

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**A ENTRADA NO TEMPO EM
“PRIMAVERA TARDIA” DE OZU**

DISSERTAÇÃO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJETO CINEMATOGRAFICO -
ESPECIALIZAÇÃO EM DRAMATURGIA E REALIZAÇÃO

Maria Inês Rodrigues

Amadora, Maio 2021

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

A ENTRADA NO TEMPO EM “PRIMAVERA TARDIA” DE OZU

Maria Inês Rodrigues

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico – especialização em Dramaturgia e Realização, realizada sob a orientação científica do Professor Joaquim Sapinho.

Amadora, Maio 2021

DEDICATÓRIA

Para os meus pais.

Uma vida tradicional significa também uma vida assente num continuum presumido. Como Chesterton nota algures: “A tradição significa conceder direito de voto à mais obscura das classes, os nossos antepassados. É a democracia dos mortos. A tradição recusa render-se à arrogante oligarquia daqueles a quem acontece andarem por aqui.” A vida tradicional pressupõe que o indivíduo é parte de algo maior do que ele: uma comunidade transtemporal que inclui os mortos e os que ainda não nasceram. Pressupõe que se é parte de todos os tipos de natureza, incluindo a natureza humana.

Donald Richie

AGRADECIMENTOS

Pai, mãe, avó Alice, avô António, avó Florinda e avô Manuel, a vocês tudo vos devo.

Ao professor orientador Joaquim Sapinho, um profundíssimo agradecimento pelas valiosas lições, que começaram na Rosa Filmes. Sem este primeiro passo, dificilmente eu me teria inscrito na Escola de Cinema.

Ao meu namorado Carlos Matias, pelo ânimo e carinho imprescindíveis nesta aventura.

À dupla Joana Baptista e João Lourenço, a melhor definição do tipo de amor que a amizade pode ser.

Aos colegas do cinema, Diego Zon, Djanira Bravo, Ana Viegas, Joana Simão, Paulo Carneiro, Tommaso Lunardi e Rolando Babo por todas as experiências de copo na mão e o cinema na ponta da língua. Estendido o agradecimento ao André Gil Mata.

Aos professores Manuela Viegas, Vítor Gonçalves, João Maria Mendes e Alexandra Serapicos, por me fazerem apaixonar pelas possibilidades do cinema na sala de aula, uma e outra vez.

À Mónica Rodrigues, pela paciência em encorajar-me a sair da minha zona de conforto e ajudar-me a crescer.

RESUMO

Em *Primavera Tardia*, a personagem de Noriko, representada por Setsuko Hara, está em idade de casar, mas continua a viver com o pai. O processo de separação dos dois é a essência do filme. Esta premissa foi sendo repetida pelo autor com pequenas variações, atingindo o seu expoente máximo na obra de 1949.

Esta investigação pretende inquirir como é que Yasujirō Ozu consegue uma representação tão tangível de uma mulher entre tempos, e como o realizador encontra figuração para a forma como é que ela muda ao longo da narrativa.

Na conclusão, a dissertação procura definir os recursos cinematográficos do cineasta que melhor se articulam com o projeto em desenvolvimento da mestranda, que pretende abordar os afetos e as violências de estar, simultaneamente, juntos e separados no tempo.

Palavras chave: Ozu, família, tradição, Setsuko Hara, tempo

ABSTRACT

In *Late Spring*, Noriko’s character, played by Setsuko Hara, is tardily coming of age to get married, but she continues to live with her father. Their process of separation is the essence of the film. This premise was repeated by the author with small variations, attaining its greatest expression in the 1949 oeuvre.

This investigation intends to inquire to how Yasujirō Ozu succeeds in depicting such a tangible portrayal of a woman in between times, and to how the director materializes the way she changes along the narrative.

In the conclusion, the dissertation seeks to determine the director’s filmmaking resources that best articulate with the developing project of the student, which focuses on how to address the affections and violence of being, simultaneously, together and apart in time.

Keywords: Ozu, family, tradition, Setsuko Hara, time

ÍNDICE DE CONTEÚDOS

ÍNDICE DE FIGURAS.....	7
1. INTRODUÇÃO.....	9
2. <i>PRIMAVERA TARDIA</i>	12
2.1. SINOPSE.....	12
2.2. GÉNERO.....	12
2.3. TEMAS.....	15
2.4. CONSIDERAÇÕES SOBRE ESTILO: REPETIÇÃO E ESPAÇO	18
2.5. ESTRUTURA POR CENAS.....	20
2.6. CRITÉRIOS DE SELEÇÃO DE CENAS.....	28
2.7. ANÁLISE DE CENAS.....	30
I. EQUILÍBRIO INICIAL.....	30
II. NEGAÇÃO.....	37
III. FALSO EQUILÍBRIO.....	40
IV. NEGOCIAÇÃO.....	41
V. ACEITAÇÃO.....	45
3. CONCLUSÃO.....	49
3.1. A PRIMAVERA PASSOU.....	49
3.2. PROJETO CINEMATOGRAFICO.....	55
BIBLIOGRAFIA.....	58
FONTES ELETRÓNICAS.....	59
FILMOGRAFIA.....	61
ANEXOS: CENAS A ANALISAR.....	1

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Yasujirō Ozu – *Primavera Tardia*

Figura 2. Yasujirō Ozu – *Filho Único*

Figura 3. Yasujirō Ozu – *Havia um Pai*

Figura 4. Yasujirō Ozu – *Havia um Pai*

Figura 5. Yasujirō Ozu – *Primavera Tardia*

Figura 6. Yasujirō Ozu – *Primavera Tardia*

Figura 7. Yasujirō Ozu – *Primavera Tardia*

Figura 8. Yasujirō Ozu – *Primavera Tardia*

Figura 9. Yasujirō Ozu – *Primavera Tardia*

Figura 10. Yasujirō Ozu – *Primavera Tardia*

Figura 11. Yasujirō Ozu – *Primavera Tardia*

Figura 12. Yasujirō Ozu – *Primavera Tardia*

Figura 13. Yasujirō Ozu – *Primavera Tardia*

Figura 14. Yasujirō Ozu – *Viagem a Tóquio*

Figura 15. Yasujirō Ozu – *Viagem a Tóquio*

Figura 16. Yasujirō Ozu – *Viagem a Tóquio*

Figura 17. Yasujirō Ozu – *Viagem a Tóquio*

Figura 18. Setsuko Hara em Berlim em 1937, a propósito da estreia de *A Filha do Samurai* de Arnold Fanck e Mansaku Itami, coprodução Alemanha e Japão.

Figura 19. Fotografias de rodagem – Ozu e Setsuko Hara em *Viagem a Tóquio* em 1953, Ozu e Chishū Ryū em *Viagem a Tóquio* e Ozu e Haruko Sugimura em *Verão Prematuro* em 1951.

Figura 20. Yasujirō Ozu e a mãe, Asae Ozu.

1. INTRODUÇÃO

O objeto de estudo desta dissertação é o filme *Primavera Tardia* do realizador japonês Yasujiro Ozu. A investigação visa compreender de que forma é que ele utiliza os dispositivos à sua disposição para materializar o dilema familiar. O que Ozu propõe é a escolha que a protagonista tem que fazer entre ficar com o pai e a família acabar nela, ou ela abdicar do pai e construir a sua própria família.

Tendo em conta o contexto social, económico e político do Japão até então, é feita uma análise dentro do modelo de mulher de Ozu, interpretada por Setsuko Hara. É contemplada a transformação da personagem ao longo da narrativa, sendo que Noriko Somiya é uma excelente corporização dos temas evidenciados por Ozu. A partir do género do *coming-of-age*, o realizador aclara a arte de viver num tempo que tudo quer transformar.

A dissertação é uma oportunidade de pesquisa para um projeto pessoal de cariz documental que lida com os mesmos assuntos de que Yasujiro Ozu se ocupa, que tem que ver com a violência do que é sair do núcleo familiar.

O método da investigação segue uma lógica de passo a passo, examinar certos aspetos da mise-en-scène, como o enquadramento, os movimentos, a direção de atores e a montagem. Também, de um modo global, inquirir sobre a análise de certos padrões que são característicos da obra de Ozu no rumo da(s) história(s).

Quanto à estrutura desta dissertação, o primeiro capítulo dará ao leitor uma melhor compreensão de que em que âmbito é feita esta investigação.

O segundo capítulo analisará o objeto de estudo, inquirindo sobre as práticas de Ozu com as quais pretendo aprender. De modo aprofundado, analisarei as cenas fundamentais para o desenvolvimento da personagem principal.

O terceiro capítulo conclui a dissertação, reunindo as lições em síntese e uma apreciação global do filme, bem assim como as ferramentas cinematográficas prontas para configurar o projeto cinematográfico.

Esta é genealogia que permitiu chegar à tese:

1. No meu projeto, o modelo que ando à procura está na família – na mãe ou na avó.
2. No formato documental, filmei os meus avós e os meus pais.
3. Concluo que o que quero exprimir não pode ser feito pelo documentário.
4. Quero pensar o problema do *coming-of-age* e encaro a ficção.
5. Reflito que ainda não estou preparada para partir para a ficção.
6. Encontro o cinema de Ozu.



Figura 1

2. PRIMAVERA TARDIA

2.1. SINOPSE

Noriko tem vinte e sete anos e ainda vive com o pai viúvo. Toda a gente tenta convencê-la a casar-se, mas Noriko quer ficar em casa a cuidar do pai.

2.2. GÊNERO

Quando principiei em dar forma à dissertação, achei que este filme era o veículo indicado para estudar os filmes de família, normalmente circunscrito ao género do drama. Mais especificamente, *Primavera Tardia* é do género *shomin-geki*¹, traduzido literalmente para drama das pessoas comuns. Como quem diz, os problemas do quotidiano.

No decorrer desta investigação, o filme revelou-se pertencer também ao género do *coming-of-age*. Esta descoberta acabou por justificar a minha imensa curiosidade pelo o processo de descrição e transformação da heroína do filme.

A proposta de transição põe em causa a essência humana, as questões ontológicas do ser e o tornar-se.

De um modo geral, as narrativas à volta deste género cinematográfico focam-se nos ritos de passagem entre a adolescência e o jovem adulto. No entanto, sem essa delimitação de faixa etária, Yasujirō Ozu consegue colocar esta questão de forma muito mais profunda: Quando é que se começa a viver?

No passado, o Ozu tinha já explorado o género do *coming-of-age*. Em *Filho Único* (1936) uma mãe sacrifica-se para dar uma oportunidade de o filho poder ir estudar e trabalhar em Tóquio. Anos mais tarde, quando ela o vai visitar, verifica que ele já se casou e tem um filho.

¹ Termo dado por críticos americanos. Descreve um género de filmes japoneses ‘realistas’. O realizador Mikio Naruse (1905-1969) também se inclui nesta designação.

O casal vive na periferia da cidade e passa dificuldades económicas. O filme tenta conciliar as expectativas que a mãe tinha para o filho e a realidade.



Figura 2

Analogamente, em *Havia um Pai* (1942), interpretado por Chishū Ryū, um pai separa-se do filho para poder garantir a sua educação indo trabalhar para Tóquio. Aos 25 anos o filho quer despedir-se do seu trabalho de professor para poder ir viver com ele. O pai nega-lhe terminantemente essa hipótese. O filho aquiesce. Antes da personagem de Ryū morrer, falam de o filho se poder casar. No fim do filme, o filho recém-casado vai viver com os pais da esposa.



Figura 3



Figura 4

No primeiro exemplo é explorado o formato mãe-filho, e no segundo o de pai-filho. No filme que iremos analisar aprofundadamente, tendo já descoberto Chishū Ryū, Ozu encontrou em Setsuko Hara a dinâmica pai-filha. Removendo narrativamente os fatores das dificuldades económicas e, apertando a janela temporal a partir da fertilidade de uma mulher, o realizador consegue exprimir com exatidão o sofrimento da desvinculação dos dois.

2.3. TEMAS

Com o fim do conflito da Segunda Guerra Mundial, o Japão havia-se rendido aos Aliados. A ocupação dos Estados Unidos possibilitou que o direito de voto das mulheres chegasse em 1945. A lei do divórcio com consentimento mútuo foi aprovada em 1947, bem assim como a distribuição das heranças, que deixaram de dar precedência aos filhos mais velhos, e se passaram a repartir pelos descendentes de forma igual, independentemente do sexo. O *Primavera Tardia* estreou apenas dois anos depois destas alterações.

O conceito de família está diretamente no centro da construção da identidade da sociedade japonesa como tecido da unidade social. No virar do século XX, o modelo da família patriarcal estendeu-se ao mercado de trabalho, o que valeu ao Japão muita da sua modernização a um ritmo vertiginoso, ao criar uma população ativa estável. As empresas tomavam o lugar da família ao oferecer um sentido de proteção através da adaptação de rituais e tradições.

Nas décadas anteriores às guerras, o sistema patriarcal do Japão já estava a ser ameaçado pelo desemprego; pelo aumento da importância da família nuclear no espaço urbano; e pelo desequilíbrio do poder económico, provocado pela imigração para a cidade, dos filhos mais jovens que haviam então ultrapassado, na luta de classes, os irmãos mais velhos que tinham ficado na aldeia.

Como atrás mencionado, as mudanças económicas também fizeram com que as diversas gerações que viviam na mesma casa se subdividissem, que os deveres familiares diminuíssem, e que as mulheres casadas começassem a trabalhar fora do lar.

Como resultado desta aculturação, deu-se uma redefinição do conceito de família, o *maihomushugi*, isto é, o conjunto dos pais, as crianças e as suas posses e bens domésticos.

O *ie* é traduzido literalmente para casa ou lar, refere-se ao agregado familiar. A sua definição física corresponde à propriedade, campos e lugar no cemitério que pertencem a uma família. A sua definição simbólica refere-se à linhagem genealógica, e às funções económicas, sociais e religiosas que decorrem numa família.

Este modo de vida em comunidade, e o sentido de unidade transcendente de uma família com várias gerações, foi sendo substituído pela integridade do casal casado.

Mesmo após o final da guerra, o *miai*² ainda era o método preferencial para casar os filhos. O *ie* manteve-se apenas como ideal abstrato.

Ainda que o governo japonês insistisse que a tradição e a cultura familiar eram transversais a todas as classes e fossem os valores basilares do Japão, o que o cinema mostrava eram as famílias separadas. Os filmes do Ozu confirmam isto.

O Bordwell observa que os temas centrais de maior parte dos filmes do Ozu depois de *Primavera Tardia* são sobre o papel da mulher em manter a família.

*“As crises dramáticas já não se centram à volta do desemprego ou do insucesso em progredir na carreira, mas em vez disso na morte de um dos pais, no conflito de gerações ou no casamento de uma filha.”*³ (Bordwell, 1988: 48)

Neste filme, concentrando-se agora na relação entre pai e filha, parece que o Ozu nunca terminou de dizer o que achava sobre o assunto.

Noriko Somiya tem 27 anos, numa época em que aos 25 anos era considerado tarde para casar. Shukichi Somiya, meigamente encoraja a filha a casar-se, em vez de sacrificar a sua juventude para servir o pai.

Bordwell descreve:

*“Somiya é retratado como gentil e humano, absolutamente diferente do tradicional patriarca tirano. Ele leva chá a Aya e Noriko, permite que Noriko lhe diga o que fazer, e expressa uma profunda ligação emocional à filha. Sozinho com Onodera, revela a pena que tem pelo sofrimento que a guerra causou à filha. Mais, em Quioto ele constata que ter um filho é melhor do que ter uma filha – não pelo motivo tradicional em que as filhas são *kane kui mushi* (‘insetos que comem dinheiro’) mas porque as filhas criam mais remorso: ‘Se elas não se casam, um pai preocupa-se, mas se elas se casam fica-se desapontado.’*⁴ (Bordwell, 1988: 307)

² Processo de um casamento arranjado pelos pais ou familiares, para combinar um primeiro encontro. Este tipo de ‘arranjinho’ é para benefício estratégico social e económico da futura família.

³ Tradução minha a partir do inglês.

⁴ Tradução minha a partir do inglês.

Noriko é paradoxalmente mais conservadora do que o pai, mostrando o seu descontentamento com o prospecto de depois de viúvo se voltar a casar.

A mulher moderna nesta personagem exterioriza-se na escolha do vestuário ocidental, no gosto pelos filmes americanos, na sua reticência em seguir o conselho dos mais velhos, e na resistência que faz ao casamento arranjado. (Thompson, 1988: 320)

2.4. CONSIDERAÇÕES SOBRE ESTILO: REPETIÇÃO E ESPAÇO

A sensação recorrente ao ver os filmes do Ozu, é que o todo é coeso e unificado. A montagem em módulo, os paralelos, as elipses e as pequenas variações de padrões anteriormente estabelecidos, contribuem para este efeito.

Neste caso de estudo, paralelos narrativos óbvios são Noriko e Aya, a sua amiga que é divorciada e trabalha; Onodera que tem uma filha como Noriko; e por fim, o pai e o seu assistente Hattori.

Há um desinteresse pela continuidade por si só, em favor de uma lógica compreendida em si mesma, também reforçada pelos recursos atrás mencionados. Na montagem, a descontinuidade vê-se nas relações entre objetos e ações, que aparentam ter razões extra-narrativas.

Sendo que o Ozu adotou um estilo rigoroso e depurado, muitos dos elementos do plano fazem a sua própria *découpage*. São enquadramentos remissivos de design gráfico.

O vocabulário de Yasujirō Ozu consiste em planos gerais, planos médios e close-ups, sem qualquer movimento, a não ser o das personagens.

Quanto ao espaço, os quadros sugerem uma ação no vácuo. Como se o realizador estivesse a representar uma versão de uma casa.

Parece não haver nada fora de campo. O espaço pode ser contínuo ou circular. Através da planificação da rotação de cada plano, e a posição dos corpos das personagens nos diálogos, parece que o espaço fílmico é única e exclusivamente criado pelo feixe de visão que o Ozu cria.

“Só recentemente o Ocidente descobriu o modo complexo como a cultura japonesa define o espaço percebido e o espaço social. O termo nativo, ma, abrange vários significados (desde ‘uma divisão numa casa’ a ‘atenção às circunstâncias’), mas em essência, o espaço é definido em negativo.

Enquanto os Ocidentais frequentemente pensam o espaço como um recipiente vazio que contém objetos, ma representa o intervalo existente entre duas entidades –

espaço como espaçamento. O conceito de ma abrange o espaço e o tempo (visto que ambos podem ser concebidos em termos de intervalos).

Privilegia os lugares vagos, e por isso ma não opõe ‘vazio’ a ‘espaço’, como acontece no Ocidente. Enfatiza a identidade única de cada lugar e coloca a responsabilidade no indivíduo para responder a uma situação irrepetível. Sugere que entre espaços concretos existe uma fundamental descontinuidade, especialmente do ponto de vista. Favorece a atenção a transições, margens, limiares – o en, ou ‘fronteira’, o que não é um lugar nem outro. Encoraja a identificação de elementos ‘assíncronos’ no discurso ou na música, como o acompanhamento musical de samisen⁵ que nunca coincide perfeitamente com o arranjo vocal. Mais amplamente, convoca um sentido de existência como um fluxo perpétuo, um movimento contingente entre pontos estáveis. Ma é simultaneamente um lugar vazio, um espaço em branco ou uma pausa, e um desfaseamento ou disjunção que permite ao observador conotar a interrupção com uma variedade de potenciais significados.”⁶ (Bordwell, 1988: 155)

A citação de Bordwell parece convergir a importância do espaço negativo que é criado individualmente na imagem através do enquadramento, e o espaço que é criado através do tempo da montagem – o todo geográfico-temporal criado pelo universo do realizador.

Adicionalmente, invoca com precisão o próprio período de transformação de Noriko, entre estados. Também a tensão inerente entre os conceitos ocidentais e orientais, que são tão relevantes tematicamente. Assim como a ferramenta de descontinuidade como chave de abóbada da estrutura social japonesa e do próprio estilo do realizador. Os tempos, perfeitamente imperfeitos, da mudança interior das personagens e o de cada plano.

⁵ Instrumento tradicional japonês de três cordas.

⁶ Tradução minha a partir do inglês.

2.5. ESTRUTURA POR CENAS

Nesta secção iremos dividir a narrativa de *Primavera Tardia* por cenas, desconstruindo as partes que compõem o todo.



Cena 01. Noriko encontra-se com a tia no templo para uma cerimónia do chá.



Cena 02. O pai e o aprendiz, Hattori, estão em casa. Noriko chega.



Cena 03. Somiya e a filha vão de comboio até ao centro de Tóquio.



Cena 04. Nori encontra o seu tio Onodera nas compras. Em elipse visitam um museu.



Cena 05. Vão almoçar a um restaurante. Noriko desaprova o tio ter voltado a casar.



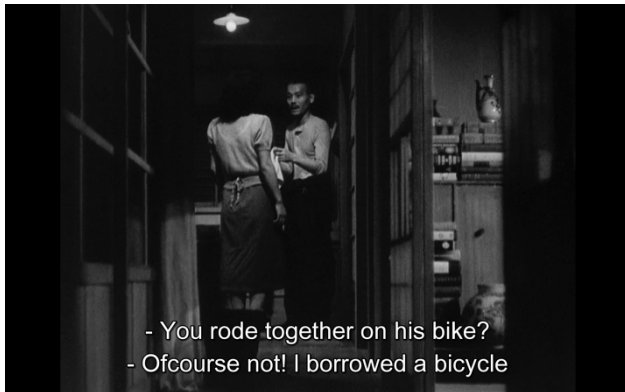
Cena 06. Voltam para casa. Somiya e Onodera conversam.



Cena 07. Noriko vai andar de bicicleta com Hattori.



Cena 08. A tia fala com Somiya, o seu irmão, dizendo-lhe que Noriko está mais do que na idade para se casar.



Cena 09. Rotineiramente, a filha arruma as roupas do pai. Ele tenta perceber se Nori está interessada no seu assistente. Ao jantar ela revela-lhe que ele já está noivo.



Cena 10. Noriko e Hattori vão tomar café. Ele convida-a para um concerto. Ela recusa.



Cena 11. Hattori vai ao concerto, ao seu lado um lugar vago.



Cena 12. Somiya recebe a sobrinha Aya em casa. Conversam sobre o seu emprego e sobre o seu divórcio. Nori chega. No andar de cima falam as duas sobre os antigos colegas de turma, que casaram e tiveram filhos. Aya aconselha a prima a casar.



Cena 13. A tia diz-lhe que arranjou um pretendente. Sugere também que Somiya se recasará com a Sra. Miwa.



Cena 14. O pai está em casa a cortar as unhas. Nori regressa de casa da tia visivelmente incomodada. Amua e sai de casa.



Cena 15. Hattori passa por casa de Somiya para deixar uma fotografia do seu casamento. Eles não estão em casa.



Cena 16. Pai e filha estão a ver uma peça de teatro *noh*. Somiya e a Sra. Miwa cumprimentam-se. O ciúme de Noriko aumenta.



Cena 17. Quase a chegarem a casa, Nori amargurada decide ir ter com Aya.



Cena 18. Na casa da prima, comem bolo e Aya volta a insistir que Noriko case. Ela sai em fúria.



Cena 19. Nori volta a casa. O pai diz-lhe que ela tem que ir conhecer o pretendente que a tia escolheu para ela. Noriko não quer casar, quer ficar em casa a cuidar do pai. Somiya diz que pensa em voltar a casar. Nori chora.



Cena 20. O pai e a tia encontram-se num templo. Aguardam ansiosamente a resposta de Noriko relativamente ao pedido de casamento de Satake.



Cena 21. De volta á casa de Aya, Nori conta-lhe sobre o seu encontro com Satake.

- That's true
- An arranged marriage suits you fine



Cena 22. Em casa, Somiya e a tia de Noriko esperam-na. Quando ela chega, a tia pergunta-lhe o que decidiu. Pouco entusiasticamente, Nori acede. A tia conta ao irmão.

- How did it go?
- She'll marry. Just as I thought



Cena 23. Pai e filha vão a Quioto. Falam sobre a viagem de comboio. Estão de visita em casa de Onodera.



Cena 24. Visitam templos e jardins. A família está junta.



Cena 25. Noriko e Somiya preparam-se para ir dormir. Ela tenta dizer ao pai que já não está zangada com ele, mas ele entretanto adormece.



Cena 26. No jardim zen, Somiya e Onodera discutem sobre a inevitabilidade de os filhos saírem de casa.



Cena 27. A viagem chegou ao fim e o pai e a filha estão a arrumar as malas. Noriko repensa a decisão de se casar, mas não guarda rancor ao pai caso ele decida recasar. Somiya finalmente consegue convencer Nori a deixá-lo para trás.

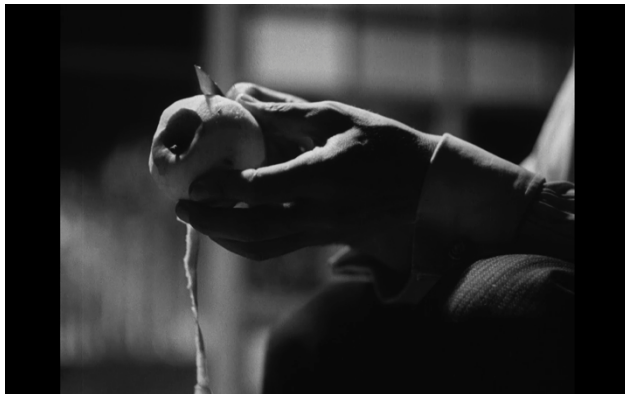
- I'm sure I'll be happy
- Ofcourse you will



Cena 28. Somiya sobe ao andar superior para ver a filha. Está vestida com um kimono tradicional de casamento. Noriko agradece ao pai tudo o que fez por ela.



Cena 29. Após o casamento, Somiya e Aya bebem *saké* no restaurante onde Noriko e Onodera se tinham encontrado anteriormente. Ele revela à sobrinha que apenas disse à filha que iria voltar a casar para convencer Noriko a seguir em frente com o seu próprio casamento.



Cena 30. Sozinho, Somiya volta a casa. Arruma as suas roupas. Descasca uma maçã. Fim.

2.6. CRITÉRIOS DE SELEÇÃO DE CENAS

Como atrás mencionado, o assunto que interessa a esta dissertação tem que ver com um processo de transição. Após a divisão da narrativa, faz sentido escolher quais são as cenas basilares para a mudança da personagem principal. As cenas escolhidas materializam o processo de Nori a entrar no tempo.

Este subcapítulo pretende analisar as estratégias cinematográficas usadas por Ozu para mudar a posição dela no tempo.

Segundo a viagem do herói, a mudança só é conseguida através de um sacrifício, e por isso é necessário na narrativa um processo de superação da heroína.

Para categorizar as cenas selecionadas, decidi fazer uma interseção entre o *schéma quinaire* do professor de literatura Paul Larivaille e três das etapas do luto da psicóloga clínica Elisabeth Kübler-Ross.

Apoiado nas propostas de morfologia da narrativa, desenvolvidas por Vladimir Propp e Claude Bremond, Larivaille cria uma sequência de 5 fases apoiada em estados e ações.

- 1) I – ANTES: Equilíbrio inicial
- 2) Provocação
- 3) II – DURANTE: Transformação
- 4) Consequência
- 5) III – DEPOIS: Equilíbrio final

Para a protagonista, a separação do pai é o sacrifício da infância, e da própria infantilização da mesma incitada e perpetuada por eles os dois. Para o pai, é o sacrifício da única filha.

Se a transformação sem dor não é possível, pareceu-me justo, para este efeito, criar uma classificação que tivesse isso considerado em pleno.

- I. Equilíbrio Inicial: Cenas 01, 02, 07 e 09
- II. Negação: Cenas 14 e 19
- III. Falso Equilíbrio: Cena 23
- IV. Negociação: Cena 25
- V. Aceitação: Cenas 27 e 28

Para efeitos desta análise, o último equilíbrio fica omissos, já que não vemos Noriko depois da sua separação do pai.

Com diferentes ênfases, iremos de seguida analisar as cenas que mapeiam a mudança de Noriko. É aconselhada a leitura da próxima secção juntamente com o anexo A, para uma melhor compreensão da análise descrita nos subcapítulos seguintes.

2.7. ANÁLISE DE CENAS

I. EQUILÍBRIO INICIAL

Cena 01. *Noriko encontra-se com a tia no templo para uma cerimónia do chá.*



Figura 5

Estação de comboios de *Kita-Kamakura*. Dispensamos a tradução pois na placa onde tem o nome da estação já consta o seu equivalente em inglês. O Japão, os comboios e a ocupação Americana.

Ouvem-se as linhas de alta tensão. Aproxima-se um comboio? Trocamos de plano e o transporte sem aparecer.

Entramos de mansinho, da modernidade para o tradicional. Afastámo-nos progressivamente da estação para um templo inserido no meio de vegetação, de onde espreita um telhado de pagode.

Chegamos a Noriko em 4 planos. No corredor ao longe, um enquadramento dentro do cruzar de linhas no interior do templo. Junta-se a várias outras mulheres de kimono. Estão à sua espera. Ela faz-nos uma vénia. Com o maior controlo possível de todos os seus músculos e ainda assim sem rigidez; em *seiza*⁷, a sua cabeça desce quase até as mãos. Graciosamente apoia-se na mão esquerda e levanta-se. Dá-se um suspiro sempre que aparecem as mãos e os pés de Setsuko Hara na tela.

Queremos filmar o interior, mas só podemos filmar o exterior:

⁷ Modo formal de se sentar no Japão.

"Movimento de fora para dentro. (Atores: movimento de dentro para fora.)"
(Bresson, 2008: 18)

Senta-se à beira da sua tia, Masa. Noriko é uma jovem de kimono e com uma bolsa moderna. Conversam sobre calças que podem ser remendadas. Dentro de um local sagrado, do mais sagrado se fala. A roupa que se usa e que se gasta, uma filha que cuida do pai.

As duas mulheres estão inseridas na esquina da divisão. O bule a espreitar do canto inferior esquerdo. O Ozu cria um enquadramento detalhado e pontuado por texturas. O kimono de Nori e da tia, diferentes. O dela estampado com flores e o da tia liso e sóbrio. Duas gerações diferentes. Atrás delas uma composição de tecidos, o bambu encruzilhado, e as divisórias em papel que lançam a luz difusa numa trajetória quase horizontal.

Começa aqui a desvendar-se a lógica por detrás da *découpage* de Ozu. Tudo se enquadra em ângulos múltiplos de 45° do plano anterior.

Repetimos o mesmo enquadramento da entrada de Noriko e segue-se o mesmo movimento de uma nova personagem através do plano. Uma mulher que entra no templo, se ajoelha, e as saúda.

Dá-se início às encantadoras circularidades de Ozu. Um comboio que se perdeu referencia os primeiros planos do filme. As sombras no fundo do quadro relembram-nos que o templo está inserido no meio da natureza.

Há uma cadência que se verifica. Está no tempo de cada diálogo, e em cada corte. Como um metrónomo, os corpos marcam o compasso. O aceno com o pescoço que se mexe a uma velocidade constante, gera uma ação seguinte que é desencadeada de forma naturalmente rítmica. Reforçada pela montagem, é um ritmo que nos vai acompanhar sempre ao longo do filme, salvo raras exceções.

Ozu corta para fora do templo assim que inicia a cerimónia e entramos num tipo de narração diferente. Lá dentro, uma intimidade. Um mundo que parece só pertencer ao domínio do feminino.

Não sabemos se o tempo em que as flores abanam ao vento é o mesmo que se passa dentro do templo. A montagem dá a sensação que não iremos ter acesso ao ritual ancestral.

Mas afinal voltamos lá para dentro. Duas mulheres preparam o rito. As suas moções tão transfigurantes como hieróglifos. Muitos dos movimentos e componentes das cerimónias de chá são derivadas das restrições impostas pelo kimono. Certas deslocações impedem que as mangas se sujem ou não atrapalhem.

Ações que se desenvolvem em tempo e no tempo. Esta parte da cena é menos sobre o processo, mas sim sobre a forma como elas se movem, as pausas, a sua velocidade.

Cortamos para fora do templo. Vemos as árvores. É o fim da cena.

É neste contexto que teremos que ler o resto do filme.

Cena 02. *Nori chega a casa, onde está o pai e o aprendiz.*



Figura 6

O casamento, como muitas outras instituições sociais do período pré-guerra, enfatizava a subordinação e inferioridade das mulheres perante os homens. As mulheres como filhas teriam que obedecer ao pai, como esposa ao seu marido e como viúva aos seus filhos.

Noriko toma conta do pai como filha obediente, mas a relação que têm revela-se muito lúdica, imitando a dinâmica de um casal.

Kristin Thompson corrobora:

“De facto, Noriko parece mandar mais na casa do que ele; a cena em que ela o proíbe de jogar mah-jong seria quase chocante em termos dos princípios de obediência de uma filha para com o pai. Igualmente, a vontade dele em ir buscar chá para Noriko e Aya distancia-se da tradição. Novamente, a observação antiquada da tia, em que o seu irmão estraga Noriko, faz sentido aqui; do ponto de vista dela, assim o pareceria. A tia, ela própria é a maior representação dos valores tradicionais; (...).”⁸ (1988: 322)

A partir do diálogo pausado (cortado depois das personagens terminarem de falar) e pontuado por planos mais próximos das personagens, três informações muito importantes são dadas nesta cena.

Quando Noriko pergunta ao pai se ele já terminou o trabalho; o Ozu quebra a proximidade habitual com a câmara pousada em tripé quase rente com o chão, em favor de um plano mais elevado, com as personagens olhando em picado e contrapicado, reforçando algum do domínio que Noriko tem sobre a vida do pai, assinalado pelo seu comentário.

As provocações inocentes que ela faz a Somiya, são repetidas nas interações com Hattori e daí estabelecendo o paralelo entre o pai e o assistente. É aparente que Noriko gosta dele.

Cena 07. *Noriko vai andar de bicicleta com Hattori.*



Figura 7

⁸ Tradução minha a partir do inglês.

Abre a cena com o mar e música alegre.

Noriko está radiante. Hattori satisfeito. O terceiro plano da cena junta-os no mesmo espaço. Numa primeira instância não há diálogo nem som direto. É a música e o *flirt* dos dois. Estacionam as bicicletas na areia, mas Ozu filma apenas os veículos em frente à água e o rasto que deixaram.

A música muda, para o tema que abre o filme, levando-nos a crer que percecionamos um momento que tem uma ligação direta com a temática.

Caminham os dois na distância. De repente, tudo é timidez nos passos hesitantes que os dois dão junto à falésia.

Segundo Van Gennep, podemos depreender que Noriko está perante o processo de um rito de separação da fase anterior da sua vida.

Perante o prospeto que estes dois personagens se possam desejar um ao outro, a possibilidade do seu casamento é incorporação de Noriko no mundo da sexualidade.

A rigidez nos ombros dele, a descontração dos dela e os risos nervosos dos dois tornam a tensão palpável. Na suspensão do prazer, há o desejo.

A ideia de interrupção entre a fase anterior da sua vida e a que se segue, é o que confere o sentido. Ela está numa zona transitória, num espaço liminal⁹.

Já está estabelecido que a personagem de Hara é uma mulher com imensa educação e cheia de pudor. E por isso ela choca-nos com o seu atrevimento. Pergunta diretamente a Hattori: ‘Então, de que tipo é que achas que sou?’

Muito habilmente é implicado que Noriko já sabia que Hattori estava prometido a alguém, quando ele lhe diz que ela não parece ser ciumenta.

Depreendemos que durante este passeio ela já sabe que ele está noivo.

Passou o tempo. Ela esperou demais.

‘Os pickles e os ciúmes não têm ligação nenhuma’, diz Hattori. É criado um contraste maravilhoso entre a intuição e superstição de Noriko e a racionalidade de um rapaz das letras e dos factos.

⁹ Estado subjetivo de ordem psicológica ou metafísica, consciente ou inconsciente, de estar no limite ou entre dois estados diferentes de existência.

Cena 09. Rotineiramente, a filha arruma as roupas do pai. Ele tenta perceber se Nori está interessada no seu assistente. Ao jantar ela revela-lhe que ele já está noivo.



Figura 8

A cena passa-se à noite em casa, é o fim de mais um dia. Noriko faz as tarefas domésticas com prazer, enquanto cantarola.

Shukichi chega a casa entretanto, e mais uma vez, salta à vista a circularidade dos padrões de Ozu. Nas cenas anteriores era a filha que chegava a casa cumprimentando com o musical ‘*tadaima!*’ (‘*cheguei a casa!*’), e agora repetimos o inverso com o pai.

Chega e cumprimenta-a.

O pai vai tirando a roupa do dia, deixando uma peça em cada lado, Noriko vai atrás dele arrumando. Um chapéu, uma mala, um colete.

Em plano geral vemos a vida dos dois, a sua rotina. Enquanto o pai tira a gravata, Noriko vira-se de costas para ele e senta-se em *seiza*. ‘O senhor Hattori esteve aqui.’, diz ela. O ambiente entre os dois modifica-se.

Num plano médio, corta para um Ryū pasmado.

Corte para Noriko que prontamente muda de assunto.

Ao virar-se de costas para o pai, larga mais um pouco de informação sobre o encontro.

Corta novamente para um plano dos dois, mas do lado oposto da sala. Noriko sai para a cozinha, e o pai embasbacado segue atrás dela, invertendo a lógica do início da cena.

Mais uma pergunta, mais uma resposta vaga.

Noriko atarefada prepara o jantar, e o pai vai fazer a sua higiene no lado oposto da casa. Pede uma toalha à filha.

Ela chega perto dele. 'Andaste com ele na bicicleta?', pergunta ele escandalizado. 'Claro que não!', e volta a desbandar.

Cortamos para um plano anterior onde se vê o corredor entre a cozinha e a sala. Ela põe a comida na mesa e arruma mais umas peças de roupa do pai. Ele entra pela porta deslizante no lado oposto. 'O sabão está a acabar.'

São pequenas interrupções como estas no fio condutor da conversa que tornam o filme tão próximo da vida.

Prestes a sentarem-se Somiya arrisca retomar o assunto.

Servem-se. Ouvem-se os barulhos das panelas, das colheres e das cerâmicas. Sentimos o quão íntimo é partilhar uma refeição com eles.

Cortamos para um plano médio de Chishū Ryū, que emerge da sua taça cheio de curiosidade. Não há mais como fugir.

As respostas de Nori levam Somiya a crer que os dois poderiam ser um bom par, mas a filha confessa ao pai que o seu assistente já está noivo.

A mise-en-scène é muito precisa. A partir do momento em que Noriko diz ao pai onde esteve, eles fazem uma coreografia pela casa, como um gato e o rato. Ele quer saber mais, e ela quer que o pai a siga pela casa.

Há três estados diferentes na própria cena, que mimizam a estrutura do filme. Antes da revelação de Nori, nos gestos deles o hábito da rotina. Depois da revelação, a tensão e a delicada perseguição. No fim, voltam ao seu estado anterior. O pai e filha satisfeitos por saber que a sua separação pode ser adiada.

II. NEGAÇÃO

Cena 14. *O pai está em casa a cortar as unhas. Noriko regressa de casa da tia visivelmente incomodada por ela lhe ter escolhido um pretendente. Amua e sai de casa.*



Figura 9

O pai está em casa. Pousa a toalha no estendal, onde numas cenas anteriores Hara foi ao mesmo sítio, dobrar a mesma peça.

Abre o jornal e corta as unhas, mais um retrato de intimidade.

Ozu e Ryū têm um longo historial a trabalhar juntos. Era sempre escolhido para participar como homem mais velho, e quando ele tinha apenas 32 anos, apareceu como idoso no primeiro filme falado do realizador.

Segundo Donald Richie, Ozu disse que os atores de renome não lhe diziam muito. Que o que era importante era a personalidade do ator. Isto fazia com que primeiro passo da sua escrita fosse o casting.

O realizador não permitia que os seus atores improvisassem. Chegou a dizer a Ryū para não estragar a composição ao mexer-se em campo. O mais importante era o enquadramento, mais do que a performance, ‘por isso não faças nada’, dizia-lhe. (Kirkup, 2011)

Na sua autobiografia, Chishū Ryū conta que Ozu implicava com ele por ‘não estar a atuar velho o suficiente’.

“(...) tudo que nós os atores tínhamos que fazer era seguir as suas direções, desde a forma como levantávamos e baixávamos os nossos braços à forma que piscávamos os olhos. Isto é, não nos tínhamos que preocupar com a nossa performance de todo (...).”¹⁰
(Kirkup, 2011)

A performance de Chishū Ryū compreende em si todas estas qualidades que o Ozu procurava na encenação do profundo quotidiano.

Voltemos à cena. Sem o cumprimento alegre, a filha chega a casa. Somiya apercebe-se que algo não está bem. A ação está toda no corpo de Hara. Os olhos húmidos ansiosos, a voz baixinha, e a torção das mãos nervosas.

O pai sobe ao andar superior onde Noriko está sentada. A sua expressão é como a de uma gata ferida. Sem conseguir responder ao pai, levanta-se e sai da divisão.

O pai segue-a pela casa enquanto ela pega na sua bolsa e sai sem olhar para ele.

A partir deste momento, Noriko não vai ser a mesma. Ela não pode mais voltar para a sua forma anterior. Está em curso a alteração do resto da sua vida.

Cena 19. *Nori volta a casa. O pai diz-lhe que ela tem que ir conhecer o pretendente que a tia escolheu para ela. Noriko não quer casar, quer ficar em casa a cuidar do pai. Somiya diz que pensa em voltar a casar. Nori chora.*



Figura 10

¹⁰ Tradução minha a partir do inglês

Volta a peça musical mais melancólica do filme. Depois de procurar conforto na casa da prima em vão, ela regressa a casa.

Voltam as perguntas do pai, e as respostas vagas da filha. Mas desta vez, Hara está mais abatida que nunca, e Ryū sem paciência.

Sobe ao andar de cima, onde estão a mobília ocidental e os fatos modernos.

A ação está montada sobre enquadramentos repetidos anteriormente, e faz com que esperemos que Somiya vá ter com a filha ao andar de cima.

Pelas suas reações, é implicado que Noriko tem a mesma expectativa.

Mas esta não se cumpre. Ela desce.

Cortamos para um plano de Shukichi Somiya sentado na sala a ler.

Somiya perde a sua característica brandura para chamar a filha à atenção.

Noriko *tem* que casar.

De cabeça baixa, e raiva contida, Hara pergunta ao pai porquê. Estamos na perspectiva de Shukichi. Chishū Ryū está de pernas cruzadas, virado de frente para a câmara, e Hara está em *seiza* de perfil. Duas linhas perpendiculares, diferentes eixos cruzados no tempo.

Cortamos para a perspectiva inversa, a da filha. Ela abraça-se. Os olhos de Setsuko Hara entretanto suavizaram.

Mas novamente endurecem quando o pai revela que tenciona voltar a casar. Ela questiona, confirma e atesta as intenções de Somiya. O lábio superior de Ryū treme ao assentir.

Ozu quebra com o ritmo de compasso estabelecido na montagem, em favor de planos mais curtos, que intensificam a fúria de Noriko e a sua consequente brusquidão da fuga de pé do pai. Vai a correr para o andar de cima.

A angústia toma conta dela.

Vagarosamente, o pai vai atrás da filha. Afinal sempre se cumpre a expectativa criada anteriormente.

Nori nem o consegue olhar nos olhos. ‘Não fiques aqui, pai.’

Shukichi pede-lhe confirmação que ela vai ao arranjinho. Noriko continua de costas, sem responder.

Cortamos para a perspectiva oposta. Vemos o enquadramento com Hara sentada de costas e Ryū em pé, virado para ela. O pai apanha um lenço que estava caído ao lado da mesa, e pousa-o. Caminhando devagar atravessa o plano.

Tira o pano do estendal, e dobra-o. Caminha ao longo do corredor em direção à câmara. 'Amanhã vai estar sol outra vez.' Diz ele, para si próprio e para a filha, como quem diz 'amanhã é outro dia'.

Cortamos para Setsuko Hara agora sim de frente para ela, num plano médio. O pai sai da divisão atrás dela. Tomamos consciência da totalidade geográfica do espaço. Uma manobra que simula a mise-en-scène da cena 09, mas na qual a doçura desapareceu.

Liberta do olhar do pai, Noriko chora.

Esta cena é a confrontação deles e das suas perspectivas, literalmente. Ele sabe que ela tem que se casar. Chegou a hora de ela sair de casa.

III. FALSO EQUILÍBRIO

Cena 23. *Pai e filha vão a Quioto. Falam sobre a viagem de comboio. Estão de visita em casa de Onodera.*



Figura 11

Passa-se o tempo em elipses. Abrimos a cena numa paisagem bem diferente da citadina Tóquio. As roupas e malas depositadas dentro de um interior que ainda não visitamos.

Chishū Ryū e Setsuko Hara estão a lavar os dentes. Parece não haver qualquer atrito entre eles. Num gesto do quotidiano, como se o fizessem à décadas. Pelo diálogo compreendemos que vieram de comboio até Quioto.

Onodera fuma, e senta-se na sala onde estão as malas de Somiya e Noriko.

Juntam-se a ele. Depreendemos assim que estão alojados em casa dele.

Quando Shukichi conta a Onodera que Nori vai casar, sorri com satisfação.

Sendo que, nas últimas cenas as trocas entre Somiya e a filha têm sido amargas, não antecipamos que a reação de Nori seja positiva.

Mais uma expectativa equivocada. Regressa o característico sorriso luminoso de Setsuko Hara.

Tio e afilhada metem-se um com o outro. Uma ação que é repetida nas cenas seguintes, para mostrar que Noriko já está emocionalmente num lugar diferente no que conta ao novo casamento do tio e possivelmente considerando o do pai.

É uma espécie de voltar á normalidade. Noriko parece feliz.

Este módulo na narrativa serve para nos lembrar que isto é o que ela corre o risco de perder. A possibilidade que alguém possa substituir o lugar emocional que ela ocupa na vida do pai.

IV. NEGOCIAÇÃO

Cena 25. *Noriko e Somiya preparam-se para ir dormir. Ela tenta dizer ao pai que já não está zangada, mas ele adormece.*



Figura 12

É de noite. Noriko e Somiya estão de *yukata*¹¹ sentados nos *futons*.

Esta Setsuko Hara que Ozu nos apresenta está num êxtase contido. Até para desligar a luz ela sorri com os olhos.

O escuro é bem mais permissivo, e por isso uma boa oportunidade para se desvendarem as coisas que se têm dificuldade de dizer à luz do dia. Não é ao acaso o sem número de interações que Noriko e Somiya têm à noite. Garante o ambiente ideal para explorar o domínio do privado.

Num plano geral, Nori chama baixinho pelo pai. Cortamos para um plano médio dela a olhar para cima.

‘Eu estava zangada contigo, mas...’ Olha para o pai.

Corta para Somiya de olhos fechados.

Corta de novo para ela. O pai ressona.

Os planos que se seguem foram alvo de inúmeras especulações por parte de críticos e admiradores de Yasujirō Ozu.

¹¹ Kimono informal usado depois do banho e para dormir

O rosto de Hara torna-se enigmático. Quando ela se apercebe que o pai está a dormir, ela olha para cima, com uma expressão que recorda a felicidade sentida momentos antes.

Cortamos para um vaso. Atrás, as sombras projetadas dos bambus. Ficamos. Não há música, só silêncio.

Cortamos de novo para Hara, transformada. *Noriko considera a vida sem o pai*. Não sabemos exatamente o que é que mudou, mas naquele intervalo passou-se algo ao qual nós não tivemos acesso.

Sobre o rosto de Setsuko Hara, Bresson viu nos modelos algo que parece ecoar em Ozu:

“O importante não é o que eles me mostram, mas o que eles escondem de mim, e sobretudo o que eles não suspeitam que está dentro deles.” (Bresson, 2008: 18)

O Ozu já provou ser um homem que impõe um certo distanciamento mesmo filmando o mais íntimo. O primeiro dos motivos pelo qual calculo que ele corte para o vaso é simplesmente por pudor.

O segundo e talvez o mais importante é porque, assim como a cerimónia do chá, o momento da mudança é infilmável. *Nós só podemos imaginar as elipses*. Como duas fotografias, colocar o antes e o depois lado a lado, e ver nas evidências a transformação.

De um ângulo diferente, a proposta de Bazin quanto aos recursos cinematográficos, pode ajudar a confirmar o que penso.

“Só a objetiva nos dá do objeto uma imagem capaz de ‘libertar’ do fundo do nosso inconsciente, essa necessidade de substituir um objeto por uma coisa melhor do que um decalque aproximado: o próprio objeto, mas liberto das contingências temporais. A imagem pode ser esfumada, deformada, descorada, sem valor documental; procede pela sua génese da ontologia do modelo – ela é o modelo.” (Bazin 1992: 19)

“Daí o encanto das fotografias de álbuns, essas manchas cinzentas ou sépias, fantasmáticas, quase ilegíveis, que deixam de ser os tradicionais retratos de família, para serem a presença perturbadora de vidas fixadas no seu tempo, libertas do seu destino, não pelos prestígios da arte, mas em virtude de uma mecânica impassível, pois a fotografia não cria, como a arte, a eternidade, ela embalsama o tempo e apenas o subtrai à sua própria corrupção.” (Bazin 1992: 19)

De uma forma mais sucinta este último ponto,

“Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a da sua duração e como a múmia da mudança.” (Bazin 1992: 20)

Deleuze vai ainda mais longe e incorpora todos elementos da imagem.

“A jarra intercala-se entre o meio sorriso da filha e as suas lágrimas nascentes. Há devir, mudança, passagem. Mas a forma do que muda, essa, não muda, não passa. É o tempo, o tempo em pessoa «um pouco de tempo em estado puro»: uma imagem-tempo direta¹², que dá ao que muda a forma imutável na qual se produz a mudança.” (2015: 32)

Isto é o centro do filme de Ozu. O tempo em pessoa é ela, Setsuko Hara.

É ela. São eles.

“Ao passo que Ozu modifica o sentido de processo, que manifesta agora a ausência de intriga: a imagem-acção desaparece em favor da imagem puramente visual daquilo que uma personagem é e da imagem sonora do que ela diz, natureza e conversa essas completamente banais que constituem o essencial do guião (é por isso que as únicas coisas que contam são a escolha dos actores pela sua aparência física e moral e a determinação de um diálogo qualquer aparentemente sem assunto preciso).” (Deleuze, 2015: 27)

¹² Pertence a um dos dois regimes de imagem de Gilles Deleuze. Ele aborda cada um nos diferentes parâmetros: relativamente às descrições, à relação entre o real e o imaginário, à narração e à noção de verdade. No regime cristalino, não temos uma imagem indireta do tempo, que decorre do movimento, mas uma imagem-tempo direta, de onde decorre o movimento.

A interpretação de Deleuze parece muito justa.

O tecido cinematográfico e o ator fundem-se, planificando-se na imagem o que é puramente o tempo. O decorrer da ação, o tempo interior da personagem, a sua essência, simultaneamente dentro e fora do tempo.

Um filme cheio de imagens coincidindo o vazio e o imenso. É o absoluto. O tudo e o nada. A resposta que satisfaz a questão ao *mu*¹³ gravado no túmulo de Ozu, que é debatido entre críticos.

Terminamos a cena novamente no vaso.

V. ACEITAÇÃO

Cena 27. *Arrumam as malas para voltarem a Tóquio.*



Figura 13

É novamente de noite. A luz incide neles motivada por um candeeiro suspenso do teto da divisão. A disposição da câmara no espaço faz um semicírculo.

A cena é feita de 4 planos.

¹³ O Ozu está sepultado com a mãe num cemitério em Kamakura. Na sua lápide não consta o seu nome, mas apenas *mu*, traduzido como o nada, o vazio.

O *establishing shot* é do lado de Somiya, num plano médio. As personagens estão lado a lado. Quando corta para mais perto deles, individualmente num plano próximo, chega aos rostos. Ainda assim, o Ozu mantém-nos a um braço de distância, sempre.

A montagem desta cena persiste numa rima circular, a alegria de Noriko, a sua decepção, e no fim o característico agridoce no qual estes sentimentos se mesclam.

Estão no plano mais afastado do lado de Somiya quando este diz que é a última viagem que farão juntos, sendo que Noriko vai estar muito ocupada com o casamento quando voltarem. A expressão de Hara começa a transformar-se de júbilo para introspeção. Como se uma nuvem carregada tapasse o sol.

Ficamos em Ryū, 'O teu marido vai cuidar bem de ti'.

Cortamos para Noriko. 'O que se passa?', pergunta ele.

Numa cultura onde ninguém pede o que precisa, nem olha diretamente nos olhos por acanhamento; Noriko diz que o que quer é ficar com pai para sempre, mesmo aceitando que tenha que o dividir.

A transformação de Hara não está ainda completa, ela resiste.

O plano abre, na disposição em que começa a cena. Os olhos gentis dela, 'Porque é que não podemos ficar como estamos?'

Cortamos para um plano próximo de Somiya.

A seguir entra a quarta posição de câmara. O plano médio passa para o lado de Setsuko Hara, invertendo literalmente e figurativamente o ponto de vista no qual a cena abre.

Explica o pai: eles não têm o mesmo destino porque estão separados pelo tempo. Vamos todos morrer. O pai já teve a sua vida, está na altura de a filha ter a sua. Ela tem que abdicar do egoísmo dela, porque o pai já o fez. Deixar que a filha entre na próxima fase da sua vida, é também aceitar que a dele chegou ao fim, e partir para o Inverno.

Hara vai baixando a cabeça cada vez mais.

Heidegger defende que a verdadeira existência é motivada pela sincera tomada de consciência da mortalidade do ser. A relação do ser com o tempo é revelada na temporalidade. O *Dasein* é o ser e a sua potencialidade no mundo. Por isso o acesso à compreensão do ser está indubitavelmente ligada ao futuro e ao passado, que levam consigo as possibilidades do ser, retrocedendo ao que já foi, e que vem sendo (no tempo). O ser é o ser para a morte.

Todos os filhos têm que aceitar a morte dos pais. A semente para dar fruto tem que morrer. A vida não é só sobre a memória, também é sobre o futuro. Viver para os outros, enquanto ainda há tempo.

Fé e paciência. No fim da explicação do pai, os olhos dela marejados de lágrimas e gratidão. O sorriso radioso e os gestos rápidos dela para voltar a fazer as malas, já contêm a aceitação do seu destino.

Cena 28. *Somiya sobe para ver a filha vestida com um kimono tradicional de casamento.*



Figura 14

Shukichi está de fraque. Sobe ao andar de cima para ver Noriko. A música começa a encher o plano sonoro.

Noriko está sentada numa cadeira vestida no seu kimono de casamento. A tia está num contentamento só.

‘Já estás pronta?’ pergunta o pai. Em três planos diferentes a filha e o pai assentem. Ideia entregue. Noriko está pronta em todas as acessões da palavra. Setsuko Hara olha para Chishū Ryū através do espelho.

Saem as meninas que a ajudaram a vestir, e ficam os três.

Sentam-se no *tatami* virados para a noiva.

Há uma inversão hierárquica a nível de composição do plano, que parece ser verdadeiramente disruptiva, na escala em que o Ozu é disruptivo, é claro. Os dois séniores olham para cima, para o membro da sua linhagem que em breve irá sair da família. No entanto, estamos a falar de Setsuko Hara, e por isso a sua postura não tem nada de pomposo. Está curvada em respeito.

O pai está orgulhoso.

A expressão da tia, por uma única vez, parece condizer com a da sobrinha.

Volta o tema sonoro do filme, mais nostálgico que nunca. Traz consigo a temática, adquirindo agora um sabor mais amargo, re-contextualizado com o pressentido fim do filme, a eminente separação deles.

Esta é a única vez que se menciona a mãe de Noriko no filme, a ausência notória em todo o filme.

Quando a tia Masa se emociona, o pai, Somiya apaga o charuto e pergunta se não está na hora de irem, como que desconversando.

Cortamos para o lado inverso da divisão. A tia ajuda a sobrinha, endireitando-lhe o kimono, e pega nas malas dela. Pára.

Noriko ajoelha-se em frente ao pai que já está de pé. O arquear de Setsuko Hara é maravilhosamente delicado. A emoção que ela coloca na voz é absolutamente arrasadora. Nunca um agradecimento foi tão sentido.

O característico otimismo de Somiya cria contraste quando jovialmente pede que a filha seja uma boa esposa.

Noriko segura em todos aqueles panejamentos compridos e pesados nos quais está envolta, e o pai ajuda-a levantar. Descem pelas escadas abaixo e Masa verifica se nada ficou para trás.

Esta cena é a despedida dos dois. Talvez as calças que a tia deu à sobrinha para remendar fossem as que Somiya usa agora.

Ela esperou a vida toda para entrar no templo – um *raccord* vertical com o início do filme.

3. CONCLUSÃO

3.1. A PRIMAVERA PASSOU

No processo de desconstrução do filme, a percepção dos elementos extraídos do real utilizados por Ozu, vim a descobrir, são poucos.

A casa de Shukichi e Noriko é um estúdio. Os atores estão permanentemente em torção. Os enquadramentos são estáticos e todos os objetos em campo são cuidadosamente curados. As pausas das personagens e os cortes entre planos são escrupulosamente contados ao segundo.

Uma hora e quarenta e oito minutos de condensação e eficiência.

Estes limites auto-impostos são a razão do sucesso do filme.

As expectativas criadas através de cenas tornadas padrão pela repetição das ações das personagens; o uso de enquadramentos semelhantes e a duplicação da ordem da sua montagem, geram oportunidades para pequenos ‘equivocos’ através da variação dos mesmos elementos.

Quando uma folhinha nasce no meio do asfalto, é um acontecimento de grande intensidade. Pois então, o filme do Ozu é um jogo de escalas. Dentro dos contornos criados sinteticamente a partir do real, ele produz brechas de onde irrompe a expressão genuína. Relembro a citação de Bordwell:

“(...) simultaneamente um lugar vazio, um espaço em branco ou uma pausa, e um desfazamento ou disjunção que permite ao observador conotar a interrupção com uma variedade de potenciais significados.” (Bordwell, 1988: 155)

O dilema do pai e da filha é transversal e intemporal. A cumplicidade deles é tangível. As lágrimas de Noriko são sentidas.

O conteúdo dos diálogos envolve o cómico e o trágico com todas as nuances do mundano. Em Ozu, as coisas sérias dizem-se a brincar e entrecortadas com observações sobre a meteorologia e sobre o *saké*, que precisa de estar um pouco mais quente.

Na cena 04, Noriko vai com o tio ao restaurante. Ela não bebe, mas por educação, verte o *saké* no copo do tio. Isto permite a sua ousadia na sua provocação. Tendo em conta os padrões de decência da época, juntamente com a conversa dos dois relativamente ao novo casamento do tio, podemos assumir um certo carácter de castidade de Noriko.

“Na sua posição subalterna, a mulher nipponica sente-se feliz, certamente. Alma por excellencia dedicadissima e delicadissima, instruida largamente, por tradição e educação, nos principios de obediencia, do sacrificio de si mesma, de multiplicar-se em graças e carinhos para satisfazer a todos, impessoal até ao extremo, a japoneza é tudo no lar sem nada ser, é a alegria da casa, e n’isto faz constituir a sua inteira felicidade. Comprehende o marido o alto valor do thesoiro que possue? Sim, comprehende, mas atravez do seu orgulho; os homens, sem distincção de raça, são ingratos.” (Moraes, 1925: 137)

Setsuko Hara parece possuir todos estes traços e ao mesmo tempo ser o símbolo da mulher moderna.

A relação de Nori com o pai reflete os ideais descritos por Venceslau de Moraes, mas na prática, o que é revelado pela intimidade da vida privada das personagens é uma subversão destes comportamentos e valores. Descreve então um fiel retrato do estreito laço familiar, para além das convenções sociais e piedade filial.

Ela está compreendida entre estas duas facetas, o peso do passado e a promessa de um futuro em que as mulheres podem ser mais independentes. Noriko contempla tornar-se estenógrafa e continuar a viver com o pai, ao invés de se casar e sair de casa.

A própria descrição da casa deles em *Primavera Tardia* combina este estado “entre”, o andar de baixo térreo é a tradição e no andar de cima a mobília é ocidental, assim como a roupa dela.

O centro de gravidade do filme é Setsuko Hara. O potencial emocional dela está sempre a espreitar, permanentemente em êxtase contido. Ela é a presença de Noriko corporizada. As articulações interiores invisíveis da alteração da alma de uma pessoa, materializadas nos gestos, nas moções, no rosto dela. No tom de voz, no ajoelhar, nas provocações, na educação e no vestuário.

Em *Viagem a Tóquio* (1953), no fim do filme, a personagem de Chishū Ryū entrega o relógio da esposa recém-falecida à nora sem filhos, interpretada por Hara. É de salientar que o nome dela neste filme é o mesmo de *Primavera Tardia*.



Figura 15



Figura 16



Figura 17

Setsuko Hara incorpora perfeitamente esta tensão. Seja numa casa japonesa em fato, ou de kimono numa cidade do hemisfério ocidental.



Figura 18

Em *Primavera Tardia*, a coreografia da cena 8 – na sua totalidade dos seus passos – é o mundo deles. A forma como eles são, só sendo, são eles em essência.

Ela é uma filha, ele é um pai.



Figura 19

“Setsuko Hara recordava que em *Primavera Tardia* lhe estavam sempre a dizer: ‘Não, mais dois centímetros para a esquerda. Não, um pouco mais. Não, Não. Eu disse ESQUERDA.’ Yoko Tsukasa lembrava-se de Ozu ser extremamente rigoroso com a forma como ela se ajoelhava em *Fim de Verão*: ‘Tinha que ser feito com a Setsuko Hara, e tínhamos de o fazer exatamente ao mesmo tempo e precisamente da mesma maneira.’” (Richie, 2020: 151)

A descoberta desta dissertação é a importância do casting.

Sem Setsuko Hara e sem Chishū Ryū não há filme. Ou melhor, há, sendo que o realizador foi repetindo esta premissa, mas certamente não com esta precisão.

Onze anos depois de *Primavera Tardia*, Hara já não podia mais interpretar a jovem solteira dos filmes de Ozu, e por isso, ele dá-lhe o papel de mãe das jovens que não querem casar.

É certo que não tiramos os olhos dela, mas não lhe é tão natural. Numa entrevista para o *Jornal Houchi* a atriz expressou a sua ambivalência sobre os seus papéis como mãe, sendo que ela própria nunca tinha tido filhos.

Posto isto, como é que Noriko Somiya entra no tempo? Separando-se do pai e aceitando esse sacrifício voluntariamente.

Yasujirō Ozu parecia ter a sabedoria de que os dias se repetem, mas não a nossa vida no tempo. Que os homens e as mulheres têm tempos diferentes. Que não há culto dos mortos se não houver o culto da fertilidade. E que a organização da sociedade impede de ver no tempo, mas que a natureza do homem de é pertencer ao tempo.

3.2. PROJETO CINEMATOGRAFICO

Latente à dissertação está uma preocupação com os limites do real e a problemática da sua subsequente captura.

Na minha proposta escrevi que esta investigação era o *desenvolvimento* do desenvolvimento de projeto. Com base em conquistas anteriores e apoiando-me nas aprendizagens feitas com o Ozu, sou forçada a concluir que a captura documental, a sua seleção, e subsequente montagem não é o suficiente para exprimir o que desejo.

Penso que se trata mais de encontrar soluções dentro do âmbito técnico da imagem e da direção da deslocação das personagens para encontrar o sentido que procuro. Como a conformação do espaço e das personagens numa narrativa imbuída com a construção de repetições e reiteraões recorrentes no enquadramento e na montagem.

De um modo mais prático, após uma pesquisa, criar uma mise-en-scène, ao invés de ‘observar uma realidade’.

Estruturalmente, diminuir o número de espaços da narrativa, criando um microcosmos no qual a história de pode desenvolver. As variações serão mais evidentes e poderão adicionalmente tornar filme mais coeso.

A minha obsessão com o documentário é explicada porque a essência das pessoas que eu quero captar já está neles. A minha avó contém nela a repetição dos gestos de uma vida.

Levanta-se o problema de casting. Atores ou não atores?

Concluí que, se eu amo as pessoas que estão na minha vida, e quero segurar a essência delas no cinema, faz pouco sentido que eu as tente reencontrar num contexto de atores profissionais.

É aliciante esta busca por algo que não se deixa apanhar facilmente, como domesticar um gato selvagem.

Num objeto produzido para a disciplina de Montagem, censurei uma intervenção minha aos meus atores, a minha mãe e os meus avós. Estava a fazer um travelling num carro, na aldeia deles. A minha avó estava a cantarolar uma música da infância dela, e enquadrei-a com a igreja atrás, onde os meus avós cresceram e se casaram.

Como o meu avô e a minha mãe estavam a falar por cima da cantiga, bruscamente pedi que se calassem. Quando revi esta cena na montagem, enchi-me de vergonha ao ouvir-me a mim própria.

Podemos bradar quanto quisermos, mas isso não garante que o que procuramos que se manifeste no plano. Assim como filmar o que existe não faz com que a sua essência apareça. Ainda estou a aprender o equilíbrio entre dirigir e ser paciente com o real.

Gostava de poder dizer que tudo o que aprendi nestes 3 anos na Escola de Cinema está aqui, mas é muito difícil articular com exatidão as transformações que ocorrem no interior, no cinema do invisível e da espera.

O cinema continua a ser o mistério mais sedutor.

Na minha pressa de ser velha e nova ao mesmo tempo, a única coisa que posso fazer é continuar a tentar caminhar nesse fio da navalha. Talvez agora com um pouco mais de humildade e esperança.

Tending to the amaranth in our little garden in Takanawa — Mother, do you miss me? (1939)



Figura 20

Mother is sewing — her needle catching the last light of day (1945)

I smell scallions in the kitchen — sunlight in this little home fit for mother and child (1945)

Yasujirō Ozu

BIBLIOGRAFIA

Bazin, André. (1992) *O que é o cinema?* Livros Horizonte

Bordwell, David. (1988). *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton University Press

Bresson, Robert. (2008). *Notas sobre o cinematógrafo*. Iluminuras

Deleuze, Gilles. (2015) *A Imagem-Tempo: Cinema 2*. Documenta

Richie, Donald. (2020) *Ozu. The Stone and The Plot*

Polt, Richard. (2004) *Heidegger: An introduction*. Routledge

Thompson, Kristin. (1988) *Breaking the glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton University Press

Van Gennep, Arnold. (2019) *The Rites of Passage*. The University of Chicago Press

FONTES ELETRÓNICAS

Smith, Devin. (2017). *Setsuko Hara: Into Silence*.

<https://medium.com/@DevinSmithWork/setsuko-hara-into-silence-8beac325655b>

Kirkup, James. (2011). *Obituary: Chishu Ryu*

<https://www.independent.co.uk/news/people/obituary-chishu-ryu-1498760.html>

Costa, Pedro. *A Closed Door That Leaves Us Guessing*

https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/384/1/costa_pedro.pdf

Rosenbaum, Jonathan. (1998) *Is Ozu Slow?*

<https://www.sensesofcinema.com/2000/feature-articles/ozu-2/#:~:text=In%20contrast%20to%20I%20Was,seen%20sitting%20more%20often%20than>

Jackson, Bruce, Christian, Diane (2016). *The Buffalo Film Seminars*

<http://csac.buffalo.edu/latespring.pdf>

Ryu, Chishu (1964). *There was a father: Ryu Chishu remembers Ozu Yasujiro*

<https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/there-was-father-ryu-chishu-remembers-ozu-yasujiro>

Kuplowsky, Adam (2018). *Discovering the Poetry of Yasujiro Ozu, or I Also Wrote, But...*

<https://www.tiff.net/the-review/discovering-the-poetry-of-yasujiro-ozu>

Adam, Jean-Michel. *The narrative sequence: history of a concept and a research area*

https://www.unil.ch/files/live/sites/fra/files/shared/The_narrative_sequence.pdf

Richie, Donald. (2008). *An Autumn Afternoon: Ozu's Diaries*

<https://www.criterion.com/current/posts/668-an-autumn-afternoon-ozu-s-diaries>

Wrigley, Nick (2003) Ozu, Yasujiro

<http://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/ozu/>

Ebert, Roger (2005)

<https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-late-spring-1972>

Rich, Mokoto (2019). *Japan’s Working Mothers: Record Responsibilities, Little Help From Dads*

<https://www.nytimes.com/2019/02/02/world/asia/japan-working-mothers.html?action=click&module=RelatedLinks&pgtype=Article>

Fotografias

<https://enthusiasm.org/archive/tagged/ozu>

FILMOGRAFIA

OZU, Yasujirō - *Filho Único (Hitori Musuko)*, 1936

OZU, Yasujirō - *Havia um Pai (Chichi Arika)*, 1942

OZU, Yasujirō - *Primavera Tardia (Banshun)*, 1949

OZU, Yasujirō - *Viagem a Tóquio (Tōkyō Monogatari)*, 1953

LUBITSCH, Ernst - *A Loja da Esquina (The Shop Around the Corner)*, 1940

MCCAREY, Leo - *Abram Alas para o Futuro (Make Way For Tomorrow)*, 1937

MINNELLI, Vincente - *O Pai da Noiva (Father of the Bride)*, 1950

NARUSE, Mikio - *Avalanche (Nadare)*, 1937

NARUSE, Mikio - *Daughters, Wives and a Mother (Musume Tsuma Haha)*, 1960

NARUSE, Mikio - *Repast (Meshi)*, 1951

NARUSE, Mikio - *Sound of the Mountain (Yama no Oto)*, 1954

KUROSAWA, Akira - *No Regrets for our Youth (Wagan Seishun Ni Kuinashi)*, 1946

OZU, Yasujirō - *Crepúsculo de Tóquio (Tōkyō Boshoku)*, 1957

OZU, Yasujirō - *Flores do Equinócio (Higanbana)*, 1958

OZU, Yasujirō - *Outono Tardio (Akibiyori)*, 1960

OZU, Yasujirō - *Verão Prematuro (Bakushū)*, 1951

WENDERS, Win - *Tokyo-Ga*, 1985

YOSHIMURA, Kōzaburō - *The Ball at the Anjo House (Anjō-ke no butōkai)*, 1947