirayama descobre que ele vive com a filha de meia idade, Tomoko, numa zona pobre da cidade, onde exploram um pequeno restaurante de noodles. No dia seguinte, Kawai e Hirayama almoçam. Kawai refere que Tomoko parece infeliz e repete a Hirayama que ele está a caminho de se tornar como o professor e a sua filha, se não deixar que Michiko case. Hirayama e Kawai voltam a jantar com Sakuma numa outra noite. Durante o jantar, Sakuma confessa que sente ter destruído a vida da filha. Ao regressar a casa, Hirayama pergunta a Michiko se ela pretende casar. Michiko rejeita a ideia, por não querer deixar o pai e o irmão sozinhos. Mas Hirayama descobre que Michiko está interessada num colega de Koichi, Miura, e pede ao filho para averiguar a possibilidade de ser recíproco. Miura diz a Koichi que está noivo de uma outra rapariga e perante esta fatalidade, o pai sugere a Michiko que ela conheça o pretendente de Kawai. Michiko tentando esconder a sua desilusão, aceita. De seguida, fecha-se no quarto, a chorar. Algum tempo depois, é o casamento de Michiko. A seguir à cerimónia, Hirayama regressa para casa, agora, apenas habitada por ele e o filho mais novo. Hirayama refugia-se na penumbra da cozinha e chora.

[247] KIJU 2003: 138.

I.9.5.2. A AMEAÇA

A história de Sakuma, a casa-espelho, é breve mas fundamental para a decisão de Hirayama em permitir a Michiko que ela se case. Hirayama revela aos amigos não querer deixar Michiko partir de casa, por ainda precisar dela para o ajudar a si e ao filho mais novo. Interiormente, Hirayama resiste a perder a filha.

Michiko tomou o lugar da mãe como Noriko em relação a Somiya (o mesmo ator, Chishû Ryû), ou como Ayako o de companheira da mãe. A interação de Hirayma com Sakuma, o antigo professor, surge em quatro momentos. Um primeiro, quando Sakuma janta pela primeira vez com os antigos alunos e, alcoolizado, Hirayama o leva a casa e conhece Tomoko; um segundo momento em que Hirayama regressa ao restaurante de noodles e oferece um envelope com dinheiro, reunido por ele e pelos amigos, ao antigo professor. Nesta cena volta a cruzar-se com Tomoko que recusa oferecer-lhe saké, por não haver suficiente, afirmando secamente que nem toda a gente pode ter sempre aquilo que deseja, numa clara alusão à sua situação e, ao mesmo tempo, numa vingança de classe por ela e o pai terem ficado abaixo de Hirayama; um terceiro momento em que Sakuma procura Hirayama para lhe agradecer pelo dinheiro, voltando a jantar com os antigos alunos e acabando a adormecer sob o efeito do álcool. Ozu enfatiza a solidão infeliz dos Sakuma em duas cenas em que ficamos somente com o pai e a filha, após os outros terem saído. Os planos aproximados de Tomoko a chorar (fim da cena 7) e a melancolia do velho professor (fim da cena 9), que parece confirmar o desabafo amargo de Sakuma durante um dos momentos em que está alcoolizado de que no fim se fica só.[248]

Na primeira cena em que entra Tomoko, vemos o choque do tempo no seu rosto de meia idade, fechado e seco, desiludida com o pai e com o seu destino. O próprio restaurante, escuro, pequeno, aburacado, é a imagem de duas vidas solitárias, confinadas uma à outra, aprisionadas numa bolha temporal, a concha de que Tomoko não teve forças para sair em jovem e cujos limites parecem estreitar com o tempo. A amargura de Tomoko revela uma mulher que sente ter perdido parte da sua vida. O olhar de Tomoko para o pai, alcoolizado, revela a frustração e o desespero de quem sabe não poder voltar atrás. É também um olhar que mistura a compaixão com a mágoa pelos revezes da vida que atirou ambos para o limiar da sobrevivência (ver Figuras 1 a 3). Em Tomoko, a resignação transforma-se em amargura que por vezes se manifesta de forma violenta, como no momento em que ela recusa oferecer saké

[248] BORDWELL 1988: 371.

a Hariyama. Ou no primeiro olhar cheio de censura na direção do pai, quando o vê chegar alcoolizado pela mão dos antigos alunos.

1.



2.



3.



Tomoko podia ser a Noriko de *Primavera Tardia*, mais velha, tivesse ela ficado com o pai, Ayako de *O Fim do Outono*, se permanecesse em casa com a mãe, ou mesmo Michiko, se não tivesse aceite a segunda proposta de casamento, após saber que o rapaz de quem gostava estava comprometido. Também em *O Gosto do Saké* à semelhança de *Primavera Tardia* e de *Verão Prematuro*, é a segunda escolha da heroína aquela que prevalece. E as razões podem ser várias. Ou porque a heroína chegou tarde demais (*Primavera Tardia* e *O Gosto do Saké*), ou precisa de tempo para perceber que a opção certa é a menos convencional (como em *Verão Prematuro* em que a primeira opção, a que a família quer, é apresentada como ideal devido à posição social do proponente), ou porque a heroína precisa de sentir que o casamento combinado, é na verdade uma escolha pessoal, como é o caso de Ayako em *O Fim do Outono* (que recusa conhecer Goto por ter sido proposto pelo tio, mas quando o conhece por acidente, gosta dele). A oposição entre o velho e o novo, é dramatizada nas jovens heroínas que recusam as propostas dos pais, mas que no fim, aceitam a mudança que a vida lhes traz. Neste caso, o filme luta com um problema ideológico cristalizado na figura de Michiko. Michiko está longe do estereótipo da mulher japonesa passiva chegando a ser

desafiadora. É a primeira filha de Ozu a dizer ao pai para que a deixe em paz. E ao contrário das outras heroínas de Ozu, não tem confidentes. Quando Michiko sabe que Miura, o amigo do irmão, de quem gosta, está noivo, fica sem perspetivas de casamento. Neste momento o foco narrativo muda para Hirayama e deixamos de saber os desejos de Michiko. Mas ao elidir o período de corte de Michiko, a narração retrata o casamento como resultado dos esforços de Hirayama. Assim, a última cena parece assinalar o reconhecimento tardio de Hirayama do quanto que a partida de casa de Michiko irá alterar a sua vida.[249] A oposição entre o velho e o novo existe a vários níveis no filme. Seria possível dizer que o filme está construído por oposições e contrastes, como uma tentativa de Ozu representar uma sociedade que se foi tornando mais complexa, a partir do pós-guerra. Michiko deseja iniciar uma vida autónoma, e para tal precisa que o pai a deixe partir de casa, e o pai, resiste, por não querer enfrentar a velhice, sozinho. A energia de Michiko existe por contraste à amargura de Tomoko. Um dos amigos de Hirayma, igualmente viúvo, é casado com uma mulher mais nova próxima da idade da filha (um ato que para Noriko em *Primavera Tardia*, treze anos antes, era visto como "impuro"). Hirayama vê numa empregada de bar a sua mulher, que surge assim como um fantasma plasmado no rosto daquela jovem e na sua atitude prestável, muito diferente da irreverência de Akiko e de Michiko, fazendo-o regressar a um período em que a mulher era viva e em que o Japão acreditava poder vencer a guerra. Onde escuta a "Gunkan machi", uma marcha militar da altura.[250] Esta cena parece conter uma posição clara de Ozu, antiguerra, especialmente no diálogo entre Hirayama e o antigo subordinado do navio de que era capitão, Sakuma. Aquele bar onde é levado por Sakamoto, é uma cápsula do tempo que permite a Hirayama lidar com o trauma do pós-guerra, a morte da mulher e a humilhação da ocupação americana. *O Gosto do Saké* inclui assim muitas cenas mergulhadas em nostalgia. É também o caso das reuniões de escola em que Sakuma invoca memórias de há quarenta anos atrás. Ozu parecia obcecado por estas reuniões de escola, por se assemelharem tanto à vida humana, que absorvidas no tempo estático do passado se tornam numa forma de se escapar à incerteza do presente, para normalmente chegar à conclusão de que não é possível o retorno a esse passado.[251] Mas a nostalgia é comentada e criticada pelas personagens que a ela cedem como quando Sakamoto fantasia com o Japão ganhar a guerra e Hirayama responde a sorte que é terem perdido. Outro exemplo de contraste entre o velho e o novo, é a troca de papéis entre os sexos, sobretudo no casal formado por Kiuchi e pela mulher, onde Kiuchi é retratado como

[249] Ibid, 373, 374.
[250] Ibid, 372.
[251] KIJU 2003: 139.

"submisso". Nas personagens de Kiuchi e da mulher, Akiko, Ozu faz um retrato da geração mais jovem e da nova cultura do homem assalariado no Japão, e da sua adoração pelas novas utilidades que surgem com a modernidade (como o frigorífico que Akiko deseja comprar, ou os tacos de golfe por que Kiuchi anseia). Como afirma Bordwell, neste filme, a caracterização da juventude, sobretudo das mulheres, constitui um ponto de partida e não uma repetição dos filmes anteriores.[252]

O Gosto do Saké é um trabalho complexo de estratégias que derivam dos filmes anteriores de Ozu, assim como uma tentativa de experimentar novas possibilidades. É outra manifestação de um sistema estético cujo rigor, atenção ao detalhe e variação lhe dão uma riqueza e uma simplicidade que para Bordwell não têm paralelo na história do cinema.[253] Kiju escreve que os elementos chave do trabalho de Ozu constituem a sua teoria sobre o tempo e o seu método para compreender a vida. Para qualquer ser humano a memória do passado pode tornar-se num ato lúdico, assim como o presente possui algo de extremamente ambíguo. Assim os seres humanos não conseguem realmente capturar o presente, e recordam livremente o passado sem conseguir viver nele. A única forma de se ultrapassar o presente sempre em mutação, para Kiju, é repeti-lo, parar a corrente linear do tempo, e exprimi-lo como passado. Ozu reproduzia o tempo humano, diferenciando ligeiramente as repetições, e discretamente estendendo o presente no futuro para que continuasse indefinidamente. Por exemplo, a cena anterior ao casamento em que a filha agradece ao pai em *Primavera Tardia* é repetida em *O Gosto do Saké*.[254] Outro momento de repetição é quando Hirayama após o casamento da filha regressa ao bar e escuta de novo a marcha. Hirayama carrega um semblante próximo do luto e diz à jovem empregada que veio de "um funeral". Como se Ozu acreditasse que duas emoções opostas, a felicidade e a tristeza pudessem ser incorporadas num só traje. Quer o casamento quer os funerais são sobre despedida e separação, como se apenas houvesse uma ligeira diferença entre a vida e a morte. No bar, ao escutar aquela música, o pai é forçado a suportar sozinho a crueldade do tempo. Quer a guerra quer o casamento da filha existem agora no passado para serem lembrados. Para o pai, agora, é como se somente eventos quotidianos fossem repetidos indefinidamente e o seu tempo ocupado pelo passado, significando que está a envelhecer e a aproximar-se da morte. Kiju escreve que a estagnação do tempo influencia a repetição e a diferença, predizendo o seu futuro. Como se

[252] BORDWELL 1988: 371.
[253] Ibid, 376.
[254] KIJU 2003: 146.

Hirayama nada mais pudesse fazer que esperar pela diferença última da morte, pois mesmo perante a morte, é possível para o ser humano acreditar numa diferença ou mudança iminente. No bar, a solidão do pai tem a ver não apenas com a partida da filha, mas com a premonição da morte. Quanto à última cena, Kiju chama-lhe "as últimas palavras cinemáticas de Ozu", que parece compreender o ser humano que não consegue descortinar a sua morte e mesmo assim possui a energia suficiente para viver num mundo caótico[255].

Paul Schrader citando o crítico inglês, Tom Milne, escreve: "Nada, aparentemente, preparou para a profundidade emocional da última cena, mas é um clímax perfeitamente natural para o qual todo o filme se tem encaminhado."[256] Ao longo do filme, Hirayama foi um modelo de estoicismo e nenhum desastre perturbaria a rigidez do seu exterior. Parecia que a sua atitude irónica profundamente enraizada não deixaria nada afetá-lo. Porém, quando o vemos chorar aparentemente sem causa imediata, Schrader identifica esse momento como um outro exemplo do *decisive action*, em que a disparidade de um meio se foi gradualmente acentuando até esta pequena *ação decisiva*. Para Schrader, se o espectador aceita esse momento, aceita igualmente uma construção filosófica que permite uma disparidade completa, profunda e ilógica, no interior de um meio frio e distante, como é a casa de Hirayama. Para Schrader este momento, despoletado pela saída do lar de Michiko, aproxima-se da aceitação do espectador de uma construção onde existe uma relação profunda entre compaixão e consciência que o homem e natureza podem aceder, e que ele associa ao transcendente.[257] Assim, para Schrader, quer Hirayama quer o espectador partilham uma experiência próxima do transcendente, apesar de nenhum dos dois estar a comunicar nenhuma emoção, "mas apenas uma participação simultânea num todo maior."[258]

O jogo dentro das cenas estende-se às transições. A maioria das cenas estão ligadas por espaços intermediários, e ao longo do filme, todas as cenas da casa são introduzidas por um plano geral do corredor para a porta principal. Nas duas primeiras cenas na casa, Hirayama é visto a entrar e a ser recebido por Michiko. Na terceira cena, ele entra mas não Michiko. Nas três restantes cenas na casa, o hall é mostrado sem ninguém, servindo como um "espaço vazio" para introduzir o local. Também os finais das cenas na casa estabelecem um

[255] "Nothing, apparently, has prepared for the emotional depth of the last scene, yet it is a perfectly natural climax towards which the whole film has been moving.". Ibid, 143.
[256] Tom Milne. *Flavour of Green Tea Over Rice*. 1963. London: Sight and Sound, 32 (Autumn), 186. Cit. por SCHRADER 1972: 48.
[257] SCHRADER 1972: 48.
[258] "(...) but only a simultaneous participation in a larger form". Ibid, 49.

padrão que culminam no plano final do filme. A primeira cena termina com Michiko na cozinha, a segunda com Hirayama a lavar-se na casa de banho visto do corredor. A quarta cena em casa termina com Michiko sozinha no seu quarto e, na quinta cena, a câmara mostra o quarto de Michiko, vazio. O filme termina com Hirayama que olha para as escadas que conduzem ao antigo quarto de Michiko e depois se dirige à cozinha para fazer chá. A cena final do filme condensa aspetos dos finais anteriores: um plano do piso superior (cenas quatro e cinco) um plano aproximado de Hirayama sozinho (cena três) um plano geral de Hirayama à distância (cena dois) e um plano de uma figura na cozinha (primeira cena da casa). Ozu faz assim uma reciclagem de planos e de locais, com pequenas variantes, cujo clímax é uma imagem que é evocada pelo contexto rigorosamente padronizado. Outras evocações são, por exemplo, as cores prateadas, brancas e vermelhas que dominam os planos de abertura e prefiguram os tons do vestido de noiva de Michiko no fim do filme.[259] Estas repetições e diferenças nas cenas, de que falam Kiju e Bordwell, são uma característica importante em Ozu, uma vez que é por meio delas que o realizador constrói a progressão dramática ou a narrativa, nos seus filmes. Estas variantes e relações dentro das repetições do dia a dia, são uma expressão do tempo fílmico em Ozu, pois dão-nos a sensação do tempo que passa.

I.10. CONCLUSÃO

Em *Primavera Tardia*, *Verão Prematuro*, *O Fim do Outono* e *O Gosto do Saké*, Ozu representa um lar reduzido, centrado num só pai ou mãe, viúvos, e a sua filha adulta. O conflito principal neste núcleo familiar é o problema do casamento tardio da filha que recusa uma união combinada argumentando o direito de escolher livremente com quem deseja casar. Mas o que está por de trás da resistência ao casamento das filhas, para além do afecto, é o sentimento de dever filial aos pais viúvos, que necessitam eles próprios, de serem forçados por elementos exteriores para as levar a tomar uma decisão. Normalmente, em todas estas narrativas, a segunda opção, em relação à possibilidade de uma nova vida para a heroína, revela-se a solução. Exceptuando *Verão Prematuro* onde prevalece a escolha de Noriko, nos outros filmes, as filhas acabam por aceitar a proposta feita pela família. Ou seja, a rebeldia das filhas ainda não é suficientemente expressiva para superar a tradição. Nestes seus últimos filmes, o que ameaça a estabilidade dos ciclos de vida da família é a sobreposição de tempos, das filhas e dos pais, que entram em colisão destabilizando a harmonia do lar. É o dilema das

[259] BORDWELL 1988: 374.

filhas divididas entre a modernidade e a tradição, representada pelas gerações mais velhas, o conflito entre duas civilizações, o ocidente e o oriente. Ozu filma a casa neste período tardio recorrendo a uma planificação próxima da dos filmes anteriores (planos estáticos, contrapicados), com poucas variantes. A única forma de se ultrapassar o presente sempre em mutação, para Kiju, é repeti-lo, parar a corrente linear do tempo, e exprimi-lo como passado. Ozu reproduzia o tempo humano, diferenciando ligeiramente as repetições, e estendendo o presente no futuro para que continuasse indefinidamente. Assim, a repetição, com pequenas variantes, do quotidiano das personagens, é um modo de exprimir, cinematograficamente, a mutabilidade do presente, a passagem do tempo fílmico. Outra forma inovadora de expressão do tempo fílmico em Ozu, é a interrupção da ação narrativa, nas cenas ou entre as cenas, por espaços vazios e naturezas mortas, as imagens-tempo.

PARTE II – TEMPORALIDADE E NARRATIVA

II.1. A CASA ONÍRICA E OS CICLOS DE VIDA

II.1.1. OS RITOS DE PASSAGEM

As ameaças à estabilidade da vida familiar identificadas nos filmes de Ozu na primeira parte, constituem uma ameaça à casa onírica, a casa de infância ou do crescimento, que se transforma assim numa outra coisa. Mas para Ozu, os problemas que surgem na casa de infância farão para sempre parte da casa onírica de cada uma das personagens, sobretudo as crianças, que crescerão com essa casa imbuída de sonho, a casa memória-sonho, que tenderão a reproduzir num outro lado, num momento diferente da sua vida. Os pais adultos reproduzem a sua casa onírica a partir das referências que trazem de trás e as crianças crescerão com valores imbuídos de sonho que as levarão num futuro distante a construir uma nova casa a partir do referente presente. Para Ozu, a família é o núcleo de sustento da casa onírica, e é a sua estabilidade que nos seus filmes é ameaçada. Mas a ameaça à casa onírica surge naturalmente, com a renovação dos momentos da vida, ou o encerramento de um determinado ciclo e a sua entrada num novo. Em Ozu fica-se com a sensação de se assistir a um pedaço de vida e à sua regeneração em algo diferente; de que as suas narrativas são construídas em tornos de momentos de profunda mudança que parecem surgir dessa ameaça à estabilidade familiar. Cria-se assim um sentimento circular, de um ciclo que se encerra na vida das personagens e de um novo ciclo de vida que inicia, o ritmo semântico que estrutura a narrativa de muitos dos filmes de Ozu, uma metafísica do eterno retorno como lhe chama Bordwell.[260] São ciclos por vezes marcados por ritos transitórios, naturais na vida do ser humano, que marcam a sua entrada num novo estatuto social ou de crescimento. Ozu filma as dificuldades de passagem de um momento para o outro, ameaçados por elementos que causam conflito dentro da família. Normalmente elementos exteriores, como os valores da vida moderna que entram em conflito com os valores da tradição que se traduz em dilemas geracionais entre filhos e pais. Invariavelmente, em Ozu, as personagens são forçadas à mudança por circunstâncias exteriores a elas, que não controlam. Esses eventos, como foram

[260] Ibid, 59.

descritos, ameaçam a estabilidade da casa onírica e marcam a transição de um ciclo de vida num outro. Porém, a casa onírica nos filmes de Ozu, a partir dos seus filmes tardios, corre o risco de não se cumprir, uma vez que as filhas adultas tardam a deixar a casa dos pais viúvos, interrompendo a mitologia da construção de um novo lar longe do ninho original, permanecendo sujeitas à pressão de um tempo que não para, mas onde também não há mudança. Alguns destes filmes são sobre a dificuldade ou a relutância das personagens em aceitar essa mudança, como em *Primavera Tardia* ou *O Gosto do Saké* com a resistência de Noriko e de Michiko a um casamento combinado, ou até em não conseguir fazer a mudança como em *O Crepúsculo de Tóquio*, com a morte de Akiko. Muitos desses ciclos familiares que marcam o fim ou a interrupção da casa onírica em Ozu estão associados a ritos de passagem. Em Ozu, os ritos de passagem foram sendo diluídos pela modernidade da vida quotidiana até à sua quase rejeição pela nova geração, que pretende um outro estilo de vida, de costumes liberais e ocidentalizados (igualmente influenciado pelo período de ocupação americana após a segunda guerra mundial, como nota Hogan). Se os ritos marcavam a mudança e estavam naturalizados na vida quotidiana durante os seus filmes iniciais, a sua diluição e rejeição pela nova geração, leva a que surja o conflito do tempo, que se torna assim na principal ameaça ao lar na obra tardia de Ozu, onde não há renovação, correndo o risco de se viver num estado de permanente *status quo* ou de *stasis*.

Arnold Van Gannep denominou *ritos de passagem* as cerimónias que acompanham as "crises de vida" de um indivíduo. As atividades associadas com tais cerimónias foram examinadas em termos de ordem e de conteúdo, sendo que Van Gennep distinguiu três fases maiores[261]: separação (*séparation*), ritos de margem (*marge*) e agregação (*agrégation*). Ao que ele denomina como esquema de ritos de passagem (*schéma* de *rites de passage)*.[262] A análise de qualquer cerimónia de uma crise de vida estabelece a validade destes três limiares ou fases, sendo que existem em grau de importância ou extensão diferente dependendo da cerimónia. Van Gennep via a "regeneração" como uma lei da vida e do universo: a energia que se encontra em qualquer sistema vai sendo gradualmente gasta e deve ser renovada. Para Van Gennep, esta regeneração é acompanhada no mundo social pelos ritos de passagem que dão expressão aos ritos da morte e do nascimento. Ele aceitava a dicotomia do sagrado e do profano; o indivíduo que adquire um estatuto distinto daquele que possuía antes, torna-se

[261] VAN GENNEP 1992: 7.
[262] VAN GENNEP 1981: 14

"sagrado" para os outros que permanecem no estado profano. É esta nova condição que requer ritos de agregação desse indivíduo ao grupo devolvendo-o às habituais rotinas quotidianas. Estas mudanças são perturbadoras para a vida do grupo e do indivíduo. O período de transição coincide com ritos de passagem que amortecem essa perturbação. Por exemplo, as cerimónias de puberdade, para Van Gennep, não tinham uma relação específica com a aparência física da maturidade sexual. Ele considerava estes ritos como sendo primeiramente ritos de separação de um mundo assexual, seguidos por ritos de agregação num mundo sexual. Para Van Gennep o nosso interesse encontra-se não em ritos particulares, mas no seu significado essencial e a sua posição relativa em todos os cerimoniais. Ele também refere que a existência de períodos transicionais por vezes adquir uma certa autonomia, e a relação entre uma passagem espacial e a mudança na posição social, expressa na ritualização de movimentos de um estatuto para outro como "uma abertura de portas". Em *Principles Of Anthropology* (1942) Eliot D. Chapple e Carleton S. Coon, refinaram o conceito de Van Gennep, demonstrando como a interação regular entre indivíduos é perturbada por eventos como o casamento e a morte, e indicando a relação entre ritual e restabelecimento de um novo equilíbrio baseado na situação alterada.

Para Van Gennep, a única divisão social que permanece na sociedade moderna é a que distingue entre o mundo religioso e o secular, entre o profano e o sagrado. Mas estes dois grupos desmembram-se em sociedades ainda mais pequenas ou subgrupos. Para que o homem passe de ser um camponês a um trabalhador urbano, ele terá que preencher certas condições, cuja base é puramente económica ou intelectual. Mas se um leigo desejar entrar no sacerdócio ou vice-versa, são necessárias cerimónias, atos especiais derivados de um sentimento e de um estado de espírito, particulares. A vida de um indivíduo em qualquer sociedade é uma série de passagens entre uma idade e outra, de uma ocupação a outra. A progressão entre grupos é acompanhada de atos especiais, como os que constituem os atos de aprendizagem quando se entra numa profissão. Em cada sociedade, qualquer mudança na vida de uma pessoa envolve ações e reações entre o sagrado e o profano, que deverão ser reguladas e vigiadas de modo a que a sociedade como um todo não sofra danos. Assim, para Van Gennep, as transições de grupo para grupo e de uma situação social para outra são implícitas aos factos da existência, e por isso a vida do homem resulta de uma sucessão de fases com fins e inícios similares: nascimento, puberdade social, casamento, paternidade, ascensão social, especialização ocupacional e morte. Para cada um destes eventos existem cerimónias, cujo principal objetivo é permitir ao indivíduo transitar de uma posição bem definida a uma outra igualmente muito

bem definida. O indivíduo é modificado pela passagem das diversas fases e por atravessar várias fronteiras. Van Gennep encontra um certo grau de similaridade em cerimónias de nascimento, infância, puberdade social, noivado, casamento, gravidez, paternidade, iniciação em sociedades religiosas e funerais. Neste sentido, a vida do homem assemelha-se à natureza, do qual nem o indivíduo nem a sociedade é independente. O próprio universo é governado por uma periodicidade que tem repercussões na vida humana, com fases e transições, movimentos para a frente, e períodos de relativa inatividade[263]. Van Gennep ao subdividir os ritos entre ritos de separação, ritos de margem (ou transição) e ritos de agregação, estabelece que estes rituais não são desenvolvidos com a mesma extensão por todas as pessoas ou em todos os padrões cerimoniais. Os ritos de separação são proeminentes em funerais, ritos de agregação em casamentos. Os ritos de margem desempenham um papel importante na gravidez, noivados e iniciação, ou reduzidos a um mínimo em casos de adoção, num segundo casamento ou num segundo filho. No entanto, um padrão completo de ritos de passagem, teoricamente, inclui ritos preliminares (ritos de separação), ritos liminares (ritos de margem ou de transição), e ritos pós-liminares (ritos de agregação), sendo que não são igualmente importantes ou elaborados. Em certos padrões cerimoniais onde o período transacional é suficientemente elaborado para constituir um estado independente, este arranjo é reduplicado. Um noivado forma um período liminar entre a adolescência e o casamento, mas a passagem da adolescência para a fase de noivado envolve uma série especial de ritos de separação, de margem ou transição, e de agregação na condição de noivado. A passagem do período

[263] O primeiro passo para o desenvolvimento da classificação dos ritos foi a sua separação entre os ritos *sympathiques*, *dynamiques* e *contagionnistes* (amigáveis, dinâmicos e contagionistas). Os ritos *sympathiques*, são aqueles que, segundo o autor, se baseiam na crença na acção do semelhante sobre o semelhante, do contrário sobre o contrário, do recipiente sobre o conteúdo e reciprocamente, da parte sobre o todo e reciprocamente, do simulacro sobre o objecto ou o ser real e reciprocamente, da palavra sobre o acto. Ritos *dynamiques*, baseados no conceito de um poder, que pode ser natural ou adquirido por meio de contacto físico ou à distância (como o mana na Polinésia, um conceito de magia de grupo). Ritos *contagionnistes*, baseados numa crença de que características naturais ou adquiridas são materiais e transmissíveis (por meio de contacto físico ou através de uma distância). Os ritos *sympathiques* não são necessariamente animistas (segundo Van Gennep, aqui, no sentido da teoria personalista, enquanto ato de um indivíduo), nem os *contagionnistes* necessariamente dinâmicos. Também no contexto dos seus estudos tribais, distingue entre ritos diretos, como um feitiço ou uma maldição, designados a produzir efeitos de imediato, sem intervenção de um agente exterior e os indiretos, como a reza ou o serviço religioso. Distingue por fim os positivos (volições que são traduzidas em ações) e os ritos negativos (como tabus e proibições que tal como os ritos positivos, também podem ser traduzidos em vontades ou volições e existem em contrapartida de um rito positivo). Por exemplo, um marinheiro que esteve em perigo de morrer durante um naufrágio e em sequência de uma promessa, oferece um pequeno barco a uma santa, realiza um rito animista, simpático, indireto e positivo. Uma mulher grávida que não come amoras com receio de que prejudiquem o filho por nascer, realiza um rito dinâmico, contagionista, direto e negativo. Nesse sentido, um só rito pode ser interpretado de diversas formas (Ibid, 14).

transacional que é o noivado, para o casamento, é feito por meio de uma série de ritos de separação do estado anterior, seguido por ritos de margem e de agregação no casamento. Assim, as cerimónias de casamento incluem ritos de fertilidade; as cerimónias de nascimento incluem ritos de proteção e divinização; funerais, ritos defensivos; iniciações, ritos expiatórios; ordenações, ritos de ligação à divindade. Todos estes ritos ocorrem em justaposição e combinação com os ritos de passagem, e por vezes encontram-se tão intimamente interligados com estes ritos que é impossível distinguir se um rito em particular é, por exemplo, de proteção ou de separação. As mudanças de condição de um estado a outro não ocorrem sem perturbar a vida social e a individual, sendo a função dos ritos de passagem reduzir os seus efeitos nocivos.

Victor Turner no seu livro *The Ritual Process*, *Liminality And Communitas* (1969), desenvolve o conceito da fase liminar previamente definida nos *ritos de passagem* de Van Gennep. O antropólogo define da seguinte forma as fases de Van Gennep[264]: separação, margem (ou *limen*, que significa "limiar" em latim), e agregação. A primeira fase, separação, inclui comportamento simbólico que significa o distanciamento de um grupo ou indivíduo de um ponto fixo na estrutura social, de um conjunto de condições culturais (um "estado"), ou ambos. Durante o período "liminar", as características do sujeito ritual (o "passageiro") são ambíguas; ele passa através de um limiar cultural que possui poucos ou nenhum dos atributos do estado passado ou vindouro. Na terceira fase (agregação ou incorporação), a passagem é consumada. O sujeito ritual, indivíduo ou grupo, encontra-se novamente num estado relativamente estável e em virtude disso, tem direitos e obrigações de um tipo claramente definido e "estrutural". Os atributos da liminaridade (liminality) ou da *personnae* liminar (as pessoas que atravessam o limiar), são necessariamente ambíguas. Escreve Turner que as entidades liminares nem estão aqui nem ali. Estão por entre as posições atribuídas e organizadas por lei, costumes, convenções e cerimónias. Tal significa que estão no limite ou entre dois diferentes estados de existência. Os seus atributos, ambíguos e indeterminados, são expressos por uma rica variedade de símbolos. A liminaridade é frequentemente assemelhada à morte, a estar dentro do útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, ao selvagem, a um eclipse do sol e da lua. As entidades liminares, podem ser representadas como possuindo quase nada. Podem andar disfarçados de monstros, andarem somente com uma peça de roupa ou quase nus, para demonstrar que enquanto seres liminares não possuem estatuto, propriedade, insígnia, papel ou posição social. O seu comportamento é normalmente passivo e

[264] TURNER 1991: 93-103.

humilde, devem obedecer implicitamente aos seus "instrutores" e aceitam o castigo arbitrário, sem se queixarem. Como se fossem reduzidos a uma condição uniforme para serem dotados de novos poderes adicionais que lhes permite lidar com a sua nova fase de vida. Os fenómenos liminares são uma mistura entre humildade e sacralidade, de homogeneidade e companheirismo. Nestes ritos existem momentos "dentro e fora do tempo" e dentro e fora da estrutura social secular, revelando reconhecimento de um laço social que cessou e que tem que ser fragmentado numa multiplicidade de laços estruturantes. São os laços organizados em termos de casta, classe, ou posição hierárquica. Como se houvesse dois modelos para a inter-relação humana, justapostos e alternados. O primeiro é de uma sociedade enquanto sistema estruturado, diferenciado e hierárquico de posições político-legais-económicas separando os homens em termos de mais e de menos. O segundo que emerge durante o período liminar, é uma sociedade sem estrutura, rudimentarmente estruturada e de uma comunidade relativamente indiferenciada, ou de comunhão de indivíduos iguais que se submetem à autoridade geral de anciães ritualistas. Todas as posições possuem características sagradas. Mas este componente "sagrado" é adquirido por meio das mudanças de posição durante os ritos de passagem. Algo do sagrado da humildade transiente passa, temperando o orgulho de quem por exemplo aspira a uma posição mais elevada. A liminaridade implica que o elevado não pode ser elevado sem que exista o baixo, e aquele que for elevado deve experimentar o que é ser baixo. Turner fala da dialética do ciclo de desenvolvimento (*dialetic of the development cycle*) afirmando que para todos os indivíduos e grupos, a vida social é um processo dialético que envolve experiências sucessivas entre o baixo e o elevado, comunidade e estrutura, homogeneidade e diferenciação, igualdade e desigualdade. A passagem de um estatuto de baixo para mais elevado é por meio de um limbo de não estatuto. A experiência de vida de cada indivíduo contém uma exposição à estrutura e comunidade, a estados e a transições. Turner traça uma homologia entre "fraqueza" e "passividade" e identifica a assexualidade, a contenção sexual (que pode possuir uma força religiosa), anonimato, submissão e silêncio (a submissão a uma autoridade que é a comunidade total e que em certos ritos específicos representam a autoridade genérica da tradição) como características do estado liminar. E acrescenta, o neófita (principiante) num estado liminar deve ser uma *tábua rasa*, um quadro branco, em que é inscrito o conhecimento e a sabedoria do grupo, em relação aos aspetos que pertencem ao novo estatuto. As provações e as humilhações, por vezes de uma natureza fisiológica, a que os neófitas são submetidos, representam em parte a destruição do estado prévio e em parte uma preparação para as novas responsabilidades que irão assumir.

A ameaça à casa onírica em Ozu, pela sua proximidade ao quotidiano e à vida na comunidade, está profundamente ligada aos ritos de passagem de Van Gennep, e especialmente nos últimos filmes, ao estado de liminaridade desenvolvido por Turner. Nestes seus filmes, o conflito principal é apenas centrado nessa dificuldade de mudança, por causa de um ritual que não se cumpre ou que será cumprido, tardiamente. Pois é essa mudança que causa o sentimento de um ciclo que se fecha e um novo diferente que inicia. Acresce a esta dificuldade natural de mudança (o tempo de uma decisão até por fim, o ritual se cumprir) o conflito entre uma comunidade imbuída de valores ocidentais e a tradição que torna ainda mais difícil a relação entre o novo e o velho, ou mais profundamente, a sobrevivência do velho (normalmente representada pela comunidade e os membros mais velhos da família, e ao qual está associada a ideia de ritual e de ritos) no novo (dramatizado nos filhos, que representam a modernidade da sociedade do pós-guerra, que rejeitam alguns ritos tradicionais) e de como a estabilidade da casa onírica é ameaçada pelo ressurgimento de novos ciclos e também, nalguns casos, reconfigurada.

Existem então duas perspetivas. A primeira tem a ver com a reconfiguração do lar através da regeneração dos ciclos de vida, cuja estrutura narrativa, os ritos de passagem pode ajudar a compreender. A segunda, o advento da modernidade com a reconfiguração dos costumes, originam a rebeldia das filhas contra a vontade dos pais e as normas sociais da comunidade, causando que alguns ritos de passagem não sejam cumpridos, colocando as personagens num estado liminar, dando origem a um sentimento de lenta separação, de "não estatuto", e de "tardio". Nestes seus últimos filmes incluem-se aqueles cujo principal conflito, é em torno da problemática do casamento das filhas. Sobre *Verão Prematuro*, o próprio Ozu citado por Bordwell, diz: "Eu queria retratar o ciclo da vida ou da mutabilidade em vez da própria ação."[265]

Verão Prematuro é sobre a tomada de decisão de Noriko sobre uma proposta de casamento que lhe é feita através do seu chefe. Ela, tal como repara o velho tio que vem de visita, já ultrapassou a idade para casar, considerada normal para a época. Nesse sentido, o filme é sobre a tomada de consciência da protagonista de que tem que deixar a casa de família, e verdadeiramente sobre este seu período de separação e de passagem para um novo ciclo. Em relação ao rito do noivado e do casamento, Van Gennep, a partir da sua observação

[265] "I wished to portray the cycle of life or mutability rather than the action itself.". BORDWELL 1988: 45.

sobre os ritos nas tribos, escreve que nestas, a maturidade segue-se à adolescência e à puberdade social, e é expressa na fundação de uma família.[266] Assim, dentro das tribos, o casamento constituía a mais importante das transições de uma categoria social a outra, uma vez que para um dos membros, envolvia uma mudança de família, de clã, de vila, ou de tribo, e por vezes os recém-casados estabeleciam residência numa nova casa. Van Gennep definia igualmente que o noivado consistia numa parte autónoma e especial da cerimónia, que incluía ritos de separação e de margem, terminando com ritos que asseguram ou uma agregação no novo meio ou uma separação de um período de transição autónomo. Refere ainda que em grupos semicivilizados apesar de não serem expressos da mesma forma, as emoções manifestavam-se de maneira diversa durante a separação. Quando as filhas deixavam a casa da mãe, eram vertidas lágrimas e, apesar de frequentemente serem lágrimas ritualistas, exprimiam uma mágoa real. As raparigas deixavam um grupo sexual restrito, particular, familiar e local, para serem incorporadas num outro grupo sexual restrito, também familiar e local. Van Gennep exemplifica alguns ritos de separação praticados: a mudança de roupas; cortar, partir ou deitar fora algo que pertenceu à infância ou adolescência; cortar ou rapar o cabelo ou a barba; consagrar brinquedos e joias a uma divindade, entre outros.

Em Ozu, a mutabilidade é lenta devido à resistência das heroínas à mudança. Nesse sentido, Noriko é uma personagem liminar, que por causa da idade corre o risco de se tornar, perante a comunidade, sem posição, obsoleta, invisível. Durante o filme, Noriko irá atravessar provações necessárias, inerentes à condição de liminaridade que adquire de forma quase involuntária. É a comunidade que determina que Noriko está em idade de sair de casa, e não Noriko. Nomeadamente, os comentários do tio à sua idade tardia, as provocações da amiga casada que a certa altura corta relações com ela, a pressão do irmão mais velho e os comentários negativos sobre a nova atitude das mulheres do pós-guerra onde ele inclui a irmã, as insinuações do seu chefe quanto a uma possível homossexualidade pelo facto de não decidir, a possibilidade de integração numa família já constituída, casando com um médico com uma filha pequena e a consequente partida para a província. Este conjunto de testes irão colocar Noriko à prova durante esta fase de transição, fechando-se o ciclo somente com a sua decisão final que conduz ao seu renascimento (a fase final das três fases de Van Gennep; morte, transição e renascimento), como noiva.

[266] VAN GENNEP 1992: 116.

David Bordwell faz uma análise detalhada da narrativa assim como dos momentos que conduzem à progressiva mudança de Noriko. Segundo Bordwell, o filme liga as personagens numa narrativa que consiste em "três" largos atos: A visita do tio; encontrar um marido para Noriko; a reação da família aos seus planos de casamento. No primeiro ato, um conjunto de rotinas quotidianas – pequeno almoço, viagens para a cidade, trabalho no escritório, uma refeição no restaurante – está ligado à preparação da família para a chegada do tio. A sua visita motiva uma das sequências expositivas mais longas por entre os filmes de Ozu. Quando o tio se prepara para partir, todas as personagens foram já apresentadas, o quotidiano da família descrito, e o assunto do casamento de Noriko abordado, não apenas pelo tio mas pelo seu chefe, que tem uma proposta. Segundo Bordwell este primeiro ato expande uma exposição normalmente mais concentrada de um filme clássico de Hollywood em cerca de quarenta minutos de preparação (*foreshadowing*) e caracterização das personagens. Neste primeiro ato, a causalidade é menos importante do que a mera sucessão temporal. A última parte da cena do primeiro ato, na qual Noriko conversa com Fumiko sobre o seu futuro, inicia para Bordwell o segundo ato, que possui um forte impacto causal. Grande parte das cenas são sobre a possibilidade do casamento de Noriko. Koichi, o irmão mais velho e Fumiko, a sua mulher, investigam a proposta de Satake, o chefe de Noriko; Noriko e a sua amiga Aya provocam as suas amigas casadas; os pais meditam sobre a possibilidade de perderem Noriko. O desaparecimento das crianças por causa do trilho do comboio elétrico é construído por Ozu de forma a afetar esta linha de ação, uma vez que Noriko e Yabe, o vizinho, aproximam-se enquanto procuram por elas. Uma segunda linha de ação secundária envolve o destacamento de Yabe para um hospital distante na província. O segundo ato unifica estas duas linhas de ação com a aceitação de Noriko da proposta feita pela mãe de Yabe para que case com o filho. O último ato consiste principalmente em reações e efeitos. Tal como a primeira parte, também é menos causal. A ação principal implica levar a família a aceitar a decisão de Noriko. A última cena, dos pais a morarem com o velho tio em Yamato, é ao mesmo tempo um epílogo e um paralelo da primeira cena. O filme, para Bordwell, exibe uma unidade clássica. O primeiro ato interliga personagens secundárias como Satake, Aya e Tami, que se cruzam com outras principais em diversas circunstâncias. Muitas cenas são unidas por dispositivos de Hollywood que têm a ver com rotinas diárias e encontros, assim como por ganchos convencionais nos diálogos (dialogue hooks) como quando Koichi conta a um vizinho que a sua casa está cheia de crianças e Ozu corta para as crianças. Ozu também usa diversas pontes sonoras como a peça Kabuki ouvida primeiro no teatro e depois na rádio. A coerência estilística e narrativa do filme forma um pano de fundo que permite que se

destaquem procedimentos menos convencionais. Procedimentos clássicos de Hollywood constituem um conjunto de normas intrínsecas que podem ser qualificadas ou negadas por estratégias narrativas dinâmicas. Os desvios mais óbvios da macroestrutura do filme, para Bordwell, é resultado psicológico e temático da decisão de Noriko em casar com o seu vizinho médico. As reações de Noriko são muitas vezes elididas. Bordwell estabelece que começam no segundo ato. A narração mostra Koichi e Fumiko a inquirir Noriko mas não apresenta a reação dela à proposta deles. Mais tarde, suprime informação em relação à aproximação entre Noriko e Yabe. Segundo Bordwell, esta omissão é importante por duas razões. Inicialmente, por não mostrar qualquer desenvolvimento interpessoal, a narração sugere que não houve nenhuma. Em retrospetiva, a decisão de casar com Yabe levanta a possibilidade de que durante a busca pelas crianças algo levou Noriko a aproximar-se dele (a razão é possivelmente não ser esse o principal assunto do filme, mas sim os efeitos da escolha pessoal de Noriko na família). As elipses do terceiro ato envolvem outros fatores, tais como a supressão do encontro de Noriko com o primeiro proponente, assim como o encobrimento dos fatores que levaram à mudança de atitude da família sobre o relacionamento de Noriko com Yabe. Mas para Bordwell a maior parte das elipses centram-se nos motivos de Noriko. O fato de Yabe ser o melhor amigo do irmão de Noriko, desaparecido na guerra e conhecerem-se desde a infância, é suficiente para que exista afinidade. Ambos partilham essa perda. Ser pai dá-lhe uma dimensão ligada à família. Mas como diz Bordwell, Noriko apenas explica que sente ir ser feliz com Yabe, mas não as causas. Não vemos mais cenas entre Noriko e Yabe. Quando a mãe de Yabe propõe a Noriko casar com o filho, Ozu esconde a reação de Noriko, que se senta de costas para o espectador. Para Bordwell este tipo de escolhas é contrária a uma narração clássica, repleta de informação. A lenta transição para um novo período ou ciclo de vida de Noriko, com a sua partida de casa, elidida, e os efeitos que essa separação tem sobre a família, ou seja, a sua inevitável dissolução. Os comentários do pai refletem uma filosofia de aceitação do inevitável, "a capacidade da tradição japonesa de aceitar quaisquer mudanças que a vida possa trazer."[267]

Noriko personifica a modernidade. Ela e os amigos estão associados ao comboio, à cidade, ao escritório, aos cafés da cidade. A modernidade de Noriko parece ser demonstrada pela sua decisão em relação a Yabe. Apesar de a transgressão para os espectadores atuais não ser aparente, é para Bordwell, no entanto, flagrante. Ela age sob impulso e recusa à família qualquer direito de participação na sua escolha. Ignora as negociações da família com o

[267] "(...) the capacity of Japanese tradition to accept whatever changes life may bring". BORDWELL 1988: 319.

Senhor Manabe, causando-lhes embaraço. Em vez de escolher um homem mais velho, rico, escolhe um viúvo com uma criança e um trabalho numa província distante. Coloca Yabe numa situação difícil pois não lhe permite qualquer voz na matéria. Em suma, ela vira as costas à tradição. O pai, representante da tradição, não tem autoridade sobre a filha. É o irmão quem afirma que as mulheres do pós-guerra são impudentes, e tenta forçar a irmã a um casamento arranjado. E este pai não possui a aparente uniformidade de Somiya em *Primavera Tardia*, pois fica triste e chocado pelo ato impulsivo de Noriko. Mas Noriko para Bordwell não é apenas uma rapariga simples e rebelde do pós-guerra. Yabe é identificado como um amigo de infância, com quem ela sempre manteve contacto; era o melhor amigo de um irmão e trabalha como assistente do outro irmão dela, também médico, que o manda para a província. Nesse sentido, para Bordwell escolher Yabe é casar-se dentro da família. Porém, esta decisão é também deslocar Noriko e a família "tradicional" para um mundo rural ainda mais tradicional do que aquele onde habitavam em Kamakura. Então, para Bordwell onde *Primavera Tardia* promete uma síntese de modernidade e de tradição, *Verão Prematuro* postula uma modernidade frágil que reconhece que um "casamento por amor" (love match) é algo incerto e que pode surgir de um desejo de recapturar uma inocência do pré-guerra.

Mas o percurso lento e detalhado de Noriko em direção à sua escolha é um período de marginalidade de uma personagem que caminha no sentido de um novo ciclo de vida. Nesse sentido, *Verão Prematuro* é um filme sobre a lenta separação da família de origem; um ritual de passagem, onde há engano, indecisão, insegurança, avanços e recuos, humilhação, pressão social, expectativa, desilusão, dissimulação, surpresa, ou seja, tal como expressou Ozu citado por Bordwell, um filme sobre o processo ou a dificuldade de mudança e não tanto sobre a própria ação. Esta é a principal razão das suas escolhas em relação ao que está no filme e ao que este elide. A Ozu apenas lhe interessa os passos conducentes à mudança interior de Noriko, que aos olhos exteriores corre o risco de se tornar uma "não entidade". No fim, são as lágrimas da protagonista ao tomar consciência de que a família não voltará a estar junta que constitui o culminar da separação, tal como nos antigos ritos tribais eram as lágrimas ritualistas entre mãe e filha, assinalando o ponto de não retorno da personagem e a partida para o mundo novo.

As lágrimas de Noriko em *Primavera Tardia* possuem um sentimento diferente, mas representam igualmente o fim do período liminar da personagem rumo a um novo ciclo de vida. Para Bordwell nenhum outro filme de Ozu está tão saturado com a iconografia de um

certo japonesismo – a cerimónia de chá, os templos, o drama Noh, a paisagem em torno de Quioto, o ciclo sazonal a que se refere o título. Para Bordwell o uso desta iconografia tem um objetivo ideológico específico: mostrar que a tradição japonesa pode reconciliar-se com o novo liberalismo da era da Ocupação.[268] No contexto da constituição do pós-guerra, das novas leis do casamento, das mudanças na estrutura familiar pós-Meiji, *Primavera Tardia* na interpretação de Bordwell, possui uma visão liberal das relações familiares. A Tia Masa representa os valores tradicionais, mas a maior parte das outras personagens são identificadas com posições progressistas: Aya, divorciada; Onodera, o viúvo que volta a casar; e especialmente o Professor Somiya, o pai que defende o casamento do lado do amor e da felicidade, e não para perpetuação do *ie*. Somiya, para Bordwell, é generoso e humano, exprimindo uma ligação profunda à filha. Com o seu amigo Onodera, ele lamenta o que a filha sofreu durante a guerra e confessa que quando são ainda solteiras, são motivo de preocupação, mas quando casam, os pais sentem-se tristes. No entanto, Noriko parece ser mais conservadora do que o pai, insistindo que ele não sobrevive sem ela e ressentindo a ideia de que um viúvo possa voltar a casar. Para Bordwell, quem redefine a tradição japonesa é sobretudo, Somiya. Ele é introduzido a conversar com o seu assistente Hattori sobre Friedrich List, o economista germano-americano, que inspirou a política da era Meiji. Este diálogo, segundo Bordwell, caracteriza Somiya como tradicionalista e liberal. Enquanto que a cerimónia de chá de Noriko forma uma ocasião social, o pai é um conhecedor genuíno de Noh e aprecia os jardins e os edifícios de Quioto. Na cena climática em Quioto, ele fala do casamento de Noriko como se fosse o seu, um gesto que no entender de Bordwell, a torna a ela tradicional e ao pai, progressista. É importante que Noriko seja levada a casar-se, pois o pai é incapaz de ordenar-lhe que case. Para o autor, o pai de Ozu em 1930 é privado do poder parental tradicional, mas recupera a sua autoridade e redefine a tradição. *Primavera Tardia* apresenta assim uma nova figura paterna; moderada e altruísta, sábia no reconhecimento da liberdade de escolha e na necessidade de felicidade mútua. E esta sabedoria é representada não como política da Ocupação, mas para Bordwell é inerentemente e espontaneamente japonesa. Bordwell divide a estrutura do filme em quatro partes:

1) Hattori como uma possibilidade de casamento (Cenas 1-12)

Estas cenas introduzem as personagens e estabelecem a rotina doméstica de Noriko e do pai. Estabelece igualmente paralelos cruciais: Aya, a amiga de Noriko; e Onodera, que tem

[268] Ibid, 310, 311.

uma filha da idade de Noriko. Na cena 7, é levantada a possibilidade de romance entre Noriko e Hattori, mas a narração suprime a informação quer de Somiya quer do espectador, de que Hattori está noivo. Há, no entanto, um efeito de recuo, quando voltamos a ver Hattori a encontrar-se com Noriko num café e a convidá-la para um concerto, sugerindo a possibilidade de um romance. Mas Ozu cancela esta hipótese quando revela Noriko a caminhar sozinha para casa. Depois, encontra-se com Aya e ambas falam das amigas que, entretanto, casaram. A cena de abertura mostra-nos Noriko, a tia e a senhora Miwa numa cerimónia de chá, que na opinião de Bordwell é mais uma ocasião social do que religiosa. Os *cutawys* repetidos de Ozu (espaços intermediários de Bordwell), cobrem algumas elipses durante a cerimónia jogando com as nossas expectativas de quando é que a cena irá acabar. A cena começa com uma estação de comboio, sem as personagens, momento repetido mais à frente. Em Tóquio, Noriko e Onodera falam da possibilidade de irem a uma exposição de arte; Ozu corta para um sinal sobre a exposição e para os degraus da galeria de arte. Depois corta para os dois num bar, após terem ido à exposição. Também a ausência de Noriko no concerto a que Hattori assiste é mostrado paralelamente, com um corte para o lobby da sala de concertos e um poster. As cenas em aberto estabelecem que neste filme os espaços intermediários não consistem em grandes planos de objetos intermediários mas de sinais e de paisagens. Por exemplo, durante o momento em que Noriko e Hattori passeiam de bicicleta, Ozu corta para um sinal de coca-cola. Também a cena inicial introduz um *tree motif*, que reaparece mais tarde após Noriko ter deixado Hattori.

2) A proposta da tia Masa e o possível casamento de Somiya (Cenas 13-22)

Após a surpresa do noivado de Hattori, a narrativa é relançada. A tia sugere que Noriko case. À preocupação de Noriko de que o pai não sabe tomar conta de si, Masa sugere-lhe que o pai case com a senhora Miwa. As próximas cinco cenas lidam com a reação de Noriko a esta sugestão da tia. Durante o concerto Noh, onde está presente a senhora Miwa, Noriko fica perturbada e vai embora. À noite, em casa, Somiya mente-lhe sobre ir voltar a casar e Noriko chora. Para Bordwell, a decisão de Noriko possui razões que são misteriosas. O período dessa decisão inclui uma cena em que Masa e Somiya discutem a probabilidade da aceitação e outra em que Aya e Noriko falam sobre essa possibilidade. Esta parte cobre um período considerável de tempo, pois o noivado de Hattori é aludido por meio de um retrato entregue a Noriko e a Somiya. No entanto, apesar das elipses, Bordwell identifica dois dias de ação: o dia da peça Noh, do telefonema a Aya e do confronto com o pai; e o dia, uma semana

depois, onde regressa de casa de Aya e aceita o casamento. Segundo Bordwell, cada dia tem o seu protótipo de japonesismo, como a cerimónia de chá na primeira parte. No segundo dia, Masa e Somiya passam por um templo, onde a tia encontra uma carteira que considera como um bom presságio para a decisão de Noriko. Outro exemplo é a peça Noh, Morikawa, que apresenta um paralelo explícito de uma mulher aristocrata numa espécie de delírio causado pela memória de um amante perdido. Ozu corta para uma árvore sem folhas, que segundo Bordwell remete para a peça Noh (existe um pinheiro pintado no cenário) e para a árvore do início. Segundo Bordwell este plano privilegia a cena Noh enquanto *turning point* da resposta emocional de Noriko.

3) Interlúdio de Quioto (Cenas 23-27)

Esta parte alterna com dois idílios típicos de Ozu com três cenas entre pai e filha no quarto de hotel. Noriko percebe que o casamento de Onodera não é tão repugnante como ela pensava, mas ainda quer permanecer com o pai. Enquanto fazem as malas, Somiya diz-lhe que a vida dele está no fim e que ela deve recomeçar a sua com um marido. Ambos devem lutar pela felicidade neste novo ciclo. Noriko aquiesce. Mais tarde, Somiya e Onodera sentados num jardim de Ryoanji discutem a inevitabilidade de os filhos saírem de casa, uma cena que liga a areia de Ryoanji com a pureza absoluta do espírito japonês. Esta sequência termina com a silhueta de Noriko no espelho do armário antes de Ozu cortar para uma colina densa de árvores, repetindo o *motif* que associa a Noriko.

4) Preparativos para o casamento e rescaldo (Cenas 28-30)

Alguns elementos e estratégias encontram uma unidade nesta última parte. As cadeiras de madeira de Noriko, enfatizadas durante o seu diálogo com Aya e acentuadas quando ela confronta o pai após a peça Noh, estão no piso inferior a serem ocupadas por Somiya e por Hattori. Noriko, vestida de noiva despede-se do pai. O espelho regressa, como o depósito dos olhares de Noriko e do pai, mas também a tela que no final da cena reflete o quarto vazio. Nunca vemos o noivo nem a cerimónia. A narração elíptica concentra-se em Somiya. No seu bar favorito ele confessa a Aya que não tem intenção de casar. Ozu termina a cena com as luzes do bar a apagarem, criando uma elipse retrospectiva. Hattori regressa a casa passando por um corredor marcado pela ausência de Noriko (a máquina de costura desapareceu). Despe o casaco sozinho, um gesto que uma mulher "obediente" à partida deveria fazer por ele, e

senta-se numa das cadeiras. Enquanto descasca a maçã, Ozu filma-o com planos que segundo Bordwell fazem o paralelo com os planos de Noriko no quarto, a chorar, após o pai dar a entender que iria casar com Miwa. Um corte final para as vagas do mar relembram o passeio idílico de bicicleta ao longo da praia, assim como o idílio de Ryoanji, onde Somiya expressou a tristeza por Noriko ir partir de casa.

Para Bordwell, *Primavera Tardia* cristaliza normas intrínsecas que se vão provar centrais nos filmes finais, e em Noriko, Ozu introduz uma heroína nova e enigmática, pois a narração elide elementos chave retendo informação importante sobre o estado de espírito dela, sendo a caracterização subordinada à narração do filme.

Esta análise detalhada da estrutura do filme a partir de Bordwell permite perceber a importância deste rito de passagem para a personagem de Noriko, pressionada pela comunidade e pelo pai, também ele forçado a agir. A liminaridade de Noriko, numa fase de "escuridão", de não estatuto, impele-a a uma travessia em que vê o seu lugar a ser ocupado por uma outra mulher em casa, perdendo a sua função e identidade. Noriko sente-se a sofrer uma "morte" gradual. Ela perde a desculpa para não viver uma outra vida. Os testes por que Noriko passa em *Primavera Tardia*, são mais duros do que os sofridos por Noriko em *Verão Prematuro*. Noriko perde Hattori, vê-se substituída pela senhora Miwa na vida do pai e na casa, subitamente perde o estatuto de filha. A razão atrás da qual se escondia para não ter que agir em relação à sua vida, deixa de existir. Apesar de Ozu retratar o longo período de separação da casa de origem, parece também estarem presentes elementos que Turner associa à liminaridade durante o período de margem que lhe é posterior e que segundo Van Gennep pode coexistir com o primeiro[269]; as provações e humilhações, a assexualidade, a obediência a um instrutor (o pai ou a tia), os momentos de confusão e vagueio solitário (quando regressa sozinha para casa), o desnorte e o desconhecido (o noivado distante com Satake), as decisões elididas, o sentimento de *tábula rasa*, falta de sentido na vida passada.

Em *Primavera Tardia*, Ozu filma uma vez mais uma personagem a separar-se do velho, com características liminares, num percurso de separação e de margem ao qual resiste, ao mesmo tempo inadiável. A ação do tempo força a heroína e o pai a tomarem uma decisão, a fecharem um ciclo de vida e iniciarem, separadamente, dois novos ciclos. O pai, próximo do envelhecimento; Noriko numa outra família, num outro grupo.

[269] VAN GENNEP 1981: 20.

A Noriko de *Verão Prematuro* e a Noriko de *Primavera Tardia*, apesar de serem variantes da mesma personagem (como também afirma Bordwell) e os filmes uma variante do mesmo tema, possuem diferenças. Os passos para a decisão em relação às escolhas da personagem de Noriko em *Verão Prematuro* são mais detalhados e com mais variantes, do que a Noriko em *Primavera Tardia*. Em *Verão Prematuro*, a heroína enquanto pondera a primeira proposta feita através do seu chefe, vai-se reaproximando, mesmo que elipticamente do médico, seu vizinho. E decide por Yabe, o que não acontece com Noriko em *Primavera Tardia*, que é levada a aceitar a solução da tia. As lágrimas no fim do filme, de ambas as personagens, são de reconhecimento da separação da família de origem; de consciência de um ciclo de vida que terminou. No entanto, em *Primavera Tardia*, Noriko também chora pela separação da pessoa mais próxima de si, o pai, indo ser integrada numa família sobre a qual pouco sabe; Noriko em *Verão Prematuro*, chora por ficar longe da família, mas indo partilhar a vida com alguém por quem nutre afeto. Ambas as escolhas são difíceis, e possuem consequências. Ambas as mulheres, parecem aceitar este novo ciclo, não como a promessa de um futuro radioso, mas como parte da vida.

O mesmo se passa com Michiko em *O Gosto do Saké*, que segue para um novo ciclo de vida, agradecendo ao pai, um momento ritual, de quem se separa. Este longo rito de passagem implica um período marginal com diversos momentos: a pressão quase violenta do pai (ele próprio perturbado pela evidência espelhada no velho professor), a rejeição veemente de um casamento social por parte de Michiko, o seu reconhecimento de que esconde um certo interesse pelo amigo do irmão, a descoberta de que ele está noivo, a aceitação da primeira proposta feita pelo pai. A liminaridade de Michiko durante este período é mais convulsiva do que a de Noriko em *Primavera Tardia*, emotiva, ou do que a de Noriko em *Verão Prematuro*, cautelosa. Mas as três atravessam um longo período de escuridão e limbo que se prolonga até à separação final. A estas junta-se Ayako de *Fim do Outono* e a sua difícil separação da mãe, cujo longo trajeto de margem, inclui a rejeição da proposta do amigo do pai, por quem acaba por se interessar e depois, no fim, casar.

Este rito de passagem onde o assunto é a dolorosa separação da filha e do pai ou da mãe, viúvos, e um longo período de transição para um novo ciclo de vida, é o principal tema dos filmes tardios de Ozu (associado ao tempo), e que permite ao espectador, o sentimento de viver o fim de um ciclo de vida da personagem. Ozu ao estar próximo da representação dos momentos de mutabilidade nas várias fases da vida, constrói a ideia de ciclo (sendo possível identificar nos seus filmes, algumas das etapas dos ritos de passagem identificadas por Van Gennep; de separação e transição do velho, o lar de origem, em direção à agregação ao novo)

permite que o espectador se reconheça na experiência emocional associada a esta passagem, ou mais concretamente, à resistência à mudança em direção ao desconhecido, o "mundo novo" de Van Gennep. Ozu retrata uma mudança tardia, que corre o perigo, tal como a casa onírica de Bachelard, de não chegar a cumprir-se. Mas os ritos de passagem de Van Gennep, estão igualmente presentes em anteriores filmes de Ozu:

- **O Coro de Tóquio**

Em *O Coro de Tóquio*, a ameaça ao ciclo familiar surge do despedimento do pai que obriga o protagonista a confrontar-se com um território desconhecido, a passagem de uma posição social a uma outra, a da insegurança do desemprego. É um teste aos limites da personagem e um confronto consigo próprio. Até onde pode ele ir ao iniciar este novo ciclo? Arnold Van Gennep define como rito de passagem, aquele em que um indivíduo deixa um mundo para trás de si, "a ideia sendo, deixarmos um mundo anterior para entrar num novo mundo."[270] Em relação ao protagonista parece um teste definitivo para a entrada no mundo adulto, em que terá de enfrentar os testes mais duros da sobrevivência. O filme de Ozu, a partir do momento em que o protagonista é despedido, torna-se num conjunto de ritos de separação e travessia de um mundo hostil e novo, marcada pelo encontro com o antigo professor, a humilhação de ser reduzido a fazer publicidade na rua, o recurso aos colegas de liceu para salvarem o restaurante à beira da falência, e o convite para lecionar numa terra longe de Tóquio. O filme pode ser interpretado, a partir de Van Gennep, como um longo ritual de separação de um estatuto social para um novo; o de um profissional de uma empresa, ao de desempregado, ao novo lugar de professor numa escola na província. Para as crianças trata-se da separação da casa onírica da primeira infância (também Ozu na infância fez a transição do campo para a cidade e vice-versa). Segundo Van Gennep, existe somente uma porta com o valor de ritos de entrada e de saída, ou ponto de transição entre o mundo familiar e o mundo exterior, e estas práticas previnem a poluição desta passagem que deve manter-se incontaminada quando purificada por cerimónias especiais. Assim a maioria destes rituais devem ser compreendidos como rituais físicos e diretos de entrada, de espera e de partida, ou seja, como ritos de passagem.[271] No caso de *O Coro de Tóquio*, a chave para a porta de entrada para o novo mundo parece estar na mão do antigo professor, um pai substituto, e é materializado no

[270] "L'"idée existant qu'on sort d'un monde antérieur pour entrer dans un monde nouveau". VAN GENNEP 1981: 28.
[271] Ibid, 34.

convite para lecionar na província. O preço será deixar Tóquio e uma vida sonhada na grande cidade. Neste caso, os eventos são o despedimento da empresa onde trabalhava, o encontro com o antigo professor também em dificuldades de sobrevivência no seu restaurante, e a decisão sobre a partida para a província.

- **Filho Único**

A ameaça ao ciclo familiar, em *Filho Único*, surge com o desejo do filho em prosseguir os estudos e a decisão da mãe em pagar-lhos até à Universidade. A educação do filho permite que dez anos depois, ele tenha entrado num novo ciclo da sua vida, a trabalhar em Tóquio, procurando fugir da pobreza, na província. Mas essa ilusão é desfeita quando a mãe o visita na cidade, encontrando-o sem esperança. São as palavras da mãe, que representa a resiliência do "velho" a darem força ao filho, que encarna uma modernidade desiludida. Mas os dois aprendem. A mãe que sonhava com uma vida de sucesso para o filho, testemunha um ato de generosidade dele, e o filho que tinha perdido a esperança vê na mãe a força que lhe permitiu ter uma vida melhor. O ciclo fecha-se com o regresso da mãe a casa, sem esconder desapontamento pela vida se revelar diferente do que tinha esperado.

- **Havia um Pai**

Em *Havia um Pai*, a ameaça ao ciclo familiar e à casa onírica, cujo núcleo é constituído pelo pai e pelo filho, resulta da morte acidental de um aluno do pai e a consequente responsabilização e sentimento de culpa que o levam a procurar trabalho em Tóquio. É a separação entre o pai e o filho que põe fim ao ciclo familiar, obrigados a viver longe um do outro. O filho é integrado num colégio interno - a sua vida nova – o território de passagem para a vida adulta, enquanto que o pai parte, primeiro para a sua terra natal e depois para Tóquio. A morte do pai e o futuro casamento do filho, anuncia a sua entrada num novo ciclo da vida, a partir da formação de um núcleo familiar, uma nova categoria social.

- **Uma História de Ervas Flutuantes**

Em *Uma História de Ervas Flutuantes*, a ameaça à vida familiar de Shinkichi e da sua mãe - a casa onírica de Shinkichi - surge com o reaparecimento do pai, Kihachi, que decide visitá-los. O conhecimento de que o seu pai está vivo, e a sedução da jovem atriz (subornada pela amante do velho ator), são os testes que marcam a passagem de Shinkichi para a entrada na vida adulta. O ciclo de vida renova-se com a sua decisão em ficar com Otoki, opondo-se ao pai que não autoriza a união. No mundo novo de Shinkichi, para além da mãe, existe um pai e uma nova mulher. Por outro lado, Kihachi ao ver-se obrigado a concordar com esta união, age pela primeira vez como pai de Shinkichi. Aceitar a decisão do filho é aceitar ser pai. Neste caso, a revelação, a maldade, o amor, são provas ou ritos que marcam a passagem e forçam a mudança de ciclo na vida de Shinkichi e de Kihachi. Para Shinkichi, a de uma vida adulta; para Kihachi, a aventura derradeira da paternidade e a formação de uma nova companhia de teatro.

- **O Crepúsculo de Tóquio**

Em *O Crepúsculo de Tóquio*, a ameaça ao ciclo familiar surge com três eventos na vida de Akiko. A gravidez inesperada, o consequente abandono do namorado e o regresso da mãe. Akiko está entre mundos, o mundo familiar e o mundo que idealiza, onde viveria com o namorado e o filho de ambos. É a passagem da adolescência para a vida adulta marcada pela gravidez inesperada, pelos conflitos com o pai, pelo ressentimento devido ao abandono da mãe. Perante a rejeição do namorado e o não conseguir lidar com o seu segredo, o problema de Akiko é não ser capaz de fazer a transição para a sua vida adulta, o receio de não saber ser mãe. Esta dificuldade de transição, levam-na a um aborto clandestino, sozinha, e consequentemente à morte. Segundo Van Gennep a morte (ou uma morte simbólica) tal como a transição e o renascimento, são elementos constituintes dos ritos de iniciação (tal como da gravidez, noviciado, casamento, funerais). Porém Akiko não renasce, a morte para ela é real. Por seu lado, é preciso a morte de Akiko para que a irmã mais velha regresse a casa e resolva o seu conflito conjugal, ou seja, faça de modo definitivo a transição para um novo ciclo de vida.

- **A História de Tóquio**

Em *A História de Tóquio*, dois ciclos encerram-se. Um deles, com a morte de Tomi no fim do filme e o outro com a revelação de Noriko de que tem que abandonar a sua condição de viúva e refazer a sua vida. A ameaça ao ciclo familiar surge precisamente da visita dos pais aos filhos em Tóquio, uma vez que é uma visita que perturba a rotina e o curso agitado da vida moderna que de outro modo não pararia; os filhos não seriam confrontados com o passado que vem perturbar o presente, dando-lhes um problema. Como lidar com os pais, já velhos, num tempo onde não é possível parar? Convivem assim três tempos; o passado com os pais, o presente sem tempo com os filhos e o futuro com as crianças. A morte ou os funerais pertencem segundo Van Gennep a rituais de transição, com uma duração e uma complexidade por vezes tão grande que possuem uma espécie de autonomia.[272] Estes rituais incorporam os falecidos no mundo dos mortos e são extensivamente elaborados e de maior importância nas tribos que observou. Van Gennep define o período de luto como de transição para os sobreviventes, por meio de rituais de separação, emergindo dele, através de rituais de reintegração na sociedade. Em alguns casos, a período transacional dos vivos é uma contraparte do período transacional dos mortos, e o término de um coincide com o término do outro, ou seja, com a incorporação dos falecidos no mundo dos mortos. Assim, durante o luto, os vivos e os falecidos constituem grupos especiais. O tempo que leva o sobrevivente a deixar o período de luto depende do seu grau de relação com a pessoa que morreu. Durante este período a vida social é suspendida para todos os que são afetados, e a sua duração aumenta quanto mais fortes forem os laços familiares com quem faleceu. Para Noriko o período de luto pelo marido dura há oito anos, e apenas com a morte de Tomi, surge nela uma necessidade mais clara de confronto com a sua condição de viúva e com a culpa que sente por já ter esquecido o marido. Como se os rituais durante o funeral de Tomi lhe permitissem, ao reviver a emoção do funeral do marido, apreender que a frugalidade da vida não lhe permite recusar mais tempo viver, e que tem que superar esse luto. Assim, o essencial em Noriko é o seu desejo de viver e o seu dilema, entre este desejo e o de permanecer viúva. A terceira parte do filme, é assim construída em redor da morte e do funeral de Tomi, com a duração que Van Gennep refere como implícita à complexidade do rito do funeral e incorporação dos mortos num outro mundo através dos vivos. Esta duração é importante para a consciência dos filhos sobre o modo como trataram a mãe durante a visita a Tóquio. Como se o mundo moderno na sua rapidez e desumanização, não permita dar valor ao que realmente conta. Mas é preciso

[272] Ibid, 150.

esta duração do período de transição do mundo dos vivos para o mundo dos mortos, para que se inicie um novo ciclo, materializado especialmente pela consciência de Noriko.

II.1.2. CONCLUSÃO

Em Ozu, a mudança tem lugar quando se fecha um ciclo de vida e é iniciado um novo. Não é uma mudança somente psicológica, mas no tempo, na vida das personagens. Talvez por essa razão, os filmes de Ozu pareçam, narrativa e temporalmente, tão próximos da vida. As suas personagens atravessam períodos de separação e de transição (a caminho de uma agregação a um novo mundo, que na maior parte dos casos, é deixado em aberto), possuindo características que Turner conota com o período da liminaridade.

II.2. A IMAGEM-TEMPO

O filósofo francês Gilles Deleuze argumenta que Ozu, mesmo sofrendo a influência de certos cineastas americanos e apenas ter chegado ao sonoro em 1936, construiu num contexto japonês a primeira obra que desenvolveu situações óticas e sonoras puras.[273] Para Deleuze, é Ozu o inventor do que ele denomina de *opsignos* e *sonsignos*. O autor escreve:

> *A obra toma uma forma-balada, viagem de comboio, corrida de táxi, excursão de autocarro, trajeto de bicicleta ou a pé: ida e volta dos avós da província até Tóquio, as últimas férias de uma filha com a mãe, a escapatória de um idoso... Mas o objecto é a banalidade quotidiana apreendida como vida de família na casa japonesa.*

Os movimentos de câmara em Ozu tornam-se cada vez mais raros: os travellings são "blocos de movimento", lentos e baixos, a câmara sempre baixa é a maior parte das vezes, fixa, frontal ou num ângulo constante, os fundidos são postos de lado em beneficio do simples corte (cut). Assim, o que pode parecer um retorno ao "cinema primitivo" é do mesmo modo a elaboração de um estilo moderno que Deleuze designa de espantosamente sóbrio: a montagem-*cut*, que vai dominar no cinema moderno, é uma passagem ou uma pontuação

[273] DELEUZE 2006: 26.

puramente ótica entre imagens, operando diretamente, sacrificando todos os efeitos sintéticos.[274] Para Deleuze, Ozu modifica o sentido do processo, manifesto pela ausência de enredo. A imagem-ação desaparece em beneficio da imagem puramente visual daquilo que *é* (itálico do autor) uma personagem, e da imagem sonora daquilo que ela *diz* (itálico do autor), natureza e conversa completamente banais constituindo o essencial do argumento (para Ozu apenas contava a escolha de atores de acordo com a sua aparência física e moral, e, tal como conta Donald Richie no seu livro *Ozu*, a determinação de um diálogo).[275] Este método, para Deleuze, coloca tempos mortos, desde o início, e fá-los proliferar no decurso do filme, "o plano ou a réplica seriam, desse modo, prolongados por um silêncio, um vazio bastante longos".[276] Em Ozu, para Deleuze, não existe a coabitação entre o notável e o trivial, situações-limite ou situações-banais. Em Ozu, para o filósofo, tudo é comum ou banal, até a morte e os mortos que constituem o objeto de um esquecimento natural. As cenas de lágrimas súbitas (como a do pai em *O Gosto do Saké* que chora em silêncio após o casamento da filha, a da filha de *Primavera Tardia* que esboça uma meio sorriso ao ver o pai adormecido, dado encontrar-se à beira das lágrimas), não são para Deleuze suficientemente opostas às cenas usuais de Ozu para chamá-las de momentos "decisivos" como o faz Schrader. Cita o filósofo Leibniz que ensinava que o mundo é feito de séries que se compõem e convergem de maneira muito regular, obedecendo a leis comuns. Mas as séries e as sequências apenas nos aparecem por pequenas partes e numa ordem modificada ou combinada. São os homens que colocam o distúrbio na regularidade das séries, na continuidade corrente do universo. Há um tempo para a vida, um tempo para a morte, um tempo para cada indivíduo, mas os homens misturam-nos, fazem-nos surgir em desordem, levantam-lhes conflitos. É para o filósofo, o pensamento de Ozu: a vida é simples, e o homem não para de complicá-la ao "agitar a água estagnada" (como os três amigos em *O Fim do Outono*).[277] E se no pós-guerra a obra de Ozu não cai no esquecimento, é porque o pós-guerra veio confirmar este pensamento, reforçando e

[274] Ibid, 27.
[275] "No momento de atacar a escrita do argumento, forte no repertório de temas, ele interrogava-se raramente acerca de que história se iria tratar. Interrogava-se antes acerca de que pessoas ia ser povoado o filme. (...) Era atribuído um nome a cada personagem assim como a uma panóplia de características gerais apropriadas à sua situação familiar, pai, mãe, filha, tia, mas com poucas características discerníveis. Essa personagem crescia, ou antes, o diálogo que lhe dava vida crescia (...) fora de qualquer referência à intriga ou à história. (...) Se bem que as cenas de abertura fossem sempre cenas fortemente dialogadas, o diálogo não girava aparentemente à volta de nenhum assunto preciso (...) A personagem era construída, moldada, deste modo, quase exclusivamente durante as conversas que tinha". Donald Richie. 1977. *Ozu: His Life And Films*. Berkeley: University of California Press. Cit. por DELEUZE 2006: 27.
[276] Ibid, 27.
[277] Ibid, 29.

ultrapassando o tema das gerações opostas: o hábito americano que vem percutir o hábito do Japão, choque de dois quotidianos que se exprime por exemplo, na cor do vermelho da coca-cola e os tons pouco acentuados da vida japonesa.[278] Como diz uma personagem em *O Gosto do Saké*, e se tivesse sido o contrário, se o saké, o samisen, e as perucas das geishas se tivessem subitamente introduzido no quotidiano dos americanos? Também confrontando o que afirma Schrader no seu livro, para Deleuze não há qualquer intervenção da Natureza, nem momento decisivo ou de rutura manifesta com o homem quotidiano. Para Deleuze, em Ozu, tudo é comum, tudo é quotidiano. E quando uma personagem sai um instante de um conflito familiar ou de um velório para contemplar uma montanha com neve, é como se procurasse reerguer a ordem perturbada em casa, que lhe é restituída por uma Natureza fixa e regular, tal como uma equação que nos dá a razão das ruturas aparentes. Para Deleuze, a vida quotidiana apenas deixa subsistir ligações sensoriais motoras fracas, substituindo a imagem-ação por imagens óticas e sonoras puras, opsignos e sonsignos.[279] Afirma que em Ozu, não há linha de universo que ligue momentos decisivos, e os mortos aos vivos, como em Mizoguchi. Os espaços de Ozu são elevados ao estado de espaços quaisquer, ou por desconexão, ou por vacuidade (aqui para Deleuze, também Ozu pode ser considerado como um dos primeiros inventores). Os falsos raccords de olhar, de direção e até de posição de objetos são constantes, sistemáticos. Quanto aos espaços vazios, sem personagens e sem movimento, são interiores esvaziados dos seus ocupantes, exteriores desertos ou paisagens da Natureza. Estes tomam em Ozu uma autonomia que não possuem diretamente, atingem o absoluto, como contemplações puras, e garantem imediatamente a identidade do mental e do físico, do real e do imaginário, do sujeito e do objeto, do mundo e do ego.[280] Para Deleuze, correspondem em parte àquilo que Schrader designa por "stasis", Noël Burch "pillow shots", Richie "naturezas mortas". Deleuze distingue um espaço vazio de natureza morta. Um espaço vazio vale pela ausência de conteúdo possível, enquanto a natureza morta se define pela presença e a composição de objetos. Por exemplo, a cena do vaso em *Primavera Tardia*, onde Ozu intercala o sorriso de Noriko e as suas lágrimas. Para Deleuze há devir, mudança, passagem. Mas ela não muda, o que muda é o tempo, "um pouco de tempo em estado puro": uma imagem-tempo direta, que dá àquilo que muda a forma imutável em que se produz mudança".[281] Paul Schrader cita Deleuze sobre o momento entre as lágrimas de Noriko e o vaso: "(...) Este é o tempo, o

[278] Ibid.
[279] Ibid, 29, 30.
[280] Ibid.
[281] Ibid, 31.

próprio tempo... uma imagem direta do tempo que dá à mudança uma forma imutável."[282] A natureza morta é o tempo, porque tudo aquilo que muda fá-lo no tempo, mas o tempo, ele próprio, não muda, pois só podia mudar num outro tempo, até ao infinito. As naturezas mortas de Ozu duram, têm uma duração, os dez segundos do vaso: esta duração do vaso é a representação do que permanece através da sucessão de estados cambiantes. Uma bicicleta também pode durar, isto é, representar a forma imutável daquilo que se move, com a condição de permanecer, de ficar imóvel, arrumada contra a parede. Assim, a bicicleta, o vaso, as naturezas mortas são as imagens puras e diretas do tempo, "cada uma delas é tempo", e o tempo é o pleno, "a forma inalterável preenchida pela mudança."[283] Deleuze citando Antonioni diz que para os japoneses é um mesmo horizonte que liga o cósmico e o quotidiano, o durável e o cambiante, um só e mesmo tempo como forma imutável daquilo que muda. É assim que a natureza ou a *stasis* se definiam, segundo Schrader, como a forma que liga o quotidiano em "algo de unificado, de permanente." Mas para Deleuze, não há necessidade de invocar qualquer transcendência. Na banalidade quotidiana, a imagem-ação e até a imagem-movimento tendem a desaparecer em benefício de situações óticas, que colocam os sentidos libertados numa relação direta com o tempo, com o pensamento. Este é o prolongamento muito especial do opsigno: tornar sensíveis o tempo, o pensamento, torná-los visíveis e sonoros. É o que o cinema de Ozu faz. Deleuze afirma que Ozu era o maior crítico da vida quotidiana e não um guardião de valores tradicionais ou um reacionário. Até da situação mais insignificante resulta o intolerável, com a condição de estender sobre o quotidiano a força de uma contemplação cheia de simpatia ou de piedade.[284] O importante, acrescenta, é que a personagem ou o espectador se tornem visionários. A situação puramente ótica e sonora desperta uma função de vidência, simultaneamente fantasma e constatação, crítica e compaixão, enquanto as situações sensoriais motoras, por mais violentas que sejam, dirigem-se a uma função visual pragmática que "tolera" ou "suporta" mais ou menos uma coisa qualquer, desde que seja tomada num sistema de ações e de reações. Deleuze escreve que quer no Japão quer na Europa, a crítica (marxista) denunciou estes filmes e as personagens, demasiado passivas e negativas, ora burguesas, ora neuróticas ou marginais, que substituíam uma ação modificadora por uma visão "confusa".

Na sua definição de "cliché", Deleuze afirma que um cliché é uma imagem sensorial

[282] "(...) This is time, time itself... a direct time-image which gives change unchanging form.". SCHRADER 2018: 4.
[283] DELEUZE 2006: 32.
[284] Ibid, 33.

motora da coisa.[285] "Como diz Bergson, nós não apreendemos a coisa ou a imagem inteira (...), apreendemos só aquilo que estamos interessados em apreender (...) em geral, só apreendemos clichés." Segundo Deleuze, a imagem não cessa de cair no estado de cliché porque se insere em encadeamentos sensoriais motores, organiza ou induz ela própria esses encadeamentos e nunca se apreende tudo o que há na imagem. Por outro lado, ao mesmo tempo, a imagem tenta sem cessar sair do cliché, sendo por vezes necessário, "(...) encontrar tudo o que não se vê na imagem, tudo o que dela foi retirado para a tornar 'interessante' (...) introduzir vazios e espaços brancos, rarefazer a imagem."[286] A dificuldade está em saber em que é que uma imagem ótica e sonora não é ela própria um cliché, ou melhor, uma fotografia. "Os criadores inventam enquadramentos obsessivos, espaços vazios ou desconectados, até naturezas mortas: de um certo modo param o movimento, descobrem de novo a potência do plano fixo, mas não é para ressuscitar o cliché que querem combater?"[287] As imagens óticas e sonoras puras, o plano fixo e a montagem-*cut* definem e implicam precisamente um para além do movimento. Mas não o param, nem nas personagens nem mesmo na câmara. A imagem-movimento não desapareceu, mas só existe como a primeira dimensão de uma imagem que não para de crescer em dimensões.[288] Deleuze indica três dessas potências crescentes. Primeiro, enquanto a imagem-movimento e os seus signos sensoriais motores apenas possuem relação com uma imagem indireta *do* tempo (dependendo da montagem), a imagem ótica e sonora pura, os seus opsignos e sonsignos, ligam-se diretamente a uma imagem-tempo que subordinou o movimento (não dependendo deste). É essa reviravolta que faz, já não o tempo da medida do movimento, mas do movimento a perspetiva do tempo: constitui todo um cinema do tempo, com uma nova conceção e novas formas de montagem (Welles, Resnais). Em segundo lugar, os elementos da imagem não só visuais, mas sonoros, entram em relações internas que fazem com que uma imagem seja tão legível quanto visível. Ou seja, o cinema vai constituir uma analítica da imagem, implicando uma nova conceção da découpage, toda uma "pedagogia" que se vai exercer de diferentes modos, por exemplo na obra de Ozu (ou no último período de Rosselini, no período médio de Godard e dos Straub). Por fim, a fixidez da câmara não representa a única alternativa ao movimento. Mesmo móbil, a câmara não se limita a seguir o movimento das personagens, ou a operar movimentos de que as personagens são apenas o objecto. É a sua indiscernibilidade que vai dotar a câmara de um conjunto de funções e conduzi-la para uma nova concepção do quadro e dos enquadramentos. E

[285] Ibid, 35.
[286] Ibid, 37.
[287] Ibid, 37.
[288] Ibid, 38.

acrescenta, "esta é a tripla reviravolta que define um além do movimento."[289] Era preciso que a imagem se libertasse dos elos sensoriais motores, que deixasse de ser imagem-ação para devir uma imagem ótica. Sonora (e táctil) pura. E era preciso que entrasse em relação com outras forças ainda, para escapar ela própria ao mundo dos clichés. Era preciso que ela se abrisse sobre revelações potentes e diretas, as da imagem-tempo, da imagem legível e da imagem pensadora. É assim que os opsignos e sonsignos apontam para "cronossignos"[290], "lectossignos"[291] e "noossignos".[292] Deleuze, referindo-se à obra de Antonioni, menciona que é todo um mundo de cronossignos, que basta para fazer duvidar da falsa evidência segundo a qual a imagem cinematográfica está necessariamente no presente. Cita Antonioni, quando este dizia que se estamos doentes de Eros, é porque Eros está ele próprio doente; tomado na forma pura de um tempo que se esfarrapa entre um passado já terminado e um futuro sem saída. Chronos é a própria doença, e por isso, Deleuze afirma que os cronossignos não são separáveis dos lectossignos, que nos forçam a ler sintomas na imagem, isto é, a tratar a imagem sonora e ótica como legíveis. Nota que foi Noël Burch um dos primeiros autores a ter mostrado que a imagem cinematográfica tinha de ser lida, assim como vista e ouvida, a propósito de Ozu. Coloca um último problema em relação à imagem-movimento. Esta encontra-se enquadrada pelas relações que a relacionam ao todo que ela exprime, de tal modo que uma lógica das relações parece fechar as transformações da imagem-movimento ao determinar as mudanças correspondentes ao todo (neste sentido, um cinema como de Hitchcock, ao tomar explicitamente por objeto a relação, levava à perfeição o cinema que se pode chamar clássico). Mas, acrescenta:

> *Encontrámos signos que, ao minar a imagem-ação, exerciam também o efeito a montante e a jusante, sobre a percepção, sobre a relação, e punham em causa o conjunto da imagem-*

[289] Ibid, 39.
[290] "Chronosigns 'no longer concern...description, but narration'; a narration of 'false continuity'" DEAMER 2016: 151.
[291] "Lectossigno" aponta para o *lekton* grego e para o *dictum* latino, que designa o expresso (*l'exprimé,* no original – nota do autor) de uma proposição, independentemente da relação desta ao seu objeto. Da mesma maneira para a imagem quando é apreendida intrinsecamente, independentemente da sua relação com um objeto suposto exterior. DELEUZE 2006: 39.
[292] Noosigns are narratives "force... us to think" (C2:189). The cinematic trajectory of the time-image is image (...) (hyalosigns) – narration (chronosigns) – narrative (noosigns) where the narrative is the story arising from the narration composed of images. (...) Noosigns are the very emergence of the world and its bodies as discordant images. Thought is not engendered as a consequence of a given, actual sensory-motor linkage between the character and the mise-en-scène, but rather through the absence of such relations. DEAMER 2016: 157.

> *movimento: são os opsignos e os sonsignos (...) o elo sensorial motor foi interrompido, e o intervalo de movimento fez aparecer como tal uma imagem diferente da imagem-movimento. O signo e a imagem invertiam, pois, a relação, visto que o signo já não supunha a imagem-movimento como matéria que ele representava (...) Ia surgir toda uma espécie de novos signos, constitutivos de uma matéria transparente, ou de uma imagem-tempo irredutível à imagem-movimento, mas não sem relação determinável com ela.*[293]

Segundo Deleuze, a imagem-movimento tem duas faces, uma em relação aos objetos de que ela faz variar a posição relativa, a outra em relação a um todo de que ela exprime uma mudança absoluta. As posições estão no espaço, mas o todo que muda está no tempo. Chama-se enquadramento a primeira face do plano voltada para os objetos, e montagem a outra face voltada para o todo. Donde que, para Deleuze, o ato principal do cinema é então a própria montagem que nos dá a imagem do tempo. O tempo é necessariamente uma representação indireta, porque decorre da montagem que liga uma imagem-movimento a outra. É por isso que a ligação não pode ser uma simples justaposição: o todo já não é uma adição como o tempo uma sucessão de presentes. Como Eisenstein repetia sem cessar, é preciso que a montagem proceda por alternâncias, conflitos, resoluções, ressonâncias, toda uma atividade de seleção e de coordenação, para dar ao tempo a sua verdadeira dimensão, como ao todo a sua consistência. Tal implica que a imagem-movimento seja ela própria no presente, o único tempo direto da imagem cinematográfica. Pasolini defende uma conceção muito clássica da montagem. Precisamente porque seleciona e coordena os "momentos significativos", a montagem tem a propriedade de "tornar presente o passado", de transformar o nosso presente instável e incerto "num passado claro, estável e descritível", em suma de realizar o tempo; o tempo como representação indireta do que decorre da síntese das imagens.[294] Mas, segundo o filósofo francês, o plano (cada imagem-movimento que exprime o todo que muda, em função dos objetos entre os quais o movimento se estabelece) já deve ser uma montagem potencial, e, a imagem-movimento, uma matéria ou célula do tempo. Deste ponto de vista, o tempo depende do próprio movimento (dentro do plano e entre planos) e pertence-lhe como o número do movimento. A montagem será, uma relação de número, variável segundo a

[293] DELEUZE 2006: 52, 53.
[294] DELEUZE 2006: 54.

natureza intrínseca dos movimentos considerados em cada imagem, em cada plano. Um movimento uniforme no plano apela a uma simples medida, movimentos variados e diferenciais, a um ritmo, os movimentos propriamente intensivos (como a luz e o calor), a uma tonalidade, e o conjunto de todas as potencialidades de um plano, a uma harmonia (e daí a distinções de Eisenstein). Deleuze volta a referir Pasolini que afirmava que "o presente transforma-se em passado", em virtude da montagem, mas esse passado "aparece sempre como presente", em virtude da natureza da imagem. E coloca a seguinte questão: o tempo depende do movimento, mas por intermédio da montagem; decorre da montagem como subordinado ao movimento? A reflexão clássica anda à volta desta espécie de alternativa, montagem ou plano. Mas para Deleuze é necessário que esse movimento seja normal, sendo que chama de normalidade a existência de centros: centros de revolução do próprio movimento, de equilíbrio de forças, de gravidade e de observação. Um movimento que se esquiva à centragem é para Deleuze, anormal e aberrante, colocando em causa o estatuto do tempo como representação indireta (Epstein foi o primeiro a desenvolver este ponto, com as súbitas mudanças de escala e tamanho ou os falsos raccords de movimento). A imagem-movimento não reproduz um mundo mas constitui um mundo autónomo, feito de ruturas e desproporções. A aberração de movimento própria à imagem liberta o tempo de qualquer encadeamento, produz uma apresentação direta do tempo ao derrubar a relação de subordinação que mantém com o movimento normal. Se o movimento normal se subordina ao tempo de que nos dá uma representação indireta, o movimento aberrante verifica uma anterioridade do tempo que nos apresenta diretamente. O que está em questão é que a imagem cinematográfica é no presente, e sendo assim, o tempo não pode ser apresentado senão indiretamente, a partir da imagem-movimento presente e por intermédio da montagem. A simples sucessão afeta os presentes que passam, mas cada presente coexiste com um passado e um futuro sem os quais ele próprio não passaria. O cinema apreende esse passado e esse futuro que coexistem na imagem presente. Em relação às personagens, Godard diz que é necessário saber o que eram antes de serem colocadas no quadro, "O cinema é isso, o presente nunca existe, exceto nos maus filmes."[295] É preciso apreender na personagem o limite que ela própria atravessa para entrar no filme e para sair, para entrar na ficção que não se separa do seu antes e do seu depois. Para Deleuze, essa é a finalidade do cinema-direto; não atingir um real como se ele existisse independentemente da imagem, mas atingir um antes e um depois tal como se coexistissem e fossem inseparáveis da imagem.[296] Seria o sentido de o cinema

[295] Ibid, 57.
[296] Ibid, 58.

direto atingir a apresentação direta do tempo. Assim, não só a imagem é inseparável de um antes e de um depois que lhe são próprios, mas por outro lado, oscila num passado e num futuro de que o presente já não é senão um limite extremo, nunca dado (exemplifica com a profundidade de campo de Welles, quando Kane vai juntar-se ao amigo, o jornalista; é no tempo que ele se move em vez de mudar de lugar no espaço). Os travellings de Resnais e de Visconti, a profundidade de campo de Welles, produzem uma temporalização da imagem ou formam uma imagem-tempo direta que realiza o princípio de que a imagem cinematográfica só está no presente nos maus filmes (nesse sentido é possível à luz deste argumento, refutar os argumentos de Bordwell e de Richie de que Ozu apenas filma o presente, quando, como referi, o passado está sempre contido e visível nas suas personagens). Deleuze questiona-se: "Como designar a característica de um cinema moderno que se distingue do cinema "clássico" ou da representação indireta do tempo?"[297] E acrescenta que já não é o tempo que depende do movimento, mas o inverso. São os intervalos de movimento que põem primeiro em causa a sua comunicação, introduzindo uma distância ou uma desproporção entre um movimento recebido e um movimento executado. Assim, segundo Deleuze, algo de diferente se passa no cinema moderno. O esquema sensorial motor já não se exerce. É quebrado de dentro. As personagens, apanhadas nas situações óticas e sonoras puras, encontram-se condenadas à errância ou à balada, já não existem senão no intervalo do movimento, entregues a um quotidiano que o filósofo define como "intolerável".[298] É aí que se produz a transformação: o movimento já não é apenas aberrante, mas a aberração vale agora por si mesma e designa o tempo como a sua causa direta. Já não é o tempo que depende do movimento, é o movimento aberrante que depende do tempo. À relação *situação sensorial motriz* e *imagem indireta do tempo* substitui-se uma relação não localizável entre *situação ótica e sonora pura* e *imagem-tempo direta*. Os opsignos e sonsignos são apresentações diretas do tempo. A imagem-tempo direta foi o fantasma que sempre obcecou o cinema, mas foi preciso o cinema moderno para dar corpo a esse fantasma. Essa imagem é virtual, por oposição à atualidade da imagem-movimento. Esta imagem-tempo supõe a montagem, assim como o fazia a representação indireta. Mas a montagem mudou de sentido; em vez de incidir sobre as imagens-movimento de que liberta uma imagem indireta do tempo, incide sobre a imagem-tempo, libertando as relações de tempo de que o movimento aberrante já não faz senão depender. O que se quebrou foi o círculo em que éramos enviados do plano à

[297] Ibid, 59.
[298] Ibid, 61.

montagem, e da montagem ao plano, um constituindo a imagem-movimento, o outro a imagem indireta do tempo. Observou-se frequentemente no cinema moderno que a montagem já estava na imagem, ou que as componentes de uma imagem já implicavam a montagem. Já não há alternativa entre a montagem e o plano (em Welles, Resnais ou Godard). Ora a montagem passa na profundidade da imagem, ora se submete; já não se pergunta como é que as imagens se encadeiam, mas o que mostra a imagem? Esta identidade da montagem com a própria imagem só pode aparecer sob as condições da imagem-tempo direta. Nesse sentido refuta o argumento de Tarkovsky de que o essencial é a maneira como o tempo se escoa no plano, a sua tensão ou rarefação, "a pressão do tempo no plano", afirmando que o realizador se inscreve na alternativa clássica, plano ou montagem, e de optar pelo plano (de que "a figura cinematográfica só existe no interior do plano"), mas para Deleuze a força ou pressão do tempo sai dos limites do plano e a própria montagem opera e vive no tempo. Para o autor, Tarkovsky recusa que o cinema seja como uma linguagem operando com unidades relativas de diferentes ordens. Para Deleuze, a montagem não é uma unidade de ordem superior que se exerce sobre as unidades plano, e que daria deste modo às imagens-movimento o tempo como nova qualidade. Cita Tarkovsky numa entrevista à revista *Positif* (*De La Figure Cinématographique*, nº249, dezembro de 1981) quando este afirma, "o tempo no cinema torna-se a base das bases, como o som na música, a cor na pintura (...) a montagem está longe de dar uma nova qualidade...". Deleuze afirma que o tempo num plano deve fluir de forma independente, e acrescenta, de sua própria vontade[299]. Somente nesta condição o plano transborda a imagem-movimento, e a montagem, representação indireta do tempo, para comunicar ambos numa imagem-tempo direta, um determinando a forma ou antes a força do tempo na imagem, o outro as relações de tempo ou de força na sucessão das imagens (relações que não se reduzem precisamente à sucessão, nem a imagem se reduz ao movimento) [300]. A representação do tempo só é extraída por associação e generalização, ou como conceito. É somente quando o signo se abre diretamente sobre o tempo, quando o tempo fornece a sua própria matéria sinalética, que o tipo, tornado temporal, se confunde com a característica de singularidade separado das suas associações motoras. É aí que segundo Deleuze, se realiza o voto de Tarkovsky: Que "o cinema consiga fixar o tempo nos seus índices (nos seus signos) percetíveis pelos sentidos". No entanto, o cinema só de tal toma consciência no decurso de uma crise da imagem-movimento, pois citando Nietzsche, nunca é

[299] Ibid, 63.
[300] Ibid.

no início que algo de novo, uma nova arte, pode revelar a sua essência, mas, o que era desde o início, só o pode revelar num desvio da sua evolução[301].

Segundo Paul Schrader a diferença fundamental entre imagem-movimento (que começa com as origens do cinema e era o princípio perceptual dominante até pouco depois da Segunda Guerra Mundial) e que define como a ação de uma imagem projetada, cujo movimento continua nas nossas mentes mesmo após a imagem ter já desaparecido, e a imagem-tempo, é que nesta, o movimento no écrã ainda existe mas está subordinado ao tempo. Tal significa que a montagem cinematográfica não é determinada pela ação no écrã mas pelo desejo criativo de associar imagens sobre o tempo. A imagem-movimento é informada pela lógica aristotélica ("A" nunca pode igualar-se a "não-A"). A imagem-tempo rejeita o princípio aristotélico da não–contradição, representando um mundo onde opostos podem coexistir (neste caso, A e não A serão sempre diferentes).[302]

[301] Ibid, 64.
[302] SCHRADER 2018: 4.

II.2.1. CINEMA, TEMPO E NARRATIVA

II.2.1.1. CONTEXTUALIZAÇÃO

A imagem tempo direta presente no cinema de Ozu possui relação com o conceito de duração de Henri Bergson, cuja filosofia terá fornecido a taxonomia de base dos livros de Deleuze sobre cinema.[303] Bergson pretende demonstrar que somente transitamos de estado quando existe uma alteração emocional suficientemente significativa para imprimir mudança ao corpo. Esta mudança nunca é imediata, mas vivida na duração das subtis convulsões do ser interior que se manifesta nas ações e decisões que tomamos. As personagens de Ozu vivem entregues à duração de um dilema que apenas se resolve quando há uma mudança de estado que lhes permite tomar uma decisão. Noriko em *Primavera Tardia*, *Verão Prematuro* e *A História de Tóquio*, Aya em *O Fim do Outono* ou Michiko em *O Gosto de Saké*, passam por diferentes estados emocionais durante o período liminar que atravessam até à sua partida de casa. A relação entre situação ótica e sonora pura e imagem-tempo direta, é indissociável desta travessia emocional. O tempo nos planos assim como o tempo que resulta da associação das imagens, que já não depende do movimento, o tempo fílmico criado, veicula estados emocionais ou interrompem-nos. Mas a emoção que trazem de trás ou a nova emoção criada permite viver a convulsão desses estados internos que se vão alterando. Em Ozu verifica-se três tipos de duração. A duração do estado interior da personagem e a sua evolução emocional que influencia o tempo narrativo; a duração nos planos, incluindo as imagens diretas do tempo e a relação de forças que ocorre criando uma terceira duração, o tempo fílmico. Do lado da personagem, a sensação de viver um tempo onde não existe passado é desfeito atendendo ao conceito de tempo de Santo Agostinho conectado com o conceito de evolução criadora de Bergson segundo o qual o presente é indissociável do tempo passado e do tempo futuro. Seja o passado da personagem antes do filme começar que pode ser percetível na caracterização e relações entre as personagens ou o sucedâneo de passados no presente, que é vivido durante o filme, em que as personagens existem numa permanente criação de estados que se sucedem. O conceito de duração destas imagens-tempo parece conectado com a pergunta que Santo Agostinho coloca no capítulo XI das *Confissões* sobre o que é o Tempo,

[303] DEAMER 2018: 259.

chegando à conclusão de que o tempo é vivido na *duração* de um presente que parece eterno, mental, inseparável das coisas passadas e das coisas futuras. As imagens diretas do tempo ao invadirem os planos trazem a duração para dentro do filme. O tempo fílmico liberta-se da causalidade narrativa, passando a ter existência criadora própria, agindo sobre esta causalidade. Assim, a partir da reflexão de Agostinho, entende-se que o tempo num plano e a sua duração existem num presente tripartido entre presente, passado e futuro, em constante mutação. O tempo fílmico no cinema moderno torna-se mais próximo de um tempo vivido por nós.

As imagens diretas do tempo são, na obra de Ozu, uma forma de interrupção da narrativa. Elas contribuem para a sensação de uma narrativa episódica e paramétrica (por meio de associações gráficas e não narrativas), por autores como David Bordwell e Kristin Thompson. A narrativa em Ozu está pontuada de elipses, recuos na ação, episódios não motivados, momentos que parecem banais e têm no seu centro uma personagem relutante, passiva, que age somente no fim, ou seja, manifestações apontadas por Deleuze das imagens diretas do tempo. Nos filmes em que o casal é formado pela filha e pelo pai, não é irrelevante que o período liminar atravessado pela filha seja efetuado num tempo que parece arrastar-se e que os eventos narrativos se sucedam de uma forma por vezes ambígua porque é esse o ritmo da sua indecisão ou estado de alma (Bergson).

O filósofo francês Paul Ricoeur estuda a organização do tempo humano na narrativa literária, relacionando a *Poética* de Aristóteles com a reflexão de Santo Agostinho sobre o Tempo nas *Confissões*. O autor canadiano Andre Gaudreault, no seu livro *Du Littéraire Au Filmique, Système Du Récit*, analisa a especificidade da organização da narrativa cinematográfica. A necessidade de recorrer a estes autores, é para melhor compreender o que David Bordwell e Kristin Thompson consideram ser violações nos filmes de Ozu da ordem temporal de uma narrativa clássica transposta para o cinema, enraizada nos pressupostos aristotélicos. E, ao mesmo tempo, encontrar em Ozu algumas das características que permite afirmar que a génese dos seus filmes, a sua influência assumida, ainda se encontra no cinema clássico de Hollywood.

Segundo Bordwell e Thompson no livro *The Classical Hollywood Cinema*[304], no cinema clássico, o enfâse é colocado na causalidade e na ação e reação da vontade humana[305],

---

[304] Bordwell, Staiger e Thompson examinaram um corpo significativo de filmes entre os anos 1917 e 1960 que, defendem, constitui um estilo distinto e homogéneo e cujos princípios permaneceram constantes através de décadas, géneros, estúdios e autores. Este é o estilo que deriva do discurso próprio de Hollywood. Essa unidade é um atributo básico da forma cinematográfica. Segundo os

sendo que a premissa da construção narrativa da história de Hollywood deve ser baseada na causalidade, consequência, motivação psicológica, o impulso para a superação de obstáculos e o alcance de metas. Deverá ser uma narrativa centrada na personagem (character-centered) sendo que a causalidade pessoal e psicológica, nas palavras dos autores, é a "armadura da história clássica."[306] Segundo os autores, a causalidade narrativa pode igualmente ser impessoal. Causas naturais (inundações, património genético) pode formar a base para a ação da história. Neste caso, os autores exemplificam com o cinema de Ozu que segundo eles, instala um ritmo "natural" ou ciclo de vida no centro da ação.[307] A causalidade pode igualmente ser concebida como social – a causalidade de instituições ou de processos de grupo, como os filmes soviéticos dos anos 1920. Porém, acrescentam, os filmes de Hollywood são invariavelmente subordinados à causalidade psicológica. Causas impessoais podem iniciar ou abruptamente alterar a linha da ação de uma história que continua para as causas pessoais (por exemplo, uma guerra pode despoletar e perturbar a vida das personagens tal como acontece com um desastre natural). Também, as características das personagens devem ser claramente identificadas e consistentes, como por exemplo a sua ocupação, e possuírem uma função narrativa clara.[308] Sendo as personagens agentes da causalidade, as suas características devem ser afirmadas no discurso e no comportamento físico enquanto projeções observáveis da personalidade.[309]Assim, o cinema de Hollywood enfatiza uma ação que é uma manifestação exterior de sentimentos interiores da personagem. Mesmo uma simples reação física como um gesto, uma expressão, um olhar, constrói a psicologia da personagem em concordância com outra informação que dela temos. A maioria das ações no cinema clássico resultam, como é afirmado por Bazin no seu *Qu'est Que C'est Le Cinéma?*, da suposição de que uma relação causal e não ambígua existe entre as emoções e a sua

autores, o cinema de Hollywood pretende ser realista num sentido aristotélico (verosímil) e naturalista (verdadeiro ao facto histórico), procurando esconder o seu artificio por meio de técnicas de continuidade e de uma narração "invisível", compreensível e não ambígua, com apelo universal que transcende a classe e a nação. Por volta de 1939, Bazin declara que o cinema de Hollywood atingiu todas as características da arte clássica. Os princípios que Hollywood reivindica como seus são princípios de decoro, proporção, harmonia formal, respeito pela tradição, mimesis, artesanato e controlo da resposta do preceptor. Cânones que os críticos normalmente denominam de "clássicos". BORDWELL, STAIGER, THOMPSON 1985: 3, 4.

[305] Ibid: 13.

[306] Ibid.

[307] Ibid.

[308] Ibid, 14.

[309] Ibid, 15.

manifestação exterior. Também, o cinema clássico possui pelo menos duas linhas de ação, ambas conectando causalmente o mesmo grupo de personagens.[310]

É possível perceber por meio desta breve síntese a razão das violações apontadas por Bordwell e por Thompson ao cinema de Ozu no que diz respeito à falta de causalidade, às ações não motivadas das personagens e à ligação pouco clara entre os episódios que estruturam a narrativa. É possível entender essa ruptura como uma causa das imagens diretas do tempo que Ozu permite que invadam o seu cinema quer no interior das cenas quer entre as sequências destabilizando a causalidade e criando ambiguidade psicológica. O que existe em Ozu é um herói relutante cuja ação não é causal, mas elíptica, normalmente passiva, cujo centro do filme, no caso dos filmes tardios sobre o casamento das filhas, é a duração de uma decisão que implica uma mudança que só ocorre no fim. Encontram-se assim saltos temporais e momentos quotidianos que parecem desligados da ação principal. Estes momentos parecem somente ter valor para vivermos a intimidade do núcleo familiar (as refeições em família de Noriko em *Verão Prematuro* ou *A História de Tóquio* por contraste à refeição a dois entre Noriko e o pai em *Primavera Tardia*). Porém, viver esses momentos é essencial porque, no caso das filhas, motivam a sua relutância em separar-se da família de origem, e nesse sentido não estão necessariamente desligados da ação principal.

O cinema moderno do qual Ozu é um dos percussores não é possível ser lido, como escreve Deleuze, a não ser numa relação entre o tempo que escoa da imagem (e que transborda a imagem-movimento) e a montagem (representação indireta do tempo), para comunicar ambos numa imagem-tempo direta, um determinando a forma ou antes a força do tempo na imagem, o outro as relações de tempo ou de força na sucessão das imagens. A organização temporal da narrativa, ou seja, o tempo fílmico no cinema de Ozu e a transformação que dele decorre, característica fundamental segundo Gaudreault para a existência de uma narrativa, não pode ser entendido independentemente desta relação.

II.2.1.2. DA DURAÇÃO

> *A duração não é apenas experiência vivida, é também experiência prolongada, e até superada, já condição de*

[310] Ibid, 16.

> *experiência (...) a duração pura apresenta-nos uma sucessão puramente interna, sem exterioridade; o espaço, uma exterioridade sem sucessão*.[311]

No seu livro, "*A Evolução Criadora*" (Edições 70, 2001), Bergson afirma que a existência que melhor conhecemos é a nossa, pois de nós próprios temos uma percepção interior e profunda. Bergson relaciona *existir* com a passagem de um *estado.* Sensações, sentimentos, volições, representações, são modificações entre as quais se divide a nossa existência.[312] Bergson fala de cada um desses estados pessoais como se este constituísse um bloco, e de *mudança* como a passagem de um estado ao outro: cada estado, considerado à parte, parece manter-se tal como é durante todo o tempo em que prevalece. Ao mesmo tempo, não há afeção, não há representação, não há volição que não se modifique em todos os momentos. O nosso *estado de alma*, ao avançar pela estrada do tempo, dilata-se continuamente com a duração que acumula como uma bola de neve. Sobretudo quando se trata de estados internos mais profundos, sensações, afeções ou desejos. Mas esta alteração ininterrupta é somente notada quando se torna suficientemente grande para imprimir ao corpo uma nova atitude, uma nova direção. Nesse momento, descobrimos que mudámos de estado. A verdade é que mudamos constantemente e que o próprio estado é já mudança. Ou seja, não existe uma diferença essencial entre passar de um estado a outro e persistir num mesmo estado: Se o estado que "permanece o mesmo" é mais variado do que se pensa, inversamente a passagem de um estado a outro, assemelha-se mais do que pensamos, a um mesmo estado que se prolonga; a transição é contínua. Porém, quando a variação de cada estado psicológico se torna de tal modo considerável, é como se um novo estado se tivesse justaposto ao anterior. Para Bergson a nossa vida psicológica está cheia de imprevistos, de mil acidentes que surgem e que nada têm a ver com o que se lhes segue, e aos próprios intervalos que os separam. Cada um destes intervalos, é apenas o ponto mais iluminado de uma zona movediça que abrange tudo aquilo que sentimos, pensamos, queremos, tudo o que somos num determinado momento. Para Bergson, é toda esta zona que constitui, na realidade, o nosso estado. A nossa imaginação vê somente, ou apenas percebe, estados psicológicos, como zonas coloridas, que se justapõem uns nos outros, havendo uma continuidade que se desenrola. Um estado psicológico que se mantenha idêntico a si próprio enquanto não for substituído pelo seguinte,

[311] "La durée n'est pas seulement expérience vécue, elle est aussi expérience élargie, et même dépassée, déjà condition de l'expérience (...) la durée pure nous présente une succession purement interne, sans extériorité; l'espace, une extériorité sans succession". DELEUZE 1966: 29.
[312] BERGSON 2001: 13-18.

não perdura. Nunca estes estados existirão enfileirados uns ao lado dos outros, mas sim, justapostos. Transpondo as ideias de Bergson para o cinema de Ozu, significa que uma personagem sua passa por diferentes estados emocionais durante o período liminar que atravessa mas a emoção que prevalece é a que lhe permite tomar uma decisão e transitar de ciclo de vida. Assim, os momentos de errância, de diálogo, de viagem, são intrusões ou interrupções diretas do tempo no contexto desta evolução de estado emocional da personagem. Bergson afirma quanto à vida psicológica, que o *tempo* é o seu próprio estofo e que a nossa duração não é um instante que substitui outro instante, mas sim, um progresso contínuo. O passado vai aumentando e conserva-se indefinidamente. A memória não é uma faculdade de arrumar recordações numa gaveta ou inscrevê-las num registo. Na verdade, o passado conserva-se a si próprio, automaticamente; o que sentimos, pensámos e desejámos desde a nossa infância está lá, debruçado sobre o presente que a ele se juntará, à porta da consciência. Esta acumulação de passado que nas personagens de Ozu, no caso das filhas e dos seus pais, estão marcadas pela ausência de um dos progenitores por morte ou abandono torna-se presente no filme, não apenas na relação entre ambos mas na relutância das filhas em abandonar os pais e os pais em deixarem as filhas partir de casa (como também foi demonstrado, no caso de *O Crepúsculo de Tóquio* esse passado é o que não permite a personagem transitar de ciclo de vida). Não é somente o passado marcado por esta ausência visível na ação relutante das personagens mas também o que foi vivido durante a infância à idade adulta. Esse passado é visível nos momentos de intimidade aparentemente banais entre a filha e o pai. Esse passado domina as filhas que resistem a uma mudança e é uma das forças do dilema que vivem entre o desejo de uma vida autónoma e o dever filial.

Regressando a Bergson, o autor afirma que sentimos sempre que o nosso passado permanece presente em nós e pergunta-se, com efeito, o que seremos nós, o que será o nosso caráter, senão a condensação da história que vivemos desde que nascemos, ou mesmo as disposições pré-natais? Assim para Bergson, é com todo o nosso passado, incluindo a disposição original da nossa alma, que desejamos, queremos e agimos (o passado que se manifesta no presente das filhas de Ozu e que continua a manifestar-se para o futuro). Desta sobrevivência do passado, resulta a impossibilidade de uma consciência atravessar duas vezes o mesmo estado. Apesar das circunstâncias poderem ser as mesmas, já não agem sobre a mesma pessoa, porque a encontram num novo momento da sua história. A nossa personalidade muda incessantemente. Ao mudar, impede que um estado, mesmo que aparentemente idêntico, se repita em profundidade. É por isso que a nossa duração é irreversível. Deste modo a nossa personalidade desenvolve-se e amadurece incessantemente,

sendo que também em Ozu, a decisão de uma personagem que permite a transição de ciclo de vida é resultado de um amadurecimento. Os momentos de passividade ou não ação das filhas, outra forma de imagem-tempo, criam o tempo necessário para essa mudança. Assim, as imagens-tempo mesmo que interrompam a ação nas cenas permitem a duração necessária à criação e alteração de estado emocional das personagens. As imagens-tempo substituem nos filmes de Ozu muitas vezes a ação da personagem. Diz Bergson que cada momento da nossa vida é uma espécie de criação, que somos nós mesmos que produzimos, e cada um dos nossos estados, quando nos deixa, modifica-nos e assumimos uma nova forma. Criamo-nos a nós próprios continuamente: aquilo que fazemos depende do que somos, e somos em certa medida, aquilo que fazemos; cada um de nós soluciona os seus problemas a partir do interior. Assim, para um ser consciente, existir consiste em mudar, mudar é amadurecer e amadurecer é criar-se a si próprio incessantemente. Para Bergson duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo. E questiona, como se pode representar no tempo assim concebido uma evolução, que é um traço característico da vida? A evolução implica uma continuação real do passado no presente, uma duração que é um traço de união. Continuidade de mudança, conservação do passado no presente, duração verdadeira – o ser vivo parece partilhar esses atributos com a consciência, e daí, Bergson afirmar que a vida é invenção e criação incessante. Nesse sentido as personagens de Ozu, na sua resistência e aparente passividade encontram-se vivas e em convulsão, e as suas ações pequenas, próximas da vida, refletem a atividade própria de uma criação. Talvez por isso as narrativas e personagens de Ozu pareçam tão próximas da vida. Significa também que uma imagem direta do tempo (como os espaços vazios), existe por si uma vez que é sempre a imagem em movimento de uma duração, onde há evolução, a continuação do passado no presente para o futuro, nunca sendo portanto estática ou desprovida de vida. Diz Bergson que a intensidade é, pelo menos aparentemente, uma propriedade da sensação.[313] O esforço é acompanhado de uma sensação muscular, as próprias sensações ligam-se a certas condições físicas que contribuem para a apreciação da sua intensidade. Bergson diz que não há paixão ou desejo, alegria ou tristeza, que não seja acompanhada de sintomas psíquicos e surgem sempre acompanhados por um esforço muscular (muitos dos estados psicológicos são acompanhados de contrações musculares e de sensações periféricas). Sendo que não há uma diferença essencial, segundo o autor, do ponto de vista da intensidade, entre os sentimentos profundos e

[313] Bergson afirma que na ideia de intensidade se encontra a imagem de uma contração presente e por conseguinte, uma dilatação futura, a imagem de uma extensão virtual e, também, de um espaço comprimido. BERGSON 2011: 13.

as emoções intensas ou violentas (como cólera, amor apaixonado, ódio violento, desejo agudo). Entende-se por intensidade crescente a quantidade sempre crescente de sensações que vêm juntar-se às sensações já percepcionadas, sendo a passagem do primeiro estado para o segundo um ato do pensamento que assimila uma sucessão de dois estados e uma diferenciação de duas grandezas. Em Ozu esta intensidade é resultado da relação de força entre a sucessão de planos, as imagens diretas do tempo e a personagem. Dois exemplos em *Primavera Tardia* são, o momento na peça Noh quando Ozu corta entre a peça a decorrer no palco, Noriko e o que ela vê: a potencial noiva do pai e a felicidade no rosto do pai. A sequência termina com um plano de árvores no exterior. E também o momento em Quioto quando vemos o seu rosto antes de adormecer e Ozu intensifica o momento com a duração do plano do vaso criando ambivalência. Diz Bergson que um desejo profundo se pode tornar pouco a pouco numa paixão profunda. Pouco a pouco penetra um maior número de elementos psíquicos, tingindo-os com a sua própria cor, e o ponto de vista sobre as coisas parece agora ter mudado (em *Primavera Tardia*, estes dois momentos forjados na relação entre a força direta do tempo que decorre dos planos, a sua duração, e a personagem, parecem assinalar a mudança de ponto de vista de Noriko sobre o casamento do pai e o seu próprio casamento, aceitando a separação). Assim, Bergson chega ao conceito de duração, afirmando que é possível perceber no tempo, uma sucessão pura e simples, que viesse a dar uma soma, sendo ainda necessário que um destes termos persista quando se passa ao seguinte, e espere que se lhe acrescente os outros. Bergson define assim a duração, associando-a com a imagem de um pêndulo: "Dentro de mim, prossegue um processo de organização ou de penetração mútua dos factos de consciência, que constitui a verdadeira duração. É porque duro desta maneira que represento o que chamo as oscilações passadas do pêndulo, ao mesmo tempo que percepciono a oscilação atual". Dar-nos-emos conta do preciso instante em que o movimento começa, a simultaneidade de uma mudança exterior com um dos nossos estados psíquicos, e do momento em que o movimento acaba.". Sobre as sensações e gostos, ele diz: "(...) surgem-me como *coisas* a partir do momento em que os isolo e nomeio, e na alma humana há somente *progressos*. O que se deve dizer é que toda a sensação se modifica ao repetir-se e que, se não me parece mudar de um dia para o outro, é porque dela me apercebo agora através do objecto que lhe serve de causa, através da palavra que a traduz.". Em nenhum lado é tão flagrante este sentimento de consciência como nos fenómenos de sentimento. Um amor violento e uma melancolia profunda invadem a nossa alma: são elementos diversos que se influenciam, sem contornos precisos, sem a menor tendência a exteriorizarem-se uns relativamente aos outros. O próprio sentimento é um ser que vive, se desenvolve e, consequentemente, muda sem

cessar; caso contrário não se compreenderia como nos levou pouco a pouco a uma resolução: a nossa resolução seria imediatamente tomada. Mas vive porque a duração em que se desenvolve é uma duração cujos momentos se penetram. O nosso sentimento desenrola-se num tempo homogéneo e exprime os seus sentimentos com palavras. As personagens de Ozu dominadas por um sentimento que só pouco a pouco as leva a uma resolução, muitas vezes em vez de agirem exprimem o que sentem verbalmente. Os diálogos em Ozu (por vezes, imagens diretas do tempo) são uma forma de dar conta da evolução do que sentem (por exemplo, quando Michiko revela ao pai o seu interesse pelo amigo do irmão e descobre depois que já está noivo).

Os estados de consciência profundos são qualidade pura, misturam-se de tal maneira que não se pode dizer se são um ou vários. A duração que assim criam é uma duração cujos momentos não constituem uma multiplicidade numérica, ou seja, não são completamente distinguíveis uns dos outros. Os estados de consciência transformam-se pouco a pouco em objetos ou em coisas; não se separam apenas uns dos outros, mas também de nós. Só os percepcionamos no meio homogéneo em que condensamos a sua imagem e através da palavra. Assim, forma um segundo eu que esconde o primeiro, um eu cuja existência tem momentos distintos, cujos estados se separam uns dos outros e se exprimem, sem dificuldade, por palavras. É o mesmo eu que verá estes estados fundirem-se entre si. Uma vida interior de momentos bem distintos, de estados nitidamente caracterizados, responderá melhor às exigências da vida social. Em síntese, os momentos de duração interna não são exteriores uns aos outros. Da duração, fora de nós, apenas existe o presente, ou a simultaneidade. O que é vivido num filme de Ozu, no caso dos filmes tardios, é o tempo de duração de um estado emocional, o dilema de não conseguir transitar de ciclo por resistência, relutância ou submissão. Apenas no fim prevalece o estado que permite tomar a decisão que completa o ciclo de vida cumprindo o rito de passagem e a agregação ao mundo novo. Por outro lado, as imagens diretas do tempo, contém uma duração própria. Estas imagens diretas do tempo que em Ozu existem de diversas formas, sejam os espaços vazios, momentos de quotidiano, de vagueio, de viagem ou de lazer das personagens, interrompem a narrativa e são criadoras de vida no seu interior. A evolução dos estados emocionais das personagens e do próprio filme resulta do diálogo entre o sentimento da personagem e estas imagens-tempo, onde o presente decorre da relação sucedânea do tempo passado e a expectativa do tempo futuro. A imagem-tempo é ela própria uma sucessão pura e simples, onde existe evolução, sozinha ou na relação com outras, interrompendo ou influenciando a criação de novos estados. Assim, existe a duração que resulta do estado emocional ou da evolução do sentimento da personagem e a

duração que decorre do tempo nos planos e entre planos que subordina o movimento. É da sua relação que surge o tempo fílmico. A característica particular de Ozu face a outros cineastas é a frequência com que as imagens diretas do tempo invadem o seu cinema persuadindo a duração dos planos, a ordem narrativa e, por conseguinte, o tempo fílmico.

Santo Agostinho fala desta interligação ou evolução constante, em que nenhum tempo é todo ele presente, pois todo o passado recua a partir do futuro, e todo o futuro se segue a partir de um passado, e todo o passado e futuro são criados e derivam daquilo que é sempre presente. Agostinho pergunta-se de que modo existem esses dois tempos, o passado e o futuro, uma vez que, por um lado, o passado já não existe, por outro, o futuro ainda não existe, e, quanto ao presente, se fosse sempre presente e não se tornasse passado, já não seria tempo, mas eternidade.[314] Um longo tempo não é longo senão a partir de muitos momentos que passam e não podem alongar-se simultaneamente. No que é eterno nada é passado mas tudo é presente, enquanto nenhum tempo é todo ele presente: todo o passado é obrigado a recuar a partir do futuro, todo o futuro se segue a partir de um passado, e todo o passado e futuro são criados e derivam daquilo que é sempre presente.

*"*Quando, pois, o tempo está a passar, pode sentir-se e medir-se, quando, porém, tiver passado, não pode, porque não existe.*"*[315]

Santo Agostinho afirma que não se pode medir o que não existe e não existem coisas passadas ou futuras. Ao subdividirmos o tempo em frações de tempo, este voa tão rapidamente do futuro para o passado e não se estende por nenhuma duração. E se se estende, divide-se em passado e em futuro e apenas o podemos medir quando passa. As coisas futuras e passadas, onde quer que estejam e quaisquer que sejam, não existem senão como presentes. O que se vai buscar à memória são pegadas gravadas na alma ao passarem pelos sentidos. Até a infância existe no tempo passado que já não existe, mas vemos a sua imagem no tempo presente quando a evocamos. As coisas futuras não existem, mas podem ser preditas a partir de coisas, sinais ou imagens dessa ação presente, que já existe. Então, o tempo vem daquilo que não existe (o futuro), passa por aquilo que não tem extensão (o presente) e dirige-se para o que já não existe (o passado). Para Agostinho, o tempo é uma certa extensão, pois, quando um corpo se move, é com o tempo que se mede a duração do seu movimento desde que

[314] SANTO AGOSTINHO 2000: 232 (XIV.17).
[315] Ibid, 234 (XVI.21).

começa até que acaba. Afirmando que o "há muito tempo" que fala do tempo, não é outra coisa senão a *duração* do tempo, não é surpreendente que o tempo, sendo extensão, o seja do próprio espírito, "em ti, ó meu espírito, meço os tempos..."[316] A impressão de que as coisas, ao passarem "gravam em ti e que em ti, permanece quando elas tiverem passado, e meço-a, enquanto presente..."[317] Ao recitarmos mentalmente poemas, versos, e qualquer discurso, e as medidas do seu movimento, damo-nos conta das extensões dos tempos. Aquilo que é objeto da expectativa passa, através daquilo que é objeto da atenção, para aquilo que é objeto da memória. As coisas futuras ainda não existem, mas, contudo, já existe no espírito, a expectativa das coisas futuras; as coisas passadas já não existem e, todavia, ainda existe, no espírito, a memória das coisas passadas. O tempo presente não tem extensão porque passa num instante e, todavia, perdura a atenção, através da qual "tende a estar ausente aquilo que estará presente."[318]

Num filme, a imagem direta do tempo, é comunicada na duração do tempo que escoa dos planos e a duração do tempo que decorre da relação entre as imagens. Tal como referido, os planos e a montagem no cinema clássico encontravam-se subordinados à narrativa. O que se verifica no cinema de Ozu (e mais tarde no cinema moderno) segundo Deleuze é que as imagens diretas do tempo criam um outro tempo para além do tempo narrativo.

O presente das personagens de Ozu, analisado a partir da concepção de tempo de Agostinho, é um presente interligado ao tempo passado e ao tempo futuro. Dando de novo como exemplo os seus filmes tardios, a duração do tempo narrativo é a duração de uma decisão no centro de duas forças em conflito. As filhas de Ozu vivem um presente que parece irresolúvel e debatem-se com um dilema no qual está contido o tempo: aceitarem um casamento social (o peso da tradição) e o desejo de autonomia (os sinais da modernidade).

II.2.1.3. NARRATIVA E TEMPO

De forma a perceber a organização temporal da narrativa recorri primeiro ao filósofo francês Paul Ricoeur que estabelece a relação entre a *Poética* de Aristóteles e a reflexão sobre o tempo de Santo Agostinho, e a Andre Gaudreault que estudou a especificidade da organização temporal narrativa cinematográfica. A partir destes autores procura-se responder à seguinte questão: as rupturas causadas pelas imagens-tempo na organização temporal das narrativas de

[316] Ibid, 244 (36).
[317] Ibid.
[318] Ibid, 245 (XXVIII.37).

Ozu, afastam-no dos parâmetros essenciais, em primeiro lugar, do que constitui uma narrativa e, em segundo lugar, do que constitui a especificidade de uma narrativa cinematográfica?

Paul Ricoeur afirma que o que está em causa no caso da identidade estruturante da função narrativa assim como na reivindicação da verdade de cada trabalho narrativo, é o caráter temporal da experiência humana.[319] O tempo torna-se tempo humano na medida em que é organizado seguindo a forma de uma narrativa; a narrativa, por sua vez, é significativa na medida em que retrata as características da experiência temporal. Ricoeur pretende demonstrar que o círculo da narratividade e da temporalidade não é vicioso mas saudável, e que as duas metades se reforçam, mutuamente. Uma, do lado dos paradoxos do tempo, a outra do lado da organização inteligível da narrativa. A análise agostiniana concebe uma representação do tempo em que a discórdia nunca cessa de crer no desejo pela concordância que forma a essência do animus. A análise aristotélica, por outro lado, estabelece o domínio da concordância sobre a discórdia na configuração do enredo. Ricoeur relaciona as *Confissões* de Santo Agostinho, com a *Poética* de Aristóteles, de forma a que a confiança reine no poder do poeta e no poema, de modo a que a ordem triunfe sobre a desordem. Ricoeur parte da questão de Santo Agostinho, "O que é, então, o tempo?"[320] E cita Santo Agostinho quando este discorre sobre a existência de um presente tripartido, sendo que parte dele ocorre na mente.[321] O que passa é o presente, que não tem extensão. Esta passagem vai na direção do futuro, através do presente, para dentro do passado.[322] Isto é, o que é medido não são as coisas futuras nem as coisas passadas, mas sim a sua expectativa e memória. Esta admissão de

[319] RICOEUR 1990: 3-50.
[320] "What, then, is Time?". Ibid, 5.
[321] "(...) há três tempos, o presente respeitante às coisas passadas, o presente respeitante às coisas presentes, o presente respeitante às coisas futuras. (…) Existem na minha alma estas três espécies de tempo e não as vejo em outro lugar: memória presente respeitante às coisas passadas, visão presente respeitante às coisas presentes, expectação presente respeitante às coisas futuras. Se me permitem dizê-lo, vejo e afirmo três tempos, são três. Diga-se também: os tempos são três, passado, presente e futuro, tal como abusivamente se costuma dizer diga-se (...)". E acrescenta: "Ainda que se narrem, como verdadeiras, coisas passadas, o que se vai buscar à memória não são as próprias coisas que já passaram, mas as palavras concebidas a partir das imagens de tais coisas, que, ao passarem pelos sentidos, gravaram na alma como que uma espécie de pegadas. Até a minha infância, que já não existe, existe no tempo passado, que já não existe; mas vejo a sua imagem no tempo presente, quando a evoco e descrevo, porque ainda está na minha memória. Se té semelhante a explicação também da predição do futuro, de tal forma que sejam tornadas presentes, como já existentes, as imagens das coisas que ainda não existem, confesso-te, meu Deus, que não sei. Há uma coisa que eu sei: a maior parte das vezes, nós premeditamos as nossas acções futuras e essa premeditação é presente, ao passo que a acção que premeditamos ainda não existe, porque é futura; quando a empreendermos e começarmos a realizar aquilo que premeditávamos, então essa acção existirá, porque então já não será futura, mas presente.". SANTO AGOSTINHO 2000: 237 (26), 235 (XVIII.23).
[322] RICOEUR 1990: 13.

Agostinho constitui o centro da análise de Ricoeur e transposta para o centro da narrativa de Ozu, permite chegar à tensão entre a expectativa do futuro e o passado presentificado.

Ricoeur encontrou no conceito de mito/enredo (*muthus*) de Aristóteles a resposta à *distentio animi* (distensão da alma) de Agostinho. Agostinho lamenta-se ante o fardo existencial da discórdia. Aristóteles discerne no ato poético, o triunfo da concordância sobre a discordância. É Ricoeur quem estabelece a relação entre uma experiência vivida onde a discórdia dilacera a concordância e depois, onde a concordância conserta a discórdia. O conceito de atividade mimética estabeleceu o problema da criatividade mimética, por meio do enredo de uma experiência temporal vivida. Aristóteles define muthus como "a organização de eventos" que entende como *sustasis* (cujo termo equivalente é *sunthesis*), no sentido ativo de organizar eventos num sistema. Muthus é apresentado como complemento de um verbo que significa "compor". Mímesis, ou a ação mimética, é o processo ativo de imitar ou representar uma ação (por meio da linguagem métrica, acompanhada por ritmos); uma ação apropriada à tragédia, comédia ou épico. Aristóteles dá prioridade ao "o quê" ou objeto de representação (enredo, personagens, pensamento), em relação ao "pelo qual" ou meios (linguagem e melodia) e o "porquê" ou modo (o espetáculo); depois, por uma segunda hierarquização interna ao "o quê" que despoleta a ação sobre as personagens e o enredo. A imitação ou a representação é a atividade mimética na medida em que produz algo, nomeadamente, a organização de eventos pelo enredo. Ao definir a mímesis enquanto muthus (mito/enredo), Ricoeur estabelece a relação entre ação como o correlato da atividade mimética governada pela organização dos eventos (num sistema). A definição do muthus enquanto organização de eventos enfatiza primeiro uma concordância, que possui três características: completude, inteireza e uma magnitude apropriada, sendo que o que está em causa é a inteligibilidade da práxis. O que Aristóteles desaprova não são os episódios em si, mas os episódios desconectados: "Eu chamo de episódico um enredo em que os episódios se sucedem (met'allēla) em nenhuma sequência provável ou inevitável."[323] A oposição reside em: uma coisa atrás da outra e uma coisa por causa de outra (em sequência causal). Uma atrás da outra é meramente episódica e portanto, improvável; uma por causa da outra é uma sequência causal e por conseguinte, provável. A universalidade de um enredo resulta da sua disposição, o que provoca a sua completude e inteireza. Uma característica da mímesis, é estar mais direcionada para a coerência do muthus do que para a sua história particular. Imaginar um enredo é já fazer o inteligível surgir do acidental, o universal do singular, o

[323] "I call episodic a plot in which the episodes follow one another (met'allēla) in no probable or inevitable sequence.". Aristóteles – *Poética* (51b33-35). Cit. por RICOEUR 2000: 41.

necessário ou o provável do episódico. O que Aristóteles condena, não são os episódios, mas os episódios que se sucedem ao acaso.[324] Os episódios controlados pelo enredo são o que dá amplitude ao trabalho, a sua "magnitude".

Os filmes de Ozu centram-se em torno de um evento que ameaça a estabilidade familiar, mas a forma de organização temporal das cenas nem sempre é causal, motivada ou inteligível como apontam Thompson e Bordwell (e por conseguinte, em ruptura com os cânones estabelecidos por Aristóteles do que constitui um enredo). Assim, também as imagens diretas do tempo identificadas por Deleuze no cinema de Ozu destabilizam a ordenação temporal da narrativa, interrompendo-a (por exemplo, com a inserção de espaços vazios na cena ou entre cenas) criando ambiguidade (as elipses ou saltos temporais como a decisão de Noriko sobre o seu casamento em *Primavera Tardia* ou *Verão Prematuro*) invadindo-a de situações quotidianas que aparentemente não possuem causalidade entre si. Por vezes em Ozu, os saltos temporais para o futuro omitem uma porção importante de eventos passados (o período entre a aceitação e a preparação do casamento das filhas), características presentes nas narrativas modulares contemporâneas, episódicas, sem sequência provável.

Segundo Ricoeur, o enredo é mediado em pelo menos, três formas.[325] Primeiro, consiste numa mediação entre eventos individuais ou incidentes e uma história, entendida como um todo. Configura uma história de uma diversidade de eventos ou incidentes (a pragmata de Aristóteles) ou transforma eventos ou incidentes numa história. As duas relações recíprocas expressas de e dentro caracteriza o enredo como mediador entre eventos e uma história narrada. Como consequência, um evento deve ser mais do que uma ocorrência única. Retira a sua definição da sua contribuição para o desenvolvimento do enredo. Uma história, também, deve ser mais do que uma mera enumeração de eventos por ordem serial; deve organizá-los num todo inteligível, de modo a que nos perguntemos qual é o "todo" desta história. Em suma, o enredo/mito (muthus) é a operação que desenha uma configuração de uma simples sucessão. Para além disso, o "enredo" unifica fatores tão heterogéneos como agentes, objetivos, meios, interações, circunstâncias, resultados inesperados (como apontado na narrativa do cinema clássico). Aristóteles antecipa esta característica mediadora de diversas formas. Primeiro, faz um subconjunto das três partes da tragédia – enredo, personagens e pensamento. Ao incluir incidentes que suscitam a piedade e o medo, revezes súbitos, reconhecimentos, e efeitos violentos, no seio da complexidade do enredo, Aristóteles

[324] RICOEUR 2000: 42.
[325] Ibid, 65.

equaciona o enredo com a configuração que Ricoeur caracteriza como discordante concordante. Esta é a característica que, em análise final, constitui a função mediadora do enredo. O enredo é mediador de uma terceira maneira, a das suas características temporais. Para Ricoeur, Aristóteles não considerou estas características temporais. Elas são diretamente implícitas, porém, no dinamismo constitutivo da configuração narrativa. Elas dão o significado completo ao conceito de concordância discordante de que fala Ricoeur. A operação de *mise en intrigue* (construção de um enredo), refletem o paradoxo agostiniano do tempo e resolve-o de uma forma não especulativa, mas poética. Reflete o paradoxo, na medida em que o ato da *mise en intrigue* combina em proporções variáveis duas dimensões temporais, uma cronológica e uma dimensão episódica da narrativa. A primeira, caracteriza a história enquanto constituída por eventos. A segunda é a dimensão graças ao qual o enredo transforma os eventos numa história. Este ato de configuração coloca juntas, ações detalhadas, ou o que Ricoeur chama dos eventos da história. Resulta desta multiplicidade de eventos a unidade de um todo temporal. A ação de *mise en intrigue*, extrai a configuração de uma sucessão.[326] Seguir uma história é prosseguir no meio de contingências e peripeteia sob a liderança de uma expectativa que encontra a sua realização na conclusão da história. Atribui-lhe um "ponto de chegada", que fornece um ponto de vista a partir do qual a história pode ser percebida, formando um todo. Compreender a história é compreender como a razão dos episódios sucessivos levaram a esta conclusão, que, longe de ser previsível, deve finalmente ser aceite, como congruentes com os episódios unificados pela história. É esta capacidade de seguir uma história que constitui a solução poética ao paradoxo da distensão e da intensão. O facto de a história poder ser seguida converte o paradoxo numa dialética viva. Por outro lado, a dimensão episódica da narrativa extrai o tempo narrativo na direção de uma representação linear do tempo. Fá-lo de diversas formas. Primeiro, o "Então, e depois", pelo meio do qual se responde à pergunta "e depois, o quê?" que sugere que as fases da ação se encontram numa relação externa. De seguida, os episódios sucedem-se de acordo com a ordem do tempo, irreversível, comum aos eventos físicos e humanos. A dimensão de configuração apresenta características temporais diretamente opostas àquelas de dimensão episódica. A sucessão de

[326] A *mise en intrigue* em Ozu é por vezes episódica, numa sucessão não causal, resultando na ambiguidade de certos eventos. Por exemplo, em *O Fim do Outono* o episódio do primeiro encontro da filha com o funcionário do tio, com quem acaba por casar, é elidido e somente vemos o final do encontro. A razão é por Ozu não estar interessado na aproximação entre o jovem casal. Apenas interessa a Ozu os efeitos que o casamento da filha terá para a sua vida com a mãe e o tempo narrativo é inteiramente gasto neste assunto. Outro exemplo é em *Verão Prematuro* onde é elidida a aproximação entre Noriko e o médico com quem casa no fim. Uma vez mais o que interessa a Ozu é a dissolução da família, a partida tardia da filha da casa, e o casamento é somente o meio para falar dos laços familiares.

eventos num todo significativo que é o correlato da ação de juntar os eventos, tornando a história suscetível de ser acompanhada. Todo o enredo pode ser traduzido num "pensamento", que nada mais é do que o "tema". O tempo da "fábula e do tema", expressão que Ricoeur vai buscar ao teórico canadiano Northrop Frye, é o tempo narrativo que medeia entre o aspeto episódico e o aspeto configurador. Em segundo, a configuração do enredo impõe um "sentido de fim" (sense of an ending), usando o título do livro de Frank Kermode, na sucessão indefinida de incidentes. É o ato de recontar ao invés de contar que esta função estrutural de fechamento pode ser discernida. Finalmente, a repetição de uma história, governada como um todo pelo seu fim, constitui uma alternativa para a representação do tempo enquanto um fluxo do passado na direção do futuro, seguindo a conhecida metáfora da "seta do tempo". [327] Como se a memória invertesse a chamada ordem do tempo que Ricoeur chama de "natural". Ricoeur escreve que ao fazer a leitura do fim no princípio e do principio no fim, também se aprende a ler o próprio tempo de trás para a frente, enquanto recapitulação das condições iniciais de um curso de ação nas suas consequências terminais. Diz ainda que o ato da narração, refletido na ação de se seguir uma história, torna produtivo os paradoxos que inquietaram Santo Agostinho ao ponto de o seduzir ao silêncio.[328]

Ao pensar-se a narrativa de Ozu a partir de Ricoeur verifica-se que, apesar de uma estrutura que pode parecer episódica e de uma causalidade psicológica minima, existe na sua narrativa características apontadas para a construção de uma história: um todo significativo e inteligível, um tema ou o "pensamento" da história, e um tempo que não sendo linear como uma seta mas circular recuando e avançando, é causador de mudança e alcança uma resolução. Existe também o que Ricouer a partir de Aristóteles identifica nas três partes da tragédia; um enredo (minimal em Ozu), uma personagem (que se defronta normalmente com um dilema) e o pensamento do autor. Nestas características fundamentais (presentes na narrativa do cinema clássico de Hollywood), Ozu parece manter-se próximo da essência do que para Ricoeur constitui uma história clássica.

[327] "Arrow of time". RICOEUR 2000: 67.
[328] Ibid, 68.

II.3. DO LITERÁRIO AO FÍLMICO

II.3.1. A NARRATIVA FÍLMICA

Na transposição da organização temporal de uma narrativa (na literatura) para a narrativa no cinema, recorri a Andre Gaudreault para tentar perceber não apenas o que pode definir uma narrativa cinematográfica, mas também procurar entender o que existe de especificamente cinematográfico na narrativa de Ozu. Andre Gaudreault no seu livro *Du Littéraire au Filmique, Système Du Récit* procura estabelecer uma relação entre o cinema e a narratividade, procurando compreender as diversas modalidades do funcionamento narrativo do cinema. Ele parte do estudo da narrativa nos primeiros filmes do cinema primitivo, os filmes dos irmãos Lumiére, nomeadamente, *La Sortie Des Usines Lumière* (1895); *L'Arrivée D'un Train En Gare De La Ciotat* (1895); e *L'Arroseur Arrosé* (1895). Ele coloca a seguinte questão: serão estes primeiros filmes, narrativas?[329] E escreve que, mesmo sendo narrativas, o grau de narratividade dos dois primeiros não se compara ao último. A ação do primeiro filme (que dura pouco mais de um minuto), resume-se numa simples frase: "As portas que dão acesso a uma fábrica abrem-se, permitindo a saída de um grande número de trabalhadores."[330] A esta ação, Gaudreault chama de *sequência narrativa mínima*.[331] Metaforicamente está representada uma situação inicial (as portas fechadas de uma fábrica antes da hora do almoço), uma perturbação (a saída dos trabalhadores), e uma situação terminal (restabelecimento da situação inicial quando as portas se voltam a fechar). Os filmes Lumiére revelam um certo número de intervenções que (para Marshall Deutelbaum, em *Structural Patterning In The Lumiére Films,* Wide Angle, Volume III, nº 1, 1979, 30), lhes permite aceder a um grau superior de narratividade.[332] Este filme, apesar da sua brevidade, a sua simplicidade e a sua relativa incompletude, constitui quanto a Gaudreault, uma narrativa de pleno direito. A sua única exigência para fazer de um enunciado, uma história, é que seja narrativo; um enunciado que subjuga as unidades que o compõem em respeito aos dois princípios da narratividade: a sucessão e a transformação. Assim, pode ser considerado como narrativo todo o enunciado que relata os atos, os gestos ou os acontecimentos, existindo entre eles (de acordo com Tzevan Todorov), uma relação de sucessão e desenvolvendo uma

[329] "(...) les premiers films Lumiére sont-ils narratifs, sont-ils des récits...". GAUDREAULT 1989: 38.
[330] "(...) les portes donnant accès à une usine s'ouvrent, permettant la sortie de nombreux ouvriers". Ibid, 38.
[331] "(...) la séquence narrative minimale". Ibid, p. 38.
[332] Ibid, 39.

"articulação de transformação"[333]. É com base nestes princípios que é possível concluir que, todos os filmes ou mesmo todos os planos (pelo menos, todos os planos com movimento), podem ser considerados como uma narrativa. Sob tal ótica, Gaudreault considera os três filmes Lumiére como verdadeiras narrativas. Outros argumentos recusam o estatuto de narrativa a um enunciado que não apresente nenhuma das diversas fases narrativas supostas na sequência narrativa mínima. Para Gaudreault, destes três filmes, apenas o *L'Arrouseur Arrosé*, passaria esse teste. O argumento narrativo do *L'Arroseur Arrosé* faz passar sucessivamente a ação a um estado de equilíbrio inicial (o jardineiro executa passivamente a sua função) a um estado de desequilíbrio (o rapaz perturba a tranquilidade do jardineiro) e, finalmente, a um estado de equilíbrio final. Neste sentido, o filme *L'Arrivée D'un Train* apresenta uma certa forma de incompletude: o comboio chega à gare e para, mas o filme termina antes que volte a partir. Esta questão de incompletude permanece secundária, e mesmo num filme onde a ação pareça tão completa como em *La Sortie Des Usines*, poderá ver-lhe recusada um estatuto de narrativa. Os dois filmes em questão, no fundo, apresentam apenas simples situações de uma narrativa em potência. No caso do cinema de Ozu, existe transformação, mesmo que do ponto de vista psicológico seja mínima. Nos seus filmes vive-se sempre um equilíbrio inicial (por exemplo, o quotidiano das filhas com os seus pais, uma relação de afecto e dependência mútua), um estado de desequilíbrio (a pressão social que força as filhas a um casamento combinado) e um estado de equilíbrio final (as filhas casam e os pais ficam sós na casa) estabelecendo assim o que Gaudreault denomina sequência narrativa mínima (nos filmes tardios, Ozu omite normalmente o casamento das filhas. Mas, uma vez mais, o que parece interessar ao realizador é a dificuldade de separação entre as filhas e os pais). Gaudreault faz a distinção entre narratologia do conteúdo (*narratologie du contenu*)[334], cujo principal representante é Algirdas-Julien Greimas, pertencente à escola formalista russa, e que privilegia o estudo dos conteúdos narrativos, independentemente do meio[335]. E a narratologia de expressão (*narratologie d'éxpression*), cujo principal representante é Gérard Genette. A expressão narrativa é, para este ramo da disciplina, mais importante do que o seu conteúdo (as imagens em movimento, os sons, as palavras, as menções escritas e a música da narrativa fílmica). Existe um tipo de narratividade que o autor qualifica de extrínseca (*d'extrinsèque*), que diz respeito expressamente aos conteúdos

[333] "(...) rapport de transformation". Tzevan Todorov. 1978. *Les Genres du Discours*, 66. Paris: Seuil. Cit. por GAUDREAULT 1989: 39.
[334] Ibid, 42.
[335] Como por exemplo, os evangelhos, que deram origem a filmes como *A Paixão segundo São Mateus* de Pasolini, Ibid.

narrativos, independentemente da (ou das) matéria(s) de expressão pelo qual a narrativa em questão é comunicada. E narrativas intrínsecas (*intrinsèque*), surge como uma faculdade diretamente associada a matérias de expressão, que poderão ser consideradas, como intrinsecamente narrativas – o caso das imagens em movimento. Gaudreault questiona-se; o filme *L'Arroseur Arrosé*, não é uma narrativa ao mesmo tempo, extrínseca (apresenta uma história que, independentemente do meio, se conforma às condições da sequência narrativa mínima) e intrínseca (as imagens em movimento serão já narrativas, independentemente, do grau de estrutura que apresentem)? Gaudreault pergunta-se, o que será necessário a um texto, para que se considere como narrativo, ou num sentido mais lato, uma história? O que torna uma mensagem narrativa? Para se considerar que uma mensagem comunica uma narrativa, o autor recorre a Claude Bremond (*Logique Du Récit*), cujas exigências são as mesmas de Todorov: sucessão e transformação. E cita este autor que escreve, "narrar, é enunciar um devir, enunciar um devir, tomar uma posição sobre uma possível mudança, quer para a afirmar, quer para a negar." [336] Para Bremond, a modificação é a condição mínima da narratividade: "(...) sem ela, não é possível uma história."[337] Uma mensagem é considerada como narrativa, quando apresenta um sujeito qualquer, inscrito num qualquer processo de transformação. Então, Gaudreault avança que, com base nesta afirmação, todos os planos são enunciados narrativos (todo o plano é uma narrativa, dada a narratividade intrínseca), pois por definição todo o plano apresenta uma sequência (sucessão) de imagens em movimento (transformação). Regressando a Ozu é possível considerar um filme seu como uma narrativa extrínseca (apresentando uma história conforme a sequência narrativa mínima) e intrínseca (os planos e as imagens-tempo possuem uma narratividade pois o tempo que delas decorre existe em sucessão e transformação). Em Ozu, se todos os planos possuem uma certa forma de narratividade (incluindo as imagens-tempo), ao serem colocados numa lógica inerente à organização temporal da narrativa, influenciam a narrativa e o tempo fílmico (um plano de um comboio a passar possui um determinado valor quando surge numa parte do filme em vez de outra). Por outro lado, é possível afirmar que em Ozu, existe transformação e modificação uma vez que o ponto de partida, por exemplo, o quotidiano da filha e do pai, nunca é igual ao de chegada, havendo sempre a separação. A transformação, diz Gaudreault, não deve ser entendida no sentido de "substituição". Por exemplo, para que duas fotografias sejam

[336] "(...) raconter, c'est énoncer un devenir, énoncer un devenir, c'est prendre position par rapport à une modification possible, soit pour l'affirmer, soit pour la nier.". Claude Bremond. 1973. *Logique du Récit*. Paris: Seuil, 325. Cit. por GAUDREAULT 1989: 45.
[337] "(...) sans elle, pas d'histoire possible.". Claude Bremond. 1973. *Logique du Récit*. Paris: Seuil, 114. Cit. por GAUDREAULT Ibid.

consideradas como "narrativas", é preciso cumprir duas condições: 1º Não serem semelhantes (*semblables*), pois se o forem, a narrativa estará ausente, uma vez que não haverá qualquer modificação; 2º Não serem muito diferentes (*différentes*), pois é necessário que o sujeito da transformação, ou melhor, da modificação, seja assegurado de uma certa permanência, se não, a narratividade não chega a manifestar-se.[338] A narratividade exige, como diz Todorov[339], a diferença de certas características e a semelhança de algumas outras. É na tensão entre estas duas categorias formais que a narratividade se constitui. A transformação representa justamente, uma síntese de diferença e de semelhança (différence et de ressemblance). A transformação (no sentido de modificação) poderá ser considerada, no limite, como a única condição da narratividade, uma vez que, sendo por definição um processo, ela implica sempre a sucessão.[340] Gaudreault conclui que existem dois tipos de planos no cinema. Um, por causa da sua falta de diferença, a imagem parada (*frozen shot*), ou seja, o plano completamente imóvel (sujeito filmado e câmara); o outro por causa da sua falta de semelhança, os casos de fotogramas diferentes em que cada um representa um objeto novo. Sobre o plano da narratividade intrínseca, o cinema torna-se numa máquina emissora de enunciados narrativos, ou narrativas.

Para Gaudreault todos os planos (salvo exceções), seriam um enunciado narrativo apresentando uma ação, do qual apenas a incompletude, impediria de o considerar enquanto narrativa sob o título da narratividade extrínseca. Significa que, todos os planos são, quer uma narrativa quer um segmento de uma narrativa potencial. Assim, na perspectiva de Gaudreault, em todos os planos existe um potencial de transformação que decorre da duração do tempo no plano, relacionado com a *mise en scène*, o diálogo, a personagem. Os planos juntos formam uma outra narrativa. O tempo fílmico surge desta relação nos planos e entre os planos. Para Gaudreault, existe sob o plano da narratividade intrínseca, dois níveis de narrativa no cinema. O primeiro corresponde à micronarrativa que cada plano comunica e constitui a base sob a qual é engendrado um segundo nível narrativo, superior, que nasce da justaposição das micronarrativas comunicadas por cada plano. Assim, um filme pluripontual é um enunciado narrativo de segundo nível composto de vários (tantos quantos os planos) enunciados narrativos de primeiro nível. Estes dois níveis, corresponderiam a cada uma de duas

[338] Em Ozu as imagens-tempo por vezes destabilizam esta relação diferença-semelhança, como o plano do vaso em *Primavera Tardia*.
[339] Todorov - *Poétique de la Prose,* p. 240. Cit. por GAUDREAULT 1989: 46.
[340] Roger Odin. 1988. *Du spectateur Fictionnalisant Au Nouveau Spectateur*. Grenoble: Revue Iris, nº 8. Cit. por GAUDREAULT Ibid.

"articulações" da dupla mobilidade característica do cinema[341]: "a mobilidade dos sujeitos representados, que permite a sucessão dos fotogramas, e a mobilidade dos segmentos espaciotemporais, tornados possíveis pela sucessão dos planos". A primeira camada de narratividade, que é a única constitutiva do processo na própria base do cinematógrafo, produz enunciados narrativos de primeiro nível imputáveis ao que o autor chama de "analogia icónica animada"[342], resultando da articulação entre fotograma e fotograma. A segunda, que diacronicamente, vem em segundo lugar, produzindo enunciados narrativos de segundo nível (mas baseado nos enunciados de primeiro nível), resultando aqueles deste procedimento, fundado na articulação entre plano e plano, que é a montagem.

Gaudreault fala do tempo fílmico a partir do que ocorre dentro do plano e da relação entre os planos por meio da montagem de onde sucede a mudança na personagem e o "para além" da imagem; o tempo, o pensamento do autor.

Assim, quando se diz que o cinema num momento da sua história" está envolvido no caminho da narrativa." (Christian Metz)[343], a narratividade que Gaudreault designa não é aquela, "nativa", que descreveu antes, mas este segundo nível, esta segunda camada de narratividade. Metz diz:

> *(...) Assim que o cinema encontrou a narratividade (ou melhor, para nós, o segundo nível de narratividade) (...), parece que se sobrepôs à mensagem analógica (isto é, para nós, no primeiro nível que já é narrativo, um segundo conjunto de construções codificadas, um para além da imagem que só gradualmente foi sendo conquistada (graças sobretudo a Griffith).* [344]

[341] "(...) la mobilité des sujets représentés, que permet la succession des photogrammes, et la mobilité des segments spatio-temporels, rendue possible par la succession des plans". Román Gubern. 1975. *David Wark Griffith et l'Articulation Cinematographique*. Perpignan: Les Cahiers de la Cinemathéque (Dezembro), 8. Cit. por GAUDREAULT 1989: 48.

[342] "(...) analogie iconique animée". Termo atribuído a Christian Metz em "*Essais sur la signification du cinéma*", tomo 1, p.120. Cit. por GAUDREAULT Ibid.

[343] "(...) c'est engagé dans la voie narrative". Christian Metz, *Essais sur la Signification au Cinéma*, tome I, p. 51. Cit. por GAUDREAULT 1989: 48.

[344] "(...) dès instantes oú le cinema a rencontré la narrativité (ou plutôt, pour nous, le deuxiéme niveau de narrativité) (...), il apparaît qu'il a superposé au message analogique (c'est a dire, pour nous, au prémier niveau qui est déjà narratif, un ensemble second de constructions codifiées, un au-delà de l'image qui n'a étè conquis que progressivement (grâce à Griffith surtout).". Christian Metz. 1968. *Essais sur la Signification au Cinéma, tome I.* Paris: Klincksieck, 221. Cit. por GAUDREAULT Ibid.

Estas duas camadas narrativas são raramente identificadas, claramente e separadamente, uma da outra, mas sentimos a sua presença dual ao longo da história da reflexão sobre o cinema. É possível relacionar cada uma delas às etapas necessárias para a produção de um filme: a rodagem e a montagem. Iouri Lotman em *Esthétique Et Sémiotique Du Cinéma*, escreve que a reunião de uma microcadeia narrativa de diferentes planos numa sequência que forma um sentido constitui uma narrativa. Outro tipo de narrativa é a transformação dentro de um mesmo plano. A série de modificações formam, uma narração. O que se produz é a transformação de um só signo (exemplifica com um filme do cinema primitivo, de Demeny, onde o ator pronuncia a frase: "Je vous aime.". A transformação do signo icónico em texto narrativo está ligada à presença de certos elementos móveis no ator). A um primeiro nível, vemos o carácter essencialmente móvel da imagem que condiciona a narratividade "nativa" e "espontânea", a narratividade propriamente intrínseca que produz a articulação de fotogramas, que é o plano. Como diz Lotman, "a combinação de uma micro-cadeia narrativa de diferentes planos numa sequência."[345], que constitui a um segundo nível, essa meta-narratividade causada pela montagem, e que se alimenta da narratividade "primária" de cada um dos planos, para garantir a sua. A segunda camada de narratividade, pretende cobrir e reciclar a primeira camada de narratividade. Gaudreault questiona-se se deve imputar a produção destes dois níveis de narrativa ao "narrador" fílmico. Se tal for o caso, é possível concluir que ambos resultam da narração. A atividade da montagem no cinema, segundo o autor, responsável pelo acesso ao segundo nível de narratividade, permite ao filme mudar o regime narrativo. Há então dois regimes distintos de comunicação narrativa: a demonstração (*monstration*) e a narração[346]. A primeira tem a ver, em parte, com as personagens em ação (seja no teatro ou no cinema) e a segunda resulta de um nível mais elevado de abstração, excedendo a concretização inerente a toda a representação. A narratividade intrínseca e a meta-narratividade estão associadas ao tempo no plano e entre os planos.

II.3.1.1. O QUE DISTINGUE A NARRATIVA FÍLMICA

O veículo fílmico é certamente muito diferente daqueles que transmitem as mensagens narrativas escritas e cénicas, mas, para Gaudreault, tal não impede de se retirar destes, certos

[345] "la réunion d'une microchaîne narrative de différents plans en une séquence". Iouri Lotman. 1977. *Esthétique et Sémiotique Du Cinema*. Paris: La Dispute, 111-112. Cit. por GAUDREAULT 1989: 49.
[346] GAUDREAULT 1989: 50.

gaus de parentesco. Em última análise, para o autor, um filme, assemelha-se mais a um romance do que a uma peça teatral, em razão da existência e da presença, no decorrer da narrativa, de uma instância básica que presidiria à sua organização e à sua estruturação. Gaudreault refere que Claude-Edmonde Magny, na sua obra, *L'Âge Du Roman Américain*, compara a estética do processo verbal, que caracteriza o romance americano de entre guerras com a técnica narrativa do cinema que conta histórias através da lente de uma câmara. Para este autor, a lente da câmara faz o trabalho do narrador, "verdadeira retina sobre a qual tudo virá a ser pintado."[347] Jacques Aumont, em *Esthétique Du Film*, escreve que o narrador é o realizador, nas suas escolhas sobre o tipo de encadeamento narrativo, a planificação, a montagem, por oposição a outras possibilidades oferecidas pela linguagem cinematográfica. Diz ele, que o narrador produz uma narrativa e uma história, inventando certos procedimentos narrativos e construções da intriga. Gaudreault diz que, se a montagem é efetivamente o campo de ação privilegiada, é importante identificar outros pontos de ancoragem da voz narrativa. À partida, haverá um cineasta e um narrador fílmico, e neste sentido, o filme mostra e narra. Para Gaudreault, a narração fílmica começa com a montagem. No plano desse parâmetro essencial da narratividade que é a temporalidade, a montagem permite às imagens fílmicas acederem a dimensões desconhecidas do discurso; a montagem constitui um outro momento, uma outra instância em relação à rodagem. E finalmente, estabelecendo uma fronteira entre dois níveis distintos de narratividade, a narração (narration) e a demonstração (monstration). O corpo fundamental da narrativa cénica atribui-se a uma só modalidade temporal: o presente. São os planos, o enquadramento, a planificação, que conduzem o espetador no cinema (inexistente no teatro), e são estes elementos que o autor invoca para distinguir, no plano narrativo, o cinema do teatro. Considerando as possibilidades de manipulação temporal que oferece, a montagem parece ser, para Gaudreault, a operação privilegiada em que se manifesta a intervenção do narrador fílmico. Para o autor, é por meio da montagem que o espectador experiência a sensação de existir um narrador fílmico, que impõe ao espectador um olhar. Ou seja, o mundo narrado, é fruto de um olhar intermediário (*regard intermédiaire*). É a pressuposição de um olhar intermediário que implica a existência de um tempo de reflexão[348] (expressão que Gaudreault vai buscar ao semiólogo francês Michel Colin), que se situa entre o momento e os acontecimentos produzidos e os que são apreendidos pela narrativa. O cineasta identifica-se em primeiro lugar no processo de

[347] "(...) véritable rétine sur laquelle tout viendra se peindre.". Claude-Edmonde Magny. 1948. *L'Âge du Roman Américain.* Paris: Seuil, 31. Cit. por GAUDREAULT 1989: 106.
[348] "(...) temps de réflexion". GAUDREAULT 1989: 110.

rodagem, um tempo, durante o qual, a agência responsável por comunicar a narrativa, permite-se a refletir sobre o mundo narrado e restituir a substância, por meio do filtro do seu olhar. Em cinema, o demonstrador mostra algo que, de uma maneira ou de outra, já foi (*à été*), mas por meio da coincidência da ação representada e da visão do demonstrador (*monstrateur*)[349]. Somente o narrador pode transportar-nos através do tempo. É o cruzamento de dois olhares, o do narrador e o do destinatário do ato narrativo, que abre esta brecha permitindo a inscrição da *diferença* temporal: vejo no presente e diretamente, no caso da narrativa fílmica, extramuros, o que o narrador viu antes de mim, intramuros. É ele que remete e determina a ordem de eventos já produzidos. É a atividade de montador do narrador fílmico que permite a inscrição de um verdadeiro passado narrativo. Se o plano existe no presente, se é um passado presentificado (o presente de Agostinho, pleno de tempo, como diz Deleuze), certas operações de montagem, permitem esta mestria do tempo que é uma das possíveis das atividades de qualquer narrador, o tempo da diegese presente de Metz. A imagem tal como o plano, é percebida como presente, mas a montagem permite a irrupção de uma instância narrativa que conduz o espectador a fim de o levar a viver diversas experiências temporais (em Ozu o tempo fílmico move-se no sentido de uma mudança da personagem por meio da evolução do seu estado, usando as imagens-tempo para, por um lado veicular um sentimento de naturalidade temporal, de tempo que passa, por outro, contrariando a causalidade linear, procurando estar próximo da vida). Seguindo Jean Paul Simon, em *Remarques Sur La Temporalité Cinématographique Dans Les Films Diégétiques*, Gaudreault faz a distinção entre tempo de ação (*temps de l'action*) e tempo de visão (*temps de la vision*).[350] É através da montagem que o narrador se permite a exercer o seu poder sobre a narração. O autor afirma que a montagem é a operação que permite a abstração do presente da narração. O montador (correspondendo no mundo real ao narrador), apropria-se do material (os planos) filmados pela câmara, para exercer a sua atividade estruturante, numa altura em que o demonstrado, já desapareceu. E referindo-se ao escritor alemão Otto Ludwig, escreve que o narrador fílmico torna-se no mestre absoluto do tempo e do espaço. Ele *representa* sem ser incomodado por nenhum dos obstáculos da realidade, ele encena sem nenhuma impossibilidade física, possuindo todos os poderes da natureza e do espírito. O cineasta, pelo contrário, é tomado pelos entraves da realidade, da sua realidade: a câmara, sendo o seu trabalho a ordem do contínuo. É a vida (de fotograma em fotograma) que existe no presente, sendo o passado presentificado. Gaudreault na senda da duração de Bergson e do conceito de

[349] Ibid.
[350] Ibid, 112.

tempo de Agostinho entende o tempo como uma sucessão no plano e na relação entre os planos. Ozu é o narrador que escolhe o que deseja mostrar e o que elidir na narrativa. É ele quem decide o tempo de cada plano e de cada cena, e nesse sentido, analisar o tempo fílmico em Ozu é estar próximo do seu olhar, do seu pensamento e do seu próprio tempo. Diz Gaudreault que a produção do cineasta, o plano, é temporalmente ambígua. A ilusão do presente que procura a visão do plano, não é mais do que um simulacro do presente. Mas permanece verdade que, sendo passado (o que é, efetivamente) ou sendo presente (tal como se apresenta), o plano mostre sem outra distinção, planos temporais, como terá dito o teórico Francis Vanoye que segundo Gaudreault, compreendeu que a imagem fílmica não está no presente, mesmo que para o espectador se passe no presente.[351]Apenas o narrador pode inscrever, entre dois planos, por meio dos cortes e dos raccords, a marca do seu olhar, ordenando um percurso de leitura, e transcender a unidade temporal que constrange o discurso da demonstração (monstration). A narração fílmica será o produto da sobreposição de duas camadas distintas de narratividade. A articulação entre fotograma e fotograma e entre plano e plano.

II.3.2. O TEMPO FÍLMICO

Para ajudar a perceber o conceito de tempo fílmico, recorri às reflexões sobre o tempo no cinema do realizador francês Jean Epstein e do realizador russo Andrei Tarkovsky. A partir das reflexões destes autores, assim como dos autores referidos anteriormente, coloco a seguinte questão: de que modo Ozu, usa o tempo fílmico, para criar a sensação de ciclo e de duração, na narrativa?

O realizador francês Jean Epstein no seu livro *Écrits Sur Le Cinéma*[352], refere-se ao tempo como contendo o mistério de uma dualidade, de uma unidade em dois valores ou em dois grupos de valores diferentes, uns exteriores e outros interiores ao homem; sendo este tempo interior mais dificilmente contável que o tempo físico, com o qual também raramente conflui, por vezes avançando, por vezes recuando em relação a este, conforme a fome ou a saciedade, a alegria ou a tristeza, o interesse, a distração ou o tédio. Duas formas de tempo que não são independentes um do outro, mas que também não existem sobrepostos um ao outro. A inconstância, a vaga do tempo vivido provém de a duração do *eu* ser entendida por

[351] Ibid, 113.
[352] EPSTEIN 1974: 367-371.

um sentido interior que Epstein define como complexo, obtuso, impreciso e a que dá o nome de *cénesthesie*. Tal constitui o sentimento geral de vivência (*de vivre*), em que se resume e confunde um conjunto de sensações indistintas, a partir da nossa sensibilidade mais primitiva, fetal, animal, e distante do intelecto. Exterior ou interior, diz Epstein, o tempo não se toca e, sobretudo, não se vê diretamente. O tempo não se encontra representado no tempo, mas está transposto em signos do espaço plano e imóvel, em signos de uma outra espécie que não a sua e que não possuem que um poder evocativo, convencional, terreno. Não o percebemos, a não ser graças às suas diferenças, às suas variações, ao seu movimento. Se todas as durações fossem iguais nunca teríamos o sentimento de viver mais ou menos depressa, pois o tempo ser-nos-ia impercetível, irreconhecível, inexistente. E deste tempo, múltiplo e diverso, apenas possuímos uma noção incerta.

Epstein escreve que graças ao cinema as variações de tempo entram num domínio experimental, uma vez que o cinema desmultiplica o nosso tempo, podendo por exemplo, torná-lo quatro vezes mais lento. Com o cinema, o tempo tornou-se numa variável em que as mudanças, tal como as mudanças das variáveis de espaço, produzem uma série ilimitada de perspetivas diversas, a que se combinam as perspetivas espaciais. No cinema, temos o sentimento de encontrar-nos num presente eterno, que o tempo atravessa. Ao afirmar que o passado se encontra atrás de nós e o futuro à nossa frente, formulamos noções de tempo em termos de espaço. A completa interdependência entre espaço, tempo e causalidade, são manejáveis pelo cinema, facilmente visíveis como um jogo, ou como um truque de física. Segundo Epstein, o tempo cinematográfico forma, por si só, uma matriz de ritmos diversos que apresentam uma variedade de velocidade e reversibilidade sobre aspetos visuais particularmente explícitos, chamando a nossa atenção para a pluralidade fundamental de ideia de tempo. Assim, toda a realidade – e a do tempo – surge como um fenómeno quantificado e variável, em função da sua pluralidade e relações.

Um filme está em constante mudança e movimento, captando o tempo como se o tempo vivesse dentro dele (Andrei Tarkovsky), a única experiência em que o "tempo é dado como uma perceção" (Gilles Deleuze). Para o realizador russo, tal como em Agostinho, o tempo é uma categoria espiritual, subjetiva, que morre na mente, sendo a ideia de viver-se uma experiência no tempo que atrai as pessoas ao cinema[353]. O tempo fílmico cria essa sensação de realidade contínua, mutável, humana, sensível, física, cíclica. Para Tarkovsky, a imagem torna-se autenticamente cinemática não apenas quando vive dentro do tempo, mas o

[353] TARKOVSKY 1989: 63.

tempo é vivido dentro dela, dentro de cada fotograma, visível no comportamento da personagem, no tratamento visual e no som. Assim, a montagem une planos que já contém o tempo, organizando a estrutura viva e inerente ao filme, o tempo que pulsa dentro das válvulas sanguíneas do filme, tornando-o vivo, determinando o seu ritmo. A consistência do tempo dentro do plano, a sua intensidade ou pouca consistência, que ele chama de "a pressão do tempo" ("time pressure", a partir da tradução em inglês) é que forma o ritmo da montagem.

Tarkovsky desenvolve este tema num capítulo do seu livro *Sculpting In Time*, cujo título é *Imprinted Time*.[354] Para Tarkovsky o tempo é uma condição para a existência do nosso "eu", necessário ao homem para que se realize enquanto pessoa. O tempo que uma pessoa vive dá-lhe a possibilidade de conhecer-se a si mesmo enquanto ser moral, comprometido na busca da verdade. A vida é o período em que lhe é permitido moldar o espírito de acordo com a sua própria compreensão do objetivo da existência humana. A consciência humana é dependente do tempo para a sua existência. É dito que o tempo é irreversível, mas para o realizador o passado parece por vezes mais resiliente e estável do que o presente. O tempo não pode desaparecer sem deixar rasto pelo facto de ser uma categoria subjetiva, espiritual, e o tempo que vivemos instala-se dentro de nós como uma experiência dentro do tempo. A causa e efeito são mutuamente dependentes, para a frente e retrospectivamente. A ligação entre causa e efeito, ou a transição de um estado a outro, é a forma na qual o tempo existe, os meios através do qual é materializado, na prática do dia a dia. A causa e efeito podem, num sentido moral, estar retroativamente ligados, e nesse caso uma pessoa regressa efetivamente ao passado. Tarkovsky afirma que pela primeira vez na história da cultura, o Homem encontrou os meios para fazer uma impressão do tempo[355] e de simultaneamente reproduzir esse tempo no écrã e até de repeti-lo, sendo essa a riqueza do cinema; a virtude do cinema é a sua apropriação do tempo, completo com a realidade material à qual está indissociavelmente ligado. A ideia suprema do cinema como forma de arte, é a impressão do tempo nas suas formas factuais e manifestações. E para Tarkovsky essa é a principal razão porque alguém vai ao cinema: o *tempo*. Pelo tempo perdido ou gasto ou nunca vivido. Ou seja, para obter experiência, sendo que a essência do trabalho do realizador é esculpir no tempo. O tempo para Tarkovsky é uma forma de reconstrução, de recriação da vida; juntando pedaços de factos sequenciais, de um "pedaço de tempo" (*lump of time*). Isso para o realizador é o cinema.

[354] Ibid, 57.
[355] "(...) to take an impression of time". Ibid, 62.

Sendo que os factos são dados sob a forma de observação direta e simples, como um haiku, que é uma pura observação da vida. Mas o cinema ao contrário da poesia e da prosa nasce de uma observação direta sobre a vida. A imagem cinematográfica é para o realizador essencialmente a observação de um fenómeno que passa através do tempo (passing through time), dos factos da vida dentro do tempo, organizados de acordo com o padrão da própria vida e observando as leis do tempo. Mas as observações são seletivas, pois apenas se deixa no filme o que se justifica como essencial. A imagem torna-se autenticamente cinematográfica quando não vive somente dentro do tempo, mas também o tempo vive dentro dela, seja em cada fotograma por separado. Para Tarkovsky não existe arte que se compare ao cinema na força e precisão com que comunica factos e estruturas estéticas que existem e que mudam dentro do tempo. Nesse sentido, Tarkovsky distancia-se de um certo e moderno cinema "poético" que rompe com os factos e com o realismo do tempo. Para o realizador uma das condições imutáveis do cinema é de que as ações no écrã devem desenvolver-se sequencialmente. A pureza do cinema, a sua força inerente, é revelada não na aptidão simbólica das imagens mas na capacidade de essas imagens expressarem um facto específico, único e atual. Filmar uma *mise en scène*, significa a disposição e o movimento de elementos selecionados em relação ao enquadramento, e resulta do estado psicológico particular de uma personagem num dado momento. O realizador para construir uma *mise en scène*, deve trabalhar a partir do estado psicológico das personagens para trabalhar a dinâmica interior da cena. Só aí poderá a *mise en scène* alcançar o significado de uma verdade real. O fator dominante da imagem cinematográfica é o ritmo que exprime o curso do tempo dentro do plano. A passagem do tempo é igualmente expressa no comportamento das personagens, no tratamento visual e no som. Nesse sentido, a imagem cinematográfica torna-se viva durante o momento da filmagem e existe no interior do enquadramento. A montagem une planos, eles próprios já preenchidos de tempo, e organiza a estrutura viva inerente ao filme. Por isso para Tarkovsky a ideia de "montage cinema" é incompatível com cinema.[356] A montagem é uma colagem de pedaços com base na "pressão do tempo" (time pressure) que nestes existem. O tempo torna-se assim tangível quando vemos algo significativo, verdadeiro, que acontece para lá dos eventos no écrã; quando compreendemos que o que vemos no écrã não está limitado à sua representação visual, mas para algo para lá do plano, ligado à vida. Nesse sentido um filme deverá ser maior do que ele mesmo. Tal como a vida constantemente a mover-se e a mudar, permite-nos interpretar e sentir cada momento separado de uma maneira distinta, também um filme vive dentro do tempo se o tempo viver dentro dele. Tal permite-lhe tornar-

[356] Ibid, 114.

se maior do que a sua própria existência, pois "a imagem torna-se autenticamente cinemática quando (entre outras coisas) não só vive dentro do tempo, mas o tempo também vive dentro dela."[357] Para Tarkovsky o que é diferente na montagem cinematográfica é a sua união do tempo que está impresso em pedaços de película, cada um deles com tempos diferentes. A sua colagem cria uma nova consciência da existência daquele tempo. Também o ritmo é dado pela vida do elemento filmado, e é sobretudo por um sentido de tempo, através do ritmo, que o realizador revela a sua individualidade. Organizar os planos, montar, perturba a passagem do tempo, interrompe-o e simultaneamente traz-lhe algo de novo. Assim, se uma mudança de ritmo está errada, o resultado será falso e estridente. Para o realizador reconheceremos sempre a montagem de Bergman, Bresson, Kurosawa, ou Antonioni, uma vez que a perceção do tempo de cada um deles, tal como expresso no ritmo dos seus filmes, é o mesmo. Tal como o de Tarkovsky, tal como o de Ozu.

Em relação ao cinema de Ozu, a montagem tem sido alvo de um profundo debate ligado ao sistema, particular, de uso do espaço e do tempo. Donald Richie e David Bordwell, identificaram padrões, repetitivos, de utilização de escalas e de ângulos, sobretudo em espaços fechados, como a casa. Para Richie, a montagem de Ozu, revela que está sobretudo interessado no agora, no presente. O espectador experiencia o tempo fílmico ao mesmo tempo que as personagens, e o nosso envolvimento resulta do conteúdo do plano, chamando ao tempo de Ozu um tempo psicológico, lento, criado pelo que existe dentro do plano, relacionado com a revelação da personagem.[358] As suas análises são sobretudo quantitativas, sem associar a dramaturgia de uma cena e o tempo fílmico à importância narrativa do momento. Quer Richie, quer Bordwell concluem que a sequência de Ozu é composta por três planos ou momentos, os três clássicos do cinema primitivo: O plano geral, usado para mostrar solidão, humor ou beleza estética (Richie) e que identifica o local da ação (Bordwell); o plano aproximado, o seu plano mais comum no qual ocorre a ação ou diálogo (Richie), ou, os planos em que são identificadas as personagens (Bordwell); o grande plano usado para os momentos mais emocionais com ou sem diálogo e o menos frequente dos três (Richie). Ozu concentra a ação narrativa dentro de um círculo de 360 graus opondo-se ao meio círculo de Hollywood, constituindo o espaço de Ozu, um conjunto de anéis concêntricos em redor de

[357] "(...) the image becomes authentically cinematic when (amongst other things) not only does it live within time, but time also lives within it". Ibid, 68.
[358] RICHIE 1977: 178.

uma ou mais personagens (Bordwell) dando por vezes a sensação de que se confrontam mesmo não estando, de fato, face a face.

Assim, regresso à questão colocada no começo deste capítulo, sobre de que modo Ozu usa o tempo fílmico, para criar a sensação de ciclo e de duração na narrativa. A resposta a partir da análise que fiz, creio ser a seguinte: Ozu concentra as suas narrativas em torno de momentos de transição das personagens, causados por um conflito que ameaça o lar. Ao mesmo tempo, cria um sentimento de gradual mutabilidade interior, não essencialmente na ação, pois as personagens de Ozu, sobretudo nos filmes tardios, sendo passivas, apenas agem por pressão exterior. Mas como se viu no capítulo sobre Bergson, de uma gradual sobreposição de estados emocionais, em que a relutância vai perdendo terreno para uma aceitação ao que a vida traz, criando assim a sensação de duração, de um presente que se renova até uma decisão inadiável, de lenta mudança e fecho de ciclo de vida. O casamento, a partida de casa dos pais viúvos ou em outros casos, a morte.

Se atendermos às palavras de Bergson e as juntarmos às de Tarkovsky quando fala da *mise en scène* e do tempo no plano, verificamos que em Ozu o passado está sempre presente. Por exemplo nos filmes tardios, vemo-lo na caracterização das personagens, nos gestos, no comportamento das filhas em relação aos pais e às mães, viúvos. Vemos nessa relação a compensação pela ausência do progenitor que morreu ou desapareceu e o afeto e dependência que se estabeleceu entre pai e filha ou filha e mãe, que assim formam o par do filme, desde esse acontecimento passado de que pouco ou nada sabemos mas cujo fantasma paira na relação entre filhos e pais. O passado e o futuro das personagens de Ozu estão dentro do plano que nos mostra o seu presente. Os três tempos coabitam desde que inicia o filme até que termina. No caso de *O Gosto de Saké*, o futuro de Michiko e do pai é sugerido no paralelo com o velho professor e a filha, como se fossem um seu reflexo no futuro. Também vemos o movimento do tempo nas diferentes gerações que convivem na casa de Ozu, desde os pais, aos filhos e aos avós, e, por conseguinte, nos planos. Assim Ozu, não nos mostra eventos passados (*flashbacks*) das personagens (como referem Richie e Bordwell), mas o movimento da vida das personagens, por vezes da infância à idade adulta, ou a parte final da sua vida culminando na morte. E nos filmes tardios, um pedaço da vida das filhas adultas concentrado no período de separação e de transição do velho (o lar de origem) para o novo, por meio do casamento. Ozu através da coabitação de diferentes gerações está-nos a revelar a justaposição de tempos. Através da relação entre as gerações infere-se elementos do passado de cada um deles assim como do futuro dos filhos e dos netos, tornando o tempo, um elemento constante nos planos e na narrativa. É também visível a tradição do oriente nas gerações mais velhas e a

influência do ocidente no estilo de vida dos filhos. Seja nos hábitos, na forma de vestir, no que os pais e avós desejam para os filhos e os filhos para si.

Quando Ozu coloca a filha a ajudar o pai a mudar de roupa ou a servir-lhe o jantar, mostra-nos a estranheza de um casal separado por várias gerações, que podiam ser pai e filha, sem nos dizer que efetivamente o são. Ozu está-nos a dizer que apesar do fosso temporal que separa as gerações, os laços de sangue, neste caso, marcados pela ausência (o passado), são os mais fortes e que apenas algo exterior os pode ameaçar. Ao mesmo tempo coloca-nos uma questão em direção ao futuro: como irão este pai e esta filha separar-se? Em Ozu, o efeito de duração na narrativa é criado por meio da associação do conflito (a ameaça que impende sobre o lar) ao rito de passagem; o período de separação com elementos do período de margem, em torno do qual, Ozu estrutura a narrativa. Nos seus filmes tardios, o tempo fílmico é criado pelo conjunto de cenas e de sequências em torno de um evento concreto, que é o eventual casamento da filha. A filha, próxima de uma ideologia ocidental, deseja escolher com quem quer casar, mas a tradição oriental, através de uma tia, do pai ou de um chefe, diz-lhe que deve aceitar um casamento social.

O filme passa-se durante o período da tomada de decisão da filha. Em *Primavera Tardia*, existe somente uma elipse, na terceira parte, que nos revela que passou algum tempo, mas entre a proposta da tia e a decisão de Noriko, passaram dois dias. O mesmo acontece em *Verão Prematuro*, entre a proposta do chefe de Noriko e a sua decisão em casar com o velho amigo do irmão. Porém, apesar de o tempo fílmico de Ozu ser concentrado em períodos de curta duração, o espectador vivencia o tempo interior das personagens. O facto de a personagem apenas agir pressionada contribui para esse efeito de duração.

Darrell William Davis no seu ensaio *Ozu's Mother*, faz um breve estudo sobre o tempo fílmico em *A História de Tóquio* chamando-lhe tempo cronopsicológico.[359] Desser afirma que os avós passam uma semana em Tóquio, incluindo uma viagem noturna a Atami. No dia em que regressam, Tomi e Shukichi são separados e Ozu faz uma montagem paralela entre os dois, mostrando o que está a acontecer, ao mesmo tempo, em sítios diferentes, sugerindo paralelos e contrastes. A temporalidade e a espacialidade neste dia, sexto e final, divide-se em dois, duplicando a sua duração para o espectador e para as personagens. A divisão do tempo mostra a dilação baseada em investimentos psicológicos, dependendo de obstáculos encontrados pelo velho casal que leva à sua separação. No dia 6, após uma noite

[359] DAVIS 1997: 83-87.

sem dormir e ao serem impedidos de ficarem em casa da filha, Shige, o velho casal encontra-se sozinho numa rua, frente a um templo, que Tomi refere como Ueno (o Templo de uma antiga família feudal, Tokugawa). Para Davis um elemento que dilata o tempo psicológico ainda mais do que a separação do velho casal são os temas das suas conversas. Quanto mais Shukichi e os amigos bebem, mais amarga se torna a sua reminiscência, confessando a sua desilusão com os filhos. Por contraste Tomi diz a Noriko que ela devia libertar-se do passado e voltar a casar. No final dessa noite, a policia leva o pai, embriagado, para casa da filha. Na manhã do dia 7, o velho casal deixa Tóquio, o dia 8, em que Tomi adoece é recontado no dia 9 pelo filho mais novo, Keizo, em que o velho casal descansa na sua casa de Osaka. Esta perfeição estrutural do tempo cronopsicológico de Ozu, como lhe chama Darrell, coincide com jogos de espaço e de lugar. Por exemplo, a referência metonímica a Ueno refere-se a na época ser conhecido como um local para os sem abrigo. Há pouca separação entre os espaços para viver e para trabalhar como quando o pai, embriagado, se senta numa cadeira do salão da filha. Também em casa do filho mais velho, o consultório é um espaço da casa, havendo pouca distinção entre a vida de trabalho e a da família. Apenas Noriko vive uma completa separação entre a vida de trabalho e a doméstica. No dia 4, Noriko leva o velho casal para visitar Tóquio, adiado desde o primeiro dia em que chegaram. Este é um exemplo da concentração temporal, fílmica, típica nos filmes de Ozu, sempre em torno de um evento que parece quotidiano, banal, ligado à família e ao perigo da sua dissolução.

Os avanços e recuos das personagens são comuns em Ozu, e contribuem para o sentimento de duração, de um estado emocional que se prolonga. Em *O Fim do Outono* Ayako rejeita a sugestão do tio, revolta-se quando sabe que a mãe vai voltar a casar, simpatiza com o jovem funcionário desconhecendo que é o rapaz que tinha recusado, vai-se aproximando gradualmente dele mas apenas o aceita a pedido da mãe (revelando que a sua resistência principal se deve ao facto de a não querer deixar sozinha). Em *Primavera Tardia*, Noriko vive na hesitação se deve aceitar a proposta da tia e apenas quando o pai mente, ela toma a decisão. Mas, durante a viagem final, recua, para aconselhada pelo pai, efetivar o casamento. Em *Verão Prematuro*, Noriko torna secreta a sua decisão em relação à proposta do chefe. E apesar da expectativa da família devido à posição social do noivo, ela volta atrás e decide casar com o seu amigo de infância. Em *O Gosto do Saké*, Michiko, pressionada pelo pai, rejeita a possibilidade de um casamento arranjado e confessa o seu interesse pelo amigo do irmão. Mas ao saber que ele já tem noiva, Michiko revela que a sua resistência em deixar a casa também tem a ver com o sentimento de dever em relação ao pai e ao irmão. Apenas no fim, ela aceita a proposta que é feita através do pai. Estes recuos e avanços, a sua relutância

em agir ou a sua passividade, contribuem para o efeito de duração, de um estado psicológico que apenas lentamente vai alterando para um sentimento de aceitação e mudança.

A duração em Ozu, tal como afirma Tarkovsky, é também resultado da relação entre a *mise en scène* plano a plano (a micronarrativa de Gaudreault), ou seja, do tempo que a própria imagem revela e a montagem, comunicando ambos numa imagem-tempo direta, como escreve Deleuze, um determinando a forma ou a força do tempo na imagem, o outro as relações de tempo ou de força na sucessão das imagens.

Por exemplo, em *Primavera Tardia*, quando o pai regressa a casa determinado em falar à filha de Hattori. Neste caso, o gesto mais banal é importante, como o mudar de roupa, o lavar as mãos, a preparação do jantar. Mas porquê a atenção aos detalhes da rotina na casa? Noriko transita entre os espaços da casa; a cozinha, a casa de banho, a sala. É da *mise en scène* entre pai e filha que resulta o tempo nos planos e o tempo fílmico da cena. Esta cena estabelece a intimidade do lar e prepara a conversa sobre Hattori.

Ozu utiliza a profundidade de campo em cada plano, criando uma *mise en scène* fluida no espaço, preenchendo-o com os atores que se revezam, criando ritmo, duração e tempo. Esta duração ou o tempo em cada plano, é fundamental para a construção emocional da cena até à abordagem do pai. Neste sentido, a rotina aparentemente sem significado torna-se dramática. Ozu filma este momento em dois planos conjunto contrapicados (ver Figuras 1 e 2).

1.



2.



Ozu corta para campo contracampo, em plano aproximado de tronco, apenas quando Noriko e o pai trocam algumas palavras na sala (ver Figuras 3 e 4).

3.



4.



Ozu regressa aos planos conjunto, contrapicados, quando Noriko fala com o pai enquanto este se seca na casa de banho (ver Figuras 5 e 5A). E depois, em planos mais afastados, quando Noriko se dirige para a sala levando o jantar (ver Figuras 6 e 7).

5.



5A.



6.



7.



Ozu corta para um plano conjunto dos dois, quando pai e filha iniciam o jantar (ver Figura 8) e só regressa para campo contracampo durante o jantar, quando o pai finalmente a questiona sobre Hattori.

8.



Ao revisitar a cena em que Noriko e o pai assistem à peça Noh, verifica-se que a duração e o tempo da cena resultam de dois fatores: (a) o tempo emocional de Noriko, de cujo ponto de vista a cena é filmada, estabelecendo a duração e o tempo de cada plano. (b) O tempo fílmico criado pela montagem entre os planos, que inclui os planos da peça que decorre no palco.

Ozu utiliza dezanove planos de montagem (de onze planos de rodagem): plano geral do palco (ver Figura 9); plano conjunto do palco (ver Figura 10); plano conjunto dos cantores em palco (ver Figura 11); plano conjunto frontal de Noriko e do pai a assistirem à peça (ver Figura 12); plano geral da sala de teatro com a peça a decorrer e o público a assistir (ver Figura 9A); plano aproximado de tronco de Noriko e de Somiya, em que Noriko vê o pai a cumprimentar a Senhora Miwa e ela própria a cumprimenta (ver Figura 13); plano conjunto da senhora Miwa, entre a assistência, em que ela os cumprimenta de volta (ver Figura 14); Ozu regressa ao plano aproximado de tronco frontal, em que Noriko olha para o pai e vê-o feliz (ver Figura 13A); plano aproximado de peito de Noriko, em que ela baixa o rosto, triste, interpretando a felicidade do pai causada pela presença da senhora Miwa (ver Figura 15); plano conjunto lateral de Noriko, do pai e da Senhora Miwa, ao fundo, onde Ozu prolonga a desilusão de Noriko relacionando as três personagens num mesmo plano - Noriko por entre Somiya e a senhora Miwa (ver Figura 16); plano aproximado de peito de Noriko no qual Ozu prolonga a tristeza de Noriko a olhar para o pai (ver Figura 15A); plano aproximado de peito de Somiya, onde Ozu mostra a felicidade no rosto de Somiya, criando a ambiguidade sobre se é causada pela peça ou pela presença da senhora Miwa (ver Figura 17); Ozu regressa ao plano aproximado de peito de Noriko, que continua a olhar para o pai (ver Figura 15B); e corta para um plano aproximado de tronco da Senhora Miwa, a escutar a peça, um corte radical, sem ser motivado (ver Figura 18). Ozu regressa para o mesmo plano aproximado de peito de Noriko que olha Miwa, revelando assim que o plano anterior é um ponto de vista de Noriko (ver Figura 15C). Noriko regressa à melancolia, pois cada vez parece mais concretizada a

possibilidade do casamento do pai com Miwa. Ozu corta para um plano conjunto frontal de Noriko por entre a assistência, de rosto baixo, a sua tristeza contrastando com o deleite do pai e o resto do público que escuta a peça (ver Figura 19). Ao mesmo tempo, sendo a peça a história de uma aristocrata que se sente traída, é como se a protagonista se tornasse Noriko, a viver as emoções que a peça relata. Ozu corta para um plano geral do palco (ver Figura 9B), tornando mais concreto esse paralelo, e depois regressa ao plano aproximado de peito de Noriko, em que ela chora (ver Figura 15D). Ozu termina a cena com um plano exterior, de uma árvore (ver Figura 20).

9.



10.



11.



12.



9A.



13.



14.



13A.



15.



16.



15A.



17.



15B.



18.



15C.



19.



9B.



15D.



20.



Ozu através da *mise en scène* (a representação de Setsuko Hara, o seu olhar) e da montagem, veicula a mudança de estado de espírito de Noriko, inicialmente emersa na peça, para, ao aperceber-se da presença de Miwa e interpretar (mal) a felicidade no rosto do pai com a presença da outra mulher, revelar ciúmes, angústia e também a consciência de um período na sua vida que chegou ao fim. Ozu prolonga o tempo emocional de Noriko e a sua mudança filmando o mesmo momento em quatro escalas diferentes (três planos aproximados de conjunto, frontais e um lateral, e um plano aproximado de peito), que depois monta de modo a prolongar a emoção de Noriko, intercalando com os pontos de vista dela para o pai e para a senhora Miwa, cortando depois para a peça a decorrer no palco. Assim, a sensação de tempo, decorre 1) dos olhares cada vez mais emotivos de Noriko, de cujo ponto de vista é

filmada a cena; 2) da montagem subordinada ao tempo de cada plano; de alguns planos do narrador, como o momento da peça que decorre no palco. Também o som da peça, com o seu relato da história, um paralelo para o que Noriko sente, permite o tom hipnótico. Desta relação surge o tempo fílmico dominado pelo tempo psicológico, interior de Noriko. Outro elemento que Ozu utiliza recorrentemente e encontra-se presente no princípio e no final da cena são os *planos intermédios* de Bordwell, *pillow shots* de Noël Burch ou as naturezas mortas de Richie (que, como explicado anteriormente, servem de pontuação entre cenas ou permitem distender uma emoção no tempo). O plano das árvores no início, cria um momento de transição emocional. No fim, o plano mais aproximado dos ramos da árvore a abanar ao vento, prolonga a melancolia de Noriko antes de a vermos e ao pai a caminharem de regresso para casa. Estes planos são exemplos das imagens puras e diretas do tempo de Deleuze, contemplativos, que veículam uma sensação de tempo que passa, uma duração que permite a transição de uma emoção ou que a prolonga.

Outro exemplo de duração e de tempo em *Primavera Tardia*, é a cena em que Noriko e o pai estão no quarto do hotel em Quioto, e onde Noriko recua em relação à sua decisão (ver Figuras 21 a 23). O momento final da cena é paradigmático da forma como Ozu utiliza a emoção da personagem no plano (Tarkovsky), neste caso, os tempos da própria atriz, e a montagem com um plano intermédio, o plano de um vaso, outra imagem-tempo (Deleuze). Ozu filma o momento em dois planos aproximados de peito de Noriko e do pai, já deitados nos *futon*. Noriko acaba de confessar que não deveria ter julgado Onodera por ter casado uma segunda vez (achou o ato dele impuro). E que também pensou o mesmo do pai. Mas o pai entretanto adormeceu e deixou de a escutar. Noriko fita o teto com um sorriso. Ozu corta para o plano de um vaso numa alcova, banhado pelo luar, distendendo o tempo, o que lhe permite regressar a Noriko à beira das lágrimas. Ozu volta a terminar a cena com o mesmo plano do vaso.

21.



22.



21A.



23.



21B.



23A.



Já foram discutidas as diferentes interpretações sobre este momento do vaso, mas entendo que é o tempo que decorre deste plano que permite a Ozu a duração necessária para uma mudança do estado emocional de Noriko, prolongando o tempo da cena. O momento do vaso é um exemplo do tempo fílmico em Ozu que prolonga e cria uma emoção.

Diz Deleuze no seu *Cinema 2* que:

> *(...) o vaso de Primavera Tardia intercala-se entre o pequeno sorriso da rapariga e as suas lágrimas que despontam. Há devir, mudança, passagem. Mas a forma daquilo que muda, ela, não muda, não passa. É o tempo, o tempo em pessoa, 'um pouco de tempo em estado puro': uma imagem-tempo direta, que dá àquilo que muda a forma imutável em que se produz a mudança, a noite que muda em dia, ou o inverso, enviam para uma natureza morta sobre a qual a luz cai ao enfraquecer ou ao crescer. A natureza morta é o tempo, porque tudo aquilo que muda fá-lo no tempo, mas o tempo, ele próprio, não muda, ele*

> *próprio só podia mudar num outro tempo, até ao infinito. As naturezas mortas de Ozu duram, têm uma duração, os dez segundos do vaso: esta duração do vaso é precisamente a representação do que permanece, através da sucessão dos estados cambiantes.'* [360]

No final da cena, acredito não ser irrelevante Ozu cortar do plano do vaso para o jardim de Ryoanji (o célebre jardim de pedra de Quioto). Ozu corta da pedra para a pedra, pois é um vaso sem flores, vazio. O historiador alemão Gunter Nitschke, no seu livro *Le Jardin Japonais* refere-se a Ryoanji como uma composição abstrata de objetos naturais no espaço, uma composição cuja função é incitar a meditação, e que nada simboliza.[361] Na cena no jardim de Ryoanji o pai e Onodera partilham confidencias sobre os filhos ficando em silêncio, refletindo, em sintonia com a paisagem abstrata. Essa emoção contemplativa é distendida e criada, uma vez mais, na relação entre a duração dos planos e a sua montagem. Ozu corta entre um plano geral e um plano aproximado do jardim de pedras (ver Figuras 24 e 25); um plano conjunto do pai e de Onodera (ver Figura 26); outro plano geral do jardim que funciona como um ponto de vista dos dois (ver Figura 27), que corta com um plano geral do pai e de Onodera como um contracampo (ver Figura 28). Termina com dois planos aproximados do jardim de pedras (ver Figuras 29 e 30). O tempo fílmico neste caso cria uma cena meditativa e melancólica sobre os filhos e as mudanças que ocorrem na vida

24.



25.



[360] DELEUZE 2006: 31, 32.
[361] NITSCHKE 2002: 92.

26.



27.



28.



29.



30.



A longa exposição de *Verão Prematuro* é um exemplo de como Ozu utiliza a *mise en scène* e o tempo fílmico para introduzir as personagens e o espaço da casa. Ozu inicia o filme, como é seu hábito com um plano geral de um pequeno cão numa praia (ver Figura 31), cortando para um plano de um pássaro numa gaiola através da janela da casa, no interior (ver Figura 32). Ozu vem do exterior para o interior, fazendo uma relação entre a natureza selvagem através do cão solto na praia com os pássaros nas gaiolas. Do pássaro à janela, ele corta para mais gaiolas com pássaros no corredor principal da casa (ver Figura 33), uma casa da pequena burguesia, para nos apresentar o avô, sentado no chão da sala. O tempo fílmico nestes primeiros momentos é usado para uma aproximação gradual à casa, da natureza para o doméstico, como é exemplo as gaiolas com os pássaros. Ozu corta para um plano conjunto,

contrapicado, do avô sentado no chão (ver Figura 34), e introduz o neto mais velho, que o informa de que o pequeno-almoço está pronto (ver Figura 35). A criança corre na direção da cozinha, onde através de um plano geral do corredor, em ligeiro contrapicado, vemos a mãe e a avó, ao fundo, a prepararem a comida (ver Figura 36). O filho diz à mãe que avisou o avô e leva uma tigela para a sala. Plano geral da sala onde é utilizada a profundidade de campo. Em primeiro plano está Noriko sentada à mesa e ao fundo, Koichi, o irmão. Utilizar a profundidade de campo é uma característica de Ozu. É um plano relativamente longo, onde o tempo fílmico é usado para a introdução de três novas personagens: Noriko, o seu irmão, e Isamu, o filho mais novo, que é chamado por Noriko (ver Figura 37). Ozu corta para um plano do corredor onde vemos Isamu surgir do quarto, dirigir-se à sala, e depois, ir ter com a mãe à cozinha que o adverte para ir lavar as mãos (ver Figuras 38, 39 e 36A). Isamu dirige-se para a casa de banho (ver Figura 40). Todos os momentos são filmados em plano conjunto, contrapicado, do corredor. Ozu utiliza a profundidade de campo e a *mise en scène*, nos corredores longos da casa, um plano que é repetido em vários dos seus filmes, aumentando a sensação de tempo no interior do plano. A família reúne-se em torno da mesa, em plano conjunto, onde se junta mais tarde, a mãe e a avó (ver Figura 41). Também na imagem, nas diferentes gerações, netos, avós, pais e filhos, está uma imagem viva de tempo. Ozu utiliza assim quatro planos filmados do corredor para as várias divisões da casa e dois planos gerais da sala, usando a profundidade de campo para construir a *mise en scène* que expõe a rotina da família e introduz as personagens. A importância desta longa exposição construída por Ozu é a de estarmos a assistir a uma família à beira de sofrer a separação da filha Noriko e por conseguinte, a sua dissolução. A rotina da família não será mais a mesma. Uma vez mais, a banalidade em Ozu possui um lado dramático pensando a *mise en scène* e a relação entre as personagens como um momento no tempo, que para Noriko fará parte da memória da sua casa onírica. Ozu cria o tempo fílmico nesta cena, por meio da profundidade de campo, da *mise en scène* em cada plano, e da montagem entre os planos, ligados pelas personagens que percorrem os espaços (à semelhança da cena inicial de *A História de Tóquio*). A duração dos planos é relativamente longa, havendo momentos em que as personagens saem de campo deixando o plano vazio, ou entram no espaço deixado livre por outra personagem (algo comum em Ozu como foi demonstrado antes). Também somos introduzidos na cena por dois planos do exterior, que permitem uma entrada gradual na casa e uma aproximação à intimidade da família.

31.



32.



33.



34.



35.



36.



37.



38.



39.



36A.



40.



41.



O Gosto do Saké sendo o derradeiro filme de Ozu apresenta alguns momentos, que repetem *Primavera Tardia*. Ozu estabelece a fidelidade da filha em relação ao pai, nos primeiros momentos do filme. A relação entre Michiko e o pai é mais formal do que a cumplicidade entre Noriko e Somiya. Ozu filma a cena num plano geral, contrapicado, do corredor, típico em Ozu, em que Michiko cumprimenta o pai que chega a casa, e lhe leva a mala (ver Figuras 42 e 42A); um plano conjunto de um espaço contíguo, onde Michiko arruma o chapéu do pai e, revelando de imediato a sua personalidade confrontativa, lhe pergunta se ele esteve a beber. O pai nega. Michiko diz que não acredita nele e regressa à sala (ver Figuras 43 e 42B); de seguida, Ozu introduz um plano geral da sala através dos shoji, onde vemos o pai a mudar-se para um quimono (ver Figura 44).

Michiko pertence a uma outra geração, menos submissa e ocidentalizada, significando que a mudança, a acomodação à tradição que ela rejeita, será mais difícil e convulsa. A *mise en scène* em Ozu, até na cena que parece mais simples, serve uma dramaturgia baseada nas personagens e no que pretende revelar delas, no conflito civilizacional, a oposição de tempos, presente nos seus filmes. A *mise en scène* decorre assim entre três espaços, filmados em profundidade, cuja ligação é feita pelo movimento e pela ação das personagens.

42.



42A.



43.



42B.



44.



Por contraste a Michiko e ao pai, quando Ozu faz o paralelo com o velho professor e a filha, no momento logo após Somiya deixar o velho professor em casa, a filha ao ver o pai embriagado começa a chorar, um momento já analisado atrás. Ozu usa dois planos aproximados da filha e do pai (ver Figuras 45 e 46). Os cortes são motivados pelos olhares da filha: a filha olha para o pai embriagado; a filha recolhe as mãos num gesto de aflição; o pai tenta erguer-se, mas volta novamente a tombar para a frente, sem forças; a filha lentamente começa a chorar. A emoção resulta da relação entre o olhar da filha para o pai que a levam ao choro. Ozu corta a seguir para um conjunto de espaços intermediários (usando a terminologia de Bordwell), relativamente longos, que permitem a duração da emoção até serenar, fazendo a ligação para outro momento do filme, igualmente noturno, num bar de saké (ver Figuras 47 a

50). São imagens-tempo, que permitem prolongar o tempo fílmico e estabelecem uma ponte emocional entre dois espaços distintos, ligados pela noite.

45.



46.



45A.



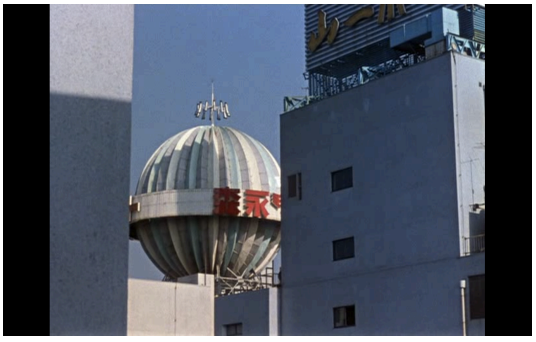
46A.



45B.



47.



48.



49.



50.



Mas os espaços intermediários que são usados para distender o tempo fílmico e, por conseguinte, a duração de uma emoção, adquirem uma função diferente num outro momento do filme, perto do seu final, uma função mais dramática. Tal acontece no casamento de Michiko, despoletado pela imagem que Hirayama, após visitar o velho professor e a sua filha, tem de si e de Michiko, se não a deixar partir de casa. Ozu fala assim do tempo através deste paralelo; da partida para uma nova vida de uma jovem mulher que opta por cumprir um rito de passagem ligado à tradição, aceitando o casamento social, e a resignação do pai à solidão. No primeiro plano, um plano conjunto, quando Hirayama entra no quarto (ver Figura 51), Michiko está ao espelho, em plano aproximado de tronco, vestida de noiva (ver Figura 52). Hirayama sorri comovido (ver Figura 53). A cunhada e o irmão, igualmente em plano aproximado de tronco, comentam a beleza de Michiko (ver Figura 54). Michiko sorri e agradece ao pai (ver Figuras 52A e 51A). Quando saem do quarto, o irmão e a cunhada levam as malas com a roupa e os pertences de Michiko. Ela não irá voltar. Ozu corta para o espelho defronte do qual estava Michiko, o seu espelho pessoal, criando uma sensação de vazio, de uma ausência que nos é dada pela presença de um objeto que fazia parte do quotidiano da personagem. Michiko não voltará a ver o seu reflexo naquele espelho. A duração do tempo fílmico, com este duplo corte entre um plano conjunto e um plano aproximado do espelho, criam esse momento dramático (ver Figuras 55 e 56).

51.



52.



53.



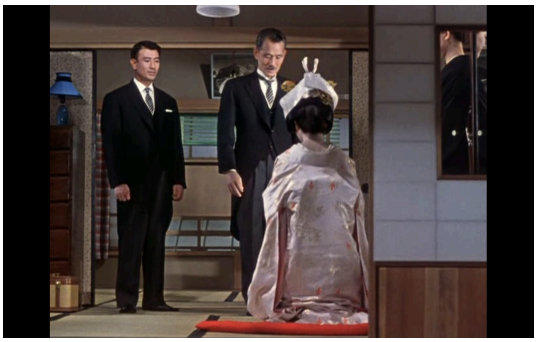
54.



52A.



51A.



55.



56.



Após o casamento, à noite em casa, o filho mais novo vai dormir. Hirayama fica sozinho na cozinha, semiembriagado. “Estou sozinho”, diz. Ozu corta para espaços vazios da casa, na penumbra, de novo os espaços intermediários que simbolizam a solidão do pai; a metamorfose da própria casa. Começa por um plano conjunto do corredor, com a cozinha ao fundo, onde Hirayama se irá sentar à mesa (ver Figura 57); depois um plano das escadas, numa aproximação gradual ao quarto de Michiko no segundo andar (ver Figura 58); de seguida, o quarto vazio de Michiko, através dos mesmos dois planos da cena anterior; o plano conjunto e o plano aproximado do espelho de Michiko, na penumbra, refletindo o luar (ver Figuras 59 e 60). Corta para o corredor banhado pelo luar e depois para o rosto comovido de

Hirayama (ver Figuras 61 e 62). O tempo fílmico constrói a solidão do pai. Este momento estabelece um paralelo com Somiya no final de *Primavera Tardia*, outro momento em que Ozu usa o tempo fílmico e a duração dos planos para criar um confronto com a morte.

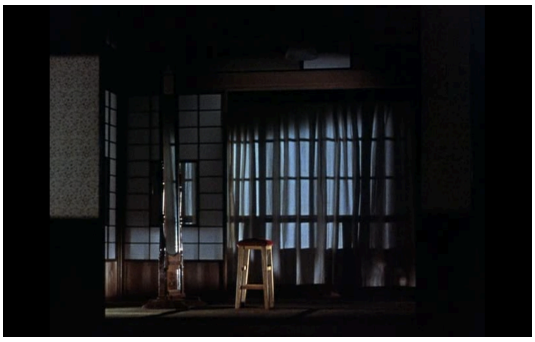
57.



58.



59.



60.



61.



62.



Esta cena encontra uma rima na cena final de *O Fim do Outono.* Akiko antes de se deitar, fica uns momentos contemplativa sobre o seu *futon*. Despe lentamente o roupão e nesse momento pára, séria, capturada por uma memória ou pensamento. Ozu corta para o quimono que ela vestiu na cerimónia do casamento de Ayako, e quando regressa a Akiko, ela sorri. Um leve sorriso que se torna mais expressivo no fim. Nesse momento Ozu corta para o corredor vazio. Mas é um plano do quimono (tal como o plano do vaso, em *Primavera Tardia*) que permite o tempo necessário para a emoção da mãe ter mudado, quando a

voltamos a ver. O tempo do plano do quimono também possibilita ao espectador o tempo para aceitar essa mudança. Permite-lhe imaginar que o sorriso tem a ver com uma memória sobre a filha. A duração da cena dá igualmente tempo à personagem para que haja um momento de resignação com o ciclo da vida, ou seja, o ciclo do próprio tempo, de forma mais serena e contida que Hirayama. Desta vez, Ozu aproxima-se lentamente; primeiro num plano geral da sala, da mãe numa espécie de meditação (ver Figura 63); depois revelando-a num plano aproximado de tronco (ver Figuras 64 e 64A); de seguida, Ozu corta para o plano do vestido usado no casamento de Ayako onde se detém alguns segundos (ver Figura 65), e regressa à mãe, em plano aproximado de peito (ver Figura 66). Termina com o plano geral do corredor, que prolonga a emoção e permite uma transição suave entre cenas (ver Figura 67).

63.



64.



64A.



65.



66.



67.



Outro momento em que Ozu utiliza o tempo fílmico para prolongar uma emoção, é durante a última viagem que mãe e filha fazem juntas à montanha. No quarto, a mãe aconselha a filha a casar com Goto, para não se preocupar com ela. Akiko chora (ver Figura 68). Ozu corta entre a noite e o amanhecer na montanha, por meio de diversos planos: a estância onde se encontram hospedadas durante a noite; um detalhe da vegetação da montanha. É manhã; plano das empregadas da estância a arrumarem os quartos; da montanha ao longe; de um grupo de jovens estudantes a tirarem um retrato no cenário montanhoso; da montanha através das janelas; da mãe e a filha a tomarem o pequeno almoço na sala. A mãe menciona que será provavelmente a última viagem juntas, pois com o casamento de Akiko, começarão uma vida nova. De seguida, relembra o período da guerra em que viveu com o marido e a filha, em pequena, naquele local. Olham as duas pela janela, para a montanha, mergulhadas em memórias (ver Figuras 69 a 75). Estas duas cenas constituem o centro da viagem, pois é a despedida entre mãe e filha, tal como Quioto foi a viagem de despedida entre Noriko e o pai.

68.



69.



70.



71.



72.



73.



74.



75.



De entre o casamento das filhas, o de Ayako é o único em que o noivo é revelado. Na cerimónia, o plano geral, contrapicado, em que os noivos estão a ser preparados para um retrato é afinal um ponto de vista da mãe (ver Figuras 76 e 77). Segundo Kiju este é o momento em que efetivamente mãe e filha já estão separadas. O facto de o ponto de vista ser um plano afastado, dá essa separação da mãe. É típico de Ozu, começar a cena com um plano geral que se torna no ponto de vista de uma personagem (os falsos raccords de olhar, de que falam Thompson e Bordwell).

76.



77.



Em *A História de Tóquio*, a noite da morte da mãe é um exemplo de concentração fílmica em Ozu. Ozu corta do início da noite na casa em que a família está junto de Tomi, em

coma, para um plano do pai profundamente triste. O filho que é médico acabou de informar a família que restam poucas horas de vida à mãe (ver Figuras 78 e 79). Ozu corta para planos do amanhecer na cidade portuária de Onomichi; o nascer do sol no porto, junto ao rio, e vai-se afastando, passando pelos barcos no rio, a calçada húmida do passeio, até revelar os telhados das casas junto à linha do comboio (outro motivo Ozuesco). Onomichi é uma cidade junto ao rio, encimada por um templo budista (ver Figuras 80 a 84). Ozu regressa à casa onde a mãe faleceu algumas horas antes, criando uma pequena elipse. Ozu corta do plano geral da sala, para os planos aproximados dos filhos que velam a mãe e choram, distendendo a emoção e o momento do luto (ver Figuras 85 a 87).

78.



79.



80.



81.



82.



83.



84.



85.



86.



87.



Durante o funeral, o filho mais novo, Keizo, abandona a cerimónia e vai sentar-se nas escadas do templo. Permanece sentado, triste, com a culpa por ter chegado tarde e não ter visto a mãe viva. Ozu filma Keizo num plano conjunto e depois num plano aproximado de tronco (ver Figuras 88 e 89). Ozu corta para um ponto de vista de Keizo sobre um conjunto de lápides no cemitério. Quando regressa a Keizo, ele está com lágrimas nos olhos. Noriko aproxima-se dele e Keizo confessa que escutar a música fúnebre o faz confrontar-se com o desaparecimento da mãe. Keizo e Noriko regressam para dentro. Ozu volta a mostrar o ponto de vista de Keizo sobre as lápides, que se transforma em espaços intermediários (*intermediate images*)[362] (Ver Figuras 90 a 92).

88.



89.



[362] BORDWELL 1988: 332.

90.



91.



92.



Em *Havia Um Pai* ao contrário de *A História de Tóquio*, a morte não é elíptica. Ozu entra lentamente na cena. O plano geral da enfermaria, em contrapicado, transforma-se no ponto de vista de um homem que a observa à distância. É um ex-estudante de Horikawa (ver Figuras 93 e 94). Corta para o plano conjunto de Horikawa na cama e dois homens que estão junto a ele, de quem não vemos o rosto (ver Figura 95). Ozu insere um grande plano de Horikawa (ver Figura 96), cortando para um plano conjunto frontal dos dois homens sentados, revelando o filho, Ryohei e Hirata (ver Figura 97). Horikawa dá o último conselho ao filho que o olha em grande plano. Depois, Horikawa morre (ver Figuras 96A, 98, 96B). O grande plano de Ryohei e do pai, permite uni-los num último momento em que passados todos estes anos, estão de novo próximos. A morte ocorre, como se fosse em tempo real, ecoando o realismo de que fala Bazin, pois assistimos ao tempo a decorrer no plano. Neste caso Ozu não utiliza espaços intermediários. O ato do levantar dos dois homens ao fundo, revela para Bordwell, um novo elemento, de significado motivacional e composicional: o chapéu pousado ecoa o chapéu caído do pai no momento em que teve o ataque (ver Figuras 99 e 100). O médico comprova a hora da morte (ver Figura 101). Ryohei tenta conter as lágrimas (ver Figura 98A). Esta sequência do Hospital, para Bordwell, revela uma nova austeridade em Ozu que está de acordo com o seu estilo sonoro. O final da cena consiste em apenas dois

movimentos físicos, o levantar dos homens e a saída do filho. Para Ozu, a emoção é concentrada em mostrar uma cadeira ocupada, e depois mostrá-la vazia. Masahiro Shinoda, assistente de Ozu, relembra que o realizador achava dramático mostrar objectos que se encontravam inicialmente no enquadramento e que depois tinham desaparecido, ou cujas posições alteraram[363]. É o caso de em *Primavera Tardia*, a cadeira onde Noriko chora ser a mesma na qual o pai se senta no fim; ou em *O Gosto do Saké*, o espelho ser o mesmo no qual Michiko se preparou para o casamento.

93.



94.



95.



96.



97.



96A.



[363] BORDWELL 1988: 294.

98.



96B.



99.



100.



101.



98A.



Este momento da morte do pai é o final de um ciclo de vida, a transição entre o tempo do pai que termina e a nova vida do filho. A implacabilidade do destino levou à morte do pai, impedindo que voltem a viver juntos como na infância de Ryohei. Ryohei terá de construir uma família nova; ele próprio passar a pai e refazer a sua casa onírica. No fim, quando parte de comboio com a noiva, Ryohei leva um recetáculo com as cinzas do pai. É única forma que tem de o manter junto a si. Mesmo apenas conseguindo o que desejava após a morte do pai o que este plano nos diz é que nem a morte quebra os laços mais profundos entre pais e filhos. É uma imagem que contém a força dos laços de sangue na vida e na morte, uma síntese do tempo.

- **Conclusão**

Uma das principais inovações de Ozu é a introdução do que Deleuze denomina de imagem direta do tempo no seu cinema. O tempo fílmico em Ozu resulta da relação entre o tempo dos planos e os espaços intermediários ou vazios, outras imagens-tempo, que intervalam a ação narrativa, criando tempos mortos, de mero fluxo e passagem de tempo. Ozu interrompe a ação narrativa, entre cenas e no interior das cenas, com planos destes espaços, que criam modulação, tonalidade e duração. Em Ozu, a duração criada a partir destas imagens-tempo, permite a mudança da personagem (e ao espetador assimilar essa mudança), prolongando uma emoção numa sobreposição de estados emocionais que levam a uma transição suave entre cenas. A duração permite igualmente, uma transição gradual entre espaços, do dia para a noite ou vice-versa, e pequenas elipses narrativas. A duração e o tempo dentro do plano resulta dos atores e da *mise en scène* e de algo para lá do plano, a *time pressure* de Tarkovsky. Também as cenas impregnadas de diálogos do quotidiano aparentemente banais, silêncios que interrompem o fluxo narrativo, momentos de introspeção ou de contemplação, são imagens diretas do tempo presentes nos seus filmes. A *mise en scène* nas cenas expositivas longas introduzem as personagens mediante uma exposição detalhada do quotidiano e das relações no interior da família. Se se olhar para as imagens de Ozu com as suas diferentes gerações, entre netos, filhos, pais e avós, por vezes juntos no mesmo plano, assiste-se à modernidade a conviver com a tradição (normalmente, a causa do conflito, numa época de abertura ocidental posterior à segunda guerra mundial), o início de uma nova era. Assim, a principal ameaça à estabilidade dos ciclos de vida no lar familiar de Ozu, especialmente nos seus filmes tardios, onde a forma é o casal constituído pela filha adulta e pelo seu pai viúvo, ocorre deste conflito entre duas civilizações, o novo estilo de vida abraçado pelos filhos trazido pelo ocidente e a tradição oriental nas gerações mais velhas. Isto é, de um conflito causado pelo próprio *tempo*. Tal como Deleuze escreveu, Ozu foi um dos precursores da introdução do tempo no cinema, quer na forma quer no conteúdo, e neste sentido, também de um certo cinema moderno que reflecte sobre a contemporaneidade.

II.3.3. OZU E O SLOW CINEMA

Paul Schrader refere a descrição de Deleuze em *Cinema 2*, sobre a célebre sequência de Umberto D (1952), uma cena que tanto impressionou André Bazin dezoito anos antes.[364] Deleuze escreve:

> *(...) a jovem criada a entrar na cozinha de manhã fazendo uma série de gestos espontâneos e enfastiados, começando um pouco a limpar, caçando formigas lançando-lhes água, pegando no moinho de café, fechando a porta com a ponta estendida do pé. E quando os seus olhos cruzam o ventre de mulher grávida, é como se fosse nascer a miséria do mundo. É numa situação vulgar ou quotidiana, durante uma série de gestos insignificantes, obedecendo, no entanto, a outros tantos esquemas sensoriais motores simples, o que, de repente, surge é uma situação ótica pura perante a qual a criadita não tem resposta ou reação. Os olhos, o ventre, são um encontro (...).* [365]

Enquanto que Bazin enfatizava o realismo da cena, afirmando que os meios utilizados por Rosselini e De Sica transferem para o écrã um *continuum* da realidade[366], Deleuze focou o seu uso do tempo. A jovem criada tenta acender um fósforo contra a parede da cozinha por três vezes, sem que este acenda. Ela alcança outro fósforo e tenta novamente acendê-lo. Sem cortar. Ação irrelevante em tempo real. Segundo Schrader este é um momento marcante para o cinema. Tal como o plano de Eisenstein, do carrinho com o bebé na escadaria de Odessa, em *Couraçado Potemkine* (1925) sintetiza a imagem-movimento, para Schrader a jovem criada e a sua tentativa de acender o fósforo exemplificam a imagem-tempo. Deleuze sente que no período pós segunda guerra mundial, o cinema já não estava primariamente preocupado com o contar histórias ao nosso "eu consciente" mas pretendia comunicar com o inconsciente por meio de memórias, fantasias e de sonhos. O tempo permitia ao espectador imbuir a imagem com associações, mesmo que contraditórias. Deleuze associou o surgimento do plano sequência à extensão do tempo fílmico. O que iniciou como um plano de quatro

[364] SCHRADER 2018: 4.
[365] DELEUZE 2006: 31, 32.
[366] BAZIN 2005: 36.

segundos em Ozu tornou-se num plano sequência de oito minutos de Bela Tarr. As nossas mentes completam uma imagem projetada no écrã. Criamos padrões do caos, completamos a ação. Os cineastas do pós guerra compreenderam que tal como a imagem-movimento podia ser manipulada para criar suspense, a imagem-tempo de Deleuze, podia ser manipulada para criar introspeção (sendo que a introspeção, segundo Schrader, foi sempre o objetivo da arte). Para Schrader a introspeção por via cinematográfica pode ser moldada em uma medida ainda maior do que a introspeção causada por uma só imagem (como um quadro ou um jardim zen). Pode variar e pode mudar. O cineasta molda a introspeção via duração. A duração pode evocar as "memórias, fantasias e sonhos" de Deleuze. Schrader refere ainda Tarkovsky, que sendo um esteta, admirava os planos sequência de Mizoguchi, a narrativa desdramatizada de Antonioni, a ênfase de De Sica na realidade mundana. Tarkovsky rejeitou a escola soviética, advogando a "ontologia da imagem fotográfica" de Bazin e dos neorrealistas italianos. Para Bazin, com a invenção da imagem em movimento, o desejo artístico de representação da realidade tinha atingido a sua apoteose. O cinema era uma imitação o mais próxima possível do mundo exterior. Eisenstein sentia que o poder do cinema estava na sua habilidade de orquestrar a realidade. Bazin afirmava o oposto, que o poder do cinema não estava em manipular a realidade. O neorrealismo revelava uma estética implícita ao cinema. Segundo Bazin, apenas conhecia a imanência. Para Bazin o plano sequência tão usado pelos neorrealistas permitia aos espectadores escolherem o que desejavam ver no plano em vez do que tinha sido ditado pela montagem. Para Bazin, a imagem fotográfica era o próprio objeto, libertado das condições de tempo e de espaço. Pela primeira vez, a imagem das coisas era a imagem da sua duração. Sobre a espera do esquimó pela foca, no *Nanook Of The North* de Flaherty (1922), Bazin escreveu que a duração da caça é a própria substância da imagem, o seu verdadeiro objeto. Schrader escreve que para Tarkovsky a duração era mais do que a mera espera, era a "*durée*" de Bergson, o próprio tempo, a força vital que governa e serve de mediador sobre toda a vida orgânica.

Ozu, tal como Tarkovsky (e realizadores que incluem Ophuls, Bresson, Rosselini, Mizoguchi e Renoir), inscreve-se numa linha de realizadores que Schrader denomina de *contemplative stylists*. São realizadores que usam o tempo para criar um efeito emocional, intelectual ou espiritual. O tempo, para Tarkovsky, não era somente o meio para um objetivo. Era o objetivo. A manifestação do tempo em cinema, diz Schrader é o plano sequência. O plano sequência em Tarkovsky não era somente longo, mas meditativo. O plano sequência é sobre "estar ali", colocando ênfase numa perceção do tempo e do espaço em permanente

mudança. Julian Jason Haladyn no seu livro *Art And Boredom*, compara o efeito do plano sequência a uma viagem de comboio, um símbolo da modernidade. Uma viagem de comboio coloca a ênfase na expectativa em vez de na presença. A mente do viajante está focada no destino, não no presente. Os viajantes não apreciam estarem no presente uma vez que a sua perceção do tempo e do espaço está em constante mudança. O *slow cinema*, e em especial, o plano sequência, procura enfatizar o presente, sendo que Andrei Tarkovsky é o centro desta mudança de paradigma. Schrader cita Tarkovsky quando o realizador escreve:

> *A imagem cinematográfica, é a observação de um fenómeno que passa através do tempo. O tempo torna-se a própria Fundação do cinema... O tempo exerce uma pressão que percorre o plano... Assim como uma cana que treme pode contar sobre a pressão da corrente ou da água de um rio, da mesma forma conhecemos o movimento do tempo enquanto flui através do plano (...)*[367]

O plano sequência influi poder ao tempo e intensifica a imagem, requerendo maior envolvimento do espectador. Jonathan Rosenbaum chama-lhe nota pedal (pedal point). "Quando seguramos um acorde durante muito tempo, este torna-se meditativo, porque nos dá tempo para pensar e quase faz uma exigência à nossa imaginação."[368] Para Schrader, o que Ozu e Bresson preconizaram, Tarkovsky deu-lhe uma resolução. As imagens-tempo de Ozu, ou os espaços vazios, tornaram-se cenas inteiras. Schrader define *slow cinema* como um termo recente que designa um ramo do cinema de autor que apresenta uma narrativa minimal, pouca ação ou movimentos de câmara e uma duração longa. Neste tipo de cinema, o tempo torna-se na própria narrativa, ou o seu componente central. O *slow cinema* examina como o tempo afeta as imagens, retardando o tempo e contendo o que é esperado. O plano sequência cria uma dissonância entre tempo e narrativa, entre os requerimentos do tempo narrativo de um plano em particular e quantidade real de tempo atribuído ao plano. Outras técnicas

[367] "The cinema image, is the observation of a phenomenon passing through time. Time becomes the very Foundation of cinema...Time exerts a pressure which runs through the shot... Just as a quivering reed can tell you about the current or water pressure of a river, in the same way we know the movement of time as it flows through the shot.". Andrei Tarkovsky. 1989. *Sculpting In Time*, tradução de Kitty Hunter-Blair. Austin: University of Texas Press., 67, 120. Cit. por SCHRADER 2018: 8.

[368] "(...) pedal point... When you hold a chord for a long time it becomes meditative, because it gives you time to think and almost makes a demand on your imagination.". Jonathan Rosenbaum, *Falling Down, Walking, Destroying Thinking: A Conversation with Béla Tarr*, Cinema Scope, Nº8, 2001. Cit. por SCHRADER 2018: 8, 9.

fílmicas que na perspetiva de Schrader reforçam essa dissonância são os wide angles (planos gerais), em que se vê a ação e o ambiente circundante entre outros detalhes; enquadramentos estáticos; uma planificação mínima com ênfase na *mise en scène*, no enquadramento e na duração do plano. O que chama de *Offset Edits*, sendo que no *slow cinema* o corte é feito após a personagem sair do enquadramento, por vezes muito depois. Schrader reparou nesta tendência nos filmes de Ozu e de Bresson, o que causava um desequilíbrio no ritmo do espectador. Em ambos os realizadores, o corte era demasiado "cedo" ou demasiado "tarde". Desta forma o realizador reorienta o sentido do espectador (o teórico Ben Singer descreve estes cortes como "post lag"). Por exemplo, Tsai Ming Liang, no seu filme de 2001 *What Time Is There?* (título em inglês), manteve um plano estático até o espectador se sentir incerto se a personagem voltaria a entrar. As imagens são preferidas ao diálogo, isto é, o *slow cinema* dispensa intencionalmente o diálogo como forma de reorientar o tempo, criando o efeito de lentidão. Há um favorecimento de som diegético que emana da ação em vez da utilização de música; aumentando o sentimento de se estar num momento específico no tempo, dilatando-o. Os efeitos sonoros preenchem o vazio deixado pelo diálogo e pela música, enfatizando o quotidiano e a realidade momento a momento de uma dada situação. O *slow cinema* evita o drama criando um efeito de *visual flatness*, em que as composições visuais tendem a ser simétricas, e as figuras humanas iguais a outros elementos no écrã, indo buscar o termo *planimetric photography* de Bordwell para descrever esse nivelamento (*flatness*). *Repeated compositions*, referindo Ozu que incorporava planos idênticos no seu estilo, composições planimétricas com um corredor central ou uma estrada diretamente no sentido oposto ao da câmara. Por vezes as personagens atravessavam estes enquadramentos, por vezes não. O efeito é tornar o espectador consciente do contexto. Este era um leitmotiv de Ozu, pois tal como refere Kiju, Ozu era anacrónico e estava obcecado pela diferença e repetição (a cena climática do casamento da filha em *Primavera Tardia* volta a surgir em *Verão Prematuro,* em *O Fim do Outono* e em *O Gosto de Saké*). Esta obsessão de Ozu pela diferença e pela repetição fez com que os seus filmes formassem um universo específico, a sua forma de ultrapassar a desordem do mundo.[369] Em 1989, refere Schrader, tais repetições tinham-se tornado um motivo central, como no épico de Hou Hsiao-Hsien, *A Cidade de Desencanto*. *Doubling*, que significa informação reiterada, que produz um efeito de distanciamento para o espectador (citando o exemplo do filme *O Carteirista* de 1959, de Bresson, em que a personagem diz em voz off uma ação que a vemos executar na imagem, e depois a repete enquanto a escreve num diário). *Non acting*, pois os atores são próximos de figuras que quase

[369] KIJU 2003: 124-126.

não representam (como a ideia de "modelo" de Bresson), e também, à passividade apontada às personagens de Ozu. Por fim, Schrader assinala uma utilização expressiva do preto e branco em detrimento da cor. Mas nem todas estas características estão presentes num filme representativo do *slow cinema*, sendo que o que os unifica é o tempo. O *slow cinema* substitui a ação pela quietude, a empatia pela distância. Estas técnicas são dispositivos de distanciamento. Para Schrader o *slow cinema* é uma agressão passiva, uma vez que o realizador procura algo e usa as expectativas do espectador para as atingir. O realizador em vez de criar um mundo fílmico ao qual o espectador necessita apenas de se render, cria um mundo que o espectador deve contemplar. Mas uma grande parte do *slow cinema* prende o espectador, uma vez que utiliza o que ele chama de lentidão, como ferramenta estética. Em primeiro lugar, porque o *slow cinema* eficaz e os seus realizadores são mestres da antecipação, causando a expectativa nos espectadores de algo que pode vir a suceder. Jonathan Rosenbaum coloca no seu ensaio *Is Ozu slow?*[370], o debate sobre os filmes de Ozu parecerem lentos. Sobre a questão se Ozu é um realista ou um formalista, Rosenbaum responde que as formas cinematográficas e as formas sociais não são alternativas no mundo de Ozu mas lados opostos da mesma moeda, não sendo possível mencionar um sem o outro. Rosenbaum associa a ideia de lentidão à velocidade e ao movimento. Ao entender velocidade como a velocidade com que a câmara segue uma personagem, então diz o autor, é verdade que em *A História de Tóquio* sendo os protagonistas os avós, cujos movimentos são lentos, pode ser no entender de Rosenbaum identificado como um filme lento. Mas já *Bom Dia* (1959) mais preocupado com a coexistência e a interação do que com o conflito e a separação, é um dos filmes mais complexos de Ozu em termos de ritmo e de tempo. Rosenbaum refere que há pouco mais ação neste filme do que em *A História de Tóquio,* porém o movimento global de personagem para personagem e de cena para cena possui uma certa energia e ritmo.

A lentidão de Ozu relaciona-se com a duração do ciclo de vida narrativo, que compreende um período de separação e de transição da personagem. Por vezes, a resistência em agir, tornam as suas ações lentas, demoradas, complexas. É essa personagem cujo ponto de vista seguimos. O filme pode parecer mais lento comparativamente a um filme de cinema clássico, onde as personagens, causalmente motivadas, agem na persecução de um objeto de desejo. Num filme de Ozu, o facto de o dilema ser em torno de uma decisão que só será tomada no fim, e a ação em torno de um só evento, pode contribuir para esse sentimento de lentidão ou escassez. Mas a lentidão não significa menos denso. Como diz Schrader, a

[370]ROSENBAUM 2018: 1-15.

lentidão pode ser uma forma de prender o espectador ao filme. Em Ozu, a lentidão, resulta da dificuldade das personagens encontrarem uma solução ou um caminho para a sua vida. Nesse sentido, a lentidão é a duração do tempo necessário para a personagem tomar uma decisão ou aceitar um novo rumo. A lentidão é a resistência à pressão do tempo em direção a uma mudança que parece inevitável. As vidas quotidianas das personagens são o veículo que permite a Ozu falar sobre o conflito entre o novo e o antigo. Por outro lado, paralelamente à narrativa, as imagens tempo são momentos que intervalam a ação. A *stasis* que, segundo Schrader, ocorre no fim dos filmes de Ozu, é um momento de união das imagens tempo e da ação, onde tudo para. No cinema contemporâneo, escreve Schrader, "time becomes the story"[371], ou seja, o que existe são apenas os momentos de contemplação, e daí a sua diferença com o cinema, ainda narrativo, de Ozu.

II.3.4. O OZUESCO OU A INFLUÊNCIA DE OZU

O filósofo britânico David Deamer no seu ensaio *Look? Optical/Sound Situations And Interpretation*, procura a influência de Ozu, evocada no filme *Five* de Abbas Kiarostami, de 2003, "composto por planos contínuos de duração prolongada..." [372]. Acrescenta, porém, que os filmes de Ozu não são constituídos por planos longos, pois como Bordwell avisa, tal parece ser "um equívoco comum sobre o realizador".[373] Ozu criava os seus filmes a partir de sequências construídas por uma minuciosa *mise en scène* entre as personagens, intercalados por natureza mortas ou planos de paisagens (imagens-tempo ou espaços vazios). Deamer aborda esta questão igualmente a partir da filosofia de Deleuze recorrendo aos seus livros *Cinema 1* e *Cinema 2*. Para Deleuze, como referi, Ozu foi de entre os primeiros realizadores a criar opsignos e sonsignos, o primeiro a desenvolver situações óticas e sonoras puras, a romper os códigos tradicionais do cinema clássico e abrir caminho para o cinema moderno; ou, como explica Deamer, a iniciar o colapso da "imagem-movimento" (Cinema 1) e a criação da "Imagem-tempo" (Cinema 2). O foco do seu ensaio é o que ele denomina da mais Ozuesca das técnicas de Ozu: a organização estrutural de sequências no filme, cada uma delas finalizadas por espaços vazios e naturezas mortas. Estes espaços vazios e naturezas mortas criam sequências por meio das forças centrifugas e centrípetas destas imagens respetivas. E

[371] SCHRADER 2018:10.
[372] "(...) composed of continuous shots of sustaind duration...". DEAMER 2018: 250-264.
[373] "(...) a common misconception about the director". BORDWELL 2013: 14.

tais sequências tornam-se, como Deleuze o explica, "desconectadas" e "anacrónicas", mas sempre em referência umas às outras e passando de umas para as outras (Deleuze denomina este processo de serialismo cinematográfico). A seguir a Ozu, conclui Deleuze, outros realizadores romperam as coordenadas da imagem movimento, criando a imagem-tempo, sem o imitarem e usando os seus próprios métodos (e é aqui que Deamer estabelece a relação entre os planos sequência de Kiarostami em *Five* como ressonantes das sequências dos espaços vazios / naturezas mortas de Ozu).

Deamer procura fazer uma síntese da diferença entre imagem-movimento e imagem-tempo. Explica que na imagem-movimento tudo é controlado por regras e leis cinemáticas, e na imagem-tempo tudo parece ao mesmo tempo simples e mais complexo. Para Deleuze, a imagem-movimento é uma organização de quatro domínios cinematográficos: imagem-perceção; imagem-afeção; imagem-ação; e imagem-mental. A imagem-perceção descreve a composição de um centro sólido extraído do mundo, mais usualmente o corpo humano individual. A imagem-afeção atribui emoções e sentimentos a este centro, capturado por exemplo, em grandes planos do rosto (ódio, medo, amor, empatia), ou seja, expressões exteriores filmáveis de estados interiores intensivos não filmáveis. A imagem-ação, configura o meio enquanto situação determinada na qual a personagem age. A personagem percebe, *senses* (imagem-perceção), sente, *feels* (imagem-afeção), e reage, *reacts* (imagem-ação) – uma reciprocidade onde o mundo fundamenta a ação e a ação muda o mundo, numa trajetória a que Deleuze chama de esquema sensorial-motor: determinações que relatam o que pode parecer simples, linear, onde há causa e efeito. Porém, o que Deamer chama de *affects* (afetos), introduzem e relacionam uma complexidade consciente e inconsciente, alternativas e escolhas: imagens mentais em espaços mentais, lembranças por meio de flashbacks, sonhos e pesadelos; imagens de pensamento. Neste sentido, o centro humano concreto torna-se num centro de indeterminação. A imagem-tempo é a rutura destes quatro domínios cinematográficos – a criação de um novo tipo de imagem. Em *Lucréce Et Le Simulacre*, incluído no seu livro *La Logique Du Sens*, Gilles Deleuze, explica que esta nova imagem não manifesta nem contingência (acaso) nem indeterminação, mas sim algo de inteiramente diferente; uma pluralidade irredutível das causas de séries causais, e a impossibilidade de reunir essas causas num todo. A primeira coisa a ser comprometida para Deleuze, são "os encadeamentos situação-ação, ação-reação, excitação-resposta, em suma, os elos sensoriais motores que faziam a imagem-ação. O realismo (...) não dá conta deste novo estado de coisas em que os signos se dispersam e os índices se misturam. Temos necessidade de novos

signos.”[374] Escreve Deleuze[375] que, em primeiro lugar, a imagem já não aponta para uma situação globalizante ou sintética, mas dispersiva. As personagens são múltiplas, com interferências fracas e tornam-se principais ou voltam a ser secundárias; em segundo lugar, o que se quebrou foi a linha ou a fibra de universo que prolongava os acontecimentos uns nos outros, ou garantia a ligação das porções do espaço. A elipse deixa de ser um modo da narrativa, uma maneira como se vai de uma ação a uma situação parcialmente revelada: ela não pertence à situação, e a realidade é lacunar assim como dispersiva. Os encadeamentos, os raccords ou as ligações são deliberadamente fracos. O acaso torna-se no único fio condutor, pois ora o acontecimento tarda e se perde nos tempos mortos, ora está presente demasiado depressa, mas não pertence ao que lhe acontece (mesmo a morte...). E há íntimas relações entre esses aspetos dos acontecimentos: o dispersivo, o direto que está a fazer-se, e o não-pertencente. Em terceiro lugar, o que substitui a ação ou a situação sensorial-motora, é o passeio, a balada, a ida e volta contínua; em quarto lugar, queremos saber o que mantém um conjunto neste mundo sem totalidade nem encadeamento. A resposta para Deleuze é simples: o que faz o conjunto são os clichés. A realidade dispersiva e lacunar, o formigamento das personagens com fraca interferência na narrativa, a capacidade de ir e voltar entre personagens principais e secundárias (Deamer exemplifica com Robert Altman), os acontecimentos que são colocados a personagens sem que estes os provoquem, são cimentados pelos clichés correntes de uma época ou de um momento, clichés físicos, óticos e sonoros, uma visão romântica e pessimista que se encontra em Altman e Lumet (exemplifica com as imagens da cidade que se duplicam em “Nashville”, e acrescento eu, na Tóquio acelerada de Ozu). Em quinto lugar, a existência de um poder oculto ou complô que se confunde com os seus efeitos, os seus suportes, os seus media, os seus rádios, que já não opera senão pela reprodução mecânica das imagens e dos sons, o que em meu entender significa um afastamento da causalidade narrativa clássica do enredo, motivando os eventos em algo para lá da ação das personagens, algo que não controlam. São estas as cinco características aparentes da nova imagem identificadas por Deleuze (com base na tradução portuguesa de Cinema 2): a situação dispersiva, as ligações deliberadamente fracas, a forma-balada, a tomada de consciência dos clichés, a denúncia do complô. Para Deleuze é a crise simultaneamente da imagem-ação e do sonho americano e um questionamento do esquema sensorial-motor. Estas cinco crises correspondem ao que Deleuze tinha previamente

[374] DELEUZE 2004: 273.
[375] Ibid, 273-279.

designado como as cinco leis da imagem-ação, a saber[376]: a primeira lei, diz respeito à imagem-ação como representação orgânica no seu conjunto, em que os lugares e os momentos estão bem definidos nas suas oposições e complementaridades. Do ponto de vista da situação, do ponto de vista do espaço, do quadro e do plano, ela organiza a maneira como o meio efetua várias potências, como o todo se encurva à volta do grupo, da personagem ou do lar, constituindo uma abrangência de que se destacam as forças hostis ou favoráveis. Do ponto de vista do tempo ou da sucessão dos planos, ela organiza a passagem de uma situação inicial que governa os requisitos e o restabelecimento da situação final (Deamer), podendo compreender cesuras espaciais e temporais. Para Griffith e o cinema americano, é a montagem alternada e paralela que basta para organizar o sistema empírico entre si. A segunda lei, a situação recai em forças, comportamentos, e ações distribuídas pelas personagens (Deamer), isto é, segundo Deleuze, a ação decisiva ou o duelo (ou binómio, que existe na imagem-ação desde que o estado de uma força aponte para uma força antagonista), só se podem produzir se, emanarem linhas de ação concorrentes que tornam possível uma confrontação individual, a reação modificante. Essas linhas de ação constituem o objeto da montagem alternada convergente, segunda figura de montagem em Griffith. A terceira lei é o inverso da segunda. Se a montagem alternada é absolutamente necessária para a passagem da situação à ação, este é o momento da confrontação que deve ser apreendida numa simultaneidade, sem recurso a montagem ou campo contracampo; é a ação essencial para realizar, por meio do duelo, a resolução final. A quarta lei; a passagem da situação à ação acompanha-se de um encaixamento de duelos uns nos outros. O binómio é um polinómio. A ação não é simplesmente um momento final mas é estruturante: os duelos permeiam o filme (Deamer). Em M (Fritz Lang), o verdadeiro duelo é entre M e a policia ou a sociedade, ou entre M e os gatunos que o rejeitam? A quinta lei: entre a abrangência e o herói, o meio e o comportamento que o vai modificar, a situação e a ação, há necessariamente um grande hiato, que só pode ser preenchido progressivamente, ao longo do filme. O herói tem necessidade de um povo, um grupo fundamental que o consagra, mas também de um grupo que o ajude, mais heterogéneo e restrito. Deve encarar as falhas e as traições de um, assim como as fugas do outro, sendo preciso que o herói passe por momentos de impotência, internos ou externos. O fluxo inteiro da narrativa, que transporta da situação à ação e da ação à situação por meio da personagem no mundo, através da conexão de espaços, numa ordem cronológica e linear (Deamer). Em suma, há um caminho espácio-temporal que se confunde com o processo de atualização, e pelo qual o herói se torna "capaz" da ação; e a sua força igual à da abrangência.

[376] Ibid, 206-211.

A imagem-ação inspira um comportamento, visto que o comportamento é uma ação que passa de uma situação para outra, que responde a uma situação para tentar modificá-la ou de instaurar outra situação. Mas nesta perspetiva é preciso que o comportamento seja verdadeiramente estruturado. É necessário por um lado que a situação impregne profunda e continuamente a personagem, e por outro que a personagem impregnada se manifeste em ação, por intervalos descontínuos. Deamer escreve que a imagem-ação, através das cinco leis, organizam a imagem-perceção, imagem-afeção e a imagem-mental numa narração da imagem-movimento. A perceção, afeção, e estados mentais surgem ao serviço e estão dominados pela ação. As crises das leis da imagem-ação simultaneamente libertam a perceção, afetos e pensamento: deixam de existir a imagem-perceção, a imagem-afeção, e a imagem-mental. Já não existe uma personagem central sólida em torno do qual são organizadas as outras imagens; a perceção torna-se gasosa e todas as imagens variam em relação umas às outras. Os afetos deixam de ser expressões humanas faciais reconhecíveis e identificáveis de intensidades internas: o afeto torna-se inumano, produzido em espaços indiferentes, e os espaços mentais deixam de ser atribuídos às personagens como imagens de pensamento, pois todo o filme se tornou uma imagem do pensamento. A crise da imagem-ação inicia o colapso da função da imagem-movimento: a trajetória sensorial-motora. Um dos primeiros realizadores a explorar esta crise e colapso, segundo Deleuze, terá sido Ozu. Situações dispersivas: "Os espaços de Ozu são elevados ao estado de espaços quaisquer, ou por desconexão, ou por vacuidade. Os falsos raccords de olhar, de direção e até de posição de objetos, são constantes, sistemáticos*"* [377], elos fracos: "O objecto é a banalidade quotidiana apreendida como vida de família na casa japonesa".[378] A forma-balada: "(...) viagem de comboio, corrida de táxi, excursão de autocarro, trajeto de bicicleta ou a pé: ida e volta dos avós da província até Tóquio, as últimas férias de uma filha com a mãe, a escapatória de um idoso (...)"[379]. A consciência dos clichés: "a imagem tenta sem cessar penetrar o cliché, de sair do cliché (...)"[380], "(...) enquadramentos obsessivos, espaços desconectados, naturezas mortas.*"*. E a denuncia do complô: "Ozu modifica o sentido do processo, que manifesta agora pela ausência de intriga."[381] Os filmes de Ozu possuem personagens, e o filme segue estas personagens criando uma história onde são exploradas relações complexas e sucedem-se diversos eventos. Para Deamer, Ozu inicia crises e colapsos com respeito à função da

[377] DELEUZE 2006: 30.
[378] Ibid, 26.
[379] Ibid.
[380] Ibid, 36.
[381] Ibid, 26.

imagem-movimento, criando opsignos e sonsignos para produzir imagens-tempo. Deamer refere o ensaio de William Brown, *Complexity And Simplicity In Inception And Five Dedicated To Ozu* (2014, Londres: Routledge). Para Brown, a imagem-movimento (um filme clássico) tal como é *Inception* (Christopher Nolan, 2010), surge imediatamente como complexa; enquanto que uma imagem-tempo (um filme de autor, *arthouse*), tal como *Five*, surge imediatamente como simples. Porém, para este autor – paradoxalmente – *Inception* possui uma simplicidade sub-reptícia; e *Five* uma complexidade escondida. Brown inspira-se na fórmula do cientista James Gleick, que diz: "Sistemas simples dão origem a comportamentos complexos. Os sistemas complexos dão origem a comportamentos simples."[382] Esta diferença entre imagem-movimento e imagem-tempo diz respeito ao real e ao virtual (terminologia que, como se viu, é inspirada na filosofia de Henri Bergson). Deamer explica que a diferença é que a imagem-movimento tenta eclipsar o virtual: imagem real num fluxo lógico e coerente, com cortes no movimento, juntando espaço a espaço e tempo a tempo. A imagem-tempo abre-se para o virtual: os espaços não são determinados por combinações temporais coesas; há uma disjunção na continuidade, há repetições e pausas. Há duas diferentes imagens do pensamento, que Deleuze em *Diferença E Repetição* denomina de "clássicas" e de "novas". As clássicas que encontram soluções para os problemas e estão alicerçadas em causa e efeito, sobre probabilidades; e as novas que criam problemas irresolúveis e paradoxos que evocam multiplicidade, o não pensado.

A imagem-tempo cinematográfica é a produção do virtual, e é desta perspetiva que se pode descobrir, segundo Deamer, o Ozuesco. Situações puramente óticas e sonoras, opsignos e sonsignos, são afirmações que reorientam o cinema do real para o virtual. No ressurgimento da imagem-tempo, estas imagens são submergidas por imagens virtuais correlativas. Deleuze vê três coordenadas do virtual que surgem dos opsignos e dos sonsignos: 1) na descrição da própria imagem, 2) na combinação de imagens enquanto narração, 3) na narrativa ou na história – o encontro com a narração por uma audiência. Segundo Deamer, Ozu desenvolveu um conjunto de técnicas para apresentar o virtual por meio da imagem, da narração e da narrativa. Por exemplo, a resistência, sobretudo nos seus filmes do pós-guerra, a uma mobilidade da câmara e a sua substituição pelo plano fixo com a *mise en scène* dentro do plano. Neste sentido a imagem cinematográfica tende para uma imagem pictórica suspensa na

[382] "Simple systems give rise to complex behaviour. Complex systems give rise to simple behaviour.". James Gleick. 1998. *Chaos: Making a New Science*. Londres: Vintage, 130. Cit. por DEAMER 2018: 257.

duração. A câmara permanece baixa, apreendendo as personagens e o mundo numa perspetiva que não é coerente à visão humana naturalizada. Os corpos são capturados frontalmente com as personagens a olharem para a câmara enquanto falam, sentem e pensam – uma perturbação da quarta parede. Os planos focam-se no mesmo espaço, objeto, ou personagem, enquadrando-os de modo ligeiramente diferente, mas permitindo para Deamer, por si só, a estranheza da diferença. Como já demonstrei, Ozu usa o espaço em 360 graus, não há *eyline match* entre os olhares, mas há correspondência gráfica entre formas e objetos. Há repetições e silêncios. Ozu rompe a imagem (do tempo, do espaço, do enquadramento, do plano, etc.); um romper que é para Deleuze, a característica objetiva de certas imagens existentes que são duplas por natureza. Duplas no sentido de imagens reais e das suas correlações virtuais evocadas por meio da indiscernibilidade da própria imagem. O cinema de Ozu cria estas correlações visuais (de instantes que coexistem e que são divergentes, de passados, presentes e futuros com uma relação indeterminada), adotando uma forma serial: o serialismo. Ele analisa as imagens-tempo que se identificou, da seguinte forma: Os filmes de Ozu são estruturados por séries de sequências. Cada sequência é prefigurada e conclui, como se viu, com um número de imagens-tempo/espaços vazios: paisagens, cidades, cenas de rua, ou interiores – sem a presença humana. Dentro destes limites, cada sequência explora um momento particular na vida das personagens, não havendo um sentido distinto de passagem de tempo por entre cada sequência. Cada sequência, segundo Deamer, é autónoma e pode ser definida por uma categoria ou tema: o tema da chuva, um passeio na praia (as sequências da praia e as sequências da chuva de *Uma História de Ervas Flutuantes*), ou nomear cada sequência em função de uma emoção, um acontecimento ou um conceito. Mas cada sequência reúne espaços e tempos diferentes de acordo com uma falsa continuidade. Cada sequência de planos reside numa natureza morta, um momento dentro da sequência onde um objeto ou um evento (um vaso, um relógio, chuva no telhado, uma mesa preparada para jantar – imagens de *Uma História de Ervas Flutuantes*). Por fim, estas sequências tornam-se no filme à medida que se transformam numa série, onde cada sequência possui uma conexão virtual com outras sequências, uma característica do Ozuesco.

Paul Schrader analisou estas sequências como "casos de stasis", Donald Richie "still lifes" e Noël Burch, "pillow shots" (Deleuze comenta a análise de Burch: a suspensão da presença humana, passagem ao inanimado, mas também passagem inversa, pivot, emblema,

contribuição à planicidade da imagem, composição pictórica).[383] O que unifica estes autores, na opinião de Jinhee Choi, editora de *Reorienting Ozu* (Oxford University Press, 2018), é acreditarem no cinema japonês como um sistema fechado dentro da cultura tradicional japonesa mas (ao mesmo tempo) explicável por meio de quadros teóricos como o Marxismo (Burch), ou presunções culturais relativamente não teorizadas das diferenças irrevocáveis entre o "Este" e o "Oeste" (Richie e Schrader). Bordwell escreve que a procura das origens destes planos vazios, terminam em aporias (impasses). Como Bordwell explica: "Para um crítico ocidental, são 'planos almofada', como as palavras almofada de um verso clássico. Mas os críticos japoneses têm denominado as mesmas imagens de 'planos cortina'. Análogo à divisão entre os atos no teatro de proscénio ocidental."[384] Bordwell critica Richie e Schrader por verem naturezas mortas como uma variante de falsos pontos de vista – um descentramento da subjetividade clássica – em vez de uma tática (tactic) usada "para aumentar a ambivalência, introduzindo ambiguidade numa imagem".[385] Deamer considera que a explicação de Deleuze sobre tais espaços vazios é "bordwelliana" ao diferenciar naturezas mortas (still lifes) de espaços vazios (empty spaces).

Para Deleuze, espaços vazios são:

> *(...) interiores esvaziados dos seus ocupantes, exteriores desertos ou paisagens da Natureza (...). Estes tomam em Ozu uma autonomia que não possuem diretamente (...), atingem o absoluto como contemplações puras, e garantem imediatamente a idade do mental e do físico, do real e do imaginário, do sujeito e do objecto, do mundo e do ego. (...) Um espaço vazio vale antes mais pela ausência de conteúdo possível (...)*[386]

Pelo que, a natureza morta é definida:

> *(...) pela presença e a composição de objetos que se envolvem em si mesmos ou devêm o seu próprio continente: por exemplo,*

[383] DELEUZE 2006: 30.
[384] "For one Western critic, these are 'pillow shots', like the pillow words of classical verse. But japanese critics have called the same images 'curtain shots'. Analogous to the break between acts in Western proscenium theatre". BORDWELL 1988: 159.
[385] "(...) to enhance ambivalence, introducing ambiguity into an image". Ibid.
[386] DELEUZE 2006: 30.

> *o longo plano do vaso quase no fim de Primavera Tardia. Esses objetos não se envolvem necessariamente no vazio, mas podem deixar viver e falar personagens num certo vapor, como a natureza morta do vaso.*[387]

Enquanto que os espaços vazios são situações puramente óticas e sonoras, as naturezas mortas são o que Deleuze chama de lectosignos. Se os opsignos e os sonsignos são características objetivas da imagem, os lectosignos acontecem na cabeça, onde o cérebro se torna no écrã, permitindo tratar a imagem ótica e sonora como algo também legível, ou seja, a imagem-tempo deve ser interpretada. Opsignos-sonsignos e lectosignos descrevem uma reciprocidade entre o écrã de cinema e o écrã do nosso cérebro, cinema e pensamento – enquanto imagem, narração e narrativa. A sequência em Ozu formada pelas forças centrifugas de espaços vazios e as forças centrípetas de uma natureza morta permitem que os opsignos e os sonsignos se tornem em lectosignos. Deleuze exemplifica com o plano de abertura da versão de 1959 de *Ervas Flutuantes*, em que se vê um farol branco, e ao fundo, à sua direita, uma garrafa preta vazia, cujas formas se ecoam entre si. Para Richie este momento marca uma paixão pela composição, Bordwell define esta conjugação entre espaço vazio e natureza morta como um caso do que ele chama de "inclusão-categórica", um principio não causal e não cronológico que age como "(...) ligação conceptual."[388] Esta imagem é uma imagem espelho de dois semelhantes (o farol e a garrafa) com uma conexão virtual, mas que para Deamer, simboliza a relação entre Komajuro, o pai, o ator de um grupo de teatro itinerante que regressa a casa após dezoito anos de ausência, e o filho, que o julga seu tio. Quando Komajuro descobre as maquinações de Sumiko, a sua ex-amante, a resposta desta é: "Tal pai, tal filho". Tais trocas de posição entre pai e filho órfão, entre a mãe e a jovem atriz são expressas nos três planos seguintes à primeira imagem, segundo a interpretação de Deamer. Ozu mostra o farol de três posições de câmara, aumentando a distância. Ao fazê-lo, o farol substitui a garrafa e esta torna-se num correlato virtual do farol. O filho tornando-se no pai, a sedutora tornando-se na amante, um jogo através de repetições e diferenças da imagem-tempo. A conjugação do vazio e do cheio, dos espaços vazios e das naturezas mortas, do real e do virtual, dos opsignos, dos sonsignos e dos lectosignos. Em relação à influência de Ozu em filmes contemporâneos, Bordwell vê uma influência à posteriori: "Ozu torna-se num

[387] Ibid, 31.
[388] "(...) categorical-inclusion.", "(...) conceptual link.". BORDWELL, David. 1988. *Ozu And The Poetics Of Cinema*, 122-123. Cit. por DEAMER 2018: 262.

modelo de cinema possível - não por meio de escolhas técnicas específicas... mas por meio de um efeito global."[389] O Ozuesco é uma nova forma de criar situações óticas e sonoras, imagens que se tornam lectosignos na nomenclatura de Deleuze referida por Deamer. A imagem-tempo requer algo mais do que a olharmos, algo para lá da observação. Requer um esforço de pensamento, requer uma leitura, uma interpretação.

[389] "Ozu becomes a model of possible cinema – not through specific technical choices... but through an overall effect.". BORDWELL David. 2013. *Watch, Again! Look Well! Look! (For Ozu), Observations on Film A*rt. Cit. por DEAMER 2018: 264.

PARTE III – ASPETOS ESTÉTICOS EM OZU

III.1. PORQUE RAZÃO O CINEMA DE OZU É ARTÍSTICO?

Noël Carroll no livro *Philosophy of Film And Motion Pictures* levanta a seguinte questão: "Pode o conceito de arte ser aplicado a alguns filmes?"[390] À luz desta discussão, pretendo demonstrar, em primeiro lugar, o que torna os filmes de Yasujiro Ozu objetos artísticos para alguns autores contemporâneos. E em segundo lugar, a partir do principal problema que levanto, sobre o que ameaça a estabilidade dos ciclos familiares na *casa onírica* de Ozu, que a coerência da sua obra, a nível do conteúdo e da forma, torna os seus filmes verdadeiras obras de arte. Para Carroll, as diversas possibilidades de controlo estilístico e de escolhas que a arte cinematográfica permite (técnicas e criativas), satisfazem o que se pode esperar enquanto forma de arte representativa, configurando por si só interesse estético. Nesse sentido, o cinema é uma forma de arte, por direito próprio. Porém, a questão de um filme poder ser considerado um objeto artístico esteve premente até ao final da primeira década do século vinte, quando os cineastas e entusiastas do cinema desejavam o seu reconhecimento como uma arte.[391] Para os céticos, a arte pressupunha um envolvimento criativo, expressivo e interpretativo de um artista. Durante algum tempo, o cinema foi considerado como essencialmente fotográfico, e nesse sentido, tal como a fotografia (que consideravam somente mecânica, sem espaço para invenção, criação ou interpretação criativa), também este não poderia ser considerado como uma forma de arte. Mas autores como Rudolph Arnheim mantinham que, apesar da sua dimensão mecânica, quer a fotografia quer o cinema tinham a capacidade de serem expressivos. Arnheim, na obra *A Arte Do Cinema*[392], refere que "o cinema (...) é um meio de expressão que pode (...) conduzir a resultados artísticos", e que contribui para satisfazer o desejo de assistirmos à reprodução de coisas interessantes, curiosas, características, que se passam no mundo. Arnheim acrescenta ainda que "...deve refutar-se completa e sistematicamente a afirmação de que a fotografia e o cinema são só reproduções mecânicas e, por conseguinte, não relacionadas com a arte.". Refere ainda que a reprodução de um objeto extremamente simples, não é um processo mecânico, mas uma questão de

[390] "Can the concept of art be applied to some films?". CARROLL 2006: 7.
[391] Ibid.
[392] ARNHEIM 1989: 18.

sensibilidade, uma vez que na mais vulgar reprodução fotográfica de um simples objeto é necessário sentir a sua natureza, o que está totalmente para além de qualquer operação mecânica. Arnheim estabelece ainda um conjunto de elementos básicos da linguagem cinematográfica que adotam o cinema dos seus recursos artísticos específicos. Para além da natureza do objeto, Arnheim estabelece a sensação de profundidade de campo e as alterações de perspetiva tendo em conta a distância da câmara de um ou de vários sujeitos, o fenómeno da alteração da constante da forma dos objetos filmados devido à conjugação da tridimensionalidade com a irrealidade da imagem cinematográfica, a alteração do mundo da cor com a sua redução ao preto e branco tendo que a imagem cinematográfica adequar-se à realidade ou à emoção pretendida através da iluminação, a delimitação da imagem que obriga à deslocação da câmara e à utilização de diferentes lentes para se aproximar ou distanciar de um sujeito que aparecerá no écrã com diferentes tamanhos, e a ausência de continuidade espácio-temporal que obriga à montagem dos planos criando uma unidade lógica no tempo e no espaço, ligando certas cenas pela ordem do tempo, que pode ou não ser cronológica, mostrando simultaneidade de ações, criando interrupções ou relações temporais entre as cenas que se passam em lugares diferentes. Como Arnheim refere "o cinema pode tomar liberdades, em relação ao tempo e ao espaço"[393], transmitindo até certo ponto uma noção da vida real, retratando-a em ambientes reais. Mas acrescenta, tal não retira a sua natureza fotográfica, devido à sua profundidade tridimensional, ausência de cor, limitação da imagem pelo écrã, que a distancia de um certo realismo e que para ele é uma justificação artística da montagem.[394] Mas também se refere ao artista como aquele que "transforma a necessidade em virtude"[395], e que "só nas obras de grandes realizadores, se produzem representações simbólicas tão profundas com meios tão simples", ou de como "um ângulo de câmara habilmente escolhido pode produzir uma impressão viva (...) de toda uma encenação" e que "a sucessão ocasional de ângulos de câmara adequados e habilidosos é um produto da maturidade da arte cinematográfica"[396] referindo-se à figura do realizador, como gradualmente capaz de utilizar eficazmente estes processos transformando o cinema numa arte e tornando a forma e não apenas o assunto, uma questão de interesse.[397] Também, os teóricos soviéticos argumentavam que o cinema não se podia reduzir à fotografia por causa da

[393] Ibid, 29.
[394] Ibid, 31.
[395] Ibid, 46.
[396] Ibid, 51.
[397] Ibid, 52.

montagem, que permitia os recursos para que houvesse uma intervenção autoral, interpretação e expressividade e que o cineasta podia "criar" mundos – mundos de trabalhos de arte.[398]

Também Carroll acrescenta a esta discussão, refutando os argumentos de Roger Scruton, no seu texto *Photography And Representation* de 1983, onde este argumenta que tal como uma fotografia não é uma representação, o filme é a fotografia de uma representação dramática[399], cujas propriedades representativas resultam por meio da representação efetuada na ação dramática. Ou seja, para Scruton, apesar de a câmara ser usada para criar tensão dramática, também aqui o processo fotográfico não poderia criar representação uma vez que não faz uma análise daquilo que mostra (refere, por contraponto, a pintura, onde a apreensão das partes nos dá um sentido ou a compreensão de um todo e onde o artista apresenta uma forma de olhar e não somente uma forma de apresentar o seu tema). Refuta que mesmo em Eisenstein, a montagem formava uma unidade dramática e as suas metáforas visuais eram essencialmente fotográficas. A intervenção de Carroll é colocando a questão, se os meios cinematográficos permitirão ao cineasta o controle suficiente para que possa projetar conteúdo intencional, exprimindo pensamentos e sentimentos? E argumenta que no caso da fotografia, o fotógrafo possui um conjunto de variáveis a partir dos quais pode articular e transmitir o que pensa e sente: a escolha do tema cuja consistência permite o reconhecimento do artista em várias das suas obras, escolhas técnicas como o tipo de câmara que utiliza, a lente, a abertura, o tipo de luz adequada à situação, a escolha do ângulo e do enquadramento, a distância ao sujeito que fotografa, entre outras escolhas. Tal, como depois, as decisões tomadas durante o processo de revelação. A cada fase da criação de uma fotografia há escolhas e opções tomadas que exprimem com especificidade os pensamentos e sentimentos que o fotógrafo aspira a transmitir. Assim, o estilo e a forma de um trabalho artístico é o conjunto de escolhas que funcionam para realizar o seu propósito, como a expressão de um pensamento ou de uma emoção. O controle destes elementos é necessário para se possuir um estilo e exprimir pensamentos. A escolha de um elemento em detrimento de outro (dentro da riqueza de decisões estratégicas que a fotografia permite) torna mais clara uma certa expressão e específica um estilo que por sua vez define uma intencionalidade autoral.[400] O cinema, permite ainda mais camadas de controlo estilístico e de escolhas do que a fotografia, e, para Carroll, e contra o que Scruton afirma, ambos satisfazem o que se pode esperar de uma forma de arte representativa. Também contra o argumento de Scruton, Carroll contrapõe que

[398] CARROLL 2006: 8.
[399] "(...) film is, at best, a photograph of a dramatic representation". Ibid, 15.
[400] Ibid.

o cinema não é um mero retrato de uma representação dramática, pela razão óbvia de que os filmes não são fotografias, pois existem outros elementos inerentes à arte cinematográfica como a montagem, que implica escolhas, e como tal, configurando por si só interesse estético.

Esta argumentação sobre a natureza artística do cinema como uma forma de arte por direito próprio, dão pistas para a razão de muitos autores considerarem os filmes de Ozu, como obras de arte. O meu argumento é de que, a partir do que Carroll defende, existe um conjunto de características ligados à forma e ao conteúdo que dão uma coesão à obra de Ozu que a tornam única, resultando no Ozuesco, usado para designar o estilo do cinema de Ozu, assim como de outros realizadores por ele inspirados ou influenciados.[401]Jinhee Choi, do King's College de Londres, considera o Ozuesco como uma sensibilidade estética, individual e distintiva, que pode ter as suas raízes nas tradições temáticas do Japão e de Hollywood. Ela parte da conceção de sensibilidade do historiador de arte Roger Fry, que faz uma distinção entre "sensibilidade na concepção e/ou planeamento" e "sensibilidade na textura do criador", chamando igualmente à última "sensibilidade de superfície"[402], que requer consistência e variação. A sensibilidade de uma forma estrita, deve ser localizada "na sensibilidade da textura do criador"[403], a sensibilidade de superfície, e pode ser distinguida da sensibilidade detetada ao nível de planeamento (planning) e do design. A noção de sensibilidade de Fry sublinha a relação e a irredutibilidade entre os dois níveis de sensibilidade em qualquer arte, e para Choi, é particularmente apta em descrever e a caracterizar Ozu, cuja sensibilidade estética combina o rigor formal com variações (formal rigor with playful variations). A autora cita Bordwell, quando este escreve: "Os filmes (de Ozu) constroem em si mesmos uma consciência do nosso envolvimento gradual com as regras explícitas, as violações e as regras mais elusivas por trás das violações que cada filme oferece..."[404] Fry associa a sensibilidade de superfície com o limiar do subconsciente e o orgânico, entre uma ordem rígida e o caos. As texturas visuais e sonoras de Ozu produzem um ritmo de intimidade que não é facilmente explicável recorrendo à matriz estilística de Ozu – o uso do espaço de 360 graus, os planos de transição (imagens tempo), um ângulo de câmara baixo, a câmara estática nos filmes tardios,

[401] CHOI 2018: 77.
[402] "(...) sensibility in designing and/or planning", "(...) sensibility in texture of the creator", "(...) surface sensibility". Roger Fry. 1939. *Sensibility*. In *Last Lectures*. London: Cambridge University Press, 26. Cit. por CHOI 2018: 81.
[403] "(...) in the sensibility in texture of the creator". Ibid.
[404] "(Ozu's) films build into themselves an awareness of our gradual engagement with the explicit rules, the violations, and the more elusive rules behind the violations that each film offers.". David Bordwell. 1988. *Ozu And The Poetics Of Cinema*. Princeton, NJ: Princeton University Press. 121. Cit. por CHOI 2018: 81.

o *graphic match* nos cortes, os paralelos entre figuras e objetos na *mise en scène*, etc.[405] O Ozuesco enquanto sensibilidade ajuda a perceber as reservas do autor Shiguéhiko Hasumi, no sentido em que a perceção do Ozuesco pode somente chamar a nossa atenção apenas para o familiar (a sensibilidade transmitida no *planning and design*) em lugar da sensibilidade de superfície na obra de Ozu. Porém, o conceito do Ozuesco enquanto sensibilidade permite uma discussão da temática e da consistência estilística detetada por muitos autores na obra de Ozu. Segundo Choi, a noção de superfície para Fry, está intimamente conectada ao valor intrínseco na apreciação de uma obra de arte, por contraste a Hasumi, cuja "critica de superfície" (surface criticism) traz à tona o significado ideológico da superfície. Exemplifica com o sistema de continuidade de Hollywood, que guia e facilita um certo género de cinema de ficção. A superfície é então, um lugar sem lugar (placeless place), que descentra a orientação e expectativas fomentadas por um sistema, anulando as forças operativas do sistema existente que governam esse campo. O estilo de Ozu traz para primeiro plano, o quão pouco natural a ausência da câmara em cinema, é. Fry define superfície por oposição ao centro e à profundidade. A textura é um resultado e por vezes, um subproduto, da execução de um design, durante o qual a sensibilidade de superfície pode ser atenuada, negada ou suprimida. A textura dos filmes de Ozu, apresentam por vezes objetos domésticos, incluindo garrafas de cerveja, copos de saké, bules de chá, chaleiras, que ajudam a criar a textura do dia a dia do espaço doméstico, que tal como explica Bordwell, possui um objetivo pictórico, o de criar *graphic matches*, equilíbrio e tónica visual (por exemplo, em *O Crepúsculo de Tóquio*, quando Akiko regressa a casa após ter abortado, a irmã, Takako, quando corre ao seu encontro pontapeia acidentalmente uma boneca com pequenos sons de chocalho. O número de brinquedos de Michiko, a filha de Takako, aumenta à medida que o filme avança, associada com a sua presença e com as personagens em redor dela). Estas presenças constantes de brinquedos no filme, para Choi, reforçam, contrabalançam e surgem por debaixo da atmosfera em mutação do espaço doméstico, enquanto se discute os casamentos falhados do pai e da filha mais velha, na presença destes objetos associados com crianças, recém-nascidos e por nascer. Choi denomina esta estranha sensibilidade de superfície, como uma forma de Ozu ser condescendente no que ele chamava de uma "oitava abaixo"[406], evitando exagerar numa sensibilidade melodramática. A textura de uma obra de arte carrega sempre uma sensibilidade de superfície especifica que é incapaz de ser completamente imitada por uma obra de arte, com um design similar ou mesmo por uma cópia. Uma

[405] CHOI 2018: 81.
[406] "(...) low octave". David Bordwell. Ibid, 341. Cit. por CHOI 2018: 89.

sensibilidade semelhante governa os "remakes" de Ozu dos seus próprios filmes (como os filmes do período tardio), com a sua partilha de enredos e temas, mas a sua sensibilidade de superfície varia inevitavelmente, de filme para filme, sendo cada um deles, obras de arte únicas. Choi considera que é sempre limitador reclamar a aproximação, se não da identidade, de ambos os níveis de sensibilidades para provar a influência de Ozu em realizadores do cinema mundial.

Para Donald Richie, Ozu é o mais japonês dos realizadores japoneses.[407] Richie fala sobre a qualidade de contenção que caracteriza o cinema de Ozu, a sua "arte única", afirmando que os filmes de Ozu estão entre os mais contidos, os mais limitados, controlados e restritos. Identifica o único tipo de plano utilizado por Ozu, como o plano ligeiramente contrapicado, em que, seja no interior ou no exterior, a câmara é colocada ao nível de alguém sentado de modo tradicional sob um tatami, normalmente fixa. Também quase não usa efeitos, seja *fade in*, *fade outs* ou *dissolves*, comuns no cinema mudo. Nos filmes tardios a câmara permanece quase sempre imóvel e a única pontuação é o corte seco entre planos. Este ângulo tradicional contrapicado, é o ponto de vista de alguém em repouso com um campo de visão limitado, é a atitude de quem escuta, de quem observa. É a mesma posição de um espectador que assiste a uma peça Noh, participa numa cerimónia de chá ou partilha um copo de saké quente. "É a atitude estética, é a atitude passiva."[408] E acrescenta que o método de Ozu, tal como todos os métodos poéticos é oblíquo, pois limita o seu mundo de modo a transcendê-lo. O seu cinema é formal e essa formalidade resulta da criação de um contexto ordenado que destrói o habitat e a familiaridade. Para Richie, Ozu está próximo dos mestres de desenho sumi-e (pintura com tinta), dos mestres de haiku e de waka (poesia). Diz o autor, que é esta qualidade a que os japoneses se referem quando falam de Ozu como sendo "o mais japonês" dos realizadores. Para Richie, num filme de Ozu tal como na arquitetura japonesa, vemos todos os suportes e todos são igualmente essenciais, comparando-o a um carpinteiro que apenas usa madeira natural. Mas no interior deste objeto, deste filme, como dentro de uma casa, habita o humano, o imensurável, o não funcional. É esta combinação entre o estático e o vivo, do esperado e do surpreendente, que para Richie tornam os filmes de Ozu experiências emocionais memoráveis. Sem o rigor formal de Ozu a intensa humanidade das suas personagens não poderia ser completamente revelada. Sem a humanidade das personagens de Ozu, a estrutura de Ozu ficava reduzida a mero formalismo. Também para

[407] RICHIE 1977: 12.
[408] "It is the aesthetic attitude, it is the passive attitude.". Ibid, 13.

Richie existe uma dualidade similar em relação ao tempo nos filmes de Ozu, pois dado o minimalismo da história, o ritmo parece mais lento do que num filme clássico ou com mais enredo. Os filmes de Ozu criam assim um tempo psicológico, e o que permanece no fim, é o sentimento de testemunhar o dia a dia de pessoas comuns. Para Richie, neste sentimento de transigência, da mutabilidade e de beleza da vida, Ozu junta-se aos grandes artistas japoneses.

Kristin Thompson e David Bordwell no artigo *Space And Narrative In The Films Of Ozu*, como já foi referido, definem os filmes de Ozu como obras modernistas e inovadoras situando-o por comparação ao "paradigma do cinema clássico de Hollywood", que coincide intuitivamente com o que identificamos como sendo um filme, codificado por muitos dos seus praticantes, e cujo estilo se tornou em uso comum universal no cinema.[409]Analisado por relação com o paradigma do cinema clássico, para Thompson e Bordwell, a modernidade no cinema de Ozu envolve o uso de dispositivos espaciais específicos que, sem colocarem a narrativa em causa, desafiam a supremacia da causalidade narrativa, uma vez que geram estruturas espaciais que não são motivados por uma cadeia de causa/efeito "realista" mas sim, puramente "artística", tornando-o, nesse sentido, uma obra de arte única no interior da História do Cinema. No seu livro *Ozu*, que estuda a poética do cinema na obra de Ozu, Bordwell, escreve:

> *Todos os seus filmes são fundamentalmente iguais. O seu tema constante é a família japonesa, o seu género preferido, o "drama familiar". Os seus enredos, em torno de um retrato subtil da personagem, são tão sem incidentes como a vida quotidiana. A sua câmara, sempre colocada a cerca de um metro do chão, regista o ponto de vista inferior de um japonês sentado. A sua resignação contemplativa à mutabilidade e a sua abordagem purista à forma preservam as tradições da arte japonesa (...). Ozu é, em suma, o mais japonês de todos os realizadores.*[410]

[409] THOMPSON, BORDWELL 1976: 1.
[410] "All of his films are fundamentally alike. His constant subject is the Japanese family, his preferred genre the "home drama". His plots, revolving around a subtle depiction of character, are as uneventful as ordinary life itself. His camera, always placed about three feet from the floor, registers the low level viewpoint of a seated japanese. His contemplative resignation to mutability and his purist approach to form preserve the traditions of Japanese art (...). Ozu is, in short, the most Japanese of all directors". BORDWELL 1988: 1.

Mas acrescenta mais à frente," (...) colocados num contexto social, os filmes são menos devedores da estética japonesa e do budismo zen do que da cultura popular vibrante e mais indiretamente, das tensões ideológicas".[411]

Paul Schrader no seu livro *Transcendental Style In Film,* procura fazer uma relação entre a arte religiosa que exprime o transcendente e (para além dos filmes de Bresson e de Dreyer), os filmes de Ozu. São filmes que para Schrader, possuem a habilidade de transcender a cultura e a personalidade do seu autor, e em que se atinge uma verdade espiritual, dando o exemplo de *O Gosto de Saké* como um filme onde essa qualidade do "outro", na sua perspetiva, está presente. Schrader estabelece uma relação entre a arte oriental e a arte zen, afirmando que ambas aspiram ao transcendente. Segundo Schrader, a arte oriental forjou uma cultura a partir de uma arte anónima" em que tudo o que é verdade, tem a sua origem no espírito."[412] No zen, o poético e o religioso são estados de espírito idênticos. Para Schrader, Ozu representa a arte e o pensamento tradicional japonês, trazendo o peso da tradição oriental para o meio fílmico[413]. Os sentimentos individuais das personagens (tristeza, alegria, introspeção) são de uma importância passageira, é a forma circundante que exprime um todo e lhes dá um valor final. Cada indivíduo e cada emoção fazem parte de uma forma que é maior, que para Schrader é a expressão do transcendente. Para o autor a analogia mais apropriada para os filmes de Ozu é a arte zen, se for entendida como uma forma de vida impregnada no tecido da cultura japonesa. Zen é a quintessência da arte japonesa tradicional, seja na pintura, jardinagem, cerimónia do chá, poesia, ou no teatro Noh. Refere o crítico de cinema britânico Tom Milne que escreveu que os filmes de Ozu são estruturados como um Haiku com as suas pausas e afirmações plenas. Schrader define "mu" como o princípio básico da arte zen, o conceito de negação e de vazio. Vazio, silêncio e imobilidade são elementos positivos, e representam presença ao invés da ausência de algo. "Mu" é o caractere para referir os espaços entre os ramos de um arranjo de flores. Como as pinturas de "um só canto" do pintor sung, Ma Yuan, o vazio era parte da pintura, não somente um fundo inacabado. Da mesma maneira as pedras num jardim dão sentido ao espaço, e as linhas de um haiku às transições não escritas. Ozu dirigia vazios e silêncios. O silêncio e o vazio, para Schrader, são ingredientes ativos nos filmes de Ozu. Nesse sentido, o "mu" está expresso nos trechos finais

[411] "(...) placed in a social context, the films are less indebted to Japanese aesthetics and Zen Buddhism than to vibrant popular culture and more indirectly, to ideological tensions". Ibid.
[412] "All that is true (...) has its origin in the Spirit.". Santo Ambrósio citado por São Tomás de Aquino, *Sum. Theol.*, I-II, p. 109 I ad I. Cit. por SCHRADER 1972: 17.
[413] SCHRADER 1972: 18.

dos seus filmes, preenchendo o mesmo propósito que o espaço por entre as pedras do famoso jardim de Ryoan-Ji: "O homem está implícito, mas não está presente, e a emoção que resulta é de saudade e de solidão" (man is implied, but is not present, and the resultant sensation is one of longing and loneliness). Assim, para Schrader os filmes de Ozu estão permeados por "mu" (o único caractere inscrito na sua lápide). Na arte zen a sensação de "presente infinitamente expandido", em seu entender, não existe em nenhum outro momento mais forte do que no ritual meticuloso da cerimónia de chá (representada, por exemplo, em *Primavera Tardia*). Mas essa sensação de presente está nas personagens que vivem o "agora", por meio dos rituais no seu dia a dia, onde não há fantasmas como no cinema de Resnais ou de Bergman. Na pintura oriental, a técnica evoluiu para um alfabeto de pinceladas; um certo número de pinceladas representava objetos naturais, e nada significavam a não ser juntos. Schrader relaciona-os com o "alfabeto" de Ozu, o conjunto de planos e de ângulos predeterminados dos quais ele jamais se afastaria. Na pintura, estas pinceladas seriam praticadas até à perfeição. Também Ozu era um perfecionista, tendo passado a vida a refazer as mesmas histórias, a aperfeiçoar uma certa forma de filmar. Um certo padrão de planos é repetível dentro de um parágrafo de Ozu, um certo padrão dos parágrafos de Ozu é repetível dentro de um filme de Ozu. Nos filmes de Ozu, como em toda a arte oriental tradicional, a forma é o ritual que cria o presente (ekaksana), e permite dar peso ao vazio (mu). Enquanto que Richie diz que Ozu é sobretudo um artista do "sympathetic sadness" (tradução de Tamako Niwa para o inglês, de "mono no aware"), o efeito final de um filme de Ozu é uma espécie de tristeza resignada, uma calma e serenidade apesar da incerteza da vida. Para este autor, o maior conflito nos filmes de Ozu é a dificuldade de comunicação entre o velho e o novo, os pais e os filhos. A potencial desunião entre o homem e a natureza foi sempre um tema da arte japonesa. Para Schrader, Ozu está mais próximo da geração mais velha que representa a tradição, resolvendo, normalmente, o conflito entre pai e filho demonstrando que, independentemente das diferenças, ambos partilham um profundo sentimento de união. Os planos finais de Ozu, como codas, são uma fusão do homem e da natureza, e por isso, a arte e a cultura zen são para o autor, uma metáfora precisa para os filmes de Ozu. A evocação de uma obra de arte maior.

Mas se Richie e Schrader possuem um olhar ocidental e veem na obra de Ozu o "mais japonês dos cineastas japoneses", uma destilação da arte oriental, os autores japoneses que estudaram a obra de Ozu não hesitam em considerá-lo o "menos japonês" dos cineastas japoneses (como Shiguéhiko Hasumi) vendo na sua obra não uma ilustração da estética japonesa, nem uma rutura notória, mas um universo artístico próprio cheio de referências

estrangeiras, nomeadamente a influência do cinema americano, sobretudo de Lubitsch.[414] Para estes autores japoneses (Tadao Sato, Shiguéhiko Hasumi, Hideki Maeda, Ken Sakamura, Hisaki Matsuura) as cenas dos filmes de Ozu são vistas como "artificiais" (Hasumi, Maeda), sem relação com a vida quotidiana dos Japoneses, ou como perfeitamente "naturais" (Sato) ou prováveis, ou seja, sem uma rutura fundamental com a cultura japonesa. Fica claro que Ozu criou situações artificiais – que não são, em todo o caso, naturais – e que se adequam à coerência da narrativa, sem nunca ultrapassar os limites da verosimilhança nem revelar ostensivamente o caráter artificial do seu universo. Ozu utiliza para a construção da sua obra os recursos que lhe é oferecido pela cultura japonesa, uma verdadeira "cultura do silêncio" segundo o titulo de uma obra de Karlfried Graf Durckheim, *Le Japon Et La Culture Du Silence*, Courrier du livre, de 1985.[415] Basile Doganis ressalva no cinema de Ozu uma eloquência silenciosa, e que longe de ter no seu centro uma pureza minimalista e o vazio (que para Schrader e Geist, contudo, não significa a ausência de algo mas presença), caracteriza-se, pelo contrário, por um certo "transbordar" de signos. Esta eloquência silenciosa, esta capacidade de Ozu de fazer as imagens falar sem recorrer necessariamente a palavras ou mesmo a sons, para Doganis, vem da sua formação no cinema mudo (cerca de 35 filmes em 54, quase dois terços). Mas o silêncio de que fala Doganis é um silêncio que ele denomina como "positivo", significante, falante (que engloba ruídos, sons e música) por oposição a um silêncio "negativo", informe e inerte. Doganis, partindo da formula de David de Breton de que "o silêncio é menos uma 'modalidade de som' do que uma 'modalidade de sentido'"*[416]* analisa a linguagem dos movimentos, das posturas, da disposição espacial das personagens, dos olhares desencontrados que parecem dirigir-se a um destinatário ausente, dos espaços habitados, visitados ou deixados, ou novamente reencontrados após os anos, das vestes de cerimónia e quotidianas e a sua alternância cíclica. O resultado é um silêncio absoluto que emerge destas linguagens silenciosas, sobrepostas, que falam a sua linguagem polifónica com a sua própria eloquência.[417] É esta qualidade do *silêncio* no cinema de Ozu, que para Doganis constitui um exemplo único da mestria do silêncio eloquente, e da sua utilização significativa e criativa, que tornam a obra de Ozu numa obra artística única.

Analisando os argumentos de Carroll sobre o estilo e a forma de um trabalho artístico enquanto conjunto de escolhas que funcionam para o realizador, e que exprimem com

[414] DOGANIS 2005: 9.
[415] Ibid, 10.
[416] "(...) le silence est moins une 'modalité du son' qu'une 'modalité du sens' ". Ibid, 86.
[417] Ibid, 17.

especificidade os pensamentos e sentimentos que o artista aspira a transmitir, ou os de Choi a partir da sensibilidade de superfície de Fry, que reconhece um conjunto de características transversais na textura da obra de um artista; e relacionando-os com o conceito de *casa onírica* de Bachelard, ponto de partida para a presente dissertação, refuto que a coerência com que Ozu estabelece um universo fílmico no interior da casa, criando a sua *casa onírica* cinematográfica (a casa de infância que projeta no seu cinema), resulta de características comuns, de filme para filme, que tornam a sua abordagem ao universo do lar, distintivo e único. O espaço de Ozu, como mencionado por Bordwell e Thompson, não possui motivação "composicional", nem realista, sendo a motivação puramente artística. Ozu move-se pelo espaço, que pode surgir em primeiro plano, por meio de um jogo de elementos dominantes e de harmonias que fazem com que a linearidade e a causalidade narrativa deixem de ser o centro da estrutura do filme, dando igual papel a manipulações puramente espaciais. Assim, os seus filmes possuem um sistema de formas expressivo nas composições rigorosas e nos planos com pouca variação de ângulo (normalmente contrapicado), de escala (plano geral, plano conjunto, plano aproximado de peito), facilmente identificáveis com o estilo de Ozu (*Ozu-shots* ou *plan-Ozu*). Também as ruturas com o sistema de continuidade clássica, tornam o seu estilo idiossincrático e identificável (como os *graphic matches*, saltos da linha do olhar, entre outros). Outro elemento formal, distinto na obra de Ozu, é a introdução das imagens diretas do tempo no seu cinema, seja imagens de objetos ou de espaços vazios, com uma motivação gráfica, passagem de tempo, elipses ou ligação entre as cenas; seja no interior dos planos por meio da *mise en scène*, diálogos e situações do quotidiano. Essas imagens-tempo, como demonstrei, interrompem o fluxo da narrativa, criando pausas, tempos mortos, de contemplação ou mudança nas personagens, e trazem o tempo e a duração para dentro do filme. Os planos de espaços vazios que nos seus filmes tardios se tornam mais longos, parecem possuir uma motivação meramente artística. São os espaços intermediários de Bordwell e Thompson, transições que se movem para dentro e para fora de cenas, distintos de uma cadeia de causa-efeito, criando duração por meio de configurações espaciais, contestando a presença do humano e da psicologia da personagem na cena, ao representarem espaços vazios. Ou, as *pillow shots* de Burch, tal como a "pillow word" da poesia japonesa clássica, uma visão dissidente com o modo ocidental, antropocêntrico, do mundo. Ou ainda as "still lifes" de Richie. Esta visão do mundo que Ozu exprime nos seus filmes, a partir destes planos que modulam o tempo fílmico tornando-o mais lento e emocional, demonstra a sensibilidade e escolhas de um artista que parece pretender integrar a duração do tempo no interior do seu

universo cinematográfico, tornando-o mais próximo da vida. Assim, Ozu contribui para a renovação da linguagem cinematográfica, trazendo para primeiro plano, o tempo.

Ozu também estrutura os seus filmes em torno de ciclos de vida das personagens que habitam um eterno presente de diferença e repetição. Essas personagens (como foi demonstrado nos filmes do período tardio), repetem-se, revivendo as mesmas situações de filme para filme. O realizador repete o tema, as situações, e os próprios atores. Ao voltar a filmar a mesma história, Ozu busca uma depuração. A casa onírica vai desaparecendo e torna-se no veículo para falar do tempo, por meio do casal formado pela filha e pelo pai viúvo. Esta imagem figura a sensibilidade de superfície transversal à obra de Ozu, o conflito entre o novo e o velho, entre a modernidade e a tradição, entre o ocidente e o oriente. Pois é o efeito da modernidade na sociedade japonesa que Ozu filma repetidamente. A casa de família japonesa é o palco de transformação dos tempos. Este parece ser o tema profundo de Ozu e a emoção estética que ressalva é a de um sentimento de conciliação entre a modernidade e o passado por meio dos laços de sangue. Nos seus filmes tardios, a separação resulta de as filhas aceitarem a mudança que a vida traz proposta pelos pais. Assim, a verdade do criador (Carroll) para Ozu, parece ser, mais uma vez, a de que os laços de sangue perduram, para lá do conflito entre tempos, e que a separação, no seu caso violenta, é também o que permite a continuidade.

São estas escolhas sistemáticas, de filme para filme, analisadas com detalhe na presente dissertação (formais, narrativas e temáticas) que, a meu ver, atribuem ao conjunto da obra de Ozu, o caráter de obra de arte.

III.2. O QUE É O CINEMA PARA OZU?

"Eu não acho que o cinema tenha uma gramática. Eu não acho que o cinema tenha apenas uma forma. Se um bom filme resulta, então esse filme criou a sua própria gramática."

Yasujiro Ozu[418]

A ontologia do filme interroga o modo de existência do cinema. O que é cinema? O que é o cinema para Ozu? Os amantes de cinema desejam provar que o cinema não é essencialmente uma tecnologia mecânica de reprodução, mas que possui a capacidade de expressar pensamentos e/ou emoções; uma discussão que tem mais de cem anos. Em 1916, Hugo Mustenberg no seu *The Photoplay* defendia que o cinema era uma objetificação da mente humana, e portanto, não somente uma reprodução mecânica, mas possuindo a capacidade de exprimir pensamentos e sentimentos. Nos primeiros estádios do debate, autores como Rudolph Arnheim, Roman Jakobson e a escola soviética da teoria da montagem são exemplos eloquentes da tendência de celebrar o cinema como um meio de criar novas realidades ao invés de simplesmente as registar, uma abordagem à qual foi dada o nome de "creationism".[419] À medida que a História avançava, figuras como André Bazin e Siegfried Kracauer (os chamados realistas) argumentavam que a arte do cinema dependia fundamentalmente do seu elemento fotográfico. O sucesso cinematográfico dependia de se ser verdadeiro à natureza cinematográfica do filme, mas ao contrário dos detratores iniciais do cinema, acreditavam na sua reivindicação ao estatuto de arte, uma arte do real, na qual o cinema se encontrava na vanguarda. Ao explorarem o aspeto fotográfico do cinema, a sua identidade cinematográfica como forma de registar a realidade, os realizadores tocavam na sua essência, como uma arte realista, assegurando o seu estatuto enquanto uma forma de arte. Para estes realistas, o elemento fotográfico era a chave para o sucesso cinematográfico. Por oposição, os defensores do criacionismo (creationism*)*, os creacionistas (creationists*)*, sentiam o mesmo sobre a montagem. Por exemplo, a escola soviética considerava a montagem como essencial para a realização cinematográfica, e a contribuição fotográfica como de importância secundária e até prejudicial. Cada lado considerava o seu próprio critério como o correto.

[418] "I don't think film has a grammar. I don't think film has but one form. If a good film results, then that film has created its own grammar". RICHIE 1977: 188.
[419] CARROLL, CHOI 2006: 51.

Entretanto surgiam obras primas de montagem que se apresentavam como contraexemplos para os realistas, enquanto que grandes obras realistas como o filme *A Regra do Jogo* de Jean Renoir, colocavam em causa as teorias dos defensores do creacionismo. Como era possível que cada um dos lados deixasse tantos valores cinematográficos por explicar, sendo que, dificilmente os dois estilos podem ser maximamente explorados numa mesma obra; dificilmente se pode combinar um plano sequência (uma técnica realista) com uma montagem vigorosa (uma técnica creacionista) numa mesma cena. As escolhas do cineasta determinam o estilo da obra, indicam o que pretende alcançar e o que considera ser a essência do cinema para si. Mas as teorias mais recentes já não defendem que são as características que distinguem o meio (*medium*) que irão dar a revelar o modo de excelência de se fazer um filme. Surge então a questão "O que é o cinema?" a que diversos autores tentam responder, e que inclui a resposta realista (Stanley Cavell), a resposta cinema como sonho, *film as dream* (Suzanne Langer e Francis Sparshott), a resposta cinema como linguagem, *film-as-language* (Gregory Currie) e o ponto de vista de que o filme é classificável como algo em movimento, *a moving something* (Arthur C. Danto e Noël Carroll).

Stanley Cavell é um realista que entende o elemento fotográfico como o elemento básico no cinema. Partindo das teorias de Erwin Panofski e André Bazin, escreve: "O que Panofsky e Bazin pensam é que a base do suporte dos filmes é fotográfica, e que uma fotografia é da realidade ou da natureza."[420] Ao contrastar o cinema com a pintura, Cavell chega à conclusão (tal como Scrutton e Dominic MacIver Lopes) de que a imagem fotográfica/fílmica é transparente. "Uma fotografia apresenta-nos (...) as próprias coisas."[421] A imagem fotográfica é a cópia, a aparência ou um olhar sobre o que é fotografado e a apresentação da própria coisa. Mas, Cavell acrescenta, a fotografia não pode ser a reprodução da visão do objeto uma vez que existem variadas maneiras, ângulos e distâncias para a sua representação. Assim, considera que a imagem fotográfica possui uma qualidade de transparência, uma vez que permite um acesso transparente às coisas do passado, é automática, excluindo a subjetividade do processo mecânico, é *do* mundo (oferecendo-nos somente uma porção) e causal ao contrário da pintura, que é manual, subjetiva, intencional forjando em si um mundo. Tal leva à conclusão de que o cinema, enquanto criatura da fotografia, é uma série de projeções transparentes e automáticas do mundo passado. Segundo

[420] "What Panofsky and Bazin have in mind is that the basis of the medium of movies is photographic, and that a photograph is of reality or nature". CAVELL 2006: 67.
[421] "A photograph presents us (...) with the things themselves.". Ibid.

Cavell, no cinema por contraponto ao teatro, o espectador está ausente do ator e do mundo habitado por ele. Para Cavell, o cinema é importante por três razões, todas relacionadas com características essenciais da imagem fotográfica, e que são: 1. o cinema permite-nos escapar ao fardo da resposta (estamos ausentes do mundo do écrã, metafisicamente barrados de entrar e não precisamos de responder ao que vemos pois não estamos pressionados a agir), 2. o cinema supera a subjetividade (para Cavell, o homem moderno anseia por algo de objetivo), 3. o cinema alivia a ansiedade de solipsismo (afastando a ansiedade de que estamos sozinhos, pois estamos ausentes do mundo representado no écrã, do qual não fazemos parte).[422] Cavell também afirma que no cinema se verifica uma fusão da identidade do ator com a personagem, originando o fenómeno das "estrelas de cinema", em que num certo sentido uma personagem é John Wayne ou Marilyn Monroe. Para Cavell é da personalidade das estrelas de cinema que nasce o género. Mas Carroll contrapõe de que nem todos os géneros originam veículos para os atores. Contesta igualmente a pressuposição de que o cinema é essencialmente fotográfico, devido aos recursos digitais contemporâneos, acrescentando ainda que a importância dos filmes para a maioria dos seus espectadores não está na sua característica fotográfica que permite o vislumbre de um mundo passado, mas no facto de serem narrativas visuais, ficções *em movimento*. Cavell apresenta duas escolhas para a transparência da imagem fotográfica; ou é uma reprodução ou uma reapresentação do objeto. Quer dizer que vemos o próprio objeto através da imagem e por essa razão o cinema tem a capacidade de nos mostrar o mundo passado. Mas Carroll afirma que é possível utilizar o mesmo argumento para falar sobre pintura. A resposta realista sobre a natureza do cinema tem sido uma das mais duradouras; a crença que a imagem fotográfica forja um elo entre o cinema e o mundo. A esta resposta realista contrapõe-se a de autores que defendem que o cinema é análogo ao sonho. É o caso de Susanne K. Langer no seu artigo *A Note On The Film*.[423] Langer parte dos princípios que (1) a estrutura de um filme não é a do teatro mas é mais próxima da narrativa; e (2) o seu potencial artístico torna-se evidente somente quando é introduzida a câmara em movimento. Para Langer, o cinema é "como" o sonho na forma da sua apresentação: cria um presente virtual, *an order of direct apparition.* Esse é, para Langer, o modo de representação do sonho *(*the mode of dream). Para Langer há três semelhanças formais entre os filmes e os sonhos: (1) Quem sonha está sempre no centro enquanto as situações ocorrem em sua volta ou perante os seus olhos: ele pode agir ou desejar agir. Esta peculiaridade estética, esta relação com as coisas percebidas, caracteriza a representação do sonho (the mode of dream), criando um

[422] CAVELL 2006: 77.
[423] LANGER 2006: 79.

presente virtual. Na sua relação com as imagens, ações, eventos, que constituem a história, a câmara está no lugar daquele que sonha. Para Langer, somos agentes num sonho. (2) Quer o cinema quer o sonho estão marcados por um sentimento de imediatismo, de que tudo o que vemos é de extrema importância (o espectador de um filme vê com a câmara, o seu ponto de vista move-se com ela, a sua mente está sempre presente. A câmara é os seus olhos, tal como o som os ouvidos); (3) a lógica de que o cinema e sonho resultam de associações emocionais, uma composição poética, em vez de relações naturais como causa e proximidade. Tal como no sonho, a abstração básica de um filme resulta não apenas dos seus meios visuais, mas das palavras e da música que unifica este mundo inconstante. Langer aponta Eisenstein (que recorre a Pushkin e a Milton) para exemplificar o facto de, na sua opinião, a narrativa estar mais próxima do cinema do que o teatro. Uma das naturezas estéticas do sonho de que o cinema se apropria é a natureza do espaço, uma vez que os eventos no sonho são espaciais (estradas sem fim, vales profundos, elementos demasiado próximos ou longínquos). Refere que, não apenas os filmes estão livres de restrições espaciais, mas temporais, como os nossos pensamentos tornados visíveis e audíveis, o ritmo do fluxo do pensamento, um eterno agora. No seu *Vision And Dream In The Cinema*, Francis Sparshott considera que esta analogia explica a nossa facilidade em compreender as convenções do cinema (como o sentido que retiramos de uma sequência anacrónica de imagens) sugerindo ter a ver com uma "lógica" que já conhecemos dos sonhos. Desse modo, apreendemos rapidamente essas convenções por o cinema ser tão similar ao sonho. Sparshott acrescenta uma quarta semelhança entre o cinema e o sonho, a de nos filmes estarmos desconectados do espaço. Os espaços que vemos no cinema são descontínuos como os espaços habitados por nós. Tal como pode acontecer quando sonhamos (por exemplo com a nossa morte), num filme observamos um mundo do qual estamos ontologicamente alienados. Noël Carroll refuta estas posições, afirmando que é falso que quando vemos um filme estamos sempre no centro do imaginário, por causa da nossa posição face ao écrã não ser sempre central, ou seja no ângulo de visão da câmara (creio que Langer não se referia à posição do espectador face ao écrã, mas à empatia criada entre o espectador e a personagem no centro da ação que lhe permite viver o filme). Refuta também o argumento de Langer de que o filme é análogo ao sonho por causa do seu imediatismo e o ritmo do fluxo do pensamento (rythm of the thought stream). Para Carroll, os filmes podem ser tão disjuntivos como os sonhos (assim como na poesia, literatura, pintura) mas na sua maioria possuem uma estrutura que lhes dão uma certa ordem. Por outro lado, a ideia de que no cinema, tal como no sonho, tudo parece existir por uma razão, corresponde a outras artes visuais como a pintura ou o teatro, onde os objetos em cena possuem um certo grau de

relevância quer na ação, quer na caracterização do universo das personagens. Outra dissonância é o facto de somente aquele que sonhou ser capaz de recordar o seu sonho, enquanto que um filme é público, e experienciá-lo é mais próximo de viver a realidade do que um sonho. Carroll aponta outro argumento de Cavell para afastar a analogia entre cinema e sonho, o facto de os sonhos serem o que ele denomina de narrativas aborrecidas (boring narratives) enquanto que os filmes contêm eventos extraordinários ou no mínimo possuindo uma certa relevância. E também pouco sabemos sobre os sonhos em relação aquilo que sabemos sobre os filmes. Para Carroll, uma alternativa ao argumento de Sparshott sobre a analogia entre as convenções que conhecemos do sonho que nos permitem entender as de um filme, é a de estarmos familiarizados desde pequenos com a narrativa e o storytelling e ser essa a razão de estarmos preparados para assimilar as convenções que ocorrem em cinema. Possivelmente, é a nossa capacidade narrativa em conjunto com a aquisição da linguagem cinematográfica que nos permite compreender as convenções narrativas do cinema. Existe uma terceira abordagem à ontologia do cinema que é a noção do cinema-como-uma-linguagem (film-as-a-language), que se tornou proeminente a partir dos anos 1920. Os cineastas da época do cinema mudo aspiravam a uma linguagem visual universal, que comunicassem pictorialmente através de gestos e fossem entendidos em qualquer lado, como um idioma intelectual. Pudovkin escreveu: "A montagem é a linguagem do realizador do filme. (...) Há uma palavra - a parte do filme exposto, a imagem (e) uma frase - a combinação das partes."[424]A teoria do cinema-como-linguagem teve grande influência na história e na pedagogia do cinema; a ideia de que o filme é como uma linguagem porque comunica. Para esta teoria, a nossa capacidade para apreendermos as convenções cinematográficas tem a ver com a nossa capacidade de aprendermos línguas. Mas Gregory Currie no seu ensaio *The Long Goodbye: The Imaginary Language Of Film* demonstra que dadas as estruturas atuais da linguagem, o cinema não pode ser uma. A relação das palavras com os seus referentes é diferente da das imagens, incluindo aquelas "em movimento", com os seus referentes. As imagens cinematográficas não comunicam do mesmo modo que as palavras, sendo naturalmente geradoras de significados. Neste sentido o cinema difere da linguagem. Um dos problemas com esta analogia cinema/linguagem é que a combinação de imagens cinematográficas através da montagem não é governada por uma gramática. E se o cinema não possui gramática, então não é uma linguagem. Ou seja, as sequências cinematográficas

[424] "Editing is the language of the film director. (...) There is a word – the piece of exposed film, the image (and) a phrase – the combination of pieces." V.L.Pudovkin. 1970. *Film technique and Film Acting*, trans. I. Montague. Nova Iorque: Evergreen Press, 100. Cit. por CARROLL, CHOI 2006: 60.

não são construídas da mesma forma do que as frases. Apesar de haver convenções para as articular (como o eixo do olhar, o corte no movimento para evitar *jump cuts*, etc.), não são regras gramaticais, uma vez que podem ser desrespeitadas sem que o resultado seja considerado "errado" ou "incorreto" (como fizeram Godard ou John Ford) e em certos contextos o risco pode compensar esteticamente. A razão para esta falta de gramática é que a montagem cinematográfica não é uma linguagem, mas uma *arte*, e a poesia não possui gramática. Sendo uma *arte*, somente as intenções do realizador, de acordo com o filme, ditam as regras da sua construção.

Arthur C. Danto e Noël Carroll enfatizam a característica que na sua perspetiva distingue o cinema das outras artes, o movimento. Danto no seu artigo *Moving Pictures* demonstra que a condição essencial para o cinema é dar a impressão de movimento. Diz Danto: "As imagens em movimento são apenas isso: imagens que se deslocam, não apenas (ou necessariamente) imagens de coisas em movimento." [425]. As coisas movem-se no cinema. É por isso que se dá o nome de "imagens em movimento" (moving pictures ou na abreviatura americana, "movies"). Neste sentido, são categórica ou conceptualmente distinguíveis das imagens que não se movem – fotografias, slides, pinturas, desenhos, entre outros – a que coloquialmente referimos como imagens paradas (still pictures). Para Danto o que torna uma imagem cinematográfica, é ser precisamente uma imagem em movimento e não uma imagem parada. No seu artigo, *Defining The Moving Picture*, Noël Carroll, reitera o argumento de Danto de que o movimento ou a possibilidade física da impressão de movimento é uma condição necessária do cinema. Carroll modifica ligeiramente a descoberta de Danto ao referir-se a *moving images* em vez de *moving pictures*, de modo a incluir filmes não narrativos ou *abstratos*. Também se apropria da observação de Sparshott de que a imagem cinematográfica é uma "visão alienada" (alienated vision) ou uma exibição separada (detached display): "a percepção de onde estamos depende do nosso sentido cinestésico e de equilíbrio"[426], distinguindo o que vemos no cinema do que vemos na realidade. Para Carroll (temendo que seja demasiado lata) outra condição para esta definição de *moving images* é que seja bidimensional. A sua noção de *moving images* abrange mais do que somente o cinema pois atualmente com o digital, o filme é apenas uma forma de produzir imagens em movimento.

---

[425] "Moving pictures are just that: pictures which move, not just (or necessarily at all) pictures of moving things.". DANTO 2006: 107.

[426] "(...) our sense of where we are depends on our sense of balance and kinesthetic feeling.". CARROLL 2006a: 123

Não é possível afirmar que o cinema para Ozu é somente o elemento fotográfico (Cavell), a analogia entre cinema e sonho (Langer e Sparshott), a linguagem (Currie) ou o movimento (Danto e Carroll). O cinema de Ozu possui todos esses elementos (excetuando talvez o sonho), sendo um realista que se encontra muito próximo do quotidiano dos japoneses e um dos primeiros cineastas a introduzir o tempo ou a duração no seu cinema. Nesse sentido, o próprio conceito de tempo parece essencial na definição do que pode ser o cinema para Ozu. Primeiro, formalmente, através das imagens-tempo que pontuam as cenas e criam modulação, assim como o tempo da vivência quotidiana nos seus planos (que inclui a *mise en scéne*) e depois, na própria narrativa, quando a ameaça à estabilidade dos ciclos de vida familiares se torna diretamente no conflito entre a modernidade e o antigo, o próprio tempo.

Se para Danto e para Carroll a característica que distingue o cinema das outras artes é o movimento, como foi referido, Gilles Deleuze no seu livro *A Imagem-Movimento, Cinema 1*, define plano como imagem-movimento. Recorrendo a *Matiére Et Memoire* de Bergson, ele chama Imagem o conjunto daquilo que aparece, e imagem-movimento, no sentido em que todas as imagens agem sobre outras e reagem a outras.[427] Para Deleuze cada imagem é apenas um caminho, sobre a qual passam em todos os sentidos as modificações que se propagam na "imensidão do universo".[428] O que pertence à montagem é a imagem indireta do tempo, da duração. Não um tempo homogéneo ou uma duração espacial, como anuncia Bergson, mas uma duração e um tempo que decorrem das articulações da imagem-movimento. Daqui, decorre uma primeira tese sua: é a própria montagem que constitui o todo, e nos dá desta maneira a imagem do tempo. É, para Deleuze, o ato principal do cinema, a transformação do presente num passado estável, descritível[429].

Para Deleuze, o plano é já uma célula do tempo, contendo em si uma montagem. O tempo é a relação do tempo dentro do plano e entre planos. No seu livro, *A Imagem-Tempo, Cinema 2*, Deleuze prossegue a sua teoria sobre Ozu, escrevendo que para o realizador apenas contava o essencial da imagem, a personagem e o que esta faz e diz, trazendo o tempo para o plano em detrimento da ação.[430] Paul Schrader afirma que Deleuze abordou explicitamente a fenomenologia da perceção através do tempo e que Ozu é um dos realizadores chave para a

[427] DELEUZE, 2004: 83.
[428] Ibid, 84.
[429] Ibid, 108.
[430] DELEUZE 2006: 26.

compreensão do que é o tempo no cinema. Escreve Deleuze, *a luz é mais forte do que a história*. Após a Segunda Guerra Mundial há uma mudança para a imagem-tempo. O movimento no écrã tornava-se gradualmente subordinado ao tempo. Tal significa que a montagem é determinada não pela ação no écrã mas pelo desejo criativo de associação de imagens no tempo (over time). Schrader ilustra-o do seguinte modo: "Um homem sai de uma sala, entra noutra - isso é montagem da imagem-movimento. Um homem sai de uma sala, plano de árvores ao vento, plano de um comboio a passar - isso é montagem da imagem-tempo."[431] Também, como foi demonstrado no segundo capítulo da presente tese, este tipo de montagem é uma das características fundamentais do cinema de Ozu. Noël Burch no seu artigo *Iron Trees, Golden Flowers*[432], aprofunda a sua reflexão sobre a utilização particular dos planos de almofada já referidos neste trabalho, os *pillow shots*, planos de naturezas mortas ou de espaços vazios, que suspendem o fluxo diegético, o tempo da narrativa, produzindo uma variedade de relações complexas. Estes planos, definidos por Deleuze como imagens diretas do tempo, não se subordinam à montagem porque estabelecem um tempo próprio. Uma das suas características principais é a imobilidade e a sugestão de exterioridade uma vez que lhes falta um centro composicional e são graficamente articulados[433]. São planos cuja articulação e razão de ser é o tempo. Schrader escreve que as imagens-tempo atingiram a sua expressão máxima nos filmes de Yasujiro Ozu, como no exemplo do vaso no quarto de hotel em *Primavera Tardia*. Um cinema que segundo Deleuze, deixa de estar preocupado em somente contar uma história ao nosso eu consciente, mas procura comunicar com o inconsciente e na forma como o inconsciente processa memórias, fantasias e sonhos[434]. Como se viu, o conceito de *duração* de Bergson é crucial para o conceito de imagem-tempo de Deleuze, pois o tempo permite ao espectador imbuir a imagem com associações mesmo que estas sejam contraditórias, e até criar introspeção. E a duração pode evocar "as memórias, fantasias e sonhos" de Deleuze.

Esta depuração do tempo no cinema de Ozu através dos atores e do "essencial" do argumento encontra a sua expressão máxima nos filmes do período tardio, quando o tempo se torna no próprio conteúdo. A pergunta que é levantada está diretamente relacionada com o tempo; como é que a filha, num dilema entre duas formas de vida, a ocidental e a oriental, entra num tempo próprio, iniciando um novo ciclo de vida, e o pai aceita executar a tradição,

[431] "Man exits one room, enters another - that's movement-image editing. Man exits one room, shot of trees in the wind, shot of a train passing - that's time-image editing.". SCHRADER 2018: 4.
[432] BURCH 1979: 160.
[433] BURCH 1979: 162.
[434] SCHRADER 2018: 6.

deixando-a partir, entrando ele próprio num novo ciclo? O "casal" formado pelo pai viúvo e pela filha adulta, a forma dramática, são a imagem do tempo, e o tema, o conflito entre a modernidade e a tradição, entre duas maneiras de viver distintas. Estas filhas adultas e os pais viúvos são a extensão das crianças e dos pais dos filmes iniciais, da casa onírica cuja estabilidade é ameaçada pelos problemas económicos, já o efeito do novo, e onde se prenuncia um conflito futuro entre gerações. O tempo nos planos de Ozu está presente na *mise en scène*, no diálogo entre as personagens, nas ações. As situações destes filmes remetem para um conflito que resulta da sobreposição de tempos na maneira como Ozu revela a influência ocidental do pós-guerra na cultura japonesa dentro dos planos (por meio dos nomes dos espaços sociais que as personagens frequentam, da presença dos eletrodomésticos na vida doméstica, da introdução de anglicismos nos diálogos, da ocidentalização do estilo de vida e da ideologia dos filhos), o mundo moderno que abarca o antigo.

Tudo está contido nos laços de sangue, o centro do universo de Ozu, onde o tempo se tornou na essência.

III.3. QUAL A ESPECIFICIDADE DA NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA DE OZU?

George M. Wilson no seu artigo *Le Grand Imagier Steps Out: On The Primitive Basis Of Film Narration*[435] refere as frequentes distinções que são feitas entre o autor implícito (implied author) e o narrador. O autor real é a pessoa física, o autor implícito, a manifestação do verdadeiro autor com as suas crenças, desejos, atitudes, alianças e compromissos intactos, ou uma persona que o autor real assume; o agente responsável pela forma como a ficção é escrita. Os narradores são criaturas ficcionais. São os apresentadores ficcionais do texto. Quando uma personagem de ficção explicitamente nos relata a história, imaginamos que o que é contado é verdadeiro (no mundo ficcional). Mesmo quando não existe uma personagem explicita que nos conta a história, imaginamos que o relatado é verdadeiro. Para Wilson, não há narrativa sem narrador. Devemos postular um contador ficcional implícito que acredita que as personagens existam e nos relata as suas provações e tribulações como factos. Enquanto que o autor implícito é a agência responsável pela construção da ficção, quando não há um narrador explícito, o narrador implícito é, a agência responsável por narrar a história como verdadeira no mundo ficcional. É o narrador implícito que fala de dentro da ficção. Ou seja,

[435] WILSON 2006: 185.

quando não há um narrador explícito, deve sempre existir um narrador implícito a fazer a narração. Surge então uma questão sobre a narração em cinema: qual das distinções precedentes relativas à narração se aplica ao cinema e quais as que não se aplicam? Os filmes podem ter narradores ficcionais (*Double Indemnity*) e podem ter um narrador ficcional que, apesar de não ser uma personagem, pode apresentar a história (*How The West Was Won*). Para Wilson, a questão permanece se o cinema tem narradores implícitos, cuja voz nunca ouvimos, mas contudo, são responsáveis por apresentar as imagens que vemos. Pois argumenta que os narradores implícitos habitam todas as narrativas ficcionais do cinema (apesar de o autor real construir a ficção, a história sendo narrada de dentro da ficção deve ser narrada por um ser ficcional). Então, o autor real de uma narrativa de ficção pode contar a história como ficcional, mas não pode contar a história como verdadeira. Quem apresenta os factos como verdadeiros é o narrador implícito, que se contradiz quando reconhece que ninguém sabe o que realmente aconteceu, ao mesmo tempo que vai relatando os eventos. Mas Wilson reitera que há algo no cinema que favorece a existência de narradores implícitos: se nos estão a mostrar algo do mundo de ficção, quem é responsável por mostrá-lo? Haverá uma agência narrativa que chama a atenção através das imagens e das cenas do mundo ficcional, um narrador implícito das imagens a que a audiência assiste, pois se há fragmentos de um mundo de ficção que nos são mostrados, como é que nos são apresentados? Para Wilson, o narrador implícito, torna disponível a informação, uma vez que imaginariamente vemos eventos e ações, pessoas e objetos no cinema. A realização de um contacto ficcional entre o espectador e o mundo ficcional no écrã requer um intermediário ficcional. Assim, para Wilson deverá existir um narrador implícito. Porém, também reconhece ser um argumento falível pois apesar de parecer natural dizer que vemos as personagens cara-a-cara, ver imaginariamente não é um modo plausível de caracterizar a nossa experiência no cinema. O que Wilson mantém, é a ideia de que imaginamos ver imagens do mundo ficcional, sem presumir que vemos as pessoas e os lugares diretamente no mundo ficcional. Wilson reitera que o que imaginamos ver não é um filme de não ficção, mas imaginamos ver uma representação ou imagem naturalmente icónica.[436] E mesmo que as imagens causem anomalias, não nos é requerido imaginar tudo o que lhes está implícito, mas somente que funcionam e vermos o seu resultado. A nossa primeira resposta à ficção é preenchê-la nos termos das nossas crenças sobre como o mundo atual funciona (o nosso mundo), a que Wilson chama de heurística (processos cognitivos empregados em decisões não racionais) realista. Concluindo, por definição, nenhuma ficção nos diz que possui um narrador implícito nem que existe um

[436] "(...) a naturally iconic representation or image.". Ibid.

fazedor de imagens icónico, implícito. No entanto, podem existir alguns narradores implícitos [437]. No seu artigo *Unreliability Refigured: Narrative In Literature And Film*, Gregory Currie refere a posição de David Bordwell ao afirmar que no cinema os narradores têm que estar embebidos em todo o processo narrativo, e que raramente temos consciência da intencionalidade de alguém exterior à narrativa. Bordwell escreve: "Atribuir a cada filme um narrador ou autor implícito é entregarmo-nos a uma ficção antropomórfica... A narração (fílmica) é melhor entendida como a organização de um conjunto de indícios para a construção de uma história."[438] Currie contesta esta posição quando Bordwell escreve que é a própria narrativa que por vezes "suprime informação" ou "restringe o nosso conhecimento, gerando curiosidade" enquanto parte do sistema de construção da história. Currie diz que não é possível falar de um sistema que suprime informação, pois sentimos que estamos deliberadamente a ser privados de informação por razões dramáticas ou emocionais e que nada disto faria sentido a não ser que compreendamos a narração como algo que nos é comunicado por alguém.

A existência de uma economia narrativa nos filmes de Ozu indica uma narração consciente do que pretende mostrar e o que elidir, uma vez que, para este realizador, apenas importa o universo familiar e a tensão que se instala entre filhos e pais.

Bordwell na sua poética sobre Ozu[439] faz uma reflexão sobre a organização *fábula/syhuzet* (termos que ele vai buscar aos formalistas russos) nos filmes do realizador. Ele define *syhuzet* como a substância e sequência de eventos narrativos explicitamente apresentados no filme (as cenas concretas do filme, por exemplo, em *A História de Tóquio*, a cena dos pais a fazerem as malas para irem visitar os filhos e depois, a sua chegada a casa dos filhos). O *syhuzet* incita o espectador a construir a *fábula*, o sistema total dos eventos da história, explícitos tal como implícitos (em *A História de Tóquio*, o espectador infere a viagem que não é mostrada e sabemos mais tarde que os pais quando regressam pararam pelo caminho para visitar outro filho). O *syhuzet* invariavelmente contém algumas lacunas ao apresentar a *fábula* e a escolha e controle destas lacunas contribuem poderosamente para o

[437] Uma circunstância em que se sente a necessidade de hipotetizar a atividade de um *storyteller* implícito no cinema é na narração não confiável (unreliable narration), onde somos forçados a inferir um narrador implícito cuja apresentação do mundo ficcional é falsa ou enganadora. Ibid.
[438] "To give every film a narrator or implied author is to indulge in an anthropomorphic fiction... (Filmic) narration is better understood as the organization of a set of cues for the construction of a story.". David Bordwell. 1985. *Narration In The Fiction Film*. Madison: University of Winsconsin Press, 62. Cit. por CURRIE 2006: 207.
[439] BORDWELL 1988: 51-71.

efeito geral do filme. Ao construir a *fábula* o espectador está simultaneamente a construir a diegese (o mundo total da *fábula*, o seu enquadramento espácio-temporal assim como as personagens que o habitam). Narração é o processo onde as relações *syhuzet*/*fábula* e as características do meio fílmico (a que Bordwell chama *estilo*) interagem para elicitar a construção da história por parte do espectador. O espectador distingue eventos pertinentes e o estado das coisas, estabelece conexões causais e temporais, e unifica o material apresentado pelo *syhuzet*. Para Bordwell os filmes de Ozu recusam consistentemente opções narrativas ortodoxas. Um indicador externo do comprometimento de Ozu a uma construção narrativa altamente unificada são as fronteiras de duração relativamente estritas que ele estabelece no decorrer da ação. A maior parte dos seus filmes passam-se durante alguns dias ou semanas (*A História de Tóquio*, *O Crepúsculo de Tóquio, Verão Prematuro*). No entanto, os seus primeiros filmes apresentam algumas exceções a esta regra de um curto syhuzet temporal (*O Coro de Tóquio*, *Havia um Pai, Filho Único*). A par desta concentração na duração ele estabelece limites na profundidade e no alcance do conhecimento que a narração reivindica. Apenas conhecemos os agentes humanos através do seu comportamento, palavras, gestos, expressões, rotinas, decisões. Para Bordwell, o mais próximo que Ozu chega da interioridade é na representação ocasional de um ponto de vista ótico, que não oferece necessariamente pistas para a visão da personagem. Normalmente a narração apresenta-se como "externa" e nesse sentido, objetiva. Para este autor, num primeiro olhar, o alcance da narração de Ozu parece virtualmente omnisciente. O *syhuzet* não restringe o fluir da informação da história àquilo que uma personagem sabe e vive, a um "centro subjetivo". A narração movimenta-se por entre as personagens e situações. Quando Ozu pretende dar ao espectador mais conhecimento, ele move-se de umas personagens para outras, de cena para cena. Nos seus filmes tardios, acrescenta Bordwell, recorre a um princípio de contiguidade de personagens, onde uma personagem secundária numa cena torna-se principal noutra, e uma personagem menor numa cena torna-se dominante mais à frente (por exemplo, a personagem da amiga de Ayako em *O Fim do Outono*, que de mera coadjuvante passa a atuante, confrontando os três amigos e depois ajudando-os a casarem a mãe de Ayako com um deles). Ozu também evita a construção do *syhuzet* em torno de eventos passados que devem vir à luz no decorrer do filme, e quando tal acontece, normalmente, é relatado em vez de dramatizado. Ou seja, não há nenhum filme de Ozu que contenha um flashback. Ozu não conta muito sobre a vida passada das personagens antes do começo da história (é o espectador que infere o passado das personagens através da sua caracterização, do diálogo, das relações familiares e das situações com outras personagens). Esta tática narrativa contribui para um dos efeitos maiores do

cinema de Ozu: o seu "realismo" (tal como na vida real, as suas personagens não explicam tudo) e a sua intimidade (acabamos a conhecer as personagens porque a sua existência é quase circunscrita ao período temporal do filme). Bordwell reflete que a narração de Ozu está submetida a tantas reduções de escolha que parece ser esta a sua abordagem à realização cinematográfica. Apesar de nos seus filmes dos anos trinta a narrativa se centrar em sucessões de eventos de causa e efeito, os seus filmes do pós-guerra dão maior ênfase ao quotidiano, ao dia a dia, a que Bordwell chama de "everydayness" e refuta as pretensões de que nos seus filmes "nada se passa" argumentando com a intensidade dos acontecimentos narrativos nesses filmes (basta pensar em qualquer uma das narrativas dos filmes, a partir de *Filho Único*, para compreender este argumento de Bordwell, com temas tão profundos como a morte, a separação, o abandono, a dependência de afetos, presentes em quase todas elas). Para Bordwell estas pretensões estão erradas em três coisas: no grau de "banalidade" dos eventos; o nível de intensidade dramática que criam; e a sua concatenação causal. Em todos os casos, uma estrutura causal com poder unificador providencia a base para o *syhuzet* dos filmes. Outra fonte de unidade estrutural nos seus filmes é o uso de motivos narrativos como sons recorrentes, gestos, adereços, ou falas para acentuar o desenvolvimento causal do filme. Por vezes, um relógio, uma chaleira ou um aspirador, são utilizados como motivos recorrentes que são parte de um padrão omnisciente de repetição, motivos que também "poetizam" a vida diária. Para Bordwell, Ozu distingue-se de outros realizadores, europeus e japoneses, no modo como sobrepõe padrões mais abstratos à base causal dos eventos. Ele identifica três tipos de estrutura narrativa de larga escala: simetrias macroestruturais (macrostructural symmetries), paralelos (parallels), e ciclos (cycles). Desde os seus primeiros filmes que Ozu segmenta o syhuzet em unidades simétricas. Usando alternância dia/noite ou padrões recorrentes de locais para dividir o filme em partes equivalentes (por vezes, terminando os filmes com uma imagem variante da inicial). Uma caraterística idiossincrática de Ozu é o seu hábito de dividir o filme em duas partes de acordo com o tom. Nos seus primeiros filmes (como *O Coro de Tóquio* e *Nasci, Mas...*), as primeiras partes tendem a ser vivas, por vezes cómicas, e causalmente tensas, enquanto que a segunda parte é modulada numa maior melancolia e numa estrutura mais episódica. A divisão em *O Coro de Tóquio* é reforçada por uma elipse temporal, em *Nasci, Mas...*, a primeira parte devota-se aos jogos das crianças e a segunda parte à lição sobre poder e diferença de classes. Este tipo de estrutura dividida ocorre sistematicamente, segundo Bordwell, de *Primavera Tardia* em diante, em que uma primeira parte expositiva (por vezes longa como em *Verão Prematuro*) se segue a uma segunda parte (o equivalente no cinema clássico ao segundo ato) centrada no conflito principal. As simetrias

são macroestruturais, independentemente do que é nelas representado. Em Ozu, os paralelos criam equivalências entre as personagens, ações, situações, cenas, locais, adereços. Um exemplo é o paralelo estabelecido em *O Gosto do Saké*, entre Michiko e o pai e o velho professor e a filha. Outro exemplo, em *O Fim do Outono*, é o paralelo estabelecido entre a viúva, a sua filha e o pretendente, e o amigo do falecido marido, também viúvo, que mora sozinho com o filho. A situação que se estabelece entre casar a mãe e a filha é em si um paralelo narrativo. Estes paralelos fazem parte do guião, e a construção do *syhuzet* é central para os criar. A narração do filme pode fazer com que os paralelos se manifestem por meio de figuras estilísticas, como quando certos movimentos de câmara ficam associados a um décor, o que também acontece em Ozu (Bordwell exemplifica com o filme *Coração Caprichoso* de 1933, onde certos movimentos de câmara ficam associados ao Otome's café). Enquanto que a semelhança providencia a base para os paralelos, este dispositivo também envolve um certo grau de diferença, por contraste ou oposição (como no caso de *O Gosto do Saké*, em que a passividade da filha do velho professor contrasta com a rebeldia de Michiko, ou em *Verão Prematuro*, a docilidade de Noriko contrasta com a modernidade e frontalidade da amiga. Ambas as personagens são um paralelo de *Primavera Tardia*, tendo transitado de filme). Numa narrativa, os paralelos podem funcionar de diversas maneiras. Podem dar apoio ao desenvolvimento causal que é a estrutura "dominante" da narrativa, podem retardar e bloquear a linha narrativa causal, estendendo o enredo e criando suspense. As diferenças que resultam da comparação destes paralelos podem ser registadas como medidas de mudança. Um exemplo é em *Nasci, Mas...*, quando pequenas alterações no regime matinal da família refletem o conflito instalado na casa. Os paralelos podem também carregar significado temático. Por exemplo, em *Filho Único*, Ryosuke compreende que tem de se sacrificar pelo filho do mesmo modo que a mãe se sacrificou por ele. Ou então de *comic relief*. Segundo Bordwell, é a quantidade e as diferentes funções dos paralelos, que distingue o trabalho de Ozu de outros grandes realizadores, no modo de construção das suas narrativas. Por exemplo, no *Intolerance* de Griffith, os paralelos são trazidos à atenção do espectador pelos intertítulos e pela montagem alternada (duas táticas que Ozu nunca usa) e são fortemente temáticos. Em *A Regra do Jogo*, os paralelos de Renoir envolvem personagens e situações, como patrão/empregado, como faz Ozu com os alunos/professores ou situações familiares. Porém, Ozu também estabelece paralelos fortemente marcados por dispositivos estilísticos (por exemplo, em *O Coro de Tóquio* ele faz o paralelo de uma situação da personagem, por duas vezes, por meio de uma variação de pontos de vista, e estabelece o paralelo desta personagem com outras através de imagens comparáveis). À parte de simetrias e de paralelos, Ozu cria

uma estrutura narrativa por meio de ritmos semânticos, uma espécie de, parafraseando Bordwell, "metafísica do eterno retorno" (metaphisics of eternal return), a que ele chama de ciclo (o ciclo de vida). As fábulas da maior parte dos filmes de Ozu pressupõem um ciclo de vida particular, um movimento de crescimento, decadência, e separação entre casais e gerações. Bordwell esquematiza este ciclo narrativo, usando uma coluna para indicar o padrão da continuidade narrativa e outro que despoletam ações que abruptamente terminam a fase[440]:

Generation 1:	1. Family life: parent(s) raise child.	
	2a. Parent sacrifices for child.	2b. Separation of family members.
Generation 2:	3.Youth grows up.	
	4.Youth gets education.	
	5a.Youth gets/holds job.	5b. Separation of family members.
	6a. Youth marries.	6b. Separation of family members.
	7. Family life: couple faces domestic crises.	
Generation 3:	8. Family life: couple raise children.	
	9a. Grandparents, parents, and children share household.	9b. Separation of family members through departure or death.
	10. Family continues.	

Para Bordwell, este é o mito fundamental de Ozu entendendo o termo no seu sentido aristotélico de *muthos*. Alguns filmes concentram-se em apenas uma pequena porção deste processo, e alguns ultrapassam muitas fases. Muitos filmes assumem que a maior parte destas fases ocorreu "offstage" em eventos anteriores da *fábula*; o *syhuzet* devota-se a apresentar apenas pequenas porções do ritmo geral. *Nasci, Mas...* apresenta, segundo Bordwell, os *syhuzets*: 1-2 a; *Havia um Pai*: 1-6b; *Filho Único*: 1-9b; *Uma História de Ervas Flutuantes*: 4-5b; *O Coro de Tóquio*: 4-8; *Primavera Tardia*, *Outono Tardio*, *Tarde de Outono*: 6a-6b; *O Crepúsculo de Tóquio*: 7-9b; *Verão Prematuro*: 8-9b; *A História de Tóquio*: 9a-10. Assim, os seus primeiros filmes concentram-se nas fases iniciais do ciclo, sendo que *Filho Único* e *Havia Um Pai*, são o modelo de virtualmente o ciclo inteiro de eventos, em que algumas personagens atravessam um longo período temporal. Estes filmes contrastam com alguns filmes do período tardio que apresenta as personagens a atravessar um período temporal curto e conduzem o espectador através de pelo menos três estruturas primordiais: a estrutura da árvore da família, as simetrias e os paralelos da ação no enredo, e a estrutura do ciclo mítico de Ozu. Para Bordwell, Ozu é um mestre em narrativas com um final em aberto. A descrição

[440] Ibid, 59.

visual de um local, do tempo, ou qualquer outra característica não causal constitui, por convenção, o substituto para a resolução causal. Os planos da fábrica que abrem e que fecham *Filho Único*, as paisagens que abrem e fecham *Primavera Tardia*, os planos do porto em *A História de Tóquio*... Este dispositivo oferece um bom exemplo de como o tema da família é transformado por princípios construtivos como a metáfora e a *narrative closure*. Simetrias, paralelos e ciclos sobrepõem uma lógica abstrata sobre o padrão causal dos filmes de Ozu. Emprestam uma forma diagramática ao enredo, alojando cada incidente no interior de um sistema mais puro de relações, ganhando assim uma enorme riqueza narrativa. Por exemplo, no final de *Verão Prematuro*, quando os pais se mudam para a casa do velho tio, é consequência da decisão de Noriko em casar-se, mas também participa de duas simetrias: o final da parte principal do filme e a coda para o seu terceiro ato. Em adição, constitui um paralelo rigoroso com a cena inicial do filme, em que a família se reúne para o pequeno almoço. A sequência também participa no ciclo da separação de gerações, constituindo uma das fases na lista esquemática de Bordwell. Três níveis de padrão atribuem à cena uma densidade rigorosa que deve só uma parte da sua força à causa e efeito imediatos. Outra característica narrativa nos filmes de Ozu são as repetições intertextuais e variações de filme para filme, ou seja, Ozu repete (com variantes) motivos (e personagens) de filme para filme. Ozu recicla situações, gestos, locais, imagens específicas assim como componentes gerais do enredo (o caso da trilogia de Noriko na sua fase tardia). Donald Richie indica que estas cenas que se repetem de filme para filme possuem uma natureza "modular", no sentido em que podem ser imaginadas como unidades separadas e reutilizadas. Este conceito modular aplica-se facilmente aos dramas quotidianos, construídos em torno de reuniões de família, cerimónias (um funeral ou o aniversário de uma morte, nunca um casamento), reuniões de antigos colegas de escola, a canção comunitária, refeições, etc. Em quase todos os filmes existe uma cena "idílica" num cenário natural, em que as personagens se sentam e refletem sobre as suas vidas. Os módulos providenciam ações concretas familiares da vida social e outros filmes de Ozu. Repetições intertextuais de motivos e de módulos cooperam com as simetrias, paralelos e ciclos. Esta repetição convida a tratar-se cada filme como uma variante explicita de outros. A unidade da construção do *syhuzet* dos filmes de Ozu encoraja o espectador a formar um conjunto estável de expectativas. Ao longo do filme, a concentração e o esquema temporal linear, a objetividade da narração e os constrangimentos autoimpostos na informação, as simetrias macroestruturais, os paralelos e os ritmos semânticos (ciclos) providenciam uma base firme para antecipações, pois o espectador familiarizado com os outros filmes de Ozu, irá reconhecer o sentido de certos motivos e módulos. Também,

normalmente, o conflito central surge tarde na narrativa (por exemplo, em *Primavera Tardia* e em *Verão Prematuro* o tema do casamento surge após uma exposição longa). A narração de Ozu nunca revela tudo, suprimindo certas informações e criando lacunas na construção da história (em *Primavera Tardia, Verão Prematuro* e *O Gosto do Saké* nunca vemos o noivo), por vezes adiando certas revelações significativas (a mãe de *O Crepúsculo de Tóquio* ou também em *Primavera Tardia*, a aceitação do casamento por parte de Noriko). Ozu utiliza normalmente elipses temporais e narrativas que permitem a construção de paralelos, quando regressa a um cenário familiar em vez de apresentar um evento que pareça mais importante na ação (por exemplo, em *O Fim do Outono*, a elipse do primeiro encontro entre Ayako e o jovem proponente, mostra apenas o fim, pois o que interessa a Ozu é o confronto entre Ayako e o tio, que os vê juntos; o confronto entre o novo e o velho). Estas elipses são também usadas na macroestrutura do "ciclo da vida", sobretudo nos filmes do período tardio em que Ozu por exemplo, omite os casamentos. Este rigor estrutural e uma narração que joga com o espectador, afeta a caracterização da personagem pois minimiza os traços de psicologia como uma característica textual. Bordwell conclui que a narração normalmente não dota a personagem de passado ou infância (há a exceção de *Filho Único* e de *Havia Um Pai...*), pouco desenvolvimento expositivo e o que ele chama de pouca motivação psicológica, sendo a pista mais forte para a psicologia, tal como Richie indica, o diálogo (Richie escreve que Ozu pensava os filmes imaginando as personagens em situações de diálogo. A história era construída a partir dessas situações do dia a dia). O passado das personagens está na sua caracterização e nas situações criadas. O cinema de Ozu é também um cinema do não-dito ou do não explícito e esse passado é comunicado por meio da *mise en scène* e da relação de afetos. Também a profunda dependência emocional constitui motivação suficientemente forte para a passividade das filhas (o receio em abandonar o lar) que têm quase sempre que ser forçadas a agir. Apelando à unidade, a narração de Ozu estabelece um sistema de autocontenção, rigoroso, que depois é "minado" pela supressão de informação, lacunas e o que Bordwell chama de apartes auto-conscientes (self conscious asides).

Para Allan Cameron, autor do livro *Modular Narratives In Contemporary Cinema* muitas narrativas modulares evocam uma certa atmosfera de crise temporal estabelecendo formalmente uma disrupção da ordem narrativa. Para Cameron, as narrativas modulares contemporâneas, por extensão, são as nossas histórias sobre o tempo[441].

[441] CAMERON 2008: 2.

As histórias de Ozu são histórias sobre o tempo. Por exemplo, *Primavera Tardia* é um filme sobre o tempo. É sobre todo o tempo de uma decisão; a decisão de Noriko em aceitar casar-se tendo que deixar o pai sozinho; é sobre alguém que resiste ao tempo, Noriko, que aos vinte e sete anos, a entrar numa idade madura, não quer deixar o ninho original no sentido de um futuro autónomo, de uma nova vida. Por seu lado, Somiya, ao ver partir a filha vê-se confrontado com o tempo, pois defronta-se com a sua solidão e morte, e resiste em deixá-la partir. É um filme sobre resistir-se ao tempo, e sobre a inevitabilidade de com ele sermos confrontados, sub-repticiamente, implacavelmente. É também um filme sobre o ciclo da vida de Bordwell, de um renascer permanente, de um tempo em constante devir, perante a vida humana, frágil, finita, que a ele se rende. Tal como *Primavera Tardia* assim é *O Fim do Outono*, *Verão Prematuro*, *O Gosto do Saké, A História de Tóquio, O Crepúsculo de Tóquio*. Todos são sobre o tempo interior de uma decisão, a resistência e a implacabilidade da chegada e da entrega ao tempo.

Segundo Cameron, as narrativas modulares questionam a separação entre Passado, Presente e Futuro, colocando em primeiro plano a configuração temporal, criando um jogo entre duração, frequência e ordem. Cameron utiliza os conceitos desenvolvidos por Bordwell que estabelece que a relação entre *syhuzet* e *fábula* é determinado por três princípios: lógica narrativa (causalidade), tempo e espaço. O *syuzhet* pode organizar eventos de modo a ajudar ou impedir operações de lógica narrativa e da construção do tempo da *fábula* (um instrumento poderoso do narrador e do autor implícito)[442]. Na narrativa clássica apenas eventos relacionados com o enredo central são ou devem ser incluídos, formando uma única progressão do princípio ao fim, no modelo de unidade e ordem canonizado por Bordwell, Staiger e Thompson no seu estudo formal *The Classical Hollywood Cinema*, também como referido, em que enfatizam a cronologia, clareza e um movimento contínuo. Este processo é ajudado por "uma correspondência relativamente próxima entre a ordem da história e a ordem da narração" [443]. Cameron fala de filmes que estruturam o seu *syuzhet* de uma forma anacrónica, elíptica ou repetitiva. Ele diz que, as estruturas caraterísticas das narrativas modulares podem ser criadas através de fragmentação temporal, justaposição de versões conflituosas de eventos ou através da organização de material narrativo por princípios não-narrativos. Nestes filmes a ordem narrativa (apresentada pelo *syuzhet*) pode divergir da ordem

[442] Ibid, 51.
[443] "(...) relatively close correspondence between story order and narrational order.". Ibid, 44.

da história (a da *fábula*). Tomando uma vez mais como exemplo o filme *Primavera Tardia,* o *syhuzet* são os episódios do quotidiano das personagens, por vezes desconexos, elípticos, através dos quais, a *fábula* sobre o casamento de Noriko é contada, dando a sensação de coesão narrativa e progressão. Em *O Fim do Outono*, são os episódios entre Ayako e a mãe e os encontros entre os três amigos que urdem a trama para as casar, que estruturam e dão coesão à narrativa. Em *O Gosto do Saké*, são os episódios vividos pelo pai e Michiko em casa, as reuniões entre o pai e os antigos colegas de escola, e depois entre o velho professor e a sua filha, que dramatizam a inevitabilidade do tempo, através do tema do casamento de Michiko e a sua partida de casa. Para Cameron, os filmes modulares continuam a revelar uma forma linear interiorizada pelo cinema narrativo, no entanto, apresentam-se construídos por discretas unidades narrativas e temporais, dispostas de um modo não linear. É possível detetar, em alguns filmes de Ozu, elementos estranhos ao modelo clássico, mas presentes em algumas narrativas modulares anacrónicas. Um dos elementos mais marcantes na estrutura dos seus filmes são os saltos temporais ou as elipses, que pontuam a narrativa. Por exemplo, em *Primavera Tardia*, a relação entre Hattori e Noriko não é mostrada, revelando-se uma surpresa quando Ozu corta para os dois na praia. Em casa, Onodera menciona a Somiya o facto de Noriko ainda não ter casado; Noriko e Hattori na praia parecem próximos; em casa, em redor de um chá, Masa sugere a Somiya, Hattori casar-se com Noriko; mais tarde, Noriko diz ao pai que Hattori está noivo de outra rapariga. Corta para um café onde Hattori convida Noriko para ir a um concerto e esta recusa, terminando o episódio com ambos separados. A relação entre Noriko e Hattori é a possibilidade de uma relação ou a história de um amor "tardio", que começa a meio, e finaliza quando Noriko recusa o convite. É sequencial mas elíptica. Há no filme outras cenas suprimidas por elipses em que damos "saltos" no tempo, como por exemplo, quando Ozu corta da fachada do museu para o restaurante onde Onodera bebe saké, ou então, mais perturbadores, a cena em que Somiya diz à filha que já conheceu Satake. O facto de Somiya ter conhecido Satake antes, provoca a impressão de salto temporal não motivado[444]. Outro exemplo de salto no futuro, é quando Somiya e Masa passeiam no Jardim dos Templos, em que o espectador é reorientado temporalmente, através da menção que passou uma semana desde que Noriko conheceu Satake e que ainda não tomou nenhuma decisão quanto ao casamento. Existe outra elipse após Noriko aceitar casar, em que voltamos à rotina entre Noriko e o pai e a um certo equilíbrio reposto. Depois, o maior salto temporal de todos, o casamento de Noriko, vivido na cena em que Noriko vestida de noiva se despede do pai. A seguir, as últimas cenas com Somiya sozinho. O tempo em *Primavera Tardia* é

[444] Ibid, 9.

disjuntivo, elíptico, por vezes desorientador e fragmentado, elementos presentes nas narrativas modulares anacrónicas contemporâneas. As narrativas anacrónicas podem igualmente repetir cenas (também como referiu Bordwell), diretamente ou por meio de perspetivas diferentes. A repetição é usada para mostrar elipses temporais, permitir aos espectadores estabelecerem a ordem temporal dos eventos, ou questionar essas relações temporais, sendo o elemento estruturante da narrativa (como em muitos contos de fadas).

Na visão de Gilles Deleuze, o mundo moderno é o dos simulacros, todas as identidades são apenas simuladas, e a tarefa da vida é fazer com que coexistam todas as repetições num espaço em que se distribui a diferença.[445] A repetição, é por natureza transgressão, exceção, e manifesta sempre uma singularidade contra os particulares submetidos à lei, um universal contra as generalidades que fazem a lei.[446] Como escreve Bordwell, os filmes de Ozu são construídos em torno de repetições e diferenças, o seu modo de se opor à generalidade da narrativa, e centrar-se no particular das personagens (elas mesmas, simulacros que transitam entre filmes): "O método de Ozu-san para contar histórias reflete claramente o seu princípio inabalável de que as vidas humanas são repetitivas, com exceção de pequenas diferenças, pelo que compila episódios banais da vida quotidiana de modo a refletir tais repetições e diferenças."[447] Ozu repete eventos, costumes, pequenos rituais quotidianos, para criar progressão. Uma vez mais, em *Primavera Tardia*, o chá. O filme abre com uma cerimónia sagrada de chá, num Templo, que é repetida inúmeras vezes na privacidade da casa, entre os membros da família ou entre amigos, em torno do qual se discutem assuntos domésticos e trivialidades. O momento em que Somiya bebe chá com Onodera é repetido uma cena depois, no mesmo local com a sua irmã Masa, em que esta, tal como Onodera, alude ao facto de Noriko permanecer solteira. Noutro momento em torno do chá, em casa de Masa, a tia tenta convencer Noriko a conhecer Satake. Situação repetida,

[445] Deleuze enumera ainda as principais proposições que marcam a coincidência entre três filósofos (Kiekegaard, Nietzsche e Péguy), que opõem a repetição a toda as formas da generalidade: 1ª. Fazer da repetição algo de novo; colocá-la como objecto supremo da vontade e da liberdade. Fazer da repetição o próprio objecto do querer. 2ª. Opor a repetição às leis da natureza; se a repetição diz respeito ao mais interior da vontade, é porque tudo muda em torno da vontade, em conformidade com a lei da natureza. 3ª Opor a repetição à lei moral, fazer dela a suspensão da ética, o pensamento para além do bem e do mal. 4ª Opor a repetição não só às generalidades do hábito, mas às particularidades da memória. Neste sentido, a repetição é o pensamento do futuro: ela opõe-se à antiga categoria de reminiscência e à moderna categoria do *habitus*. É pela repetição que o Esquecimento se torna uma potencia positiva e o inconsciente, um inconsciente superior positivo. DELEUZE 2000: 36.

[446] Ibid, 47.

[447] "Ozu-san's method of telling stories clearly reflects his unshakable principle regarding human lives as repetitive except for slight differences, and he compiles banal episodes from daily life so as to reflect such repetition and differences.". KIJU 2003: 68.

mais tarde, em casa de Aya onde Noriko está indecisa sobre se aceita o casamento. Na cena seguinte, o momento é repetido com Somiya e Masa enquanto esperam por ela. O chá é o ritual, em torno do qual a família sociabiliza e os problemas são discutidos e eventualmente resolvidos. É uma recusa da dramatização dos eventos, uma banalização que Ozu considerava mais próximo do que era a vida. Outro momento de repetição e diferença é no restaurante Takigawa. Na primeira cena, Noriko e Onodera bebem saké sentados ao balcão. Noriko diz-lhe que acha o facto de ter voltado a casar, sendo viúvo, um ato "impuro". Esta cena é repetida depois, no fim, por Somiya e Aya, que bebem saké sentados no mesmo lugar, já depois de Noriko ter casado. É um *aftermath* do conflito interior de Noriko e a reiteração de uma espécie de ironia. Existe igualmente uma repetição ou reutilização de objetos que apesar de não terem significado psicológico ou relevância na história não deixam de ganhar simbolismo na progressão pela repetição. É o caso das cadeiras onde Noriko e Aya se sentam durante a visita de Aya, em que mais uma vez bebem chá e falam das ex-colegas de escola, numa cena em que Noriko diz à amiga que não quer casar. Essas cadeiras são depois, as mesmas, onde Somiya e Hattori se sentam enquanto esperam que Noriko se prepare, no piso de cima, para o casamento. É numa dessas cadeiras que Somiya se senta e chora depois de regressar do casamento da filha. Outro objeto repetido é a máquina de costura de Noriko, por *ausência* do seu sítio habitual na sala, mostrado quando Somiya regressa a casa depois do casamento. Estes momentos de repetição dos objetos, por reutilização ou ausência dão-nos a mutação profunda na vida de Somiya e de Noriko; a partida da filha de casa, a solidão do pai. Outro momento de repetição e diferença é à noite, no quarto de hotel. Da primeira vez, Somiya dorme enquanto Noriko se mantém acordada. Na noite seguinte, quando fazem as malas para regressar a casa, Noriko diz-lhe que não quer casar. O acordar, como na manhã em que Noriko ajuda o pai na sua higiene matinal e o deitar, como neste caso no hotel em Quioto, são o quotidiano diário, repetitivo, não-dramático, que Ozu filma constantemente, sem dar ênfase ou relevância às ações, mas que é importante para estabelecer uma ligação profunda, forjada no doméstico e na repetição, entre as personagens, que a separação interrompe.

É este grau de repetição e diferença que permite Noriko, sendo relutante e passiva, tomar uma decisão (como escreve Deleuze, tudo muda em torno da mais interior das vontades). A repetição e reiteração de ideias em que as mesmas situações são vividas por várias personagens, não faz necessariamente a ação avançar, existindo por ser esse o seu quotidiano, a sua vida, e nesse sentido, por serem episódicas, elípticas ou restabelecerem a ordem temporal (sendo a repetição, o objeto do querer da personagem).

Yoshida Kiju escreve:

> *Quando Ozu-san conectava tiras de película fragmentadas e desordenadas, não pretendia construir uma história linear. Ele procurava tornar as relações entre os fragmentos articulados tão ambíguas quanto possível, deixando assim espaço para múltiplos significados. Portanto, nos seus filmes, mesmo quando muitas imagens e episódios fragmentados estão interligados, eles não convergem para uma grande narrativa. Todos os episódios permanecem numa espécie de equilíbrio. Mesmo o enredo principal de um filme parece ser um desses pequenos episódios. Neste sentido, os filmes de Ozu-san são como caixas aninhadas ou mosaicos*. E diz ainda: *Há muitos pequenos episódios nos seus filmes, episódios que parecem ser mais arquétipos, que existiram durante muito tempo, e que já foram contados por outra pessoa*.[448]

Ozu recusava as grandes narrativas que desconstruía, aproximando-as de episódios do quotidiano, próximo das emoções concretas. Os seus filmes são (como refere Kiju), um *mosaico*, fragmentados, isolados temporalmente, estruturados em torno de um evento principal (seja o casamento futuro das filhas ou a visita dos pais como em *A História de Tóquio*). Os filmes de Ozu desafiam os espectadores que aguardam por uma narrativa linear optando por um jogo, temporal, *paramétrico*, entre espaços (como quando intercala as cenas com espaços vazios) ou entre episódios isolados. Este jogo temporal, é no cinema de Ozu, uma construção que existe para lá da narrativa, no sentido de uma progressão que parece ser uma compreensão humana do que a vida poderá trazer. Em Ozu, tal compreensão não é dramática ou excessiva, as personagens sabem e aceitam, naturalmente, que assim é a vida.

[448] "When Ozu-san connected disorderly, fragmented film strips, he did not intend to construct a linear story. He tried to make the relationships between the connected fragments as ambiguous as possible, thus leaving room for multiple meanings. Therefore, in his films, even when many fragmented images and episodes are connected, they do not converge into a grand narrative. All the episodes stay in a kind of equilibrium. Even the main plot of a film seems to be one of these small episodes. In this sense, Ozu-san's film are like nested boxes or mosaics. (...) there are many small episodes in his films, episodes that seem to be more archetypal, that have existed for a long time, and that have already been told by someone else.". KIJU 2003: 68.

Kiju escreve que "os filmes de Ozu-san não dizem coisas voluntariamente, mas simplesmente existem..."[449] Mas também neste caso, como foi antes demonstrado, o cinema clássico (a sua assumida influência) encontra-se a um nível mais profundo e pessoal, enraizado em Ozu. Kiju conta que quando visitou Ozu, já doente, no hospital, ele murmurou as seguintes palavras, duas vezes como se falasse para si próprio: "cinema é drama, não é acidente."[450] Mesmo que as suas narrativas pareçam minimais[451], desconstruídas, episódicas ou elípticas, em torno de repetições e diferenças, o mundo em Ozu, o seu autor implícito, não era simplesmente um acidente.

[449] "Ozu-san's films do not voluntarily tell things but simply exist...". KIJU 2003: 70.
[450] "(...) cinema is drama, not accident.". KIJU 2003: 2.
[451] Joseph Campbell em 1949, a partir dos arquétipos de Jung, é a figura central no relançamento de um conceito nascido dos *ritos de passagem,* estudado por Van Gennep (MENDES 2009:33). Campbell vai metamorfosear o conceito de Van Gennep no *Hero With A Thousand Faces*, e mais tarde, Robert Mackee, no livro *Story* em *ArchPlot.* A adaptação de Van Gennep por Campbell e que se acrescentaram os conceitos de Vogler e de Mackee, constituem o principal *reconversor* dos ritos de passagem em matriz narrativa conceptual (Ibid:34). *Archplot* ou *Classical Design* ou o que Mackee consagrou noutros termos, o modelo de narrativização dos ritos de passagem (Ibid:37) é a história construída "em torno de um protagonista ativo que luta principalmente contra forças de antagonismo exteriores na persecução do seu desejo, num tempo que é contínuo, dentro de uma realidade ficcional consistente e causal, na direção de um final fechado de mudança absoluta e irreversível". Mackee atribui o prefixo "arch" a "ark", no sentido de "eminência sobre outros do mesmo tipo." (MACKEE 2005: 45). Por contraponto, o autor define *Miniplot* ou minimalismo, como a narrativa que inicia com elementos do *classical design*, que depois são reduzidos (Ibid: 46). Para Mackee, *Miniplot* não quer dizer uma história sem estrutura, mas uma certa simplicidade e economia retendo alguns elementos clássicos. No *Archplot*, os finais são fechados, ou seja, todas as questões levantadas pela história são respondidas e as emoções evocadas, satisfeitas. No *Miniplot*, os finais ficam normalmente em aberto, pois nem todas as questões levantadas ao longo do filme são respondidas e nem todas as emoções evocadas, são satisfeitas, podendo ser deixados alguns resíduos emocionais (Ibid: 47). A ênfase do *Archplot* é no conflito exterior, nas lutas entre relações pessoais, com instituições sociais ou forças do mundo físico. No *Miniplot*, pelo contrário, o protagonista pode ter conflitos exteriores com a família, a sociedade ou o meio que o rodeia, mas a ênfase recai na batalha com os seus próprios pensamentos e sentimentos, conscientes ou inconscientes (Ibid: 49). O protagonista de um *Archplot* é normalmente ativo e dinâmico na perseguição do seu desejo, passando por várias situações de conflito e de mudança. No *Miniplot*, apesar de não ser inerte, o protagonista é relativamente reativo e passivo, passividade compensada atribuindo ao protagonista uma forte luta interior ou rodeando-o por eventos dramáticos (Ibid: 50). Mackee continua dizendo que, um protagonista é ativo quando persegue um desejo e entra em conflito direto com as pessoas e o mundo em que habita; e passivo quando é exteriormente inativo na persecução do seu desejo interior, em conflito com aspetos da sua própria natureza (Ibid). O *Archplot* move-se num tempo mais ou menos contínuo e linear, e mesmo se são usados flashbacks, são colocados de um modo que permite ao espectador seguir a ordem temporal da história, ao contrário do que ele denomina por *Antiplot*, que é normalmente disjuntivo, misturando ou fragmentando o tempo, tornando-o não linear (Ibid: 51). A partir da definição e características avançadas por Mackee em *Story,* é possível enquadrar os filmes de Ozu como exemplos de um *Miniplot*.

III. 4. COMO É QUE OZU ABORDA AS EMOÇÕES HUMANAS?

Noël Carroll utiliza o termo *affect* (afeto), muito utilizado na linguagem do senso comum, para se referir às emoções, preferindo reservar a palavra *emotion* (emoção) para identificar uma subclasse mais estreita de afetos que inclui cognições (cognitions), mais precisamente, as *cognitive emotions*.[452]

É através da manipulação de sons e de imagens, que os cineastas procuram "chegar" à audiência a um nível subcognitivo. O écrã de cinema é visto como um campo fenomenológico rico em termos de elementos (p.e. sons, imagens, velocidade, dimensão) que possuem a capacidade de suscitar no espectador as mais variadas reações (p.e. medo, raiva, patriotismo, admiração, horror, amor, admiração ou inveja, etc.). Esta variedade de emoções a que Carroll se refere, são também constituintes centrais da nossa experiência fílmica. Normalmente, ao longo do visionamento de um filme, passamos por diversos estados emocionais despoletados e modulados pelo que vemos no écrã, sendo que o nosso envolvimento emocional constitui a qualidade mais intensa, vívida e ansiada da experiência fílmica.

Vários são os autores que se debruçaram sobre este tema. William James, apresenta-nos a teoria *the-emotion-as-bodily-feeling*, na qual é defendido que um estado emocional é apenas a perceção de um estado físico (p.e. ao repararmos que estamos a chorar, apelamos ao nosso estado de tristeza). Esta teoria exclui a cognição (cognition) do complexo emocional.

Por outro lado, a teoria *the emotion-as-bodily-feeling-plus-perception view* (*James-Lange Theory Of Emotions*), defendida pelo fisiologista Carl Lange, coloca os estados cognitivos e as emoções no mesmo paradigma na medida em que, para o autor, os estados emocionais são direcionados para alguém ou algo que serve como objeto das emoções (p.e. raiva, medo, amor, etc.). Neste sentido, os estados corporais não são direcionados a nenhum objeto, são sim eventos internos sem nenhuma referência externa.

Assim, a hipótese de que as emoções são simples estados corporais, é na perspetiva de Carroll, errada, pois é preciso algo cuja função é conectar os estados corporais e uma *qualia*[453] fenomenológica a um objeto (p.e. quando nos zangamos com uma pessoa por nos

[452] CARROLL 2006: 217.

[453] "Um termo filosófico para experiências sensoriais que têm qualidades subjetivas distintas, mas que carecem de qualquer significado ou referência externa aos objetos ou eventos que as causam, tais como a dor das picadas ou a vermelhidão das rosas vermelhas. [Do latim *qualis*], in Oxford Reference." (Tradução livre do autor). "A philosophical term for sensory experiences that have distinctive subjective qualities but lack any meaning or external reference to the objects or events that cause them, such as the painfulness of pinpricks or the redness of red roses. [From Latin *qualis*], in Oxford Reference. https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100357499.

trair, somos abalados por um tumulto físico interior. Ou acreditamos / imaginamos que essa pessoa nos traiu e esse estado cognitivo é a causa da nossa consternação interior). Este tipo de estado emocional é direcionado e possui intencionalidade uma vez que os estados cognitivos, que são constituintes necessários de estados emocionais gerais, possuem intencionalidade. Neste sentido, as emoções não podem ser simplesmente sentimentos físicos, pois meros sentimentos físicos não possuem intencionalidade. Por esse motivo, Carroll coloca de parte a teoria *emotion-as-bodily-feeling*, uma vez que para ele as emoções também requerem componentes cognitivos.

Segundo a *James-Lange Theory*, as emoções possuem uma componente cognitiva. Por exemplo, quando invejo um rival é porque acredito que está a roubar o afeto que me pertence. Para o autor, *emotions proper*, envolve cognições e estados de sentimento em que ambos estão intimamente ligados no sentido causal, em que o primeiro causa o segundo. Assim, determinados afetos (affects) não são exemplo do que Carroll denomina de *emotions proper*, que requerem uma componente cognitiva. Para ele muitos dos afetos experimentados em resposta a um filme são de natureza emocional. Por outras palavras, o nosso estado cognitivo causa uma onda de disrupção física (p.e. ficamos zangados ao subsumir que certos eventos foram feitos para nos prejudicar e a formação dessa perceção causa perturbação física. As cognições tem um papel causal nas emoções e um papel em identificar qual o estado emocional em que nos encontramos). Assim, estados físicos como a raiva são governados cognitivamente por um critério de adequação, que nos permite identificá-los. Para invejar alguém temos que ter a crença de que possui uma vantagem ou um certo grau de vantagem que nos falta ou que não somos capazes de alcançar. As emoções requerem cognições como causas e estados físicos como afetos, sendo que entre as cognições essenciais para a formação de estados emocionais encontram-se os que incluem os objetos desse estado sob determinadas categorias. Em medo, o objeto deve corresponder ao critério de ser prejudicial e a raiva de que é percebido de acordo com o critério de ter enganado. De modo a ser um objeto apropriado da emoção em questão, o objeto relevante deve corresponder a certas condições necessárias, ou, alternativamente deve ser subsumido sob certas categorias essencialmente definidas. Quando Carroll fala de emoções que requerem cognições, estas cognições envolvem perceber que o objeto obedece a certos critérios que lhes são apropriados (prejudicial no caso do medo; enganoso no caso de raiva). Os estados emocionais são episódicos e correspondem aos objetos que detetamos que correspondem ao nosso estado emocional. As emoções direcionam a atenção, permitindo organizar detalhes que são significantes. Ao encontrarmo-nos emersos num dado estado emocional, não apenas nos fixamos nos seus detalhes, mas incita-nos a

formar expectativas sobre o que esperar à medida que a situação desenvolve. Carroll coloca a questão de como é que estes conceitos se aplicam à experiência de ver um filme? E salienta uma diferença fundamental. As emoções no que ele intitula de *fiction films*, ou filmes de ficção, ao contrário de na vida e situações do quotidiano, já foram previamente estruturados pelos cineastas, ou seja, emocionalmente pré-digeridos, por meio da organização emocional das cenas e das sequências pelos cineastas que selecionaram os detalhes que consideram ser emocionalmente significantes. Os meios que os cineastas possuem ao seu dispor para assegurar este fim, inclui a posição de câmara, composição, montagem, luz, uso da cor, representação dos atores e a estrutura narrativa. Assim, o que Carrol chama de *film text* (texto fílmico) pode ser emotiva e criteriosamente pré-focado, por ser tão estruturado que as descrições e representações do objeto da nossa atenção no texto, ativa a nossa subsunção das personagens e eventos relevantes sob categorias apropriadas ao estado emocional em questão. Após reconhecermos o objeto sob essas categorias criteriosamente relevantes, a emoção está apta a ser suscitada em nós. Isto é, em resultado das cognições apropriadas, iremos sofrer algumas mudanças físicas. O texto fílmico pré-focado dá origem, nas circunstâncias certas, a um foco emotivo (*emotive focus*) nos espectadores. No entender deste autor, um texto fílmico criteriosamente pré-focado é uma condição para assegurar um foco emotivo. Uma resposta apaixonada por parte do espectador requer uma preocupação ou uma proatividade no que respeita ao desenrolar da situação no filme, neste caso, em filmes de ficção narrativos. A narrativa deve investir no espetador uma certa preocupação sobre os eventos e as personagens ficcionais no filme. Estas preocupações ou pró-atitudes funcionam como desejos que se encontram em muitas emoções do dia a dia, e quando acrescentadas ao conteúdo mental ou conceção do objeto, derivados do texto criteriosamente pré-focado, a combinação, deverá suscitar uma resposta emocional (incluindo foco emocional) dos espectadores em relação às características criteriosas do texto fílmico que os cineastas salientaram. A estrutura do nosso envolvimento emocional com filmes de ficção narrativa, compreende tipicamente um texto fílmico criteriosamente pré-focado mais certas preocupações ou atitudes, e juntos estão aptos a suscitar amplas respostas previsíveis, incluindo foco emocional na audiência. Despoletar uma resposta emocional e assegurar um foco emotivo requer o envolvimento da audiência pelo que acontece na história. Numa narrativa de ficção, os espectadores têm tipicamente um horizonte estruturado sobre o que pode e não pode acontecer. Sob a liderança dos cineastas, a audiência possui convicções sobre que resultados preferiam obter no mundo de ficção, que por vezes, se correlaciona com os planos e objetivos dos protagonistas da história. Quando essa preocupação é ameaçada, podemos reagir com emoções desconfortáveis. Assim, para

Carroll, um texto fílmico criteriosamente pré-focado está apto a suscitar uma resposta emocional da audiência que é encorajada a adotar uma atitude pró-ativa em relação a certos desenvolvimentos na história. A resposta emocional envolve um foco emotivo nos espectadores que guia a receção de eventos fílmicos contínuos e antecipados, sejam pequenos gestos a sequências inteiras. Carroll faz uma relação entre o género e determinados estados emocionais que suscitam na audiência, do mesmo modo que Aristóteles argumentava que suscitar o medo e a piedade era uma característica da tragédia grega. Assim relaciona o melodrama com piedade, o horror com medo, ou o suspense com expectativa e preocupação com o desenrolar da narrativa. No seu artigo *Fearing Fictions*[454], Kendall Walton da Universidade de Michigan, defende que as emoções suscitadas pela ficção são distintas das emoções do dia a dia. Isto porque segundo este autor o espectador não acredita no conteúdo de um filme de ficção, nem manifesta os comportamentos usuais associados a certos tipos de emoções durante o processo de visionamento de um filme. Para Walton, o espectador participa num jogo de faz-de-conta (make-believe) com o mundo ficcional, interagindo com as personagens, e desse processo resulta o seu envolvimento durante o visionamento de um filme. Walton distingue "make-believe" de "suspension of belief" ou ainda "half belief" considerando que estes últimos assumem uma incerteza quanto ao objeto da crença, enquanto que "make believe" não pressupõe tal incerteza por parte do espectador.

A discussão sobre a razão e como respondemos emocionalmente a personagens e eventos que sabemos serem ficcionais e se é racional fazer-se tal coisa, ressurgiu recentemente e tem estado no centro de um debate no interior da estética contemporânea. O filósofo britânico Alex Neill, tenta responder a esta questão focando-se na empatia e com particular referência à nossa resposta empática aos filmes de ficção.[455] Ele diz que é possível distinguir pelo menos dois tipos de respostas emocionais, seja à ficção ou a pessoas e eventos reais. Podemos distinguir entre respostas emocionais em que o foco de preocupação somos nós (oneself) e aqueles cujo foco de preocupação é o outro (another). Neste último podemos distinguir entre respostas por simpatia, *sympathetic responses*, como aquelas em que podemos sentir medo *pelo* outro, e respostas empáticas, *empathetic responses*, como aquelas em que podemos sentir medo *com o* outro. Nas respostas por simpatia, a nossa resposta não tem que refletir o que o outro está a sentir; por contraste, ao respondermos empaticamente ao outro eu acabo por *partilhar* os seus sentimentos, a sentir *com* ele; se ele está num estado emocional,

[454] WALTON 2006: 234.
[455] NEILL 2006: 247.

tornarmo-nos empáticos com o outro é experimentar a emoção que ele está a experimentar. Para Neill há um número de fatores que sugere que a possibilidade de uma resposta empática desempenha um papel importante no nosso envolvimento com trabalhos de ficção. Primeiro, a ideia de que o nosso envolvimento emocional com a ficção, em particular os filmes de ficção, se encontra enraizado em algo como a "identificação" e uma resposta empática a personagens de ficção é uma proposição considerada por muitos filósofos na atualidade (Neill cita Dolf Zillman). Em estudos fílmicos, a reflexão sobre a identificação tem suscitado o interesse de psicanalistas. Anne Friedberg[456] escreve o seguinte sobre identificação: "(...) uma relação gerada pela ansiedade da pura diferença (...)".[457] O processo da identificação nega a diferença entre o eu e o outro. É um desejo (drive) que envolve os prazeres da semelhança, a construção da identidade baseada na semelhança. Mas diz Neill que nesta análise, a identificação é um processo patológico, um processo de "negação" e sugere que as nossas respostas empáticas aos outros, sejam personagens de ficção ou reais, são sintomas de "self deception" (no sentido de *autoengano*). Central à resposta empática é a sua dependência em "vermos as coisas do ponto de vista do outro", o que Neill associa ao conceito de *verstehen*[458] crucial à nossa habilidade diária para compreender, explicar e predizer o comportamento daqueles que nos rodeiam. É a partir deste pensamento que Neill reflete sobre o papel da empatia no nosso envolvimento e compreensão do mundo da ficção, uma vez que o valor da ficção baseia-se largamente no que pode contribuir para a educação da emoção. Neill refere Aristóteles, que na sua *Poética* argumenta que o prazer que retiramos dos mundos miméticos é um prazer que resulta da aprendizagem (a fonte do prazer que retiramos da *tragédia*, resulta na excitação e na subsequente catarse de piedade e de medo). Assim, Aristóteles relaciona o "prazer trágico" com a aprendizagem e resposta emocional, sugerindo que o valor da tragédia assenta no que pode contribuir para a nossa educação emocional. Cita ainda a escritora britânica George Eliot que escreveu que era sua intenção despertar as "emoções nobres" dos seus leitores de modo a que melhor experienciassem piedade e simpatia na vida diária. Diz Neill que a ficção torna

[456] Anne Friedberg (1952-2009) é autora do livro *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft* (The MIT Press, 2006) entre outros títulos e foi Chair da Critical Studies Division na School of Cinematic Arts da USC.

[457] "(...) a relation incurred by the anxiety of pure difference (...)". NEILL 2006: 249.

[458] "Verstehen (ferchaen) é o uso da empatia na compreensão sociológica ou histórica da ação e comportamento humanos e refere-se à compreensão do significado da ação do ponto de vista do ator. Verstehen é entrar nos sapatos do outro, o que requer tratar o ator como um indivíduo, em vez de um objeto para observação." (tradução livre do Autor). "Verstehen (ferchaen) is the use of empathy in the sociological or historical understanding of human action and behavior and refers to understanding the meaning of action from the actor's point of view. Verstehen is entering into the shoes of the other, requiring treating the actor as a subject, rather than an object of your observations". http://bitbucket.icaap.org/dict.pl?term=VERSTEHEN.

disponível novas experiências emocionais. Podemos aprender sobre a natureza das nossas próprias emoções ao refletirmos sobre as respostas que a ficção evoca em nós (por exemplo, admiração e piedade evocado pelo herói de *Fitzcarraldo* de Herzog, desgosto no filme de Nicholas Roeg, *Don't Look Now* ou solidão no *Bad Lieutenant* de Abel Ferrara). Uma das formas mais importantes para ganharmos novas experiências emocionais é por meio de respostas empáticas. Ao sentirmos *com* o outro, damos por nós a sentirmos de determinadas maneiras que não são apenas novas para nós, mas de um certo modo também nos são *estrangeiras*. Ao respondermos empaticamente podemos responder de maneiras que não estão em nós, que espelham os sentimentos e emoções de outros cujas experiências e perspetivas podem ser muito diferentes das nossas. Desse modo, o envolvimento empático com os outros pode desempenhar um papel importante na educação da emoção. Num filme de ficção em específico (Neill exemplifica com um filme de suspense, *The Haunting*), respondemos ao terror das personagens porque vemos a cena do *ponto de vista* das personagens. Nesse sentido, o nosso terror é largamente um terror empático. Em *Don't Look Now*, pelo facto de vivermos os eventos da perspetiva de uma mãe e de um pai que perderam a filha (ou do *ponto de vista* de um deles), o que sentimos não é pena nem simpatia por eles, mas algo próximo do seu horror pela perda da filha e pelos eventos que transformaram a sua vida. E apenas partilhando essa emoção compreendemos e somos envolvidos pelos eventos que se sucedem no filme. A filósofa americana Susan Feagin argumenta que nas respostas empáticas a conexão entre o nosso estado mental e o do outro é feito por meio de *crença* (*belief*): "A crença de que algo lhe pode acontecer afecta-me emocionalmente como se eu fosse ele."[459]A empatia é um estado cognitivo, uma questão de possuirmos o que Feagin chama crenças de segunda ordem sobre as crenças do outro. Uma coisa é sentirmos empatia pela emoção do outro, e outra coisa é acreditar empaticamente naquilo que o outro acredita (como se fosse uma emoção nossa). E exemplifica: "Se eu sinto medo empático pelo (e com) o meu sobrinho de que ele reprove na escola, é porque acredito que ele acredita que se não passar no teste irá reprovar o ano (...)"[460] Diz Feagin, as emoções empáticas envolvem crenças mais profundas do que as crenças sobre as crenças do outro. Mas, para Feagin, as personagens de ficção, não possuem sentimentos ou crenças sobre as quais nos permitam formar crenças de segunda

[459] "A belief that something may happen to him affects me emotionally as if I were him.". Susan Feagin. 1988. *Imagining Emotions and Appreciating Fiction*, Canadian Journal of Philosophy 18:485-500, 489-90. Cit. por NEILL 2006: 252.

[460] "If I am empathically afraid for (and with) my nephew that he will flunk out of school, it is because I believe that he believes that if he doesn't pass the test he will flunk out (...)". Ibid, 494. Cit. por NEILL, Ibid.

ordem: "(...) A existência de empatia (por uma personagem ficcional), portanto, não depende se "sentimos" da forma como a (personagem) sente, e pelas razões certas."[461] Ela sugere que nestes casos entra a jogo a *imaginação*, em vez da crença. Do seu ponto de vista, em tais casos "não formamos crenças de segunda ordem (...) mas sim imaginamos o que essas crenças, desejos, etc, podem ser."[462] Sentirmos empatia por uma personagem de ficção depende de *imaginarmos* o que podem ser as suas crenças, desejos, etc. Mas para Neill tal sugestão resulta numa conceção distorcida sobre a empatia. Em primeiro lugar, para o filósofo, formar crenças em segunda ordem sobre as crenças do outro não é suficiente para criar empatia. Por outro lado, as nossas crenças sobre as do outro podem não nos tocar, ou levar-nos apenas a ter uma resposta por simpatia. Sentir empatia por alguém, escreve Neill, é em parte uma questão de compreender como é que as coisas funcionam para essa pessoa. Por exemplo, sentirmos empatia pela depressão de alguém, envolve ter uma noção do *tom* das suas crenças, pensamentos, desejos, entre outros, ou *como é que é* ter certas crenças, desejos, expectativas e dúvidas. Para tal, conhecer as circunstâncias da personagem, o seu *backstory*, o estado psicológico, as suas motivações, as suas relações (acrescento eu). E acrescenta Neill, sentirmos empatia pelo outro, no mundo ficcional, envolve a máxima capacidade de imaginação afetiva. Cita Noël Carroll que argumenta que uma parte do que torna possível a nossa resposta a personagens de ficção é a nossa "assimilação" das suas situações, e tal envolve ter uma compreensão interna da personagem pelas circunstâncias e noção de como avalia a situação. Tal como diz Carroll, compreender a situação da personagem a partir do seu interior (internally). Neill concorda com esta posição de Carroll mas acrescenta que para alcançar uma compreensão interior (internal understanding) do outro, seja uma personagem de ficção ou real, requer que imaginemos o mundo ou a situação em que ela se encontra, do *seu ponto de vista*. Ela torna-se a protagonista de um projeto imaginativo, em que representamos para nós próprios os seus pensamentos, crenças, desejos, sentimentos, como se fossem nossos.[463] E exemplifica com a mudança de atitude da personagem de Tomas em relação à amante, Tereza, no romance de Milan Kundera, *A Insustentável Leveza Do Ser.* Perceber o sentimento de abandono de Tereza, resulta de Tomas imaginar a situação de Tereza do ponto de vista dela em vez do seu. Neill chama a esta situação de uma gravidez empática (empathetic pregnancy); ele sente *com* ela em vez de *por* ela. Este exemplo de Neill

[461] "(...) The existence of the empathy (with a fictional character) therefore, does not depend on whether we "feel" the way the (character) feels, and for the right reasons.". Ibid.
[462] "(...) we don't form second order beliefs (...) but rather *imagine* what these beliefs, desires, etc, might be.". Ibid.
[463] "(...) as though they were my own (...)". Ibid.

lembra o quão natural e instintivo é a atividade imaginativa no coração da empatia, que nos acontece, de forma passiva, e não como algo que perseguimos ativamente. Assim, a atividade imaginativa que é característica da empatia envolve tomar a perspetiva do outro sobre a situação, e imaginativamente representarmos para nós os seus pensamentos, crenças e desejos como se fossem nossos. Mas para que tal aconteça temos que saber ou possuir alguma ideia sobre quais são os seus pensamentos, convicções e desejos. Quanto menos substancial for o nosso conhecimento mais difícil é imaginarmos do seu ponto de vista. Também, o que sabemos sobre o outro atuam como constrangimentos à atividade imaginativa. As direções do que imaginamos e por consequência, a empatia que sentimos, estão vinculados ao que conhecemos ou acreditamos sobre o protagonista do nosso projeto imaginativo. Por esse motivo, o conhecimento do outro pode ser tão estreito que o projeto imaginativo fundamental para a empatia pode não acontecer; se nada sabemos sobre o estado psicológico do outro, seremos incapazes de o representar para nós e criar empatia com ele(a). Também podemos não criar empatia com o outro se as crenças que tenho sobre ele são maioritariamente falsas. Neste caso, algumas crenças, desejos, entre outros, que represento como se fossem as minhas, não serão as suas crenças nem desejos, e por isso não veremos nem sentiremos as coisas, a não ser por acidente, como o outro as vê ou sente. Ou seja, quanto mais preciso forem as nossas crenças sobre o outro, maior probabilidade será de sentir empatia por ela ou por ele. Mas nalguns dos casos, as emoções do outro podem ser-nos de tal modo estranhas que seremos incapazes de as representarmos para nós como se fossem nossas. Sendo a empatia essencialmente uma atividade da imaginação, o fracasso de sentirmos empatia pelo outro pode ser um fracasso da imaginação. Para Neill, um filme de ficção é um meio que encoraja ou exige, talvez mais do que a literatura, uma resposta empática. Isto é porque em literatura temos acesso a maior detalhe sobre a situação da personagem, e nos são descritos os seus pensamentos e sentimentos. As tentativas de sentirmos empatia por uma personagem de literatura são assim, grandes, pois quanto maior for o nosso conhecimento do estado psicológico do outro e da sua situação, mais probabilidade existe de por ele sentirmos empatia (ao mesmo tempo, este grande detalhe na literatura, também nos pode impedir de sentirmos empatia pelo outro). O motivo para se sentir empatia pelo outro, Neill sugere, é o desejo de compreender como as coisas funcionam para este, o que não significa que tenhamos que sentir empatia. Mas quando sentimos empatia, essa empatia tem uma natureza diferente da nossa empatia por pessoas reais. Ao sentirmos empatia por pessoas reais, raramente temos um conhecimento detalhado do seu estado psicológico e situação, como em relação às personagens na literatura. Pode ser uma situação precária, mas a única forma de

compreendermos um ser humano que conheçamos. E para Neill, o mesmo se passa em relação às personagens num filme de ficção, sobre os quais, tipicamente sabemos menos do que em relação às personagens literárias. Mas como acontece com pessoas reais, sentirmos empatia por uma personagem num filme pode ser a única forma que temos de a compreendermos. Assim, ao envolvermo-nos com as personagens de um filme encontramo-nos numa posição mais próxima de quando nos envolvemos com pessoas reais, do que quando lemos sobre personagens num livro. E para Neill, tal dá ao filme de ficção o seu valor, pois dá-nos prática, em termos de envolvimento e de resposta, crucial nas nossas tentativas de envolvimento e compreensão com os outros seres humanos. O filósofo Berys Gaut no seu artigo *Identification And Emotion In Narrative Film*[464] argumenta que a identificação é aspectual, ou seja, o filme convida, assim como encoraja, o espectador a identificar-se com aspetos específicos de uma personagem. Ele atribui as teorias sobre identificação em cinema como originárias da teoria do psicanalista francês Jacques Lacan sobre a fase em que a criança se começa a aperceber da sua imagem no espelho, iniciando um processo de gradual interesse e identificação. A identificação em cinema, diz Gaut, segundo o teórico Jean-Louis Baudry possui um aspeto duplo: um nível ligado à própria imagem que deriva da personagem e que carrega uma identidade que deve ir sendo sempre reestabelecida ao longo do filme; o segundo nível permite a aparência do primeiro e coloca-o "em ação", "(...) este é o tema transcendental cujo lugar é tomado pela câmara que constitui e rege os objetos no 'mundo'."[465] A noção da identificação do espetador com um observador invisível torna-se central, uma identidade que constitui o espectador enquanto um sujeito ideológica e ilusoriamente identificado. Segundo Gaut, a origem etimológica da palavra identificação é "tornar idêntico" (making identical), sugerindo uma fusão da identidade do espectador com a da personagem. Porém, o que Gaut questiona não é o termo etimológico da palavra mas o que esta significa, sendo uma maneira de dizer que nos identificamos com a personagem porque preocupamo-nos com ela. Porém, para Gaut, tal não explica a razão da nossa preocupação por ela, e recorre ao termo "suspension of desbelief" para tentar explicar de forma plausível, o que leva um espetador, apesar de saber que a personagem não é real, a acreditar nela. Tal, segundo Gaut tem a ver com o conjunto motivacional da personagem que levam o espectador a reagir como se acreditasse que é a personagem retratada. Outra versão da teoria sobre a identificação é o

[464] GAUT 2006: 260-270.

[465] "(...) this is the transcendental subject whose place is taken by the camera which constitutes and rules the objects in the 'world'." Jean-Louis Baudry. 1992. *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. In Film Theory and Criticism, 4ª edição. Nova Iorque: Oxford University Press. Cit. por GAUT 2006: 260.

espectador imaginar que é a personagem com a qual se identifica, ou imaginativamente projetar-se na situação da personagem. Ao construirmos um processo identificativo imaginando-nos na situação da personagem. Gaut divide "identificação" em quatro tipos: percetual, afetiva, motivacional e identificação epistémica. Identificarmo-nos perceptualmente com uma personagem é imaginar vermos do ponto de vista da personagem; identificarmo-nos afetivamente com uma personagem é imaginar sentir o que a personagem sente (diferente da empatia, pois requer que o espectador *imagine* sentir o que uma pessoa ou a personagem sente, "Eu percebo a tua dor" ou "Eu sei o que é passar por uma perda assim"; empatia requer que o espectador *realmente* sinta o que uma pessoa ou personagem sente mesmo que requeira entrar imaginativamente na sua mente e sentirmo-nos como ele ou ela ao imaginarmos a sua situação e projetarmo-nos nela. Para Gaut é possível identificarmo-nos com uma personagem afetivamente, imaginando a sua dor, raiva, tristeza, mas não sentirmos empatia por ela. A ideia da identificação empática é sentirmos perante uma situação que confronta a personagem o que a personagem sente face à mesma, e a possibilidade de emoções reais dirigidas a tal situação apesar de ficcional devem, segundo Gaut, ser permitidas; identificarmo-nos com as motivações de uma personagem é imaginar querer o que a personagem quer; por fim, identificarmo-nos epistemicamente com uma personagem é imaginar acreditar naquilo que a personagem acredita. Gaut argumenta que um tipo de identificação pode despoletar outro sem que exista uma correlação entre estes quatro. É possível haver uma identificação epistémica com uma personagem, mas não afetivamente se esta apesar de ser a fonte principal de informação narrativa sobre um mundo ficcional, não é o foco central da arena emotiva do filme. Gaut também evita a abordagem redutora que faz a ligação direta entre identificação a técnicas fílmicas específicas, como o plano subjetivo. O plano subjetivo ou "point of view shot" é o plano de algo que a personagem supostamente está a ver e é um dos principais veículos associados a uma identificação do espetador com a personagem. Porém, tal abordagem é incapaz de definir características específicas com as quais o espectador se identifica, nem é capaz de traçar processos de identificação que podem ter lugar. Segundo Gaut, os planos subjetivos (point-of-view shots) fornecem ao espetador ocasiões para que se possa identificar perceptualmente com a personagem, uma vez que imagina o que a personagem vê, e também ocasiões para que se possa identificar epistemicamente, uma vez que atribui o que vê ao que a personagem está a ver. Estes tipos de identificação podem ser seguidos por uma identificação afetiva, se a personagem for meritória da preocupação do espetador. Também um plano de reação da personagem ao que supostamente está a ver pode ser um veículo para uma identificação afetiva e empática, pois mostra-nos o rosto humano.

Gaut distingue identificação quer da empatia quer da simpatia. Ele argumenta que a identificação é imaginativa – mais precisamente, uma projeção imaginativa - na sua natureza, seja percetual, afetiva, motivacional ou epistémica. Pelo contrário, quer a empatia quer a simpatia requerem o sentimento real (atual feeling) do espetador direcionado para personagens de ficção numa situação especifica. Para Gaut, empatia e simpatia reforçam-se mutuamente. Criar empatia com uma personagem envolve sentir o que ficcionalmente ela sente, mas ao criar empatia o espectador tenderá também a sentir simpatia. Gaut refere ainda que por meio da empatia as reações emocionais do espetador espelham as de uma personagem, e à medida que esta cresce emocionalmente o espetador cresce com ela, aprendendo como responder a situações que quer o espectador quer a personagem, previamente teriam achado inapropriadas, podendo até ser confrontados com certos valores ou julgamento sobre uma situação, que conclui estarem errados. Deborah Knight, no seu ensaio *In Fictional Shoes: Mental Simulation And Fiction*[466] questiona a validade da recente adoção da "simulation theory" ao explicar emoções direcionadas para a ficção, questionando-se, se aplicando o modelo de simulação da psicologia cognitiva, que primeiramente procura explicar pessoas reais na vida real, ela é capaz de também explicar situações ficcionais? A psicologia cognitiva assume que para prever o comportamento do outro, assim como compreender as suas emoções e sentimentos, aplicamos o nosso mecanismo de tomada de decisões, adoptando as crenças e desejos dos outros como *input*, e atribuindo as nossas decisões e/ou respostas à pessoa cujo comportamento tentamos prever. Knight tenta assim perceber se a teoria da simulação é útil em explicar a previsão de comportamento da personagem e se esta teoria ilumina o envolvimento emocional do espectador com a ficção. De acordo com este modelo, o espetador tende a tratar as personagens como se fossem pessoas reais (ignorando o facto de que não o são). Por outro lado, o espetador possui um conhecimento extraficção que diz respeito a elementos como convenções genéricas e como a "star persona" do ator, que torna redundante simular o estado psicológico da personagem e prever o seu comportamento. Por estas razões, para Knight, a teoria da simulação não é apropriada para explicar o nosso envolvimento emocional com a ficção. Em primeiro lugar, porque as respostas fisiológicas do espetador, segundo a autora, não são imaginativas mas reais, mesmo que resultem da uma identificação imaginativa com as personagens de ficção. Em segundo lugar, o objeto das emoções do espetador é fundamentalmente diferente do das personagens de ficção. Enquanto que as emoções do espetador são direcionadas para as personagens, as emoções das personagens são direcionadas para si mesmas ou para os pares do seu mundo ficcional. Tal

[466] KNIGHT 2006: 271-280.

assimetria, na opinião de Knight, torna a resposta do espetador mais ou menos simpática, em vez de empática.

Nos seus filmes sobre a família, Ozu revela o funcionamento destas células humanas de base, que são o lugar de todas as experiências afetivas fundamentais: amor, solidão, frustração, possessividade, solidariedade, alienação. Nas suas monografias sucessivas e intertextuais de todas as combinações familiares essenciais (pai/filha, mãe/filha, pai/filho, mãe/filho, filho ou filha únicos, pai adotivo/órfão, irmãos/irmãs, avós/netos), Ozu revela um estrato primário da condição humana, estruturado pela perda ou pela ausência do ente querido, na morte ou no casamento. Em *O Gosto do Saké* ele estabeleceu, de maneira testamental, a cruel equivalência entre os protagonistas (Michiko e o pai) e o velho professor e a filha. Cada história é uma variante sobre os grandes assuntos da humanidade: a decomposição da intimidade, a alienação, o sentimento de num casal um deles poder sentir-se um estranho, a perspetiva de construção de uma nova intimidade...[467] Richie escreve que uma identificação com a família (ou com um clã, com a escola ou com a empresa), é necessária para a construção de uma identidade pessoal. E em relação ao Ocidente, diz:

> *Talvez seja mais fácil para as pessoas aceitarem as grandes verdades da vida, como o envelhecimento, a morte, etc., do que as mais pequenas, apesar de não serem menos reais (...) Nas personagens de Ozu (...) quando alguém aceita a sua vida, aceita tudo nela. Tal olhar permite ser objetivo em relação a si mesmo (...).* [468]

A nossa identificação e empatia com uma personagem de Ozu no final de um filme seu, é a de com ela, aceitarmos uma mudança. Nos seus filmes tardios o retrato que Ozu faz da jovem mulher moderna na sociedade japonesa da época, através das filhas solteiras que vivem com os pais, não é o de jovens passivas e resignadas, que se submetem à vontade paterna ou materna, mas, como as chama o crítico japonês Shiguéhiko Hasume, de verdadeiras

[467] DOGANIS 2013: 120.
[468] It is perhaps easier for people to accept the grand verities of life, such as ageing, death, etc., than it is the smaller but no less real (...) In Ozu's characters, however, such difficulties, though observed, are never commented upon. When one accepts one's life, one accepts everything in it. Such a view allows one to be objective about oneself.". RICHIE 1977: 55.

"mulheres indignadas".[469] Será assim interessante tentar perceber como é construída a identificação e empatia com algumas dessas "mulheres indignadas", como é o caso de Michiko, no filme *O Gosto do Saké*, o último filme do realizador. Hasume contrapõe assim a leitura de alguns teóricos como David Bordwell que tendiam a ver os filmes somente do lado dos pais e que descreve *Primavera Tardia* como um filme no qual "Ozu ainda pode retratar o pai abnegado como solitário."[470] Hasume inverte a leitura dos filmes para as filhas, procurando resumir as suas histórias, não como evocando a tristeza de um pai viúvo no momento de casar a filha, mas "a tristeza de uma jovem mulher que o seu pai viúvo obriga a casar."[471]A intenção de Hasume é observar que os momentos de raiva das filhas que Ozu filma com atenção detalhada, representam vontades ignoradas. Hasume refere que os argumentos de Ozu não continham indicações de que as filhas se mostravam zangadas com os pais, mas que nos seus últimos filmes ficamos surpresos ao vê-las "a entregarem-se constantemente a gestos de indignação."[472] Sem levantar a voz ou mudar de expressão, é nos gestos, para Hasume, que as filhas exprimem a sua raiva contra a autoridade dos pais. E estes gestos, para se manifestarem, apenas precisam de um pedaço de tecido, mais concretamente, um lenço ou uma toalha, que usam como adereço na cena.

Como já referi antes, Neill concorda com a posição de Carroll quando este argumenta que parte do que torna possível a nossa resposta às personagens é "assimilarmos" as suas situações. Tal pressupõe uma compreensão interior da personagem, das suas circunstâncias, de ter uma noção de como avalia a situação. Para alcançar uma compreensão interior do outro, diz Neill, seja uma personagem de ficção ou real, requer que imaginemos o mundo ou a situação em que ela se encontra, do *seu ponto de vista*. Hasume caracteriza Michiko como a filha única de uma família, da qual desapareceu a mãe, e que apesar de em idade para casar, ocupa o seu quotidiano a cuidar do pai e do jovem irmão, ainda estudante.

Se imaginarmos o filme do ponto de vista de Michiko, como sugere Neill, a sua atitude ao cuidar do pai e do irmão no princípio, sugere resignação e dever, cumprindo o papel da mãe que se assume ter falecido durante o período da segunda-guerra mundial. Michiko parece à partida uma jovem mulher doce e submissa, na linha da personagem de Noriko, que a autora americana Robin Wood define no seu ensaio *Resistance To Definition:*

---

[469] HASUMI 2013: 191.
[470] "Ozu can still depict the self-sacrificing parent as solitary.". BORDWELL 1988: 308.
[471] "(...) la tristesse d'une jeune femme que son père veuf oblige à se marier.". HASUMI, 2013: 192.
[472] "(...) se livrer constantemente à des gestes d'indignation.". Ibid, 192.

Ozu's Noriko Trilogy como "as jovens mulheres núbeis, que encarna Setsuko Hara."[473] Mas mesmo na ausência dos outros membros da família, Setsuko Hara, jamais apareceu com um lenço em redor do pescoço, como, nota Hasume, Michiko o faz. A única jovem com uma atitude semelhante é a amiga de *Começo de Primavera* (1956) a mulher de um normal assalariado. Então, o que se passa com Michiko em *O Gosto do Saké*? Porque reparamos num olhar áspero e fechado na forma como interage com o pai e como fala com o irmão? Sentimos que não é dócil como a Noriko de *Primavera Tardia* ou *Verão Prematuro*. Noriko confunde-se com o papel da filha dedicada que não pretende deixar o pai. Michiko parece inquieta, ela própria a desejar uma outra coisa. Com Noriko a relação com o espetador é de empatia imediata. Com Michiko, a identificação e empatia é pela irreverência da juventude. Duas personagens que se espelham, separadas por treze anos, mas que revelam características distintas, e são, ao mesmo tempo, símbolos da modernidade da época. Ambas resistem à convenção da tradição, pois sentem-se no direito de fazer as suas próprias escolhas.

Hasume faz a análise da cena em que o pai confronta Michiko, que à luz dos costumes da época já deveria ter casado e saído de casa. Michiko está a passar a ferro alguma roupa, quando o pai entra em casa vindo do jantar com os amigos, com o andar pouco seguro de quem bebeu. O pai fixa-a com um olhar severo. Acabou de descobrir as dificuldades em que vive o antigo professor que habita sozinho com a filha de meia idade. Um dos amigos que o acompanhou preveniu-o de que podia terminar daquela forma com a filha, se não agisse a tempo. Michiko é então confrontada pelo pai sobre o seu futuro. Percebemos o incómodo no rosto de Michiko que repara no andar inseguro do pai; sentimos a violência do confronto. Nesse momento o desconforto do espectador é igual ao de Michiko, que foge de responder. Mas incomodado com a aparente frieza da filha, o pai repete que ela deve casar. Para Hasume, a falta de delicadeza com que o assunto é abordado, incomoda o espectador que a partir daquele instante se coloca do lado da filha. Michiko continua a sua tarefa, mantendo-se indiferente ao pai. O pai pede para que se sente junto a ele mas o rosto da jovem permanece impassível, quase sombrio. O espectador entende o fechamento de Michiko, incomodada e de certo modo envergonhada, como uma defesa ao ataque do pai. Michiko guarda o segredo sobre um interesse amoroso. Mas a insensibilidade do pai naquele momento faz com que ela se feche. Ozu filma a cena em campo contracampo. Michiko termina de passar a ferro e arruma a roupa. Só depois se aproxima do pai sem dizer palavra e o espectador sente a força dela na forma como controla as suas ações dirigindo a própria cena. No momento em que se

[473] "(...) des jeunes femmes nubiles qu'incarne Setsuko Hara.". Ibid, 193.

senta, a câmara aproxima-se revelando um olhar frio, e de novo sentimos nesse olhar, a sua força. A empatia e identificação com Michiko nesta cena e ao longo do filme resulta da força implícita na sua juventude, na forma como domina a cena através da *mise en scène*, dos olhares e dos gestos. Ao mesmo tempo que fita o pai, Michiko inclina a cabeça enquanto retira uma toalha em redor do pescoço, como se para se desembaraçar dela. Este gesto fugaz revela ao mesmo tempo, na análise de Hasume, a sua decisão de se opor ao pai, causando um momento de tensão subliminar na cena. Para Hasume, a tragédia nesta cena em *O Gosto do Sak*é, reside na ausência de sensibilidade do pai, para naquele momento perceber toda a indignação que a filha exprime. Por isso, para o autor, é claro que Ozu constrói esta cena do ponto de vista da filha ferida. E acrescenta que, se não se prestasse atenção ao instante em que Michiko retira a toalha do pescoço, a cena podia ser interpretada do ponto de vista do pai, e a indignação da jovem voluntariamente ignorada. Aquele momento de retratação permite ao espectador redobrar a empatia por Michiko. Também o espetador se sente indignado com a falta de cuidado do pai.

1.



2.



Hasume relembra uma cena em *O Crepúsculo de Tóquio*, em que a personagem Akiko tira o cachecol, quando visita a mãe (que a abandonou em criança), sentada frente a ela, após uma expressão gelada. Este gesto, como se rejeitasse qualquer reconciliação possível com mãe, na opinião de Hasume, sobrepõe-se ao rosto impassível de Michiko enquanto confronta o pai. Estes gestos permitem ao espectador conectar com o lado rebelde das jovens de Ozu, divididas entre a modernidade e a tradição, a pressão do tempo e a ameaça que impende sobre o ninho original, a *casa onírica*, que tardam a deixar. Para Ozu este gesto fugaz das duas é em si mesmo a marca da sua indignação. A jovem esposa de *Começo de Primavera* manifesta um gesto idêntico de cólera e desafio ao marido, após descobrir a traição dele. Para Hasume é indicativo que estes gestos ou momentos fugazes das heroínas são intencionais da parte do realizador. Estas pequenas ações de desafio, cólera, indignação, revelam o interior das

personagens permitindo, como estabelecem Carroll e Neill ter uma maior compreensão interna da personagem, do seu estado psicológico, do seu *ponto de vista* sobre a situação que vivem no momento, estimulando a máxima capacidade de imaginação afetiva do espectador que assim se sente envolvido por elas. Estes pequenos gestos apesar de furtivos conferem à cena vivacidade e força, e acrescento eu, permite ao espectador conectar com o interior das jovens em momentos de tensão, porque é possível para ele reconhecer a raiva ou cólera que sentem. Para Hasume, nestas manifestações de desafio reside a "modernidade" da *mise en scène* de Ozu. Se ao nível narrativo, estes instantes são detalhes desprovidos de significado, do ponto de vista temático, a repetição destes gestos permite ao espectador dar conta de como é que a indignação das mulheres de Ozu se manifesta na ação. Hasume examina um outro gesto, inverso ao "jogar" (jeter), que consiste no "pegar" (ramasser). Este "pegar" tem a ver com a ação das mulheres de Ozu que à entrada da casa ajudam os maridos a vestir o quimono após um dia de trabalho. Hasume contrapõe a flexibilidade e agilidade dos gestos femininos que pegam nas vestes, aos gestos pesados masculinos, que as deixam cair sobre os tatami. Também no seio desta rotina banal, Ozu encena momentos que permitem ao espectador conectar com a indignação e revolta feminina. Hasume dá o exemplo de *Flor do Equinócio* (1958) quando a mulher de Hirayama para protestar contra a obstinação do marido em não autorizar o casamento da filha, deixa cair as roupas dele que segura contra o peito. Em *O Fim do Outono,* Ayako, que não acredita na atitude da mãe (que supostamente aceitou casar de novo), lança o casaco de malha com alguma violência para o chão, frente à mãe, incapaz de compreender a reação da filha. Também neste filme, a amiga de Ayako enfrenta os três homens que planeiam o casamento da mãe e da filha, mostrando indignação pela ação deles. Para Hasume nos filmes de Ozu, a indignação parece apenas ser legítima na condição de ser feminina. Todos estes gestos tornam momentaneamente visível para o espectador esta indignação, sem introduzir uma alteração narrativa à história. Em *O Crespúsculo de Tóquio*, pouco depois da cena em que Akiko atira o seu cachecol em frente à mãe, encontra a morte num acidente com um comboio. Este gesto perante a mãe, na leitura de Hasume, surge como um evidente presságio de uma mudança. Em *O Gosto do Saké,* Michiko resigna-se a aguardar pelo dia do seu casamento, "sentindo que estava a devolver ao pai a profunda confiança que por ele tinha."[474] Mas para Hasume, é como que se através do gesto de cólera de Michiko quando atira o lenço para o chão, Ozu também dissesse adeus a alguma coisa, ou assinalasse o princípio de uma outra, quiçá uma nova era.

[474] "(...) sens rendre à son père la confiance qu'elle avait profondément pour lui.". Ibid, 200.

Mas o processo de empatia e identificação não resulta somente de pequenos gestos nas cenas mas de um processo de acompanhamento da progressão da personagem ao longo do filme. Em *O Gosto do Saké*, quando chegamos aquele gesto de indignação por parte de Michiko, o espetador já teve tempo para criar laços com a personagem e sentir a sua diferença em relação às outras jovens de Ozu. Michiko surge mais inquieta e distante do pai nas cenas, do que por exemplo, a Noriko de *Primavera Tardia*. Neste filme não existem momentos capazes de suscitar na imaginação do espectador a possibilidade de uma relação incestuosa. Michiko é capaz de dizer ao pai quando ele chega tarde a casa que não tem o jantar feito e ao irmão mais novo, quando se zanga, para ser ele a ir lavar a sua louça. Longe do estereótipo da mulher passiva japonesa, como a descreve Bordwell[475], o poder de Michiko é no interior da casa pois tomou naturalmente o lugar da mãe. O equilíbrio do lar oscila consoante a sua disposição. O espectador sente a divisão de Michiko, entre uma ideia de modernidade que lhe permite sonhar com uma vida autónoma e fazer escolhas e uma sociedade que ainda a vê como "tardia". O espectador intui que Michiko sente esse peso e que intimamente deseja uma outra vida. E que esse sentimento é o que destabiliza o lar. Mas essa divisão não lhe permite agir com segurança. Kiju explica: "Ela não percebe que está apaixonada por um homem que conhece. Quando ela percebe e o diz, é tarde demais." [476]

Essa divisão que impede Michiko de agir, sentida dramaticamente pelo espectador, é a divisão causada pela modernidade e pelo mundo antigo. É o que ameaça o lar de Michiko e do seu pai. Michiko vê o mundo como cheio de possibilidades permitidas pela ocidentalização dos costumes, onde é invocada a liberdade para escolher com quem pretende namorar ou casar. Mas ao mesmo tempo, a convenção, o pudor, a insegurança e a relação com o pai sobrepõe-se à modernidade, ao seu querer e não lhe permite agir. O espectador através do ponto de vista de Michiko, não apenas sente, mas vive com ela e *através* dela, essa contradição e sobretudo, a violência de uma divisão social, geracional, civilizacional, temporal. O espetador vê-se numa encruzilhada de tempos sobrepostos, representados pela filha indignada que quer viver à sua maneira e pelo pai, que no fundo preferia mantê-la em casa, mas sabe que tem que arranjar uma solução. A sociedade e agora o pai entendem que há um problema com Michiko, que é preciso resolver. Michiko sente esse problema, exprime cólera e raiva por não saber como lidar com ele e tem que ser pressionada a agir pelo exterior.

[475] BORDWELL 1988: 373.
[476] "She does not realize that she is in love with a man she knows. When she realizes and speaks out, it is too late.". KIJU 2013: 138.

O espetador, do lado de Michiko, quer que ela se imponha e resista, pois acredita que deve ser Michiko a decidir. Mas quando o amor falha, o que o espectador sente é a sua necessidade em reposicionar-se face à proposta do pai. O espectador sente através de Michiko e das jovens indignadas de Ozu, a violência de duas formas de vida que entram em conflito, a violência do tempo. E também a violência da verdade em Ozu sobre a relação entre estas jovens, os pais viúvos e a sociedade em mudança. Mas a aceitação de Michiko ao casamento social, é entendido como um gesto de quem deseja viver a sua vida. Nesse gesto, Michiko revela a sua força. E é nessa força que reside a empatia que o espectador sente por ela.

A violência do tempo que o espectador vive através das personagens de Ozu, por meio de identificação e empatia, pressentindo no seu rosto inexpressivo e nos seus gestos mínimos, as emoções mais subtis, uma vez que nada em Ozu é excessivamente dramático, é uma das principais características do seu cinema. O minimalismo da representação, a sua contenção e impassibilidade quanto à manifestação dos seus desejos, faz com que estas jovens sejam para o espectador, um enigma, que só lentamente é decifrado. Que segredos escondem as jovens heroínas em Ozu? Parecem esconder dos pais e por vezes de si mesmas, o desejo ou a fantasia de serem uma outra pessoa (quiçá a ideia do que pode ser uma mulher ocidental). Todas fantasiam com o amor romântico e possuem desejo sensual por um seu conhecido (Noriko por Hattori, Michiko pelo amigo do irmão, Ayako pelo funcionário da empresa onde trabalha o tio). Todas manifestam a dificuldade e a culpa por irem deixar o pai ou a mãe sozinhos. Todas parecem sentir-se culpadas e constrangidas por não controlarem seus próprios desejos e por esse motivo resignadas a sacrificá-los ou a substitui-los. As emoções das heroínas de Ozu são recônditas mas lentamente o espectador percebe que são complexas e próximas do real. Em *Primavera Tardia*, a transformação interior de Noriko é gradual e lenta. Primeiro adia a decisão sobre a proposta de casamento arranjado pela tia, depois manifesta desagrado pela ideia de o pai ir ter uma nova mulher, mas só confrontada com essa mulher, reage. Em *Verão Prematuro*, a mesma Noriko apenas manifesta a sua escolha pelo seu vizinho médico, quase no final do filme. Em Ozu, o espetador procura o "escondido" velado por expressões e por gestos fugazes; um sorriso que pode esconder tristeza; uma mansidão que oculta fúria; uma tomada de decisão por de trás de uma aparente passividade. O estilo de vida ocidental das heroínas de Ozu tornam-nas em casos no interior de uma sociedade ainda profundamente oriental. A conciliação com essa sociedade é convulsa e lenta.

No caso específico de Ozu, um espectador ocidental poderia ter uma perceção diferente de um espectador oriental, à partida, culturalmente mais habilitado a entender

melhor o impasse destas jovens mulheres. Para um espetador ocidental a não ação pode significar a submissão a algo que lhe é imposto, e para um oriental, uma tomada de posição sobre a sua vida. Mas a subtil complexidade de emoções em Ozu é uma das razões porque é contemporâneo e universal. Não só porque fala de afetos, da família, e da sua eventual dissolução, mas também da violência da inexorabilidade do tempo, de fissuras civilizacionais.

A maior parte das relações de Ozu são entre gerações, onde um dos pais está ausente, morto ou desaparecido, e o que permanece tem que criar os filhos. A dissolução da família, que já começou, é completada com o casamento do filho único ou do mais velho ou pela morte do pai que resta. Em Ozu, a narrativa construída em torno de ciclos de vida, identificada por Bordwell, permite ao espectador aprofundar a sua relação com as personagens no tempo, como se vivesse vidas completas, da infância à idade adulta, ou terminando na morte de uma das personagens, tendo uma perceção plena de um *pedaço* da sua vida e das suas emoções mais recônditas. Em *O Crepúsculo de Tóquio*, Ozu traça a história da sua única heroína, outra das suas jovens indignadas, que encontra a morte, por acidente ou suicídio. Uma das emoções mais profundas destas jovens indignadas é a sensação de não serem compreendidas nem pelos pais nem pela sociedade que as rodeiam. O *Crepúsculo* é o filme mais pessimista de Ozu, onde leva ao extremo a fissura entre gerações. Ayako, sente-se órfã de mãe (que a abandonou em criança e à irmã) e de pai, com quem vive, mas com quem não consegue comunicar. A dificuldade de comunicação entre gerações é um dos principais temas de Ozu, o que *verdadeiramente ameaça o lar* nos seus filmes tardios, onde normalmente a filha representa a modernidade, e o pai ou a mãe, a tradição. O processo de identificação e empatia, que se cria com as jovens de Ozu na sociedade contemporânea, resulta desta dificuldade de comunicação, de formas de vida distintas. Para Bordwell, nos finais dos filmes de Ozu é com o pai com quem se fica, ou seja, por quem se sente empatia ao reconhecer-se a solidão e melancolia com a partida das filhas; Hasume, faz uma leitura a partir da modernidade e revolta das filhas, com quem o espectador deve estabelecer a verdadeira relação de empatia. Em *O Gosto de Saké*, apesar de o filme ser contado do ponto de vista do pai, é Michiko quem comove o espectador. No fim, tal como em *Primavera Tardia*, Michiko agradece ao pai antes de casar. Vemos nas lágrimas do pai o sofrimento pela partida da filha. Mas fica-se com a sensação de que para Ozu a vida é como as vagas que ele mostra no final de *Primavera Tardia*, o sentimento de *evanescência* de que fala Bordwell: "O tema também emerge da iconografia recorrente. Fumo, vento e vapores são clichés poéticos

para uma evanescência observada em quase todos os filmes de Ozu."[477] O ponto de vista destas jovens mulheres parece ser o de aceitação das possibilidades da vida. O de Ozu, a efemeridade da própria vida.

III.5. QUESTÕES ÉTICAS: QUAIS OS PRINCIPAIS DILEMAS NO CINEMA DE OZU?

"Podemos aprender com as ficções cinematográficas porque as construções que fazemos delas têm como referência o mundo em que vivemos."[478]. Esta frase é retirada de um ensaio do filósofo norte americano Joseph H. Kupfer, do seu livro *Visions Of Virtue In Popular Film*[479], acrescentando que os filmes, centrando-se especificamente no cinema narrativo, podem constituir uma base para uma nova compreensão do mundo. Kupfer argumenta que a audiência, seja de elite ou popular, é atraída para questões sobre a virtude e o vício talvez porque uma grande parte do nosso bem estar depende do nosso caráter e também porque prosperamos e sofremos às mãos de outras pessoas por conta dos seus traços morais. As virtudes são qualidades excelentes dos indivíduos, que as tornam valiosas para si mesmos e para as outras pessoas. São disposições relativamente estabelecidas para agir, sentir, desejar, e pensar em padrões específicos. Assim, o mesmo comportamento pode indicar virtudes diferentes (ou vícios), e uma virtude em particular (ou vício) pode ser expressa em comportamentos muito diferentes e até opostos. Por exemplo, a expectativa de que alguém ofereça um presente pode sugerir amizade, paciência, generosidade ou perdão. Por outro lado, a virtude da bondade pode ser revelada ao reprimirmos comentários sobre o comportamento de outro, assim como se oferecermos uma critica construtiva ao comportamento de alguém. Enquanto qualidades excelentes, as virtudes tornam os indivíduos que as possuem mais atraentes e desejáveis do que aqueles que as não possuem. Assim, existem virtudes intelectuais, responsáveis pelo sucesso na resolução de problemas, virtudes morais que se distinguem das virtudes estéticas, como a nobreza e o espírito, virtudes que melhoram o nosso caráter (meliorating virtues) como a gentileza e a despretensão, que tornam a vida mais agradável, a cooperação mais possível e as situações difíceis mais toleráveis. Kupfer cita o filósofo James D. Wallace que encontra em virtudes morais distintas, as qualidades que

[477] "The theme also emerges from recurrent iconography. Smoke, wind, and steam are poetic clichés for evanescence seen in almost every Ozu film.". BORDWELL 1988: 46.
[478] "We can learn from movie fictions because the construals we make of them have reference to the world in which we live.". KUPFER 2006: 335.
[479] Ibid.

permitem aos indivíduos florescerem, cruciais para a prosperidade humana. Algumas virtudes morais são "executivas" ou "de força de vontade", permitindo a execução de ações, estratégias e projetos, instrumentais para a execução de planos e a realização de determinados fins. Virtudes tais como a determinação, paciência, e desenvoltura permitem-nos ultrapassar obstáculos em agir sobre as nossas crenças e valores morais, e nesse sentido termos um comportamento distinto sobre a vida moral. Existem também, as virtudes que motivam a nossa ação, incluindo padrões éticos de comportamento, emoção ou julgamento. As virtudes substantivas (substantive virtues) que incluem compaixão, generosidade, lealdade, justiça e humildade. As virtudes executivas e substantivas complementam-se, segundo Kupfer, pois as virtudes executivas são os meios através dos quais executamos ações motivadas pelas virtudes substantivas. E cita o filósofo Edmund Pincoffs que diz que o que torna as virtudes substantivas morais é serem formas de consideração pelo interesse dos outros. As virtudes substantivas motivam os indivíduos a terem em atenção e agirem pelo bem estar de outros, o que por vezes significa o sacrifício de interesses pessoais em consideração pelo de outras pessoas, promovendo a vida social. As virtudes substantivas providenciam respeito pelas necessidades e interesses de outras pessoas, e as virtudes executivas aumentam a probabilidade de que determinadas necessidades e interesses sejam satisfeitos. E acrescenta Kupfer, as virtudes são atributos necessários para uma vida comunitária feliz devido à nossa necessidade de contarmos com os outros, assim como contarmos connosco próprios, de modo a prosperarmos. Para o britânico Alasdair MacIntyre, as melhores comunidades são aquelas construídas sob um conceito compartilhado de bem, uma vez que os membros de tal comunidade concordam com um ideal de vida (Kupfer exemplifica com os filmes *Jaws* e *Aliens*, nos quais as pessoas estão ligadas quase exclusivamente por interesses económicos em vez de pelo ideal moral de uma vida em comunidade). Uma vez que as virtudes são necessárias para a vida social e a prosperidade do indivíduo na sociedade, cada cultura possui a sua conceção do que são características valiosas de caráter. Todas as culturas subscrevem a uma versão de coragem, justiça, honestidade e sabedoria. Por exemplo, MacIntyre defende que a coragem é uma virtude porque a preocupação pelos indivíduos, comunidades e causas, requer a existência de tal virtude; o cuidado e a preocupação pela comunidade em que se está integrado é necessária para o sucesso social, e a boa vontade de indivíduos correrem riscos e sofrerem danos por um bem maior parece ser necessário e valioso para todas as sociedades. Kupfer acrescenta que apesar de existirem diferenças culturais na forma como certas virtudes são definidas ou ordenadas, estas virtudes existem em todas as sociedades e, provavelmente, atravessam fronteiras culturais. Recorrendo a MacIntyre, este diz que a tradição ocidental, que

inclui a herança judaico-cristã, está profundamente enraizada em Aristóteles cujo texto sobre as virtudes constitui a tradição clássica enquanto tradição do pensamento moral. Ou seja, no ocidente opera-se dentro da conceção de Aristóteles sobre a virtude, não apenas por causa dos seus textos sobre ética, mas também por ter sido passada por Tomás de Aquino. Segundo Aristóteles, as virtudes são necessárias para se alcançar bens pessoais e sociais, mas também porque ajudam a constituir estes aspetos valiosos da vida. Por exemplo, quer a cooperação social dentro de uma comunidade quer a confiança na amizade exigem verdade. Sendo que a verdade é constitutiva da harmonia pública e dos laços da amizade, e não apenas um meio para a cooperação ou para a amizade. Por isso, não é possível pensar numa vida harmoniosa independente das virtudes. Agir sobre as virtudes é o que se quer dizer com viver uma vida de bem (a good life), e a nossa ação, agir virtuosamente. As virtudes são qualidades que promovem a realização desses bens que são também internos às atividades que se praticam (Kupfer exemplifica com o sucesso que constitui a aprendizagem de piano da personagem no filme *Groundhog Day*). Quando os valores são internos a uma atividade, tiramos prazer da própria atividade, e os bens de que participamos não podem ser descritos, compreendidos ou experienciados à parte dessa atividade. As virtudes permitem-nos situar nas tradições dominantes e sujeitarmo-nos aos padrões que governam as práticas relevantes. Em resultado de virtudes como a justiça ou honestidade, conseguimos comunicar com indivíduos igualmente envolvidos nessas virtudes (mas para Kupfer, MacIntyre omitiu que as virtudes também são necessárias quando realizamos ações apenas pelos seus benefícios instrumentais, sendo que ele denomina essas virtudes de executivas – como quando se joga um desporto competitivamente - sendo que implica igualmente a existência de virtudes substantivas). Assim, quer estejamos envolvidos em realizações técnicas ou éticas, encontramos valor na própria atividade virtuosa, isto porque, para Kupfer, as virtudes são a forma através das quais as pessoas realizam o seu potencial humano. O bem é vital porque define uma vida verdadeira e inteiramente humana. Em termos aristotélicos, estamos mais vivos quando realizamos a nossa natureza humana, sendo que tal é o mesmo que agir virtuosamente. Por essa razão, Aristóteles considera as virtudes como centrais numa vida humana que, entendida como um todo, pode ser chamada de boa. As nossas vidas são deficientes e, por conseguinte, incompletas na medida em que nos faltam as virtudes, em número ou em grau. As virtudes são incompletas sem julgamento, que é para Kupfer essencial porque circunstâncias concretas entram nos requerimentos e constituintes de condutas virtuosas (e viciosas). A mesma ação que seria corajosa numa situação pode ser imprudente numa outra. Ou, ter compaixão por alguém numa determinada circunstância pode significar deixá-lo sozinho, enquanto que

noutra situação consolar essa pessoa pode ser o ato de compaixão certo. Os assuntos morais estão necessariamente preocupados com o "mais ou o menos", daí a teoria de Aristóteles de que a virtude se situa na média entre os extremos de mais e de menos – os vícios. Para Kupfer o conhecimento moral tem uma larga componente empírica e a sabedoria prática envolve ser capaz de aprender a partir da experiência própria, assim como os sucessos e as contrariedades dos outros. Para MackIntyre, de forma a dar um sentido à ação humana é preciso situar o comportamento no contexto de uma compreensão histórica do indivíduo. A construção significativa do comportamento como tendo esta em vez de uma outra intenção, ou alcançando um objetivo em vez de outro. Uma conceção relativamente unificada do eu é necessária para que a conduta humana seja inteligível, e tal unidade é proporcionada por um relato narrativo da vida de um indivíduo, "um conceito de um eu cuja unidade reside na unidade de uma narrativa que liga o nascimento à vida e à morte como a narrativa o princípio ao meio e ao fim."[480] O que MacIntyre argumenta é que se desejamos que as nossas descrições da conduta humana sejam mais do que uma lista de comportamentos desconectados e descontínuos, devemos proporcionar alguma forma de relato biográfico. O conceito de personalidade ou de agente responsável, exige a narrativa de uma vida humana, imputando virtudes e vícios ao indivíduo. As discussões de caráter moral apenas fazem sentido se concebermos as pessoas como possuindo histórias. MacIntyre argumenta que a narrativa é essencial para a caraterização das ações humanas. Se a abordagem de MacIntyre está certa, Kupfer considera que o cinema narrativo é um meio apropriado para a exploração das virtudes, uma vez que as histórias captam aspetos formais, reais e imaginários, da vida dos indivíduos, necessários para os compreendermos. A filósofa Martha Nussbaum no seu ensaio *Equity And Mercy*[481] reforça a importância das narrativas para a imaginação moral e para as virtudes que dela dependem. O perdão ou a misericórdia que sentimos por determinadas personagens depende da nossa apreensão dos detalhes das suas histórias individuais (Nussbaum nota como uma atitude de misericórdia implica termos em conta cada caso particular como uma narrativa complexa sobre o esforço humano num mundo cheio de obstáculos). Ao entrarmos nas vidas de personagens de ficção, por exemplo, a atitude de misericórdia em relação a determinadas pessoas requer colocarmo-nos no seu lugar, com as suas histórias de infortúnios e de erros, vivendo a sua experiência de vida. Para Kupfer esta teoria de Nussbaum aplica-se igualmente ao cinema uma vez que a vida das personagens

[480] "(...) a concept of a self whose unity resides in the unity of a narrative which links birth to life to death as narrative beginning to middle to end.". Ibid.
[481] Martha Nussbaum. 1993. *Equity And Mercy*. In *Philosopy and Public Affairs 22*. New Jersey: John Wiley & Sons, 83-125, 103. Cit. por KUPFER 2006: 345.

penetra na imaginação e coração de quem vê o filme, e nesse sentido, para Kupfer, os filmes podem melhorar a nossa compreensão sobre indivíduos reais, seja de um modo genérico ou em casos particulares. Ao providenciar pseudo-biografias que podem ser detalhadas e complexas, os filmes aumentam a possibilidade de uma análise filosófica mais abstrata. Os filmes narrativos para Kupfer, estão cheios de subtilezas e outros detalhes que naturalmente estimulam a atenção para pontas soltas da vida que facilmente se perdem. Pois, apresentam um simulacro ou representações de situações possíveis e atuais. Assim, ter sabedoria prática é ter a capacidade de lidar com a novidade e a variedade contextual. Kupfer refere que os filmes estendem e modificam a tradição moral aristotélica, em geral e nos seus particulares, pois a vida interroga e redefine a sua perspetiva. A cultura e a herança aristotélica que reflete estão figuradas narrativamente como as vidas de indivíduos reais ou de personagens nos filmes de ficção. Kupfer reitera que a sua conceção de virtude, deve ser situada e entendida dentro da tradição de uma relação de diálogo com Aristóteles. A filósofa Mary Devereaux argumenta existirem dois caminhos para se apreciar uma obra de arte[482]; um deles, estabelece que existe algo mais na arte do que a estética, outro, que há algo mais na estética do que apenas beleza e forma. A primeira opção permite manter a conceção da estética do século dezoito intacta, tendo a vantagem de manter as fronteiras da estética relativamente estreitas e simples; questões de significado político, verdade ou falsidade, do bem e do mal, do certo e do errado ficam de fora da categoria da estética. A segunda opção alarga o conceito da estética para lá das suas fronteiras tradicionais. Estabelece que respondemos a uma obra de arte esteticamente não apenas quando respondemos aos seus elementos formais ou à relação entre os seus elementos formais e o seu conteúdo, mas também quando respondemos a uma característica que torna uma obra de arte na obra de arte que é (estas características podem incluir características substantivas e formais). O argumento de Devereaux é a de que para nos envolvermos com uma obra de arte temos que nos envolver com as questões morais que levanta, assim como com o que ela denomina de a visão do autor para o filme. Devereaux considera que a tradição platónica que identifica a beleza e a bondade e concebe o belo, não apenas para dar prazer aos sentidos mas também para envolver e satisfazer a mente e o espírito (em Fedro, a beleza tem o propósito de despertar o desejo e a paixão pelo que é mais elevado, Deus), e cuja *unidade* pode ser a medida de uma obra de arte até para demonstrar que existem obras de arte, neste caso filmes, que são autênticos paradoxos, não deixando de ser por isso, obras de arte.

[482] DEVEREAUX 2006: 347.

Sendo o cinema narrativo de Ozu sobretudo influenciado pelo cinema ocidental (apesar dos seus temas profundamente japoneses) e nesse sentido, tendo a ética aristotélica como referente, será interessante abordar do ponto de vista da narrativa, alguns dos principais dilemas no seu cinema, a partir das questões levantadas por Kupfer e por Devereaux. Tendo como ponto de partida a ideia de que as virtudes se encontram na unidade que resulta da narrativa da vida de um indivíduo, coloco a questão sobre as virtudes (e vícios) de algumas personagens de Ozu, no contexto da pergunta sobre o que ameaça o lar em alguns dos filmes analisados. Yoshida Kiju escreve que em Ozu, os laços familiares apenas são conscientemente reconhecidos em situações de rituais como funerais e separações.[483] *Havia Um Pai*, na perspetiva de Kiju examina como é que um pai e um filho mantém uma relação o resto da vida a partir da separação durante a infância do filho, deixando assim de partilhar o mesmo lar. Eu acrescento que para Ozu, os laços familiares são sempre os mais fortes e perduram para além da morte. Em *Havia Um Pai* questionamos a ação do pai em deixar o filho entregue a um colégio interno e partir para Tóquio. O pai assume a responsabilidade pela morte acidental de um aluno durante uma visita de estudo a um lago, e abandona a escola onde dá aulas. Bordwell escreve que neste filme, a tradição japonesa e o japonesismo consistem em auto sacrifício e aceitação da nossa posição.[484] A doutrina de supremo esforço de Horikawa, o pai, leva-o a deixar o trabalho por sentir que não fez o seu melhor, apesar de ninguém o culpar pela morte do aluno. Mas as suas primeiras palavras no filme revelam a sua austeridade, quando insiste que os seus velhos sapatos vão durar. Para Bordwell, esta atitude tinha um particular significado em 1942, não apenas por causa das privações, mas também porque a austeridade tornou-se identificada com o conceito de purificação (*Yase-gaman* ou "resistência emaciada", que começou a ser tratada como um exercício espiritual para provar que os japoneses eram superiores aos outros povos). Horikawa carrega assim dois pesos; a morte da mulher (antes de o filme começar) e a morte deste aluno. Possivelmente, não consegue olhar para o filho sem ver a criança que morreu (pouco mais velha), sem se sentir fraco e moralmente incapacitado, "(...) alguém que tem dúvidas sobre a sua autoridade."[485] Para Kiju, este filme, que descreve como uma compilação de episódios fragmentados, parece sugerir que o mundo está cheio de situações irreconciliáveis. Kiju analisa a cena em que pai e filho pescam juntos no rio, onde as ações repetitivas constituem um exemplo de repetição e diferença na obra de Ozu. É nesta cena que Horikawa diz a Ryohei que ele irá entrar para uma

[483] KIJU 2013: 47.
[484] BORDWELL 1988: 292.
[485] "(...) one who doubts his authority". KIJU 2013: 47.

escola interna e que viverão separados, nas palavras de Kiju, "(...) como indivíduos diferentes."[486] Neste momento, questionamos a virtude do pai, se a sua ação é um ato de generosidade para com o filho, de o libertar de um peso que ele próprio não consegue aliviar, ou de egoísmo, por ir privar o filho de poder viver com o pai. Mas como escreve Bordwell: "Neste filme de homens, o pai é quem melhor sabe. Horikawa decide a sua própria vida, a educação do seu filho e o dever de cada homem. Ryohei aquiesce porque o seu pai está, simplesmente, certo.". E acrescenta: "A obediência ao dever causa dor a ambos, se bem que o filme não mitiga isso; mas o par sabe que o deve suportar."[487] Na perspetiva de Bordwell o ato do pai é um ato de sacrifício pela educação do filho e a separação uma necessidade. Nesse sentido um ato de generosidade e de salvação, que faz um paralelo com o passado do pai, que conta ao filho, num raro momento expositivo, como o seu próprio pai vendeu a casa para lhe permitir estudar. Assim, para Bordwell a insistência de Horikawa em separar-se do filho torna-se numa analogia doméstica do endurecimento da alma que a guerra requeria de cada cidadão. Junto com a purificação existia a noção de "lugar apropriado", de cometimento ao dever de cada um. A filosofia de Horikawa, para Bordwell, como referido antes, pode proceder dos princípios do confucionismo contidos no *Kokutai No Hongi* (*Os Princípios Cardinais da Entidade Nacional do Japão*), que continha a ideologia oficial do governo. E citando dos cardinais: "De forma a que a harmonia nacional se torne frutífera, não há outra maneira senão cada pessoa na nação cumprir o dever que lhe foi atribuído e enaltecê-lo."[488] O auto sacrifício de Horikawa, a imagem do pai na fase tardia do período Meiji, pode derivar desta ideologia. Quando voltam a encontrar-se, passados alguns anos, já o filho é professor na escola onde cresceu e o pai trabalha num escritório em Tóquio. Ozu filma de novo o pai e o filho a pescar. Repetem os mesmos movimentos da pesca, de há anos atrás. Mas desta vez há um elemento diferente, pois aconteceu o tempo. O filho cresceu, o pai envelheceu. Não há diálogo. Para Kiju esta cena reflete a ilusão de um momento de equilíbrio no caos do mundo. Para Bordwell demonstra que em ambos existe a mesma saudade de casa, que claramente há em Ryohei. Reiterando a sua filosofia de vida, Horikawa diz mais tarde ao filho que deverão cumprir o seu trabalho tornando claro que a posição de professor de Ryohei é uma expiação pelo seu afastamento. Neste sentido *Havia Um Pai* é um reverso de *Filho Único*, pois

[486] "(...) as different individuals". Ibid.
[487] "In this movie full of males, father knows best. Horikawa decides his own life, his son's education, and each man's duty. Ryohei acquiesces because his father is, simply, right. (...) Obedience to duty causes pain to both, and the film does not mitigate this; but the pair knows that they must endure it.". BORDWELL 1988: 289.
[488] "In order to bring national harmony to fruition, there is no way but for every person in the nation to do his allotted duty and to exalt it.". BORDWELL 1988: 292.

enquanto que O-Tsune suplica ao filho para que mostre ambição, Horikawa incita aceitação. Pai e filho encontram-se de novo, antes de o filho partir para a guerra, mas é uma nova separação. Para Kiju "já não há mais um lar para eles."[489] O pai vive numa casa, um sítio temporário, que o filho não conhece. Nesta cena, o pai sugere a Ryohei que case com a filha de um colega de trabalho e Ryohei aceita. Será este o último ato de generosidade do pai. No encontro final entre os dois, no leito de morte do pai no hospital, olham nos olhos um do outro, na perspetiva de Kiju, como estranhos. Neste sentido, na leitura de Kiju, a cena do hospital é um retrato de família que projeta a morte. Voltamos a questionar o conjunto de virtudes (e vícios) do pai, do que permitiu ao filho viver e do que o privou. Mas o ato da morte suspende o nosso julgamento. Para Kiju, Ozu tinha uma profunda consciência do que ele chama da insanidade do tempo e em plena segunda guerra mundial, resistia a tratar a morte humana com leveza. No comboio, quando o filho regressa com a noiva e as cinzas do pai, ao imaginarmos um futuro para Ryhohei, sentimos que a virtude do pai talvez tenha sido o sacrificio e a austeridade, que no fim, permitiram a Ryhohei a possibilidade de uma vida. E sentimos que MacIntyre está certo, quando diz que de forma a dar um sentido à ação humana é preciso situar o comportamento no contexto de uma compreensão histórica do indivíduo, para que a sua conduta seja inteligível e que por fim, as virtudes se encontrem na unidade que resulta da narrativa da vida desse indivíduo. É o caso da personagem do pai em *Havia Um Pai*.

Outra personagem cuja virtude é o sacrifício pelo outro é a mãe de *Filho Único*, que tal como Bordwell referiu espelha o pai do filme anterior. *Filho Único* exprime a desilusão pelas promessas do período Meiji e como já foi analisado atrás, possui uma elipse de treze anos. Na cena do conflito já também estudada, quando o filho diz à mãe que deseja continuar na escola, a mãe, após uma reação negativa, diz estar disposta a pagar-lhe a educação até à universidade. Quando O-Tsune visita o filho, adulto, em Tóquio, revela que vendeu a casa de ambos e que vive no dormitório da fábrica. Ao contrário de Ryosuke de *Havia um Pai*, o filho em *Filho Único*, mostra-se decepcionado por não conseguir um emprego melhor do que tornar-se professor numa escola noturna e viver nos subúrbios da grande cidade com a mulher e o filho bebé. Esta Tóquio dos subúrbios é para Bordwell, o correlato do fracasso das aspirações Meiji. O objetivo do filme é complexo: a mãe não acha que o filho seja um fracasso, mas está desiludida. Bordwell define três temas para o filme que podem ajudar a

[489] "(...) there is no longer a home for them.". KIJU 2013: 47.

compreender a extensão da virtude de O-Tsune: os pais de forma a que os filhos tenham uma vida mais feliz do que a sua, sacrificam quase tudo. O segundo tema contém um *twist* amargo. Quando os filhos crescem, a expectativa irá inevitavelmente tornar-se em desilusão. O-Tsune não esconde o desgosto pela vida humilde do filho e mesmo que ela o elogie quando este oferece todo o dinheiro que lhe resta para ajudar uma criança doente, revelando bondade, o filme conclui com uma cena onde O-Tsune, de regresso à fábrica, enfrenta uma vida sombria. Como escreve Bordwell, raramente um filme de Ozu oferece tão pouca esperança. O filme retrata um mundo que fica aquém das expectativas dos pais e dos filhos. Talvez mais do que em *Havia um Pai*, sentimos que a virtude da mãe de *Filho Único*, é ter a capacidade de sacrificar a sua vida pelo filho, e que este é um ato de amor maternal, resiliência e força de vontade. A virtude de O-Tsune não é apenas substantiva, mas executiva (Kufner). Neste sentido, O-Tsune é uma personagem que marca a obra de Ozu pela sua força única, por ser uma expressão do bem, por viver uma vida de bem (a good life) como escreve Kufner. E uma vez mais, a força da ação virtuosa de O-Tsune resulta da unidade narrativa da sua vida, reforçada pela elipse de treze anos e pela sua visita ao filho a Tóquio. Apenas esta unidade nos permite ter um entendimento completo da extensão da ação de O-Tsune. E também, que o ato de bondade do filho é expressão do carácter, nobre, da mãe.

Outro filme onde a virtuosidade de uma personagem, neste caso Noriko, unifica a ação, é *A História de Tóquio*. O tema que contém o principal dilema do filme é cristalizado num provérbio referido por Bordwell: "Sê gentil para com os teus pais enquanto eles estiverem vivos."[490]. Este provérbio não tem em conta a possibilidade de bondade de pessoas sem laços de sangue, como é o caso de Noriko ou do marido de Shige, a filha mais velha. O tema deste filme, da desilusão parental, ecoa os filmes *Havia Um Pai* e *Filho Único*, e é absorvido num sentimento mais cósmico de que a vida irá ficar sempre aquém das expectativas. No diálogo final entre Noriko e Kyoko, a filha mais nova, esta denuncia o egoísmo dos irmãos em relação aos pais. Noriko responde que é inevitável.

> "*Kyoko: A vida não é uma decepção?*
> *Noriko (sorrindo): Sim, é."*[491]

[490] "Be kind to your parents while they're alive.". Ibid, 329.
[491] "*Kyoko: Isn't life disappointing?; Noriko: Yes, it is.".* Ibid, 330.

Em *A História de Tóquio*, as discussões são sobre piedade, bondade, e a natureza da vida. Neste filme, Ozu usa a caracterização das personagens que vai sendo revelada através da estrutura narrativa, para enriquecer e qualificar as suas oposições temáticas. Por exemplo, o contraste entre Shige, a filha e Noriko. Shige é caracterizada como o protótipo de uma filha indiferente, que diz aos clientes do seu cabeleireiro que os pais são amigos da província e que leva as roupas de luto para Onomichi, quando vai visitar a mãe acamada. Por contraste, a primeira impressão de Noriko é a de bondade, associado à imagem da atriz Setsuko Hara, o seu estilo de vida *working class*, o seu discurso formal para com os sogros, e a sua entrada tardia em cena, que são elementos que a distinguem do núcleo familiar principal. O fato de ser ela a dizer a Kyoko que a vida tem um lado dececionante levanta segundo Bordwell uma questão em relação à personalidade de Noriko: este veredicto resulta de um sentimento geral de resignação face ao destino (que o autor denomina de *akirame*) ou de um sentimento mais pessoal e particular? A fonte para o seu veredicto de que a vida pode ser dececionante é sugerida na cena em que o sogro, Shukichi, após a morte da mulher, Tomi, reitera o conselho de Tomi para que Noriko esqueça o seu filho que morreu na guerra e que era o marido de Noriko. Shukichi agradece-lhe e diz-lhe que ela é uma boa mulher. É aqui que Noriko se critica, confessando que não tem sido uma viúva obediente pois já esqueceu o marido, havendo dias em que nem pensa nele. No sistema japonês idealizado do *ie* (que se refere ao agregado familiar), uma nora viúva seria acolhida pela família principal. Mas esse sistema, segundo Bordwell, estava morto e Noriko tem de procurar uma outra forma de vida. Noriko revela aos sogros que não se sente bondosa mas sim egoísta. A sua atitude adequada, tradicional, de uma viuva está em guerra com os seus desejos. Shukichi diz-lhe para que não sinta remorsos em refazer a sua vida. Para Bordwell, o liberalismo de Ozu, influenciado pela ocupação americana do Japão, poucos anos antes, está no subtexto desta cena, enquanto Sukichi repete que Noriko é uma mulher bondosa e honesta. Quando lhe oferece o relógio de Tomi é como despedindo-se de uma filha que deixa a família para se casar. O que torna a bondade de Noriko plausível, segundo Bordwell, é a sua honestidade, as suas incertezas e o seu padrão de exigência pessoal, a sua austeridade moral. E acrescenta: "Ao fazer com que até mesmo as pessoas mais virtuosas percebam as suas próprias deficiências, o enredo de Ozu modela as grandes oposições no material temático do filme."[492] Keizo, o filho mais novo, tal como Noriko, também é introduzido tarde no filme. A possibilidade de que é uma figura complexa é confirmada quando chega tarde ao velório da mãe e se senta no exterior, pois

[492] "By making even the most virtuous people clear sighted about their own shortcomings, Ozu's plot nuances the stark oppositions in the film's thematic material.". Ibid, 330.

como ele afirma, queimar incenso não irá compensar o seu défice enquanto filho. Keizo relembra as gradações de todas as personagens que dão ao tema uma dimensão social. Bordwell questiona-se: o que é que tornou os outros filhos tão insensíveis? E responde que parcialmente as suas próprias famílias nucleares, mas também o cometimento aos seus trabalhos, o consultório médico de Koichi e o cabeleireiro de Shige. Shige e Koichi foram mudados pela vida competitiva de Tóquio, enquanto que Noriko é apenas funcionária numa empresa, e Kyoko, a filha mais nova, pode viver em casa dos pais e ensinar numa escola primária. Keizo é um caso intermediário pois trabalha numa terra entre Onomichi e Tóquio. Sendo esta uma história de Tóquio, entende-se que a cidade (no seu materialismo desenfreado) muda a personalidade das personagens. Ao reconhecer como os filhos mudaram desde a sua infância em Onomichi, Shukichi parece ter chegado a uma reconciliação que O-Tsune pode ou não ter alcançado em *Filho Único*. Shukichi diz a um amigo que os pais não devem esperar demasiado dos filhos e portanto a sua deceção com a forma de vida moderna que os deixa indiferentes, não é tão surpreendente como a desilusão de O-Tsune em relação às expectativas que tinha para a vida do filho. Sobre os sentimentos virtuosos (e os viciosos) de Noriko e dos outros filhos em *A História de Tóquio*, Darrell Davis escreve no seu ensaio *Ozu's Mother*[493] que em muitos dos filmes de Ozu há uma troca ou uma reversão de papéis, normalmente entre as gerações de uma família. Em *A História de Tóquio* há uma comutabilidade entre os papéis de filha, mãe e viúva uma vez que cada uma das personagens assume aspetos da outra. E para Davis é Noriko quem possui a chave deste jogo, porque ela ao contrário da mãe e da filha, reconhece o padrão e a sua ação dentro desse jogo. Em relação a Shige, Davis afirma que as prioridades da sua vida em Tóquio, assim como a sua preocupação em evitar desperdiçar tempo, não lhe permitem pensar na possibilidade de que o seu egoísmo pouco filial possa ter precipitado a doença e a morte da mãe. Para Davis, Shige não é completamente indiferente aos sentimentos da mãe, apesar de dificilmente penetrarem a sua concha urbana insensível. Shige não baniu completamente a mãe dos seus pensamentos, mas a "mãe" é meramente um eco. Por outro lado, Noriko parece o oposto da urbanidade um pouco rude de Shige e assume a responsabilidade filial negligenciada de Shige e de Koichi, em relação aos sogros. Tomi fica tocada e ligeiramente preocupada com a bondade de Noriko, e encoraja-a a esquecer o marido que morreu, seu filho, e a voltar a casar. Esta mudança de fardo emocional para Noriko coloca-a numa posição maternal de resistência e de força moral, e para Davis estabelece o seu segredo, que ela confessa a Shukichi após a morte de Tomi.

[493] DAVIS1997: 87.

Davis interpreta o segredo de Noriko de uma forma diferente da de Bordwell: ela não está a demonstrar bondade para com os sogros por obrigação para com o falecido marido, mas permite-lhes acreditar que sim. Ela insiste que não é uma mulher bondosa, mas sim *zurui.* Esta expressão é traduzida como "egoísta" (selfish), mas na verdade segundo Davis significa algo como astuciosa (crafty), ardilosa (cunning), dúplice (duplicitous). Apesar da gratidão dos sogros por ela permanecer filial após oito anos do desaparecimento do filho (cujo corpo nunca foi encontrado), para Davis, esta é uma forma de Noriko obter gratificação. Quando Shige deixa vago o lugar de filha zelosa torna-se mais fácil para Noriko assumir o papel que ela escolhe representar. A certa altura Shukichi referindo-se a Shige, afirma que uma filha casada é como uma estranha, como se a filha se tivesse tornado numa outra pessoa, mas na verdade o que Shukichi realmente diz, segundo Davis, a partir da fala original em japonês *oshimai ja*, é "terminou" (it is finished). Mas para Davis, Shukichi não compreende como é que a alquimia metropolitana de Tóquio produz uma filha em Noriko, em resultado da perda do filho durante a guerra. A comutabilidade de papéis entre mãe, filha e viúva faz um paralelo com a maleabilidade do espaço e do tempo em Tóquio. A Tóquio ambígua de Ozu é assim para Davis uma amplificação da duplicidade *zurui* de Noriko. A ação virtuosa de Noriko é descrita por Davis (e pela própria personagem) como viciosa e nesse sentido ambígua, mas se lermos o filme à luz de uma conceção unificada pelo relato narrativo da vida de Noriko, o seu virtuosismo parece residir numa espera passiva, como ela diz, por algo que aconteça. Noriko é generosa para com os sogros mas dúplice por manter uma imagem de viúva fiel, quando já esqueceu o marido. O virtuosismo de Noriko, ao assumir o papel filial, dando guarida, alimento e até dinheiro aos sogros, ao mesmo tempo que a alivia, alimenta essa ambiguidade. Também nos sogros de Noriko há uma troca de papéis, pois assumem o papel deslocado de pais, mais profundamente Shukichi, o de pai substituto, quando no fim, reitera o que Tomi já havia dito a Noriko, que ela devia casar de novo. O seu virtuosismo e o de Tomi é o de assumirem o papel paternal, seguindo a tradição dos pais de Ozu, ao passarem a um filho a chave ou a solução para a vida futura. Essa chave é personificada no relógio de Tomi, um símbolo do tempo que prossegue para Noriko, um gesto de esperança. Tomi e Shukichi executam um gesto altruísta na direção de Noriko pois, revelando-se mais progressistas do que ela, incitam-na a prosseguir para uma nova vida. Mas é preciso a morte de Tomi, uma segunda morte na vida de Noriko, para que exista um vislumbre de mudança e tudo fique misteriosamente ligado. Uma vez mais a teoria de MacIntyre sobre uma conceção relativamente unificada do eu, permite uma leitura do virtuosismo de Noriko, de Shukichi e de Tomi "(...) que liga o nascimento à vida e à morte como a narrativa o princípio ao meio e

ao fim.“. Uma vez mais o dilema que ameaça a harmonia do lar, é a sobreposição de dois tempos, dramatizado pelo conflito geracional entre a modernidade representada pelos filhos, a *Trickster Tokyo* de Davis e a tradição dos pais, o mundo tradicional de Onomichi. Em *A História de Tóquio*, Ozu parece compreender a perplexidade das pessoas do campo confrontadas com a grande cidade. Davis conta que Ozu se considerava um filho da cidade (um Edokko), percebendo o encanto da novidade, das luzes brilhantes, das imagens sedutoras e das suas promessas (Ozu nasceu e foi criado em Fukagawa, do outro lado do rio de Shibamata, a este de Tóquio, tendo depois mudado para Matsuzaka onde viveu apenas com a mãe). Apesar de o filme ser sobre a viagem deste velho casal a Tóquio, são os compromissos, as trocas de planos e os ajustes dos filhos que guiam a ação do filme. O que faz *A História de Tóquio* ter um lado pioneiro, no entender de Davis, é a amputação dos filhos da sua cidade natal (furusato) num meio rural, e a inevitabilidade da sua integração na vida da cidade. Mesmo Noriko, mais sensível às mudanças geracionais, já se encontra embrenhada numa vida urbana. Davis considera a caracterização e o estilo de Ozu, como uma compensação imaginativa por uma realidade que o realizador não partilhou e que os japoneses urbanos haviam perdido à época em que o filme foi feito. Essa é a razão, para Davis, das expectativas geracionais entre os pais e os filhos de *A História de Tóquio* serem incompatíveis. Shukichi e Tomi chegam à cidade carregando visões da velha Edo (o nome antigo de Tóquio) e dos seus filhos, prosperando numa nova fronteira da promessa urbana. Pelo contrário, tal como a mãe de *Filho Único*, encontram os filhos a lutar por sobreviverem em lugares suburbanos e empobrecidos. Ao anteciparem a modernidade, os pais não esperavam uma vida tão dura para os filhos, mas acabam por perceber que esta é a Tóquio moderna. Tal como não esperavam a generosidade da nora, Noriko. As fantasias dos pais, como descreve Davis, colidem nas rochas da cidade moderna, mas surgem também novas possibilidades de afiliação. Por seu lado, Shige e Koichi, são enganados pela reversão do pai ao seu velho hábito da bebida, para eles dolorosa. O laço entre Tomi e Noriko é uma comutação da filiação entre Shige e os pais. Um reverso de papéis ocorre entre mãe e filha quando Noriko se encarrega de cuidar da sogra e lhe dá dinheiro. Noriko torna-se para Tomi o que Tomi terá sido para Shige. Ao mesmo tempo, o pai e a filha trocam de papéis, pois Shige tem de cuidar do pai quando este aparece embriagado. Para Davis, Noriko é a única consciente da transferência dos elos familiares para a persecução das atividades materialistas da cidade. A troca das afinidades de parentesco tradicionais pelas afiliações ao trabalho, à escola, ao entretenimento urbano, ou seja, a transição do afetivo para o material citadino. Ao compreender este momento transicional, o movimento das afiliações afetivas para as associações urbanas, ela não julga, mas parece

aceitar a inevitabilidade da mudança. Nesse sentido, para Davis, ela é uma figura transicional, maternal na sua aceitação da tradição da maternidade, que se tornou obsolescente para a vida rápida da cidade. Noriko precipita a emergência da cidade como uma substituição da mãe tradicional, e para Davis, é o que torna a sua personagem num paradoxo. O seu lado maternal aumenta o conflito de desejar aquilo que os cunhados naturalmente possuem, a sua própria família. Noriko depara-se num conflito entre a tradição de se manter uma viúva fiel à memória do marido, e a realidade dura de uma vida sozinha na grande cidade. Na análise de Davis, a última troca de papéis pertence a Tomi, a mãe, cuja morte confunde ambas as gerações. A cidade moderna, que agora inclui os "filhos" que foram os de Tomi, força a família a reposicionar-se num novo equilíbrio campo-cidade. Para Davis, é fácil imaginar Shukichi e Kyoko, a filha mais nova, continuarem uma vida juntos até surgir o assunto do casamento da filha, o dilema protótipo de Ozu, novamente a sobreposição de dois tempos que vem destabilizar a harmonia do lar.

Essa sobreposição de dois tempos que nos seus filmes tardios conflui no dilema entre o casamento e a rebeldia das filhas indignadas em relação à tradição, levanta igualmente questões quanto ao virtuosismo (e vício) das filhas e dos pais, assim como (e tendo em conta o argumento de Devereaux), as questões morais levantadas por Ozu. Tendo em conta o caso de Noriko em *Primavera Tardia*, o seu virtuosismo parece ser a inegável bondade e dedicação ao pai. Por seu lado, o pai, ao fingir o seu casamento, está a ser executivo, extremoso e preocupado, mas ao mesmo tempo, dúplice e enganoso ao compelir a filha a casar. Este pai é forçado a fazê-lo pela sociedade exterior, pois interiormente não quer deixar a filha partir, e Noriko, apesar do dever filial, fantasia com uma outra vida, explícita na sua relação com Hattori. Ozu vai ao limite da relação assemelhando-a à de um casal, onde há afeto, mágoa e ciúmes. É suscitada uma questão: deve Noriko permanecer em casa ou o pai está certo em mentir, para a levar a casar? Essa unificação de elementos causa um dilema ao espectador, pois fica do lado de Noriko, mas ao mesmo tempo, é capaz de aceitar a pressão da tia e do pai para que ela case. Tal não acontece com Michiko e com o pai, onde o dilema (e a questão moral a este associado), é colocado por meio do paralelo que Ozu faz com o velho professor e a sua filha. O pai ao ver-se a si e a Michiko projetados no futuro, no sofrimento do velho professor e na amargura de Tomoko, recua. Michiko, por seu lado, esconde um interesse amoroso. Parece haver um embate na personagem do pai que o leva a um reconhecimento do seu próprio egoísmo. Ao contrário do pai de *Primavera Tardia* compelido pela irmã a agir, em *O Gosto do Saké*, o pai age por uma súbita consciência de que é o seu próprio interesse que fala, quando negligencia o assunto do casamento da filha. Talvez por essa razão,

Bordwell define este filme como "a última meditação de Ozu sobre a resignação à mudança."[494]Assim, e a partir de Devereaux, o dilema civilizacional das filhas e a sua relação com os pais viúvos, envolve o espectador também nas questões morais que coloca, uma vez que o afeto não esconde a profunda dependência entre estas filhas e os seus pais.

[494] "Ozu's last meditation on resignation to change.". BORDWELL 1988: 370.

PARTE IV – CONCLUSÕES

1.

Em relação à casa onírica e ao principal problema levantado pela presente dissertação, sobre a ameaça à estabilidade dos ciclos familiares de Ozu causando a sua rutura em direção a um novo ciclo, creio ser possível concluir o seguinte: a casa onírica de Bachelard é figurada nos filmes de Ozu que retratam a infância na primeira metade da sua obra, mas à medida que os filhos atingem a idade adulta ganha uma nova dimensão. Nos filmes tardios, a casa onírica, a casa sonhada, cinematográfica, de Ozu, toma uma dimensão de problema familiar e comunitário para as personagens. Em relação a estes seus filmes, procurei entendê-los do ponto de vista das filhas adultas. Nestas existem sinais de indignação por não aceitarem a imposição dos pais e da família em relação a um casamento combinado. O casal formado pela filha adulta e o seu pai cristaliza o conflito entre a modernidade e a tradição, entre o ocidente e o oriente. É esta oposição de duas maneiras de viver que se abate sobre a casa familiar japonesa numa sociedade que avança para a industrialização e a abertura a novas ideias. Ozu é por excelência o cineasta que filma a modernidade e os seus efeitos no lar de família, ao interferir nos ritos de passagem enraizados na comunidade. Esses elementos integrados na narrativa e nas personagens, são veículos para o tempo em Ozu, nas suas mais diversas camadas. Se nos primeiros filmes, o que ameaça a estabilidade dos ciclos de vida familiares, são questões sociais como o desemprego (*O Coro de Tóquio*) ou a consciência da diferença de classe (*Nasci, Mas...*), já os efeitos da modernidade, é nos filmes em que os casais são formados pelos filhos e os pais ou mães, normalmente viúvos, que a causa da rutura se afasta de razões sociais para se tornar num conflito ideológico que também esconde razões psicológicas ligadas ao afecto.

Em *Havia um Pai*, o desejo de Ryohei já adulto, em voltar a viver com o pai, leva-o a considerar largar a sua posição de professor e mudar-se para Tóquio, mas, a morte prematura do pai torna esse desejo numa impossibilidade; em *Filho Único*, a mãe após o reencontro com o filho, passados treze anos, apercebe-se que uma vida inteira de sacrifício e de trabalho pelo sucesso do filho na cidade não lhe trouxe o esperado; em *Uma História de Ervas Flutuantes*,

o filho rejeita o pai, que julgava morto, quando este regressa após dezoito anos de ausência; em *O Crepúsculo de Tóquio*, o abandono da mãe, impede a protagonista de fazer a transição para um novo ciclo de vida, o de mãe; em *A História de Tóquio*, o tempo desencontrado entre pais e filhos leva a um confronto com a morte e a insensibilidade da vida moderna; em *Primavera Tardia*, *Verão Prematuro*, *O Fim do Outono* e *O Gosto do Saké*, o tempo das filhas numa sociedade em transição sobrepõe-se ao dos pais. Desta oposição de tempos, da sua resolução e renovação, surge a estrutura em ciclos de vida das personagens. Por vezes a morte despoleta no filho a urgência, consciência ou sentimento de mudança. Normalmente, a chave da passagem para uma vida nova encontra-se no pai, seja o progenitor ou alguém que o substitua, como o sogro de *A História de Tóquio* ou o tio de *Verão Prematuro*. A decisão que as filhas são forçadas a tomar (em relação a um casamento social), figura a transição para uma nova vida, o desconhecido, que simboliza a travessia do período liminar em que se encontram. Durante este período as filhas atravessam um estado equivalente ao de não estatuto, indecisão, deambulação, humilhação e testes. O rito de passagem apenas no fim é concretizado. A narrativa em Ozu e, por conseguinte, o tempo fílmico e a duração são análogos a um longo período de separação e de margem, que culmina na decisão das filhas, por meio da pressão da família e da comunidade, e da gradual e lenta alteração do seu estado de espírito e sentimento (Bergson), em direção a uma mudança. Tal implica aceitar a mudança da própria vida em virtude de um rito de passagem em risco de não suceder (por casamento, noivado ou luto) e a consequente renovação do ciclo de vida. Seria possível questionar, a partir do seu último filme, *O Gosto do Saké*: a verdadeira ameaça à estabilidade no lar de Ozu, é a separação da filha e do pai, pressionados pelo tempo ou o risco de tal não vir a suceder, demonstrando, através do velho professor e da sua filha de meia idade na casa-espelho, os efeitos de um tempo que não para?

Outro aspeto que ameaça a estabilidade dos ciclos de vida em Ozu, é a ausência de um dos progenitores, por morte ou abandono no passado (sendo certo que Ozu não parece interessado na ausência, mas na presença). Somos introduzidos a um lar ferido de um evento que interfere na narrativa e nas ações das personagens. Essa ausência é visível no papel desempenhado pelas filhas na substituição da mãe na casa e na sua indecisão em relação à divisão entre o casamento e o sentimento de abandono do pai, ao partirem de casa. A ausência é dramática e integra a narrativa, quando o progenitor em falta regressa ao lar (*Uma História de Ervas Flutuantes*, *O Crepúsculo de Tóquio*). A progressão na casa onírica de Ozu parece ser a seguinte: inicia no que, a partir de Gaston Bachelard, foi designado como casa-ninho, a casa de infância, onde é representada a família completa; o pai, a mãe e,

normalmente, dois ou três filhos. A ausência de um dos progenitores instala-se na casa onírica de Ozu, passando a família a ser figurada por um só pai e o seu filho (a primeira parte de *Filho Único* e *Havia um Pai*, decorre durante a infância do filho no contexto dessa ausência e da relação entre este e o progenitor). A partir das casas que guardam segredos (uma espécie de casas-cofre), Ozu deixa de representar a infância para se centrar nos efeitos da ausência sobre os protagonistas adolescentes. Nestas, a ausência esconde o segredo sobre o progenitor que partiu (*Uma História de Ervas Flutuantes* e *O Crepúsculo de Tóquio*) figurando o seu regresso anos mais tarde (no caso de *O Crepúsculo de Tóquio*, Ozu fala diretamente sobre as marcas dessa ausência na filha, incapaz de fazer a transição de ciclo de vida). Na casa-miniatura, a ausência é vivida pela personagem de Noriko, à margem da família de três gerações que se cruza na casa principal do filho mais velho (Noriko vive dividida entre o dever de fidelidade à memória do marido morto e o desejo de constituir uma nova família). Nos filmes seguintes, o foco de Ozu torna-se nos filhos adultos, ou seja, as crianças da casa onírica tornam-se jovens mulheres, e os pais envelhecem. Ozu não volta a reproduzir a família que parecia corresponder a uma projeção da sua casa de infância. Surge então, a casa-concha (ou casa-tabu) e a casa-espelho. Na casa-concha, a relação entre a filha e o pai é entendida como estranha para a sociedade da época que força a separação, sendo a opção da filha, ao permanecer solteira, considerada como um ato de rebeldia. Na casa-espelho, uma casa secundária em relação à principal (a de Michiko e do pai), outra casa–concha com semelhanças à do filme anterior, Ozu figura o que, na sua perspectiva, poderiam tornar-se nas personagens, caso o pai não encorajasse o casamento da filha. Esta progressão nos lares de Ozu revela que, a casa onírica deixa de ser representada cedo na sua obra, pois torna-se maioritariamente numa casa partilhada por uma filha adulta e pelo seu pai. Tal levou à seguinte questão: qual a ameaça dos ciclos de vida familiares deste lar formado pela filha adulta e pelo seu pai viúvo? Qual a razão para a separação ser dramática, uma vez que a filha parece não desejar abandonar a casa de origem, e o pai não a quer deixar partir? Ou, qual a razão, para Ozu, de não poderem permanecer juntos, uma vez que ambos parecem resignar-se à sua situação? As respostas são: 1. A comunidade exterior não considera aceitável, uma vez que as filhas, segundo a tradição, participariam de um casamento combinado entre famílias; 2. Esta relação possui para a comunidade características de tabu; 3. A sexualidade das filhas é colocada em causa; 4. A sociedade tradicional permanece à parte do que considera serem costumes liberais, ocidentais, associados à ocupação dos aliados no final da segunda guerra mundial; 5. As filhas encontram-se divididas entre um estilo de vida ocidental e um casamento social imposto pela tradição oriental; 6. As escolhas românticas das filhas não

resultam; 7. Os pais receosos de uma velhice na solidão, são obrigados a agir por familiares e amigos, pois apesar de serem a voz da tradição, resistem à separação das filhas; 8. As filhas reconhecem que o fracasso das relações amorosas e o adiamento da saída de casa está também ligado a um sentimento de abandono do pai; 8. Ozu parece falar da dificuldade específica de separação entre filha e pai, ou seja, dos laços profundos que os unem, forjados no luto do progenitor que morreu; 9. Ozu revela na casa-espelho a sua compreensão do que poderá acontecer aos protagonistas, caso a separação não ocorra; 10. A aceitação das filhas da sua nova vida a partir da solução proposta pelo pai, assim como a violência da separação, é fundada nos laços de sangue que, para Ozu, parecem perdurar; 11. Assim, Ozu encontra uma solução no final dos seus filmes que permite uma conciliação entre a modernidade com o passado do qual parecia desejar afastar-se, ao invés de uma ruptura; 12. O veículo repetido por Ozu nos filmes tardios, o casal formado pela filha e o pai, é a forma dramática para falar sobre o conteúdo, o tempo, o conflito civilizacional que ameaça o ciclo famíliar.

2.

Ozu cria imagens que Deleuze denomina de imagens-tempo, que coexistem com a narrativa, e influenciam a modulação do tempo fílmico. Muitas destas imagens-tempo, com que termina as sequências, apesar de autónomas, permitem uma duração e prolongamento da emoção da cena anterior, de tom e de transição para a sequência seguinte. São os espaços vazios, *still lifes* ou naturezas mortas. Assim, uma das especificidades da obra de Ozu foi ter trazido a ideia de tempo para um cinema cuja narratividade e causalidade não permitia paragens nem interrupções que não tivessem uma motivação ou função narrativa. Ozu introduz imagens entre as cenas e no interior das cenas que interrompem a narrativa, criam momentos tonais, de transição ou elípticos, permitindo a duração da cena e o fluxo do tempo. Por outro lado, Ozu traz o quotidiano para o cinema, com os seus diálogos e os momentos mortos das personagens quando se tornam contemplativas, meditativas, ou passeiam. São expressões diretas do tempo, que segundo Deleuze, Ozu é um dos pioneiros. Quer isto dizer que, o tempo começa a existir diretamente no plano que ultrapassa a montagem, e não indiretamente por meio da montagem, como acontecia com a imagem-movimento. Ozu introduz a imagem virtual, que necessita de ser lida pelo espectador, por oposição à atualidade da imagem movimento. Para Deleuze (e também para Tarkovsky, que afirma que o tempo no cinema se tornou a base), o plano passa a contar, surgindo formas óticas e sonoras puras (como os espaços vazios de Ozu), autênticas imagens-tempo, que permitem ao tempo irromper e interromper o fluxo narrativo

cinematográfico. A pergunta passa a ser, o que nos mostra a imagem? Para Deleuze, esta identidade da montagem com a própria imagem apenas pode surgir sob as condições da imagem-tempo direta. Para Deleuze o tempo num plano deve decorrer independentemente e da sua própria vontade, e somente nestas condições ultrapassar a imagem-movimento e a montagem (enquanto representação indireta do tempo), para comunicar ambos uma apresentação direta do tempo, um determinando a força do tempo na imagem e o outro as relações do tempo ou da força na sucessão das imagens. Nesta relação entre o tempo direto nas imagens e a sua influência sobre a montagem - comunicando uma apresentação direta do tempo – Ozu apresenta elementos desenvolvidos mais tarde pelo cinema moderno e, apesar de não ser uma influência, sendo um cineasta narrativo, pelo atual *slow cinema*, no modo como, de acordo com Schrader, os seus filmes culminam num breve momento de *stasis*. O Ozuesco resulta assim das expressões diretas do tempo aliadas a uma narrativa minimal, na forma dramática dos filhos e os seus pais que figura a justaposição da modernidade e a tradição, do ocidente e o oriente, as camadas de tempo.

3.

Outra expressão do tempo fílmico em Ozu é a forma como, no interior da estrutura em ciclo de vida (os ritos de passagem), organiza a sua narrativa por módulos do quotidiano, que se repetem com pequenas variantes. Os paralelos narrativos criam equivalências entre as personagens, ações, situações, cenas, locais, adereços, que passam de filme para filme. É, segundo Bordwell, a quantidade e as diferentes funções destes paralelos que distinguem o trabalho de Ozu. Na sua narrativa o padrão causal é sobreposto por simetrias, paralelos e a estrutura em ciclos de vida. A narração de Ozu nunca revela tudo, suprimindo certas informações e criando lacunas na construção da história, mas como escreve Bordwell, mantendo uma base causal que permite uma unidade à narrativa. A repetição é um elemento estruturante da narrativa de Ozu, presente nas narrativas modulares anacrónicas do cinema contemporâneo estudadas por Cameron, sendo a progressão narrativa construída em torno da repetição de cenas, diretamente ou por meio de perspetivas diferentes como pequenos rituais quotidianos (o chá, refeições, reuniões entre amigos, funerais, etc). Ozu repete ou reutiliza objetos que não tendo significado psicológico ou relevância na história tornam-se simbólicos na progressão pela repetição, como, por exemplo, a cadeira de Noriko que reaparece vazia no fim. É o quotidiano diário, repetitivo, não-dramático, que Ozu filma, sem dar ênfase ou relevância às ações. Neste sentido, a repetição é uma forma cinematográfica de expressão do

tempo fílmico em Ozu. A repetição está de igual modo na forma como Ozu filma o espaço interior da casa, criando uma rutura com a linguagem do cinema clássico. Algumas das características no modo como filma a casa, observadas nas cenas analisadas, são: a revelação dos espaços interiores através da ação das personagens; a introdução de personagens por meio de detalhes ou objetos; a gradual aproximação da figura humana entre plano geral, plano conjunto, plano aproximado e campo contracampo; a repetição dos mesmos ângulos e posições de câmara de cena para cena, sobretudo nos diálogos na casa; a criação de um eixo circular de 360 graus, colocando a câmara no centro ou no limiar desse círculo nos diálogos entre duas ou mais personagens; os falsos raccords de olhar; o uso da profundidade de campo na *mise en scène* no espaço interior da casa, jogando com o foco e a ação (igualmente precursoras do tempo na imagem). Nos seus filmes tardios verifica-se um maior recurso aos planos de espaços vazios da casa ou de naturezas mortas que intercalam a ação. Mas apesar da modernidade de Ozu no seu tratamento do espaço na casa, sendo a sua maior influência o cinema clássico, são também reconhecíveis elementos deste cinema nos seus filmes. A forma gradual como Ozu varia a escala dos planos ou de como a ligação entre os espaços é feita pelas personagens que saem e entram em continuidade, é uma gramática que tem a sua origem no cinema de Griffith e se manifesta em Ozu. Desta forma, apesar das suas rupturas, também na planificação, Ozu não deixa de ter as suas raízes no cinema clássico, que permanecem a base formal do seu cinema.

4.

A presente tese pretendeu igualmente chamar a atenção para o facto de o passado em Ozu existir *no presente* (ou passado presentificado) dos seus filmes. Para alguns autores, como Donald Richie, Ozu não figura o passado. O autor refere que as personagens de Ozu (que não usa o flashback), não têm passado e só ocasionalmente sofrem por causa de uma ação passada ou por falta de uma ação passada. Podem referir-se a tempos passados, mas estes nunca nos são mostrados. O presente é tudo o que têm, e vivem nele tão completamente quanto possível sem lamentar pelo seu desaparecimento gradual, uma vez que é assim que as coisas são e, consequentemente, devem ser. Também diz que, qualquer questão sobre o futuro nos filmes de Ozu, é firmemente trazida para as circunstâncias presentes (dá o exemplo de *O Gosto do Saké* quando o pai, que foi capitão, reencontra um homem que o serviu como sargento, durante a segunda guerra mundial). Também o sorriso de Noriko em *A História de Tóquio*, dá

a entender que ela, possivelmente, irá esquecer os mortos, e de certo modo, tornar-se numa extensão dos cunhados que acabou de criticar.

Esta tese, ao tratar sobre o tempo em Ozu, defende que o passado existe nos seus filmes, sendo visível nas diferentes gerações que coabitam a casa; na caracterização das personagens que substituem o progenitor ausente; por meio de informações no diálogo sobre eventos que aconteceram antes do começo do filme (como a estadia de Noriko num campo de concentração dos aliados, em *Primavera Tardia*); através de personagens que regressam do passado, como a mãe de *O Crepúsculo de Tóquio*. Em *A História de Tóquio*, ao conhecermos Onomichi percebemos o sítio de origem dos filhos, e intuímos o esforço na passagem do campo para a cidade (e valorizamos ainda mais os pais). Em *Verão Prematuro* prevemos o futuro de Noriko com o vizinho médico e a sua filha pequena (sabendo que esta união resulta de serem amigos de infância, ligados também pela morte do irmão de Noriko). De facto, em Ozu somente existe o presente. O passado nunca nos é mostrado (como afirma Richie) mas podemos inferir um passado e um futuro a partir destes elementos que nos são veiculados no presente das personagens, e que coabitam nos planos.

A temporalidade em Ozu, para além da forma do filme, assume diversas configurações na narrativa. A efemeridade resulta de Ozu saber que o tempo não para, mesmo que exista um sentimento de estagnação, indecisão ou frustração. As personagens nos filmes de Ozu parecem sabê-lo e aceitam o mundo tal como ele é. Por exemplo, o pai em *A História de Tóquio* não se mostra surpreendido com a pouca gratidão dos filhos e até os desculpa.[495] Existem momentos em que uma existência menos do que perfeita é prontamente aceite. Por exemplo, o sorriso de Noriko quando a jovem cunhada descobre que a vida tem um lado desapontante, em *A História de Tóquio*. Também no mesmo filme, quando os pais comentam que, apesar dos filhos terem mudado tanto, não se podem queixar do que a vida lhes trouxe, porque a vida é assim. Segundo Richie, esta expressão "porque a vida é assim" existe em muitos diálogos de Ozu. Em *Filho Único* ouvimo-lo quando o filho diz à mãe no seu

[495] Richie chama a esta filosofia nos filmes de Ozu, filosofia da aceitação, uma tristeza solidária (sympathetic sadness), provocada pela contemplação e aceitação serena do mundo transiente, um gentil prazer causado por persecuções mundanas e efémeras, que irão desaparecer em breve, uma temática criada pelo conhecimento de que nos encontramos neste mundo, mas que deixá-lo, faz parte do estado natural das coisas. Quando se termina um filme seu, a sensação com que se fica é a de que tudo passa, mas se permitirmos, tudo também se renova. Richie menciona a expressão *aware*, de *mono no aware* (proveniente do vocabulário da estética na literatura japonesa), em que *aware*, descreve impressões profundas causadas por pequenas coisas ou momentos. Acrescenta que Ozu não procurava conscientemente capturar esta qualidade ou emoção nos seus filmes, apesar de considerar que é possível encontrar tais momentos em grande parte deles. RICHIE 1974: 52.

desencanto: "Tóquio é assim", que depois é reproduzida em Noriko em *A História de Tóquio*: "A vida é assim". Richie escreve que frequentemente, morte e desilusão são aceites em frases como "está tudo bem como está." (*It's all right as it is*; do japonês *kore de ii no yo*) que exprime uma satisfação resignada, "as coisas são assim." (*that's how things are*, do japonês *sonna mon yo*).[496] Há muitas outras cenas em que a frase não é ouvida nem expressa mas que está na emoção da cena e por isso é ainda mais ressonante: os finais de *Primavera Tardia*, *A História de Tóquio*, *O Gosto do Saké*, *O Crepúsculo de Tóquio*, *O Fim do Outono*, onde não há ninguém nos quartos onde os vimos antes. As personagens de Ozu quando aceitam a sua vida, aceitam tudo o que essa vida contém. Richie refere que a figura central num filme de Ozu, é normalmente uma personagem com a capacidade de permanecer períodos de tempo relativamente longos, inativo, dedicado à contemplação. Por exemplo, a mãe sozinha no final de *Filho Único*, o filho sozinho no comboio carregando as cinzas do pai em *Havia um Pai*, a mãe sozinha em *O Fim do Outono*, os pais sozinhos em *Primavera Tardia*, *A História de Tóquio*, *O Crepúsculo de Tóquio*. Momentos semelhantes ocorrem nos finais de cenas, em que as personagens parecem simplesmente existir, sem representar ou reagir; momentos aos quais é atribuído uma razão como o tempo.

Num filme de Ozu, é menos uma questão do que está certo e do que está errado moralmente do que o que é, e do que não é errado. A mensagem de um filme de Ozu, segundo Richie, é a de que somos mais felizes a viver de acordo com as nossas imperfeições. Estas imperfeições incluem o envelhecimento, morrer, entre outras, sendo que a simples humanidade do indivíduo é, no final, reconhecida e acatada. Visto a esta luz, para Richie, Ozu era um homem moral, que deseja o maior bem para o maior número possível de pessoas. Sendo realista sabia que tal era um objetivo impossível, apesar de dar maior importância à esperança. E sendo um artista, expressava o seu ponto de vista moral apenas de forma indireta. Richie escreve que apesar de Ozu (sobretudo no Japão), ser considerado como afirmando os valores tradicionais, especialmente nos seus filmes tardios, tal não é verdade. Ele aceita estes valores, mas também os critica. E acrescenta, que quando uma sociedade se torna consciente das suas tradições é porque estas perdem a sua viabilidade. No mundo de Ozu, os velhos já não mudam e os jovens continuam a mudar, como descobrem os pais em *A História de Tóquio*. Porém, os pais nunca cessam de esperar que as suas vidas encontrarão vindicação nas dos filhos. A felicidade que buscam, é uma miragem. A maior parte dos filmes de Ozu são sobre pais e filhos, e todos sofrem um certo grau de desapontamento. Ozu mostra

[496] Ibid, 54.

nos seus filmes a relutância natural de os velhos deixarem partir os novos e a impaciência natural dos jovens a tentarem ver-se livres dos velhos. Para Richie o realizador não está interessado em comparar as virtudes de uns com as fraquezas dos outros. O que Ozu mostra é a impossibilidade de concordância. Se as personagens de Ozu aceitam a vida com esperança, ou como um jogo, ou com desilusão, é pela razão de estarem conscientes de que veem a vida daquela forma. O autoconhecimento leva a um sentido equilibrado da vida e de si mesmo, a uma compreensão do mundo e à do seu lugar nele das personagens. Neste sentido, Noriko, assim como as jovens heroínas de Ozu, ao conhecerem-se a si mesmas, podem esperar por algum contentamento. É aqui que, para Richie, a moralidade entra num filme de Ozu. O que Ozu pretende dizer não é que a maneira antiga (a tradição) é a melhor maneira, ou que a juventude deve concretizar os seus desejos, ou que deixamos o mundo sozinhos, apesar de estes pensamentos terem lugar no universo de Ozu. Para este autor, Ozu diz que dentro de determinados constrangimentos, formamos a nossa personalidade, por conscientemente decidir sobre o rumo que tomamos. Não mergulhamos dentro de nós para descobrir uma personalidade já formada e reconhecê-la como nossa. Pelo contrário, é do material da natureza humana, imperfeito, que se forma um ser humano, cheio de inconsistências. A moralidade de Ozu, diz Richie, é agir de uma forma coerente com a natureza, observando a nossa afinidade com outros seres, percebendo que somos parte do mundo em volta, sem sermos submetido a este nem sermos o seu dono. As pessoas nos filmes de Ozu escolhem, sabendo que a escolha é o que forma o caráter. Mas a liberdade das personagens de Ozu é restrita. São humanas, o que implica certos constrangimentos; devem viver juntos e fazem parte de uma comunidade maior. Como qualquer pessoa, defrontam-se com escolhas que têm que tomar e que para eles são da maior importância. É o que um filme de Ozu revela – uma personagem a ser formada através das suas escolhas na relação com o outro. Escolhas feitas no tempo, que permitem a transição e renovação dos ciclos de vida.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRINCIPAL

BORDWELL, David. 2013. *Watch, Again! Look Well! Look! (For Ozu), Observations On Film Art*. http://www.davidbordwell.net/blog/2013/12/12/watch-again-look-well-look-for-ozu/. (Dezembro, 12).

BORDWELL, David. 1988. *Ozu And The Poetics Of Cinema*. Londres: Methuen & Co. Ltd.

BROWN, William. 2014. *Complexity And Simplicity In Inception And Five Dedicated To Ozu*, in *Hollywood Puzzle Films*, edited by Warren Buckland. Londres: Routledge.

BURCH, Noël. 1979. *The Distant Observer: Form And Meaning In Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press.

CAZDYN, Eric. 2002. *The Flash Of Capital: Film And Geopolitics In Japan*. Durham: Duke University Press.

CHOI, Jinhee. 2018. *Ozuesque As A Sensibility, Or, On the Notion Of Influence*. In *Reorienting Ozu, A Master And His Influence*, edited By Jinhee Choi. Oxford: Oxford University Press.

CORNYETS, Nina. 2007. *The Ethics Of Aesthetics In Japanese Cinema And Literature*. Londres: Routledge.

DAVIS, Darrell. 1997. *Ozu's Mother*. In *Ozu's Tokyo Story*, edited by David Desser. Cambridge: Cambridge Film Handbooks, Cambridge University Press.

DAVIES, Roger J., IKANO, Osamu. 2002. *Japanese Mind: Understanding Contemporary Japanese Culture.* Boston: Tuttle Publishing.

DEAMER, David. 2018. *Look? Optical/Sound Situations And Interpretation*. In *Reorienting Ozu, A Master And His Influence*, edited by Jinhee Choi. Nova Iorque: Oxford University Press.

DOGANIS, Basile. 2005. *Le Silence Dans Le Cinema D'Ozu: Polyphonie Des Sens Et Du Sens*. Paris: L'Harmattan.

GEIST, Kathe. 1994. *Playing With Space: Ozu And The Two-Dimensional Design In Japan.* In *Cinematic Landscapes – Observations On The Visual Arts And Cinema Of China And Japan*, edited by Linda Ehrlich and David Desser. Austin: University of Texas Press.

GEIST, Kathe. 1997. *Buddhism In Tokyo Story*. In *Ozu's Tokyo Story*, edited by David Desser. Cambridge: Cambridge Film Handbooks, Cambridge University Press.

HASUMI, Shiguéhiko. 2013. *Yasujiro Ozu Et Ses Femmes Indignées*. In *Ozu À Présent*, editado por Diane Arnaud e Mathias Lavin. Paris: G3J Éditeur.

HOGAN, Patrick Holm. 2010. *A Different Post-Colonialism: The Cultural Ethics Of Yasujiro Ozu's Late Spring*. Image & Narrative Journal, Vol. 11, nr. 2:18-37.

KIJU, Yoshida. 2003. *Ozu's Anti-Cinema*, translated by Daisuke Miyao and Kyoko Hirano. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, The University of Michigan.

MIYAIAO, Daisuke. 2018. *Ozu And The Aesthetics Of Shadow, Lighting And Cinematography In There Was A Father*. In *Reorienting Ozu, A Master And His Influence*, edited by Jinhee Choi. Oxford: Oxford University Press.

NORNES, Abé Mark. 2007. *The Riddle Of The Vase*. In *Japanese Cinema: Texts and Contexts*. New York: Routledge.

NYGREN, Scott. 2007. *Time Frames – Japanese Cinema And the Unfolding Of History*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

RICHIE, Donald. 1971. *Japanese Cinema – Film Style And National Character*. Nova Iorque: Anchor Books.

RICHIE, Donald. 1977. *Ozu: His life And Films*. Berkeley: University of California Press.

RICHIE, Donald. 1994. *The Influence Of Traditional Aesthetics On The Japanese Film*. In *Cinematic Landscapes – Observations On The Visual Arts and Cinema Of China And Japan*, edited by Linda Ehrlich and David Desser. Austin: University of Texas Press.

RICHIE, Donald. 1999. *Japanese Cinema: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

RICHIE, Donald. 2001. *A Hundred Years Of Japanese Cinema*. Nova Iorque: Kodansha International.

ROSENBAUM, Jonathan. 2018. *Is Ozu Slow?* https://www.jonathanrosenbaum.net/2018/03/30607/. (Março, 3).

SCHRADER, Paul. 1972. *Transcendental Style In Film (Ozu, Bresson, Dreyer)*. Cambridge: Da Capo Press.

SCHRADER, Paul. 2018. *Transcendental Style In Film (Ozu, Bresson, Dreyer)*. Berkeley: California University Press.

TAKINAMI, Yuki. 2018. *Modernity, Shoshimin Films, And The Proletarian-Film Movement, Ozu In Dialogue With Vertov*. In *Reorienting Ozu, A Master And His Influence*, edited by Jinhee Choi. Oxford: Oxford University Press.

THOMPSON, Kristin, BORDWELL, David. 1976. *Space And Narrative In the Films Of Ozu*. Screen. Oxford: Oxford University Press. Vol. 17, nr. 2: 42-63.

WADA-MARCIANO, Mitsuyo. 2006. *Construction Of Modern Space: Tokyo And Shochiku Kamata Film Texts, In Praise of Film Studies: Essays In Honor of Makino Mamoru,* editado por Aaron Gerow e Abé Mark Nornes. Victoria (Canadá): Trafford Publishing.

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

ARNHEIM, Rudolph. 1989. *A Arte Do Cinema*, tradução de Maria da Conceição Lopes da Silva. Lisboa: Edições 70.

BACHELARD, Gaston. 1961. *La Poétique De L'Espace*. Les Presses Universitaires de France, 3e édition.

BAZIN, André. 2005. *What Is Cinema?, Volume 1*, tradução de Hugh Gray do original *Q'uest Que C'est Le Cinéma?*. Berkeley: University of California Press.

BERGSON, Henri. 1965. *Matière Et Mémoire*. Paris: Les Presses Universitaires de France.

BERGSON, Henri. 2001. *A Evolução Criadora*, tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70.

BERGSON, Henri. 2011. *Ensaio Sobre Os Dados Imediatos Da Consciência*, tradução de João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70.

BOOTH, Wayne C. 1983. *The Price Of Impersonal Narration, II: Henry James And The Unreliable Narrator, The Rethoric Of Fiction* (2ª edição). Chicago: The University of Chicago Press.

BORDWELL, David, STAIGER, Janet, THOMPSON, Kristin. 1985. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style And Mode Of Production*. Nova Iorque: Columbia University Press.

BORDWELL, David. 1990. *Narration In The Fiction Film* (reimpressão da primeira edição de 1985 pela Winsconsin University Press). Londres: Routledge.

BURCH, Noël. 1973. *Práxis Do Cinema* (tradução de Nuno Judice, Cabral Martins). Lisboa: Editorial Estampa.

CAMERON, Allan. 2008. *Modular Narratives In Contemporary Cinema*. Londres: Palgrave Macmillan.

CARROLL, Noël, CHOI, Jinhee (edited by). 2006. *Philosophy Of Film And Motion Pictures.* Oxford: Blackwell Publishing.

CARROLL, Noël. 2006. *Film, Emotion, And Genre, Passionate Views* (eds. Carl Plantinga and Greg M. Smith. Baltimore: John Hopkins University Press, 1999). In *Philosophy Of Film And Motion Pictures*, edited by Noël Carroll and Jinhee Choi. Oxford: Blackwell Publishing.

CARROLL, Noël. 2006a. *Defining The Moving Image*, *Theorizing The Moving Image* (New York: Cambridge University Press, 1996, 49-74). In *Philosophy Of Film And Motion Pictures*, edited by Noël Carroll and Jinhee Choi. Oxford: Blackwell Publishing.

CAVELL, Stanley. 2006. *The World Viewed: Reflections On The Ontology of Film* (excerpts, New York: Viking Press, 1971). In *Philosophy Of Film And Motion Pictures*, edited by Noël Carroll and Jinhee Choi. Oxford: Blackwell Publishing.

CHATMAN, Seymour. 1990. *Coming To Terms*. New York: Cambridge University Press.

CURRIE, Gregory. 2006. *Unreliability Refigured: Narrative In Literature And Film* (*The Journal of Aesthetics And Art Criticism* 53(1), 1995, 19-29). In *Philosophy Of Film And Motion Pictures*, edited by Noël Carroll and Jinhee Choi. Oxford: Blackwell Publishing.

DANTO, Arthur C. 2006. *Moving Pictures* (*Quarterly Review of Film Studies* 4(1), Winter 1979, 1-21). In *Philosophy Of Film And Motion Pictures*, edited by Noël Carroll and Jinhee Choi. Oxford: Blackwell Publishing.

DEAMER, DAVID. 2016. *Deleuze's Cinema Books: Three Introductions To The Taxonomy of Images*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

DELEUZE, Gilles. 1966. *Le Bergsonisme*. Paris: Quadrigue / PUF.

DELEUZE, Gilles. 2000. *Diferença E Repetição*, tradução de Luís Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Edições Relógio d'Água.

DELEUZE, Gilles. 2004. *A Imagem Movimento, Cinema 1*, tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim.

DELEUZE, Gilles. 2006. *A Imagem Tempo, Cinema 2*, tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim.

DEVEREAUX, Mary. 2006. *Beauty And Evil:The Case of Leni Riefenstahl's Triumph Of The Will* (*Aesthetics And Ethics: Essays At The Intersection*, ed. Jerrold and Levinson, Cambridge University Press, 1998, 227-56). In *Philosophy Of Film And Motion Pictures*, edited by Noël Carroll and Jinhee Choi. Oxford: Blackwell Publishing.

ENGEL, Heino. 1985. *Measure And Construction Of The Japanese House.* Vermont: Tuttle Publishing.

EPSTEIN, Jean. 1974. *Écrits Sur Le Cinéma*. Paris: Éditions Désire.

FREUD, Sigmud. 2001. *Totem E Tabu*, tradução de Leopoldina Almeida. Lisboa: Relógio d'Água.

GAUDREAULT, Andre. 1989. *Du Littéraire Au Filmique, Système Du Récit*. Paris: Meridiens Klincksieck.

GAUT, Berys. 2006. *Identification And Emotion In Narrative Film* (eds. Carl Plantinga and Greg M. Smith. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999). In *Philosophy Of Film And Motion Pictures*, edited by Noël Carroll and Jinhee Choi. Oxford: Blackwell Publishing.

KNIGHT, Deborah. 2006. *In Fictional Shoes: Mental Simulation And Fiction*. In *Philosophy Of Film And Motion Pictures*, edited by Noël Carroll and Jinhee Choi. Oxford: Blackwell Publishing.

KUPFER, H. Joseph. 2006. *Film Criticism And Virtue Theory*, *Visions of Virtue in Popular Film* (Boulder: Westview, 1999, 13-34). In *Philosophy Of Film And Motion Pictures*, edited by Noël Carroll and Jinhee Choi. Oxford: Blackwell Publishing.

LANGER, Susanne. 2006. *A Note On The Film*, *Feeling And Form: A Theory Of Art Developed From Philosophy In A New Key* (New York: Charles Scribner's Sons, 1953, 411-15). In *Philosophy Of Film And Motion Pictures*, edited by Noël Carroll and Jinhee Choi. Oxford: Blackwell Publishing.

MACKEE, Robert. 2005. *Story, Substance, Structure, Style And The Principles Of Screenwriting*. Londres: Methuen Publishing.

MENDES, João Maria. 2009. *Culturas Narrativas Dominantes (O Caso Do Cinema)*. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa.

MICHELET, Jules. 2013. *The Bird*. Ilustrator Hector Giacomelli, translated by A.E (do original "L'Oiseau" de 1868). The Project Gutenberg Ebook, July 28.

NEILL, Alex. 2006. *Empathy And (Film) Fiction* (*Post Theory*, eds. Noël Carroll and David Bordwell, Madison: University of Winsconsin Press, 1996). In *Philosophy Of Film And Motion Pictures*, edited by Noël Carroll and Jinhee Choi. Oxford: Blackwell Publishing.

NITSCHKE, Gunter. 2002. *Le Jardin Japonais - Angle Droit Et Forme Naturelle*, tradução do alemão para o francês de Wolf Fruhtrunk. Paris: Taschen Publishers.

RICOEUR, Paul. 1990. *Time And Narrative*, traduzido por Kathleen MacLaughlin and David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press.

SANTO AGOSTINHO. 2000. *Confissões*, tradução e notas de Arnaldo Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina Pimentel. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda.

SCRUTON, Roger. 2006. *Photography And Representation: The Aesthetic Understanding* (London: Methuen, 1983, 119-48). In *Philosophy Of Film And Motion Pictures*, edited by Noël Carroll and Jinhee Choi. Oxford: Blackwell Publishing.

TANIZAKE, Junichiro. 2008. *O Elogio Da Sombra*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

TARKOVSKY, Andrei. 1989. *Sculpting In Time*, tradução de Kitty Hunter-Blair. Austin: University of Texas Press.

THOMPSON, Kristin. 1988. *Breaking The Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press.

TURNER, Victor. 1991. *The Ritual Process*, *Liminality And Communitas* (sétima edição da publicação pela Cornell Paperbacks em 1977, do original publicado em 1969 pela Aldine Publishing Company). Nova Iorque: Cornell University Press.

TRUFFAUT, François. 1985. *Hitchcock*. Nova Iorque: Simon § Schuster, Inc.

VAN GENNEP, Arnold. 1981. *Les Rites De Passage.* Édition Électronique (reimpressão da 1ª edição de 1909, Émile Nourry, aumentada em 1969, Mouton and Co et Maison des Sciences de l'Homme). Paris: Éditions A. et J. Picard.

VAN GENNEP, Arnold. 1992. *The Rites Of Passage*, tradução de Monika B. Vizedom e Gabrielle L. Caffee. Chicago: The University of Chicago Press.

VÁRIOS AUTORES. 2007. *Japanese Cinema – Texts And Contexts*. Londres: Routledge.

WALTON, Kendal. 2006. *Fearing Fictions* (*Journal of Philosophy* 75(1), Columbia University, January 1978, 5-27). In *Philosophy Of Film And Motion Pictures*, edited by Noël Carroll and Jinhee Choi. Oxford: Blackwell Publishing.

WILSON, George M. 2006. *Le Grand Imagier Steps Out: On The Primitive Basis Of Film Narration* (*Philosophical Topics* 25(1), 1997, 295-318). In *Philosophy Of Film And Motion Pictures*, edited by Noël Carroll and Jinhee Choi. Oxford: Blackwell Publishing.

FILMOGRAFIA CONSULTADA DE YASUJIRO OZU

Nasci, Mas...* / *I Was Born, But... (1932), Eclipse Series 10: Silent Ozu - Three Family Comedies, The Criterion Collection.

Japão 1932 90 minutos Preto & Branco 1.33:1 Japonês	**ELENCO** Tatsuo Saito Yoshi Tokkan Kozou Keiji Hideo Sugawara Chounan Mitsuko Yoshikawa Haha Takeshi Sakamoto Iwasaki Teruyo Hayami Fujin	**CRÉDITOS** Realizador Yasujiro Ozu Argumento Akira Fushimi Adaptação Geibei Ibushiya Direção de Fotografia Hideo Shigehara Montagem Hideo Shigehara Direção de Arte Yoshiro Kimura Takejiro Tsunoda

O Coro de Tóquio* / *Tokyo Chorus (1931), Eclipse Series 10: Silent Ozu - Three Family Comedies, The Criterion Collection.

Japão 1931 90 minutos Preto & Branco 1.33:1 Japonês	**ELENCO** Tokihiko Okada Shinji Okajima Emiko Yagumo Tsuma Sugako Hideo Sugawara Sono Chounan Hideko Takamine Sono Choujo Tatsuo Saito Omura Sensei Chouko Iida Sensei no tusma	**CRÉDITOS** Realizador Yasujiro Ozu Argumento Komatsu Kitamura Kogo Noda Direção de Fotografia Hideo Shigehara Montagem Hideo Shigehara

Uma História de Ervas Flutuantes* / *A Story Of Floating Weeds (1934), The Criterion Collection.

Japão 1934 86 minutos Preto & Branco 1.33:1 Japonês	**ELENCO** Takeshi Sakamoto Kihachi Choko Iida Otsune Koji (Hideo) Mitsui Shinkichi Rieko Yagumo Otaka Yoshiko Tsubouchi Otoki Tokkan Kozo Tomibo Reiko Tani O Pai	**CRÉDITOS** Realizador Yasujiro Ozu História de "James Maki" Argumento (a partir do filme americano *The Barker*) by Tadao Ikeda Direção de Fotografia Hideo Mohara Direção de Arte Toshio Hamada Iluminação Toshimichi Nakajima Montagem Hideo Mohara

A Pousada de Tóquio* / *An Inn In Tokyo (1935), The Criterion Collection.

Japão 1935 80 minutos Preto & Branco 1.33:1 Japonês	**ELENCO** Takeshi Sakamoto Kihachi Yoshiko Okada Otaka Chôko Iida Otsune Tomio Aoke Zenko	**CRÉDITOS** Realizador Yasujiro Ozu Argumento Tadao Ikeda Masao Arata Yasujiro Ozu Direção de Fotografia Hideo Shigehara Montagem Kazuo Ishikawa Som Hasuo Tsuchihasi Direção de Arte Tatsuo Hamada

		Música Keizô Oriuchi

Filho Único* / *The Only Son (1936), The Criterion Collection.

Japão 1936 82 minutos Preto & Branco 1.33:1 Japonês	**ELENCO** Choko Iida Tsune Nonomiya Shinichi Himori Ryosuke (adulto) Masao Hayama Ryosuke (criança) Yoshiko Tsubouchi Sugiko Mitsuko Yoshikawa Otaka Chishu Ryu Okubo	**CRÉDITOS** Realizador Yasujiro Ozu História James Maki (a.k.a. Yasujiro Ozu) Argumento Tadao Ikeda Masao Arata Direção de Fotografia Shojiro Sugimoto Som Hideo Mohara Eiichi Hesegawa Direção de Arte Tatsuo Hamada Música Senji Ito

Havia um Pai* / *There Was A Father (1942), The Criterion Collection.

Japão 1942 87 minutos Preto & Branco 1.33:1 Japonês	**ELENCO** Chishu Ryu Shuhei Horikawa Shuji Sano Ryohei (adulto) Haruhiko Tsugawa Ryohei (criança) Shin Saburi Yasutaro Kurokawa Takeshi Sakamoto Makoto Hirata Mitsuko Mito Fumi	**CRÉDITOS** Realizador Yasujiro Ozu Argumento Yasujiro Ozu Tadao Ikeda Takao Yanai Direção de Fotografia Yûharu Atsuta

	Masayoshi Otsuka Seiichi Shinichi Himori Minoru Uchida	Montagem Yoshiyasu Hamamura Música Kyoichi Saiki Direção de Arte Tatsuo Hamada

Primavera Tardia* / *Late Spring (1949), The Criterion Collection.

Japão 1949 108 minutos Preto & Branco 1.33:1 Japonês	**ELENCO** Chishu Ryu Shukichi Somiya Setsuko Hara Noriko Somiya Yumeji Tsukioka Aya Kitagawa Haruko Sugimura Masa Taguchi Hohi Aoki Katsuyoshi Taguchi Jun Usami Shoichi Hattori Kuniko Miyake Akiko Miwa Masao Mishima Jo Onodera Yoshiko Tsubouchi Kiku Yoko Katsuragi Misako Toyoko Takahashi Shige Ichiro Shimizu Propietário do bar em Takigawa Jun Tanizaki Seizo Hayashi Yoko Benisawa Professor	**CRÉDITOS** Realizador Yasujiro Ozu Argumento Kogo Noda Yasujiro Ozu Baseado no livro de Kazuo Hirotsu Direção de Fotografia Yûharu Atsuta Produtor Takeshi Yamamoto Direção de Arte Tatsuo Hamada Iluminação Haruo Isono Montagem Yoshiyasu Hamamura Música Senji Ito

Verão Prematuro* / *Early Summer (1951), The Criterion Collection.

Japão 1951 125 minutos Preto & Branco 1.33:1 Japonês	**ELENCO** Setsuko Hara Noriko Mamiya Chishu Ryu Koichi Mamiya Chikage Awashima Aya Tamura Kuniko Miyake Fumiko Mamiya Ichiro Sagai Shukichi Mamiya Chieko Higashiyama Shige Mamiya Haruko Sugimura Tami Yabe Hiroshi Nihonyanagi Kenkichi Yabe Kuniko Igawa Takako Seiji Miyaguchi Nishiwaki Shuji Sano Sotaro Satake Zen Murase Minoru Mamiya Isao Shirosawa Isamu Mamiya Kazuyo Ito Mitsuko Yabe Tami Yamamoto Tomiko Nishiwaki	**CRÉDITOS** Realizador Yasujiro Ozu Argumento Kogo Noda Yasujiro Ozu Produtor Takeshi Yamamoto Montagem Yoshiyasu Hamamura Direção de Arte Yuharu Atsuta Tatsuo Hamada Direção de Fotografia Yûharu Atsuta Música Senji Ito Assistente de Realização Shohei Imamura Som Yoshisaburo Seno

A História de Tóquio* / *Tokyo Story (1953), The Criterion Collection.

Japão 1953 137 minutos Preto & Branco 1.33:1 Japonês	**ELENCO** Chishu Ryu Shukichi Chieko Higashiyama Tomi Setsuko Hara Noriko Haruko Sugimura	**CRÉDITOS** Realizador Yasujiro Ozu Argumento Kogo Noda Yasujiro Ozu

	Shige Nobuo Nakamura Kurazo So Yamamura Koichi Kuniko Miyake Ayako Kyoko Kagawa Kyoko Eijiro Tono Sanpei Shiro Osaka Keizo Zen Murase Minoru Mitsuhiro Mori Isamu	Direção de Fotografia Yûharu Atsuta Direção de Arte Tatsuo Hamada Iluminação Itsuo Takashita Montagem Yoshiyasu Hamamura Música Kojun Saito

O Crepúsculo de Tóquio* / *Tokyo Twilight (1957), The Criterion Collection.

Japão 1957 141 minutos Preto & Branco 1.33:1 Japonês	**ELENCO** Setsuko Hara Takako Numata Ineko Arima Akiko Sugiyama Chishu Ryu Shukichi Sugiyama Isuzu Yamada Kisako Soma Teiji Takahashi Noburo Kawaguchi Masami Taura Kenji Kimura Haruko Sugimura Shigeko Takeuchi So Yamamura Seki Sekiguchi	**CRÉDITOS** Realizador Yasujiro Ozu Argumento Yasujiro Ozu Argumento Kogo Noda Produtor Shizuo Yamauchi Direção de Arte Tatsuo Hamada Direção de Fotografia Yûharu Atsuta Música Takanobu Saito Montagem Yoshiyasu Hamamura

O Fim do Outono* / *Late Autumn (1960), The Criterion Collection.

Japan 1960 128 minutos Cor 1.33:1 Japonês	**ELENCO** Setsuko Hara Akiko Miwa Yoko Tsukasa Ayako Mariko Okada Yuriko Sasaki Keiji Sata Shotaro Goto Shin Saburi Soichi Mamiya Sadako Sawamaru Fumiko Miyuki Kuwano Michiko Masahiko Shimazu Tadao Chishu Ryu Shukichi Miwa	**CRÉDITOS** Realizador Yasujiro Ozu Argumento Yasujiro Ozu Kogo Noda Baseado no livro de Ton Satomi Direção de Fotografia Yûharu Atsuta Direção de Arte Tatsuo Hamada Música Kojun Saito Montagem Yoshiyasu Hamamura

O Gosto do Saké* / *An Autumn Afternoon (1962), The Criterion Collection.

Japão 1962 113 minutos Cor 1.37:1 Japonês	**ELENCO** Chishu Ryu Shuhei Hirayama Shima Iwashita Michiko Hirayama Keiji Sada Koichi Mariko Okada Akiko Teruo Yoshida Yutaka Miura Noriko Maki Fusako Taguchi Shinichiro Mikami Kazuo Nobuo Nakamura Shuzo Kawai Eijiro Tono Sakuma Kuniko Miyake	**CRÉDITOS** Realizador Yasujiro Ozu Argumento Kogo Noda Yasujiro Ozu Produtor Shizuo Yamanouchi Direção de Fotografia Yûharu Atsuta Direção de Arte Tatsuo Hamada Direção de Arte Shigeo Ogiwara Coordenador de Música

	Nobuko Kyoko Kishida Empregada do Bar Michiyo Tamaki Tamako Ryuji Kita Shin Horie Toyo Takahashi Empregada restaurante "Wakamatsu" Shinobu Asaji Youko Sasaki Masao Oda Colega de Escola Daisuke Kato Yoshitaro Sakamoto Haruko Sugimura Tomoko	Takanobu Saito Iluminação Kenzo Ishiwatari Montagem Yoshiyasu Hamamura Montagem de Som Ichiro Ishii Assistente de Realização Kozo Tashiro

LISTA DE FIGURAS

A maioria das imagens fotográficas usadas são imagens dos filmes de Yasujiro Ozu retiradas das cópias em DVD da Criterion Collection. Estas imagens não têm uma nota de rodapé. Todas as outras imagens têm uma nota da sua fonte.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

ARNHEIM, **278**
BACHELARD, **1**, **28**, **72**, **92**, **100**, **103**, **128**, **129**, **158**
BAZIN, **34**, **39**, **263**
BERGSON, **3**, **72**, **208**, **210**
BORDWELL, **29**, **32**, **39**, **47**, **53**, **56, 59**, **68**, **84**, **85**, **120**, **125**, **129**, **135**, **145**, **157**, **160**, **161**, **163**, **164**, **166**, **169**, **171**, **179**, **258**, **260**, **268**, **300**, **325**, **329**, **337**, **338**, **346**
BORDWELL, STAIGER, THOMPSON, **206**
BURCH, **16**, **59**, **80**, **297**
CAMERON, **306**
CARROLL, **280**, **295**, **313**
CARROLL, CHOI, **290**, **294**
CAVELL, **291**, **292**
CHOI, **281**, **282**
CURRIE, **300**
DANTO, **295**
DAVIES, IKANO, **125**
DAVIS, **234**, **342**
DEAMER, 198, **204**, **268**, **273**, **276**, **277**
DELEUZE, **193**, **194**, **196**, **198**, **199**, **208**, **244**, **263**, **270**, **272**, **275**, **296**, **309**
DEVEREAUX, **336**
DOGANIS, **287, 324**
ENGEL, **9**
EPSTEIN, **228**
FREUD, **138**, **145**
GAUDREAULT, **26, 220**, **221**, **222**, **223**, **224**, **225**, **226**
GAUT, **321**
GEIST, **93, 102**, **111**
HASUMI, **325**
HOGAN, **90**, **147**
KIJU, **133**, **138**, **146**, **153**, **164**, **165**, **169**, **266**, **309**, **312**, **329**, **337**, **339**
KNIGHT, **323**
KUPFER, **332**, **335**
LANGER, **292**
MICHELET, **28**
MIYAIAO, **46**, **52**, **70**
NEILL, **316**, **318**
NITSCHKE, **244**
NORNES, **142**, **143**, **144**
RICHIE, **106**, **108**, **110**, **121**, **122**, **126**, **142**, **147**, **150**, **232**, **283**, **353**
RICOEUR, **215**, **217**, **219**
ROSENBAUM, **267**
SANTO AGOSTINHO, **213**, **215**
SCHRADER, **142**, **153**, **160**, **161**, **163**, **170**, **196**, **203**, **263**, **265**, **268**, **297**
TAKINAMI, **5, 6**, **46**
TANIKAZE, **85**, **146**
TARKOVSKY, **229**
THOMPSON, BORDWELL, **21**, **26, 27**, **59, 284**
TRUFFAUT, **76**
TURNER, **177**
VAN GENNEP, **3**, **174**, **180**, **187**, **189**
WADA-MARCIANO, **24**
WALTON, **316**
WILSON, **298**