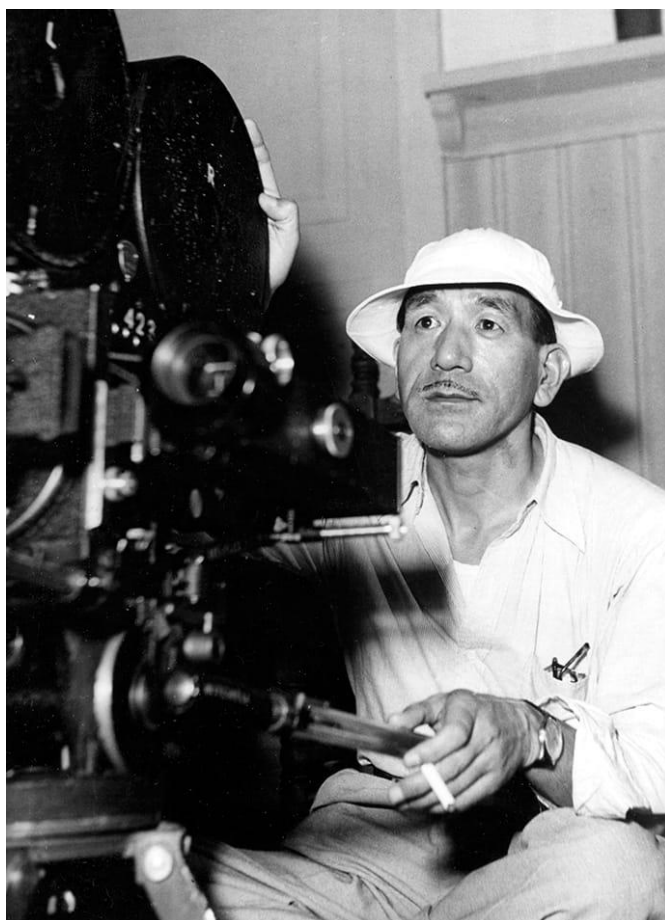


 Ciclo: **YASUJIRO OZU 120** 



- nos 120 anos do nascimento do realizador



- 8 obras determinantes do mestre do cinema japonês, em Cópia Digital Restaurada

*Leopardo Filmes, 2023

Índice:

Introdução – [pág. 3](#)

Nota Biográfica – [pág. 5](#)

1) HISTÓRIA DE UM PROPRIETÁRIO RURAL (1947) – [pág. 7](#)

2) PRIMAVERA TARDIA (1949) – [pág. 10](#)

3) VIAGEM A TÓQUIO (1953) – [pág. 13](#)

O PARAÍSO PERDIDO, Wim wenders – [pág. 17](#)

4) CREPÚSCULO EM TÓQUIO (1957) – [pág. 25](#)

5) A FLOR DO EQUINÓCIO (1958) – [pág. 28](#)

6) BOM DIA (1959) – [pág. 31](#)

7) O FIM DO OUTONO (1960) – [pág. 34](#)

8) O GOSTO DO SAKÉ (1962) – [pág. 37](#)

Links – [pág. 42](#)

INTRODUÇÃO:

No início da sua elegia documental *Tokyo-Ga*, Wim Wenders declara: “Se no nosso século algo sagrado ainda existisse, se houvesse algo como um tesouro sagrado do cinema, então para mim isso teria que ser a obra do realizador japonês Yasujiro Ozu... Para mim nunca antes e nunca mais desde então esteve o cinema tão próximo da sua essência e do seu propósito: apresentar uma imagem do homem no nosso século, uma imagem utilizável, verdadeira e válida na qual ele não só se reconhece, mas a partir da qual, acima de tudo, pode aprender sobre si mesmo.”

O mestre do cinema japonês Yasujiro Ozu nasceu em Tóquio, em 1903. O seu percurso cinematográfico iniciou-se na era do cinema mudo e prolongar-se-ia por décadas, culminando nas suas últimas incursões no vibrante mundo do cinema a cores, no início da década de 1960. Num primeiro momento, Ozu dedicou-se à produção de comédias curtas, antes de se iniciar no tratamento de temas mais profundos e inquietantes na década de 1930. Foi durante esse período que o estilo característico de Ozu começou a emergir.

Observador paciente da vida quotidiana, mergulhou profundamente na complexidade da vida familiar e conjugal, com uma atenção especial às intrincadas relações entre diferentes gerações. Entre as suas obras mais apreciadas, *Primavera Tardia* (1949), *A Viagem a Tóquio* (1953) e *O Gosto do Saké* (1962) destacam-se como clássicos intemporais que continuam a cativar espectadores em todo o mundo. Em 2012, numa sondagem da Sight & Sound, *A Viagem a Tóquio* foi eleito o terceiro melhor filme de todos os tempos pela crítica internacional e o melhor filme de sempre por 358 cineastas de todo o mundo.



O legado cinematográfico de Yasujiro Ozu perdura, num testemunho da sua incomparável capacidade de usar o cinema para contar histórias de profunda humanidade, que lhe valeu o reconhecimento como um dos maiores e mais influentes cineastas de sempre. A Leopardo Filmes assinala o ano que marca o 120º aniversário do seu nascimento, e o 60º aniversário da sua morte – eventos ocorridos exactamente no mesmo dia do ano, a 12 de Dezembro, numa poética e sugestiva circularidade biográfica –, prestando-lhe homenagem através da exibição de um ciclo das suas

mais relevantes e imortais obras (algumas acima referidas), em cópias

digitais restauradas, sendo duas delas – *História de um Proprietário Rural* (1947) e *Crepúsculo em Tóquio* (1957) – aquisições recentes comercialmente inéditas em Portugal, a exhibir em 4K.

(Em exibição no Cinemas Medeia Nimas, em Lisboa e Teatro Campo Alegre, no Porto, e depois ...)



Nota Biográfica:

Dossier: YASUJIRO OZU 120, 2023 – Leopardo Filmes

Yasujirō Ozu, universalmente reconhecido como um dos maiores cineastas japoneses de sempre, nasceu a 12 de dezembro de 1903. Durante a escola primária mudou-se para a terra natal do pai, na prefeitura de Mie, e foi aí que, referiu o realizador, descobriu pela primeira vez o cinema, ao ver *Civilização*, de Thomas H. Ince. Depois de terminar o liceu, trabalhou como professor substituto durante um ano antes de regressar a Tóquio, permanecendo ligado aos temas da infância ao longo de toda a sua carreira.

Em 1923 começou a trabalhar nos Estúdios Shochiku como Assistente de Fotografia. Três anos depois foi transferido para o Departamento de Realização e em 1927 estreou-se a dirigir atrás da câmara com o drama de época (o único no seu percurso), *The Sword of Penitence* (*Zange no Yaiba*).



Os filmes seguintes de Ozu foram muito bem recebidos, particularmente

Eu Nasci, Mas... (*Umarete Wa Mita Keredo*), que foi escolhido pela prestigiada publicação Kinema Jumbo como o melhor filme de 1932. O seu primeiro filme falado *O Filho Único* (*Hitori Musuko*, 1936) acabou por ser o seu último filme com os Estúdios Kamata.

Ozu foi mais tarde enviado para a Guerra como membro da Equipa militar noticiosa nipónica - altura que aproveitou para ver filmes de Hollywood. Estava em Singapura quando a Segunda Guerra Mundial terminou e foi capturado como prisioneiro de guerra, mas voltou a filmar em 1947, com *HISTÓRIA DE UM PROPRIETÁRIO RURAL - Record of a Tenement Gentleman* (*Nagaya shinshiroku*), inédito comercialmente em Portugal e apresentado agora pela Leopardo Filmes num luxuoso restauro digital em 4K.

Depois da Guerra, Ozu voltou a colaborar com o seu habitual argumentista Kogo Noda e juntos criaram obras-primas intemporais como *PRIMAVERA TARDIA* (*Banshun*, 1949), *Early Summer* (*Bakushu*, 1951) ou *VIAGEM A TÓQUIO* (*Tokyo Monogatari*, 1953). Nestes filmes, e noutros que se lhes seguiram, Ozu e Noda retrataram soberbamente a família Japonesa, as relações entre pais, e entre os filhos e os seus pais e mães.

Através das subtilezas do “estilo Ozu”, com a câmara colocada constantemente num nível baixo, a sua recusa de comentar as histórias que transmitia, a sua simplicidade e profundidade, estes filmes continuam a ser alguns dos melhores

da cinematografia japonesa – e não só. Ozu e Noda desenvolveram as suas criações num ritmo lento, realizando um filme por ano.

Em 1958, *VIAGEM A TÓQUIO* venceu um prémio importante no Festival de Cinema de Londres e uma enorme retrospectiva do cineasta foi exibida no Festival de Cinema de Berlim, em 1961, granjeando grande atenção internacional para Ozu e para o seu trabalho. Recebeu uma medalha do Governo Japonês em 1958 e no mesmo ano venceu o Prémio da Academia das Artes. Em 1959, tornou-se a primeira personalidade do Cinema Japonês a integrar a Academia de Arte do Japão.

Após filmar *O GOSTO DO SAKÉ* (*Sanma no aji*, 1962), e no auge da sua reputação, Ozu morre em Dezembro de 1963, no mesmo dia em que completava 60 anos. O seu corpo foi enterrado no cemitério de Engakuji, onde ainda permanece.

Ozu conseguiu ser ainda mais venerado após a sua morte, não só junto dos realizadores japoneses mas também de outras nacionalidades, com Jim Jarmusch, Wim Wenders, Aki Kaurismaki ou Hou Hsiao-Hsien. Em 2012, na sondagem da revista Sight & Sound do British Film Institute, *VIAGEM A TÓQUIO* foi considerado o Melhor Filme de todos os Tempos, numa votação que incluiu 358 realizadores de todo o mundo. No inquérito junto da crítica ficou em terceiro lugar. Cineastas, historiadores e teóricos do audiovisual como Donald Richie, Paul Schrader e David Bordwell dedicaram-lhe monografias que asseguram o conhecimento e apreço dos cinéfilos ocidentais pelo estilo, estética e temas de Ozu até aos nossos dias.

HISTÓRIA DE UM PROPRIETÁRIO RURAL

Record of a Tenement Gentleman

Nagaya shinshiroku

Um filme de Yasujiro Ozu

1947 | JAPÃO | 1H 12MIN | DRAMA – Cópia Digital Restaurada 4K

Estreia: 30 de Novembro de 2023 (INÉDITO COMERCIALMENTE EM PORTUGAL)



Uma mulher viúva é forçada a tomar conta de um rapaz órfão que aparece inesperadamente num bairro de Tóquio. Embora inicialmente relutante, com o passar do tempo, a mulher acaba por se afeiçoar ao rapaz. Um conto agridoce sobre o Japão do pós-guerra, onde a regeneração e a reconstrução são as prioridades, HISTÓRIA DE UM PROPRIETÁRIO RURAL retrata alguns dos temas mais caros de Ozu – famílias fragmentadas, a melancolia do quotidiano – através do seu célebre humor e da visão terna do mundo que caracteriza a sua obra.

7

Com: Chōko Iida, Hohi Aoki, Eitaro Ozawa, Mitsuko Yoshikawa

Realização Yasujiro Ozu **Argumento** Tadao Ikeda, Yasujiro Ozu **Direcção de Fotografia** Yūharu Atsuta **Montagem** Yoshi Sugihara

Produção Shochiku co., Ltd.

Distribuição Leopardo Filmes

- Sinopse alargada:

Novas casas estão a ser gradualmente construídas no meio dos escombros da Tóquio do pós-Segunda Guerra Mundial, à medida que velhos conhecidos se

Dossier: YASUJIRO OZU 120, 2023 – Leopardo Filmes

reencontram. Otane, uma viúva que perdeu o único filho, administra sozinha a sua antiga mercearia. Um dia, Tashiro, um leitor de fortunas que mora atrás de sua casa, traz consigo um menino chamado Kohei, que parece ser um órfão de guerra. Ele confia o menino aos cuidados de Otane, pois ele mesmo não pode criá-lo. Embora irritada pela imposição, Otane concorda em acolhê-lo por uma noite, pois não tem mais ninguém a quem recorrer. No dia seguinte, ela procura ajuda na vizinhança, mas não encontra nenhuma família adequada para cuidar de Kohei. Levá-lo para a sua cidade natal, onde ela e o seu pai haviam vivido, também se revela infrutífero. Sem outra opção, ela traz Kohei de volta para sua casa. Enquanto vivem juntos, os modos infantis de Kohei despertam lembranças do filho perdido em Otane. Todas as famílias em redor parecem ter vidas felizes em torno das suas crianças. Otane percebe que elas são apenas isso mesmo, crianças, independentemente de quem seja sua família real, e então decide criar Kohei como se fosse seu. À medida que Kohei se apegava a ela e Otane começa a considerar a sua educação futura, o pai de Kohei aparece inesperadamente explicando que tinha ficado separado de Kohei enquanto procurava trabalho em Tóquio. Enquanto pai e filho expressam a sua gratidão a Otane, ela despede-se deles desejando a Kohei uma vida de verdadeira felicidade.

Este é o primeiro filme de Ozu no período do pós-Segunda Guerra Mundial, após o seu regresso de Singapura.

“Ozu desvia o impulso sentimental do material absorvendo tudo através do seu ponto de vista passivo e profundamente acolhedor (...) Uma calorosa comédia da vida no Japão do pós-guerra, calorosa como só o estilo frio e formal de Yasujiro Ozu consegue ser.

Dave Kehr, *Chicago Reader*

“[O filme] pode ser lento para os padrões de Hollywood, mas HISTÓRIA DE UM PROPRIETÁRIO RURAL recompensa a paciência com um sentimento rico que nunca se torna lamechas.”

Tim Purtell, *Entertainment Weekly*

“Aqui temos Ozu num humor otimista, o que não quer dizer que a perda e a resignação não sejam grande parte do filme (nenhum cineasta alguma vez teve uma compreensão mais segura da melancolia das coisas quotidianas), apenas que aqui a generosidade de espírito parece irresistível.”

Tom Charity, *Time Out*

“Cortina atrás de cortina é levantada enquanto este formidável filme expõe um Japão desconhecido à maioria.”

Joan Mellen, *The New York Times*

“Uma comédia simples e calorosa sobre a condição humana.”

Dennis Schwartz

“Em HISTÓRIA DE UM PROPRIETÁRIO RURAL, Ozu mais uma vez apresenta uma história enganadoramente simples, à maneira típica dos seus mais poderosos filmes.”

Michael Price, *Senses of Cinema*

“Ilustra o talento artístico e a humanidade do falecido realizador, com as suas interpretações contidas, o seu ritmo relaxado e enganosa simplicidade.”

Tom Dawson, *Film4*



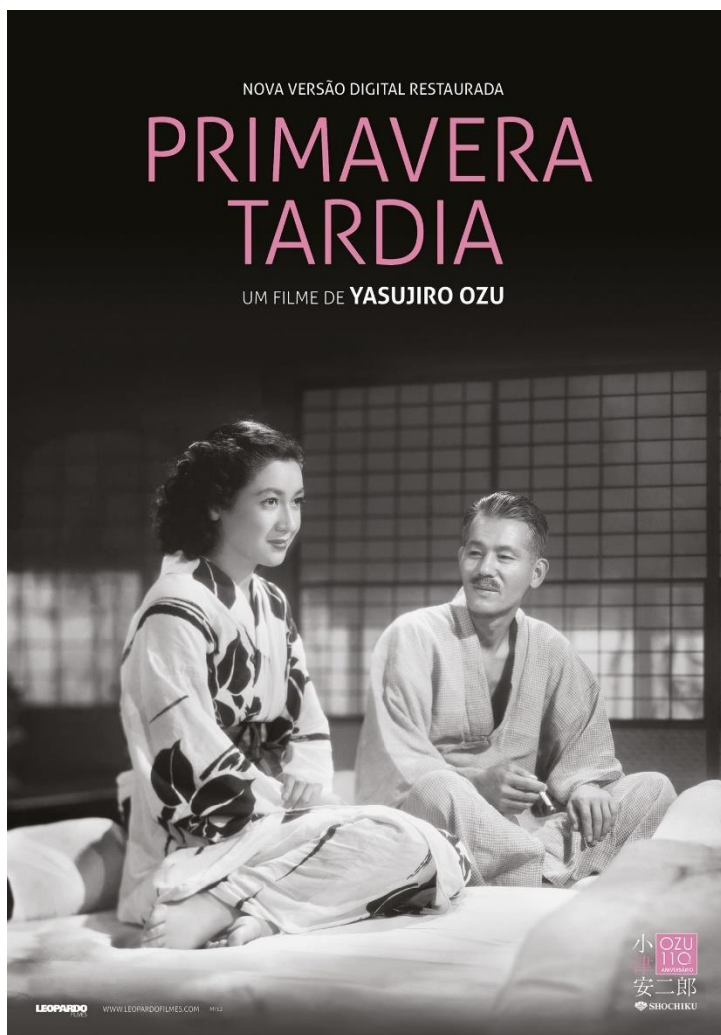
PRIMAVERA TARDIA

Late Spring

Banshun

Um filme de Yasujiro Ozu

1949 | JAPÃO | 1H 48MIN | DRAMA – Cópia Digital Restaurada



Todos tentam dissuadir Noriko (Setsuko Hara) que, com 27 anos, está na altura de contrair casamento. Mas Noriko não pretende mudar de vida e quer continuar a viver com e a cuidar do seu pai viúvo, Shukichi (Chishû Ryû).

Com: Setsuko Hara, Yumeji Tsukioka, Kuniko Miyake, Haruko Sugimura, Yoko Katsuragi, Jun Usami, Masao Mishima e Chishû Ryû

Realização Yasujiro Ozu **Argumento** Kogo Noda, Yasujiro Ozu **Direcção de Fotografia** Yûharu Atsuta **Montagem** Yoshiyasu Hamamura

Produção Shochiku co.,ltd.

Distribuição Leopardo Filmes

- Sinopse alargada:

Noriko (Setsuko Hara) está perfeitamente feliz a viver em casa com o seu pai viúvo, Shukichi (Chishû Ryû), e não tem planos para casar – ou melhor, não tem até a sua tia Masa (Haruko Sugimura) convencer Shukichi que, a não ser que ele case a sua filha de 27 anos em breve, há uma enorme probabilidade de esta permanecer sozinha para o resto da sua vida. Quando Noriko resiste ao

arranjinho de Masa, Shukichi vê-se forçado a enganar a sua filha e sacrificar a sua própria felicidade para fazer o que ele acredita estar certo.

“O trabalho de câmara característico de [Ozu] também foi imitado por muitos realizadores estrangeiros [sic], ou seja, muitas pessoas viram e vêem os filmes do Sr. Ozu, certo? Isso é bom. Na verdade, pode-se aprender muito com seus filmes. Jovens cineastas em formação deviam ver, tenho esperança, mais do trabalho de Ozu. Ah, foram tempos realmente bons quando o Sr. Ozu, o Sr. Naruse e/ou o Sr. Mizoguchi estavam todos a fazer filmes!”

Akira Kurosawa

“(...) a dificuldade em Ozu não está na apreciação dos seus filmes... [mas] em descrever uma obra de Ozu de uma forma que não a diminua, que não a reduza a um inventário das suas técnicas austeras, e que reflecta com precisão o humanismo nada sentimental desta disciplina. (...) [As personagens Noriko e Shukichi são] imensamente comoventes - seres gentis, amorosos, divertidos, pensantes e sensíveis (...) [Ozu tem] um profundo respeito pela privacidade das personagens, pelo mistério das suas emoções. Por causa disso - e não apesar disso – os seus filmes, dos quais PRIMAVERA TARDIA é um dos melhores, são tão comoventes.”

Vincent Canby, *The New York Times*

“A maior proeza de Ozu e, como tal, um dos dez melhores filmes de sempre.”
Stuart Byron, *Village Voice*

“Embora feito em 1949, este exemplo raramente visto de domínio cinematográfico do falecido Yasujiro Ozu... compara-se mais do que favoravelmente a qualquer grande filme japonês... Um esforço cinematográfico comovente e muito digno.”

Robert B. Frederick, *Variety*

“Ozu arquetípico do pós-guerra (...) uma destilação magistral de temas aos quais o seu realizador voltaria continuamente ... Existem filmes melhores de Ozu, mas PRIMAVERA TARDIA resume de forma impressionante as preocupações do cineasta aos seus elementos mais básicos.”

Stuart Galbraith IV

“Ozu criou - no melhor estilo japonês - um filme explicitamente belo, mas rico em ambiguidade e no não expresso.”

Norman Holland

“Um belo drama (...) sem nada de artificial, manipulador ou sentimental.”

Dennis Schwartz

“Um trabalho transcendente e profundamente comovente que rivaliza com

VIAGEM A TÓQUIO como a obra-prima do cineasta."
Leonard Maltin



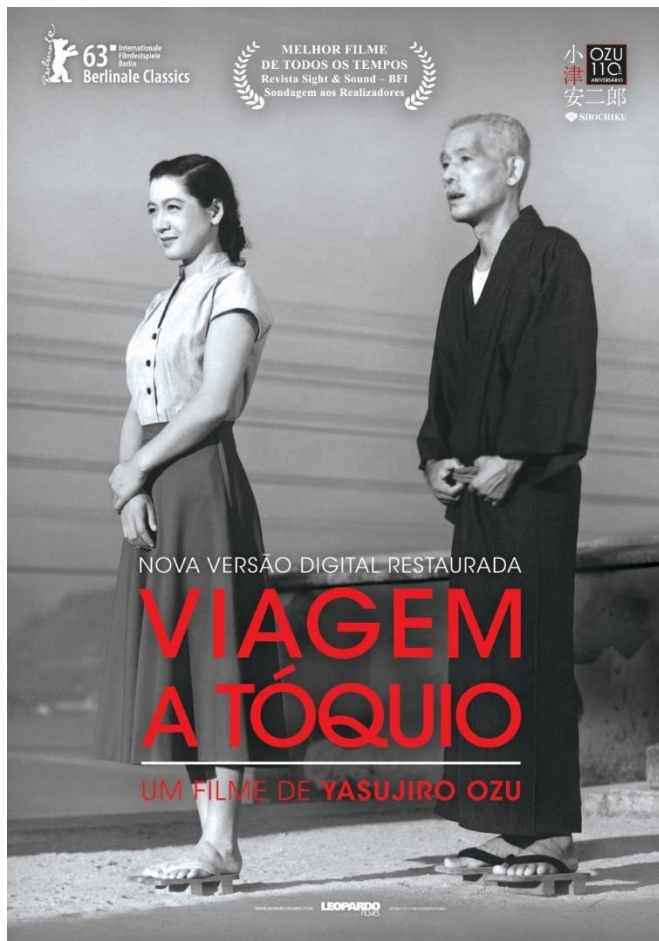
VIAGEM A TÓQUIO

Tokyo Story

Tôkio monogatari

Um filme de Yasujiro Ozu

1953 | JAPÃO | 2H 16MIN | DRAMA – Cópia Digital Restaurada



Tomy e Shukichi, um casal de idosos, viaja para Tóquio para visitar os filhos. Mas quando chegam não são recebidos com a reverência merecida pelos anciões, antes enfrentam uma barreira de indiferença e ingratidão.

Com: Chishû Ryû, Chieko Higashiyama, Setsuko Hara, Haruko Sugimura, Sô Yamamura

Realização Yasujiro Ozu **Argumento** Kogo Noda, Yasujiro Ozu **Direcção de Fotografia** Yûharu Atsuta **Montagem** Yoshiyasu Hamamura

Produção Shochiku co.,ltd.

Distribuição Leopardo Filmes

- Sinopse alargada:

VIAGEM A TÓQUIO foi o filme através do qual os espectadores ocidentais descobriram o cinema de Ozu, já tardiamente, em meados dos anos 1970. Um velho casal vai visitar os filhos em Tóquio, mas estes não têm tempo para lhes prestar atenção. Ozu aborda aqui o tema central do seu cinema na fase final da sua obra, a dissolução da família com a separação dos membros que a compõem, a resignação diante do que muda. Este é um momento sublime de cinema, o zénite da arte de Ozu. Em 2012, num inquérito da revista britânica Sight & Sound, VIAGEM A TÓQUIO foi considerado o melhor filme de todos os

tempos na votação dos realizadores.

DAVID BORDWELL sobre VIAGEM A TÓQUIO

Quando VIAGEM A TÓQUIO se estreou, em 1953, o público do Ocidente estava ainda a acordar para o Cinema Japonês. Akira Kurosawa tinha tido a sua revelação internacional com “Rashomon – Às Portas do Inferno” três anos antes e Kenji Mizoguchi estava a avançar para a linha da frente no panorama dos festivais internacionais. Em 1955, “Amores de Samurai”, de Teinosuke Kinugasa, acabaria por vencer dois Óscares. Teria sido a altura certa para que um certo cinema japonês muito diferente chegasse a um patamar mundial. No entanto Ozu manteve-se desconhecido no estrangeiro, principalmente porque os responsáveis o consideravam “muito japonês” para ser exportado.



Embora outros filmes de Ozu tenham sido exibidos esporadicamente na Europa e no Reino Unido, foi VIAGEM A TÓQUIO que quebrou a barreira. Houve projecções aqui e ali em meados dos anos 1950, um prémio do British Film Institute em 1958, e visionamentos especiais organizados por Donald Richie e outros programadores. Entretanto estreou-se em Nova Iorque em 1972, coincidindo com a publicação do livro de Paul Schrader, “Transcendental Style in Film”, e conquistou o coração de críticos influentes. Quando “Ozu: His Life and Films”, de Donald Richie foi publicado, dois anos depois, os críticos perceberam que este realizador discreto era um dos melhores artistas da 7ª

Arte. Em 1992 e 2002, no inquérito da Sight & Sound aos críticos, VIAGEM A TÓQUIO figurou como um dos dez melhores filmes de todos os tempos.

A forma caprichosa como este filme entrou na cultura cinematográfica mundial faz-nos suspeitar que o seu sucesso é acidental. Certamente “Primavera Tardia” (1949) e “Early Summer”, citando apenas dois exemplos, não serão igualmente excelentes? O próprio Ozu insinuou com reservas: “Este é um dos meus filmes mais melodramáticos.” No entanto VIAGEM A TÓQUIO revela ser uma notável e completa introdução ao seu universo singular. Contém, em miniatura, muitas das qualidades que encantam os seus admiradores e que comovem os espectadores, não interessa quão distantes, até às lágrimas.

Temos, antes de mais, a história mundana. OZU e o seu argumentista, Kogo Noda, focaram frequentemente os seus enredos no propósito de casar uma filha, uma situação em redor da qual uma série de vidas de várias personagens podem ser reveladas. Mas VIAGEM A TÓQUIO não tem sequer este mínimo ponto de partida para o enredo; transporta até ao limite a crença de Ozu de que a vida quotidiana, apresentada de forma eficaz, garante elementos dramáticos suficientes para nos envolver profundamente. Um casal idoso deixa a sua pequena cidade de Onomichi para visitar os filhos e netos. Inevitavelmente, incomodam os seus anfitriões; inevitavelmente, sentem-se culpados; inevitavelmente, os filhos negligenciam-nos. Durante a viagem, o casal torna-se consciente das virtudes e vaidades da sua prole. No comboio de regresso a casa, a mãe sofre um ataque e pouco tempo depois acaba por morrer.

15

Este arco de acção esconde uma estrutura forte e hábil. Depois de deixar para trás a sua filha mais nova, Kyoko, vemos os Hirayamas a visitar os filhos em ordem decrescente de nascimento. Em primeiro lugar ficam com Koichi e a sua família, depois com Shige e a sua, depois com Noriko (que casou com o seu terceiro filho), e finalmente com o jovem Keizo, em Osaka. Fora da história que vemos no ecrã eles visitaram Keizo em primeiro lugar, a caminho de Tóquio, mas Ozu e o seu argumentista apenas retratam a paragem que o casal faz na viagem de regresso – em parte para nos permitir criar expectativas sobre como será a hospitalidade do filho mais novo, mas também para respeitar a estrutura da árvore genealógica.

Este modelo poderia parecer demasiado arrumado se não estivesse cuidadosamente escondido sob a riqueza de detalhes dos gestos e da fala, desde a frenética energia dos netos (um deles assobia a música do “Cavalgada Heróica”, de John Ford) até à tristeza dos pais idosos, preocupados com os problemas dos filhos. Mais do que uma vez, a personalidade emerge através de comparações concisas. Shige, uma mulher de negócios, é suficientemente pragmática para pôr na sua mala um kimono de funeral para a viagem a casa, mas não passa pela cabeça de Noriko que Tomi morrerá, e portanto ela não está preparada. Quem pode dizer qual das mulheres é a mais virtuosa? Jane Austen, Anton Tchekhov – são estes os artistas de que nos lembramos quando nos confrontamos com uma história contada com revelações de temperamento

e estados de espírito tão delicadas quanto estas. E no entanto não há nada de leve no tacto de Ozu; adquire uma mordacidade rigorosa.”Que estranho”, reflecte Tomi, “dormir na cama do meu falecido filho.”

VIAGEM A TÓQUIO exemplifica ainda o estilo único de Ozu – câmara a um nível baixo, mudanças de plano de 180 graus, quase nenhum movimento de câmara, e os planos ligados através de justaposição. Nas cenas de diálogo Ozu recusa abandonar o plano quando uma personagem está a falar; como se todas as pessoas tivessem direito a ser ouvidas integralmente. Outros filmes usam as suas técnicas distintivas de forma mais lúdica, mas aqui ele parece principalmente concentrado em criar um mundo calmo em oposição ao qual as suas personagens se destacam.

O mesmo equilíbrio delicado surge na recusa em desequilibrar a balança. Seria fácil sentimentalizar Shukichi, por exemplo, mas quando ele regressa a cambaleiar e bêbedo de uma reunião, Shige comenta como ele voltou aos seus velhos hábitos. A implicação é a de que a bebida já causou problemas familiares. (Isto volta a ecoar após a morte de Tomi: “Se soubesse que as coisas acabariam assim, teria sido mais amável com ela.”) A generosa Noriko confessa que por vezes se esquece do seu falecido marido. Da mesma forma, a maior parte dos irmãos não são profundamente egoístas, apenas estão preocupados e enredados nas vidas que construíram para si mesmos. Até Shige, sobre a qual os olhares ocidentais se inclinam para o julgamento, nos surpreende com a sua súbita, copiosa e extremamente sincera explosão de lágrimas com a morte da mãe: e as suas arestas rígidas são mitigadas pelo facto de ela ser interpretada por Haruko Sugimura, uma das mais adoradas atrizes japonesas.

Graças ao compassivo distanciamento de Ozu, as cenas finais assumem uma enorme riqueza de sentimentos, à medida que observamos as personagens a contemplarem os seus futuros. Noriko, sorrindo, confessa a Kyoko que “a vida é desapontante”; Shukichi diz a Noriko que deve casar-se de novo; um vizinho avisa Shukichi de que a partir de agora ficará sozinho. No entanto estas revelações solenes são equilibradas pela ressonância poética das acções e dos objectos quotidianos. Shukichi saúda um belo nascer do sol – simbolizando um novo dia ao escolher um novo kimono. Um relógio de pulso vulgar liga mãe, filha e nora numa linhagem de sabedoria feminina alcançada a custo. E o ruído de um comboio desaparece, deixando apenas o pulsar de um navio na baía.

David Bordwell é Professor de Estudos Cinematográficos na Universidade de Wisconsin, Madison e autor de “Ozu and the Poetics of Cinema”



O PARAÍSO PERDIDO

Yasujirō Ozu

Não tivesse sido por uma dona de casa anónima de Brooklyn, que a certo ponto no final dos anos 60 viu uns filmes japoneses desconhecidos numa associação cultural local e ficou tão fascinada por eles que partiu em missão e começou a enviar cartas a vários distribuidores americanos com o apelo urgente a uma tomada de acção para que agissem porque que era absolutamente necessário que o povo americano conhecesse estes filmes de um realizador japonês totalmente desconhecido...

17

e se não tivesse sido por Dan Talbot e pela New Yorker Films que na altura acabaram mesmo por comprar os direitos de vários destes filmes e que os distribuíram em salas de cinema independente por todo o país . . .

e se um bom amigo não me tivesse dito que eu devia ir ver um destes filmes do (para mim) misterioso realizador 'qualquer coisa Ozu' . . .

e se um dia eu não tivesse passado pelo New Yorker Theater e reconhecido o nome no letreiro e entrado no cinema como que vagueando para assistir a este filme chamado Viagem a Tóquio e realizado por Yasujirō Ozu . . .

. . . eu não teria sabido (e poderia nunca vir a saber) que outrora existira o (agora perdido) paraíso do cinema.

Nessa tarde fiz nada menos do que essa descoberta. (E nenhum agradecimento à mulher anónima de Brooklyn será suficiente!)

Inicialmente não tinha qualquer expectativa, está claro. Durante um tempo limitei-me a lançar um olhar céptico ao ecrã.

E então aos poucos comecei a perceber e a aceitar
que estava a testemunhar algo de extraordinário:
o que eu via era o que lá estava
e o que lá estava era o que eu via,
nem mais, nem menos.
Tudo era tão familiar, e ao mesmo tempo tão novo . . .
Mas estou a adiantar-me.

Tudo o que eu podia compreender na altura era:
Estava a acompanhar a mais simples das histórias,
– a mesma em qualquer parte do mundo –
sobre pais e mães,
filhos e filhas,
vida e morte.
Mas não foi tanto a ‘história de família’
que se desenredava delicadamente no ecrã
que me apanhou de surpresa, e me deixou em choque,
mas o modo como ela se revelava, a mim
e àquela audiência composta por um punhado de pessoas no Upper West
Side.

Não é que eu tenha reflectido sobre nada disto naquele momento,
mas ao ver o filme dei por mim a acalmar,
a respirar mais lentamente, a acomodar-me, abrir-me
e a tornar-me parte desta família no ecrã,
e parte da humanidade.
O ‘pai’ Ryū Chishū era o pai de toda a gente,
incluindo o meu;
A ‘mãe’ Higashiyama Chieko era a mãe de toda a gente,
incluindo a minha.
Eles eram únicos,
mas universais e eternos ao mesmo tempo,
profundamente eles mesmos
e no entanto a própria imagem dos papéis que desempenhavam.

Havia um ritmo no ecrã
que se tornou completamente no ritmo da minha atenção
e da minha pulsação.
Havia uma simplicidade e uma claridade
que tornaram os meus próprios sentimentos simples e claros.
Havia uma modéstia em cada imagem
que me fez esquecer o zumbido imagético de Nova Iorque lá fora.
Havia uma fluidez temporal que me trouxe uma confiança profunda
na ideia de que a vida é boa
de que há um propósito para tudo,
se nos permitirmos entrar nesse fluxo.

Se alguma vez houve um paraíso do cinema, aqui estava ele:
pura evidência, puro ser,

fluindo de plano para plano.
Nenhum enredo a guiá-lo,
somente a necessidade do destino humano.
A paz invadiu a minha mente,
o meu corpo e a minha alma,
um sentimento a que nunca fora exposto numa sala de cinema.

No final do filme saí do cinema em êxtase,
e quando me preparava para dobrar a esquina dei meia volta
e regresssei para ver o filme uma segunda vez.
Nada mudou.
Pelo contrário, este sentimento de paz invadiu-me mais intensamente
e experimentei o fluxo regular desta história de família eterna de modo ainda
mais pleno.

Um 'paraíso do cinema' significava:
tínhamos sido expulsos desse lugar, todos nós,
e tínhamos começado a fazer (e a ver) os nossos filmes fora deste reino,
num mundo hostil,
no qual semelhante paz paradisíaca não era mais
do que uma ideia utópica na melhor das hipóteses,
uma memória distante, uma esperança vaga.

Neste céu cinematográfico,
não havia qualquer diferença entre 'papel' e 'actor' e 'espectador',
todos nós fazíamos parte da mesma história de vida,
todos na mesma Viagem a Tóquio,
as nossas existências movidas pelas mesmas forças.

Como era possível?
Que tivéssemos perdido esse paraíso
e ao mesmo tempo que ele tivesse alguma vez existido?

Eu ainda não o compreendia,
não senti que devia compreendê-lo nessa tarde em Nova Iorque.
Mas quando mais tarde vi outros filmes de Ozu
(que confirmaram aquela primeira impressão arrebatadora),
e quando finalmente viajei para Tóquio pela primeira vez –
só para ver mais do seu trabalho
que não conseguia encontrar na Europa ou na América –
e quando eventualmente fiz o meu próprio filme
nessa linha, Tokyo-Ga,
parte do mistério resolveu-se.

Não, esta não é forma certa de dizê-lo.
Não há mistério!
(E esse é também o segredo perdido!)

Já não estamos habituados

a ver um fluxo de imagens
em que absolutamente nenhuma delas
tem nada a esconder,
mostra nada 'por detrás',
em que cada imagem quer dizer tudo o que nos mostra,
e que não quer nem finge dizer mais do que isso.
Estamos tão habituados a estabelecer automaticamente
um tipo de distância irónica
entre nós e o que quer que seja que aconteça no ecrã,
mas nestes filmes de Ozu
não há necessidade para tal forma de ironia ou abstracção.
Pelo contrário:
eles procuram libertar-nos de qualquer predisposição,
preconceito ou 'atitude'.

De uma perspectiva contemporânea
isto pode parecer ingénuo,
quer da parte do contador de histórias como das histórias contadas.
Mas eu tendo a acreditar no oposto:
a nossa distância automática,
o nosso afastamento irónico (ou cínico) de cada 'realidade cinematográfica'
como se se tratasse de algo que devemos manter separado de nós próprios
(de modo a manter a nossa sanidade)
provavelmente não é mais do que um mecanismo de defesa.
Se essa reacção não fosse accionada automaticamente,
ficaríamos extremamente vulneráveis.
Como crianças de novo . . .

Quando éramos crianças era definitivamente assim que funcionávamos:
aceitávamos como um dado aquilo que víamos,
e o que recebíamos era também aquilo que sentíamos.
Não precisávamos de qualquer 'tradução';
estávamos com toda a gente e com todas as coisas
e elas estavam connosco . . .

Não é certamente coincidência
que as crianças desempenhem um papel tão importante nos filmes de Ozu;
basta-me mencionar um dos seus primeiros filmes com diálogo,
Era uma Vez um Pai . . .
Os seus filhos vivem no seu próprio mundo,
apenas o seu reino está livre de todas estas regras
e faz muito mais sentido.

De volta a nós: se ousarmos derrubar esse escudo de defesa,
nada nos magoará.
Nada poderia estar mais longe do seu universo
do que infligir qualquer tipo de choque, ou dor, ou desconforto.
Devo entrar em algum detalhe para explicar isto.
Ozu afasta todos os obstáculos

entre a sua 'linguagem'
e o modo como nós próprios a recebemos.

Por exemplo:
ele usa sempre a mesma lente para todo e cada plano.
A sua famosa 50mm.

Uma breve explicação para todos aqueles
que não estão familiarizados com distâncias focais e outras questões ópticas.
A nossa visão humana
corresponde sensivelmente a uma lente 35mm ou 38mm,
a correspondência mais aproximada possível
do modo como percebemos o mundo.
Uma lente 28mm, ou menor,
já mostraria o mundo de forma ligeiramente distorcida,
num 'grande ângulo', que estica o espaço
e faz com que as coisas pareçam mais distanciadas.
Uma lente 50mm, porém, contrai um pouco o espaço.
Daí passamos para um 'tele ângulo'.
Vistas através de uma lente 55mm,
as coisas surgem apenas um tanto mais perto.
Não muito, apenas um pouquinho.

Portanto, a lente única de Ozu condensava ligeiramente o espaço,
de modo quase imperceptível.
Tens menos distância das coisas.
O mundo, de certa forma, torna-se mais 'presente',
tu estás um pouco mais próximo de tudo.
Ao contrário de qualquer outro cineasta,
Ozu usava exclusivamente esta lente –
para planos gerais tanto como para grandes planos.
É possível que não repares nisto como espectador de cinema
(e, de novo, trata-se de algo muito subtil),
mas a longo prazo tem um efeito fundamental!

De repente,
os nossos próprios olhos e os seus
são capazes de se ajustar uns aos outros,
são capazes de adoptar progressivamente uma mesma visão,
são capazes de deixar de lado a sensação de surpresa que possamos ter,
são capazes de relaxar,
são capazes de confiar.

Para além disso, Ozu usa sempre a mesma posição de câmara.
Todos os seus planos são filmados ao nível dos olhos
de alguém sentado num tapete de tatami.
Trata-se de uma posição extremamente vulnerável e serena.
Vês sempre a pessoa que está à tua frente
ligeiramente de baixo,

o que aumenta a sensação de respeito e modéstia perante 'o outro'.
E uma vez que este é sempre o mesmo ponto de vista, o medo da surpresa é eliminado.
Podes baixar a guarda . . .

E então Ozu faz algo altamente invulgar quando duas pessoas conversam uma com a outra em intimidade.
Para compreender a sua abordagem, deves recordar o modo como o diálogo costuma acontecer nos filmes. Normalmente é-te apresentado um plano que contextualiza a cena em que duas pessoas se encontram em determinada situação, para que saibas onde tem lugar este diálogo; depois vês um plano de duas pessoas de perfil, ou então um plano de trás filmado por cima do ombro de uma delas, e depois grandes planos.
Nestes grandes planos, a câmara concentra-se num actor, e o outro continua a falar 'fora do ecrã', se é que fala de todo.
Durante a rotação, o actor fora do ecrã costuma estar ao pé da câmara enquanto a cena é filmada de forma a ajudar e dar apoio ao actor 'dentro do ecrã' que, deste modo, pode olhar nos olhos do seu parceiro (ou parceira).

Essa descrição técnica leva à questão para a qual quero chamar a atenção: que o actor no seu grande plano olha normalmente para lá da câmara, digamos que ligeiramente para a sua esquerda.
Com o corte para o seu companheiro ou companheira, o outro actor, no ângulo inverso, voltar-se-ia então ligeiramente para o lado direito da câmara.
Deste modo tens a ilusão, como observador, de que os dois estão a olhar um para o outro.
Esta abordagem ao diálogo ou à conversa tem sido utilizada ao longo de toda a história do cinema.

Os actores olham um para o outro, é essa a convenção que foi acordada, e assim nós, a audiência, vemo-los a eles e ao seu diálogo.
A própria arquitectura dos planos cinematográficos oferece-nos a posição da testemunha (invisível), coloca-nos a uma certa distância, que nos permite observar o diálogo sem ter que 'participar'.
Ficamos no 'exterior', literalmente.

Mas quando Ozu encena um diálogo íntimo,
ele faz algo extremamente inusitado,
que, apesar da sua aparente simplicidade,
– de novo, isto pode ser confundido com ingenuidade –
é altamente engenhoso e complexo!

A situação é-te apresentada,
através de um plano filmado a partir desse ângulo baixo;
é frequente veres também o tal plano de duas pessoas de perfil.
E então vês os grandes planos, mas desta vez eles surgem de forma muito
diferente!
(É possível que nem sequer te apercebas disto,
uma vez que Ozu o faz tão subtilmente!)

Os actores não olham um para o outro!
Eles olham para a lente, ou para um ponto muito próximo dela.
No processo de filmagem isso significa
que o actor fora do ecrã se situa por detrás da câmara,
não ao pé dela,
então o actor que está no ecrã olha ‘através da câmara’,
por assim dizer,
para o seu companheiro ou companheira.

E isso faz uma diferença espectacular!
Enquanto espectador, tu já não estás no ‘exterior’.
Os dois actores olham para ti,
e tornam-te (pelo menos subconscientemente)
parte da sua conversa.
Já não és a testemunha invisível!
Preciso de dizê-lo mais enfaticamente:
tu, o espectador, transformas-te em ambas as partes,
tu és o próprio ar que circula entre eles;
tu és parte envolvida, quer queiras quer não.
Tu estás envolvido como nunca estiveste antes!

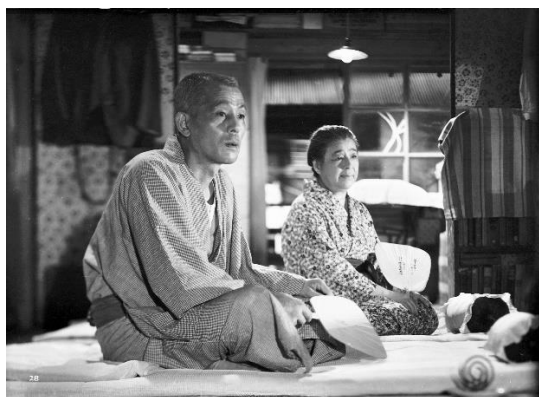
Portanto, Ozu faz uso de métodos extremamente simples mas eficazes
para derrubar as nossas defesas
e para nos permitir participar de uma humanidade comum.
Somos parte da ‘sua família’,
pessoas vulgares tal como todos eles;
tornamo-nos neles através da simples observação.

Nesse paraíso perdido, lembra-te,
observar era ser.
É isto que as crianças continuam a fazer o tempo todo.
Nós somos capazes disso, evidentemente,
mas temos medo de o fazer –
na maior parte das vezes.

Os filmes de Ozu permitem-nos olhar para trás e vislumbrar essa condição básica para conhecer a paz. Se a sua visão do cinema foi outrora paradisíaca, vista à luz do presente é apenas um mundo utópico.

Wim Wenders

*[Escrito em 2013 para o livro *Inventing Peace*, de Mary Tournazi e Wim Wenders; trad. de Camila Lobo]*



CREPÚSCULO EM TÓQUIO

Tokyo Twilight

Tōkyō boshoku

Um filme de Yasujiro Ozu

1957 | JAPÃO | 2H 20MIN | DRAMA – Cópia Digital Restaurada 4K

Estreia: 30 de Novembro de 2023 (INÉDITO COMERCIALMENTE EM PORTUGAL)



Uma mãe foge com o amante, deixando para trás as suas duas filhas. A mais velha delas transforma-se numa jovem íntegra e virtuosa, mas a sua irmã mais nova fica grávida e acaba por morrer num acidente. E, sem aviso, a mãe de ambas reaparece...

Com: Ineko Arima, Setsuko Hara, Isuzu Yamada, Chishū Ryū

Realização Yasujiro Ozu **Argumento** Kōgo Noda, Yasujiro Ozu **Direcção de**

Fotografia Yūharu Atsuta **Montagem** Yoshiyasu Hamamura

Produção Shochiku co.,ltd.

Distribuição Leopardo Filmes

- **Sinopse alargada:** Naquele que é possivelmente o seu retrato mais pungente de um drama familiar, Ozu acompanha os caminhos paralelos de duas irmãs confrontadas com a ausência da mãe, uma gravidez indesejada e uma

discórdia conjugal. Como sugere Manuel Cintra Ferreira, o filme mantém um diálogo com o cinema norte-americano seu contemporâneo e, em particular, com *East of Eden* de Elia Kazan através de um motivo comum: a “descoberta” da mãe como o ponto de partida para um drama de separação. Último filme a preto e branco de Ozu, *Tōkyō Boshoku* é também o seu trabalho mais sombrio, e imbuído de um cinismo que contrasta com o humor otimista característico do cineasta, e que convida a uma aceitação da dimensão trágica da vida.

“Este turbulento e sombrio melodrama familiar, de 1957, afasta-se do sentimentalismo e vê-se investido de profundidade emocional e peso filosófico sob a direcção de Yasujiro Ozu.”

Richard Brody, *The New Yorker*

“Este raramente exibido, melancólico filme de 1957, o último de Ozu a preto e branco, é um dos seus melhores. Duas irmãs cuja mãe havia abandonado anos antes vivem com o pai empresário, retratado com magistral estoicismo por Chishū Ryū. O mais velha está em fuga do marido alcoólico; a mais nova está grávida e o seu namorado irresponsável não a ajuda. Ozu faz um uso soberbo de sons de fundo, como o tique-taque do relógio e o motor de um barco, para marcar a passagem do tempo. O pai e a filha mais velha tentam enfrentar o mundo com um olhar tão firme como o da câmara estática de Ozu, acabando por se resignar a aceitar a tragédia, que se apresenta tão inevitável como o próprio fluxo da vida.”

Fred Camper, *Chicago Reader*

“Estranhamente, embora este seja o filme mais sombrio e pessimista de Ozu, não deixa de ter a mesma qualidade fácil; nunca nos sentimos violentados ou oprimidos.”

Jeffrey M. Anderson, *Combustible Celluloid*

“Apropriadamente o último filme a preto e branco de Ozu, *CREPÚSCULO EM TÓQUIO* mantém o seu estilo característico, apesar da sua trágica melancolia... Lindamente fotografado e enquadrado, a história flui com naturalidade e gentileza enquanto retém a esperança.”

John A. Nesbit, *Old School Reviews*

“É um filme dirigido à geração mais jovem; conta o quanto diferem dos seus progenitores, apesar de não conseguirem escapar à forma como estes envenenaram as suas vidas.

Este foi o último filme a preto e branco de Ozu. Como de costume (...), o andamento é lento, as interpretações são de primeira classe, o diálogo é inebriante, a apresentação é altamente estilizada e o enredo é claro e realista. É cinema no seu melhor.”

Dennis Schwartz

“Para ver e relembrar que linhas de comunicação abertas entre as gerações são vitais para manter uma família intacta.”

Don Willmott, *Filmcritic.com*

“Ozu é notavelmente hábil a preencher o espaço doméstico, a fazer vacilar as portas de correr e a organizar cuidadosamente actores e objectos para dar uma sensação mais rica de profundidade. A sua predilecção por aparelhos e bugigangas reflecte certamente uma afeição genuína pela parafernália da vida quotidiana, mas a colocação estudada destes objetos também ajuda a dar aos seus filmes um sentido de interioridade extraordinariamente envolvente e expansivo. Um corredor num filme de Ozu pode parecer mais espaçoso do que a paisagem urbana no cinema de outro.”

Daniel Witkin, *ReverseSHOT*



A FLOR DO EQUINÓCIO

Equinox Flower

Higanbana

Um filme de Yasujiro Ozu

1958 | JAPÃO | 1H 58MIN | DRAMA / COMÉDIA – Cópia Digital Restaurada



Um homem de negócios entra em conflito com a filha mais velha devido à sua escolha de marido.

Com: Shin Saburi, Kinuyo Tanaka, Ineko Arima, Yoshiko Kuga, Fujiko Yamamoto

Realização Yasujiro Ozu **Argumento** Kôgo Noda, Yasujiro Ozu **Direcção de Fotografia** Yûharu Atsuta **Montagem** Yoshiyasu Hamamura

Produção Shochiku co.,ltd.

Distribuição Leopardo Filmes

- **Sinopse alargada:** Na recepção do casamento da filha de um velho amigo seu, Hirayama questiona-se porque razão Mikami, outro velho amigo, não compareceu. Na verdade, Mikami estava preocupado com a filha Fumiko, que fugiu de casa com o namorado, e não quis ir à cerimónia. Mikami pede para Hirayama ir ver como Fumiko está. Este visita então o bar onde ela trabalha como empregada. Ao mesmo tempo que Hirayama se mostra compreensivo

com Fumiko, fica furioso quando Taniguchi, o namorado de sua própria filha, faz uma surpresa e pede permissão para se casar com ela.

“Da escuridão para a luz. Sucedendo imediatamente à desolação e aos tons sombrios a preto e branco de *Tokyo Twilight* (1957), *A FLOR DO EQUINÓCIO* (1958) foi uma enorme mudança emocional para Yasujiro Ozu, intensificada pelo facto de ter sido o seu **primeiro filme a cores**. Embora a decisão de filmar com película Agfacolor tenha sido imposta pelo estúdio (em parte para apresentar com maior brilho a estrela Fujiko Yamamoto, que tinha vindo para a Shochiku da produtora rival Daiei), Ozu não poderia ter encontrado uma melhor história para envolver com a sua nova paleta: *A FLOR DO EQUINÓCIO* é luminoso, moderno, e decidido na sua representação de filhos a lutar pelas suas convicções mesmo que os pais estejam a dar pequenos passos no reconhecimento da individualidade da sua prole.

Tudo parece florescer de novo em *A FLOR DO EQUINÓCIO*. A geração mais nova já não encara o casamento como um assunto dos pais, um ponto de vista apregoadado bem cedo no filme por Hisako (Miyuki Kuwano), cuja camisola cor-de-rosa, resplandecente no meio dos tons acastanhados da sua casa, exprime a sua encantadora individualidade. “Não quero um casamento combinado com um estranho”, afirma confiante Hisako, transportando a péripetua examinação da vida familiar japonesa levada a cabo por Ozu para um patamar moderno. É claro que, com atitudes tão novas e liberais, amplia-se ainda mais o abismo entre pais e filhos. Mas em vez de um grande conflito geracional – como Ozu retratou no passado – temos a delicada hipocrisia de Wataru Hirayama (o antigo ídolo de matinées Shin Saburi), o patriarca dominante e protagonista do filme, em constante auto-contradição. Com a sua complacente melena grisalha nas têmporas, Hirayama encarna os valores tradicionais da sociedade japonesa a enfrentar a pouco e pouco uma mudança cultural. Perto do início do filme, no casamento do filho de um amigo, Hirayama faz um discurso ora melancólico ora condenador no qual relembra as oportunidades românticas limitadas da sua geração, devido à tradição dos casamentos combinados. Embora Hirayama valorize os casamentos por amor dos jovens como um exemplo de progresso, ele passa o resto do filme a tentar contrariar a mesma liberdade à sua filha Setsuko (Ineko Arima).

Torna-se claro, à medida que o filme avança, que a oposição de Hirayama à escolha de um marido representa apenas o derradeiro poder da sua autoridade em perda. A crítica de Ozu aos valores familiares conservadores é suave e não radical, porventura reflectida na evolução da mentalidade de Hirayama. O olhar assombrado de *A FLOR DO EQUINÓCIO* sobre a colisão entre o velho e o novo parece ser verdadeiramente livre, quer narrativa como esteticamente. Chaleiras vermelhas devidamente enquadradas, ramos amarelos de flores frescas, garrafas de refrigerante cor-de-laranja: é um novo mundo para Ozu, tal como o é para Hirayama. Mesmo os famosos planos-almofada [pillow-shots] de

Ozu (essas imagens fugazes e poéticas de ambiente que nos transportam entre cenas) têm de repente uma nova capacidade expressiva, como quando corta de uma extensão de tapete vermelho para os luminosos sinais de néon vermelhos e azuis do bairro de Ginza. Ainda que tenha resistido a usar a cor durante muitos anos, tal como tinha resistido ao som nos anos 1930, Ozu conseguiu fazer uma transição suave, aproveitando a forma como as propriedades dos tons vermelhos, em particular, para realçar a sua visão de uma sociedade em mudança. Algo fez sentido, e a partir deste ponto, todos os filmes de Ozu exploraram este novo e vibrante espectro.”

Michael Koresky - Extraído do ensaio incluído na edição em DVD de A FLOR DO EQUINÓCIO (Criterion Collection) (Michael Koresky integra a equipa de redactores da Criterion Collection. Foi um dos fundadores do site Reverse Shot e colaborou com publicações como Film Comment, Interview ou Indiewire)



BOM DIA
Good Morning
Ohayô

Um filme de Yasujirô Ozu

1959 | JAPÃO | 1H 34MIN | COMÉDIA / DRAMA / FAMÍLIA – Cópia Digital Restaurada



BOM DIA retoma um antigo filme do próprio Ozu (NASCI, MAS), modificando a história para fazer sentido no período em que foi rodado: neste filme dois rapazes juram não voltar a dizer qualquer palavra até que os pais comprem um aparelho de televisão.

Com: Keiji Sada, Yoshiko Kuga, Chishu Ryu, Kuniko Miyake, Haruko Sugimura, Koji Shitara

Realização Yasujirô Ozu **Argumento** Kôgo Noda, Yasujirô Ozu **Direcção de Fotografia** Yûharu Atsuta **Montagem** Yoshiyasu Hamamura

Produção Shochiku co.,ltd.

Distribuição Leopardo Filmes

“Os planos estáticos de Yasujiro Ozu transmitem uma rejeição amargamente irônica e corrosivamente radical dos códigos japoneses de silêncio e moderação. Ele é um cineasta extremamente político, e em BOM DIA, uma nova versão da sua comédia de 1932 “Nasci, mas...”, Ozu transforma o silêncio no seu tema principal. Através de cenas divertidas e calorosas, ele emerge como o abismo do conflito geracional; mas aqui, Ozu destaca as irônicas inversões que existem nas suas mentes. Se por um lado repudia os comportamentos sufocantes dos mais velhos, também se preocupa com a

imprudência desinibida e sem restrições dos jovens, que são mais influenciados pelos meios de comunicação de massas e pela cultura Ocidental do que pela família e pela tradição. Todas as suas personagens estão dessincronizadas, e Ozu não tem solução para as organizar, nem proporciona nenhuma resposta à pergunta sobre aquilo em que o Japão se transformará. A sua resignada sabedoria reside em saber que não existe outra escolha senão acreditar no poder do tempo – porque, como vimos em muitos dos seus filmes iniciais, Ozu sabia bem como as formalidades de tempos passados levaram à destruição militarista.”

Richard Brody - The New Yorker
(Richard Brody é crítico de cinema no The New Yorker)

“BOM DIA é o filme atípico da carreira de Yasujiro Ozu, o filme que menos se parece com qualquer um dos outros, e um dos poucos no qual ele vê o mundo através do olhar de crianças. Em BOM DIA, Yasujiro Ozu faz uma visita aos subúrbios e regressa uma pessoa mais feliz. Faz-nos mergulhar num novo Japão, um local luminoso e vivaz onde as influências culturais americanas se infiltraram na vida quotidiana. O enredo gira em redor dos altos e baixos da classe média suburbana num pequeno bairro, onde casas minúsculas estão rodeadas por cercas brancas e preenchidas por mobiliário colorido. As donas de casa pulam entre casas, trocas de comida, bebida, e por vezes cruéis mexericos. Os miúdos entram e saem das casas dos vizinhos para verem os campeonatos de Sumo na televisão. A televisão está, na verdade, no centro da história. O Senhor Hayashi não vai comprar o aparelho, preocupado com o facto de “a televisão ir fabricar 100 milhões de idiotas”. Desesperados por uma, os filhos de Hayashi praticam em primeiro lugar a resistência passiva, escalando posteriormente para os berros e para os gritos até, finalmente, iniciarem um protesto silencioso.

32

Mas a crítica mais forte de Ozu é dirigida à cultura japonesa. Apesar de muitos dos seus filmes serem construídos em redor dos diálogos banais e comuns da vida quotidiana, aqui ele critica a propensão dos adultos para conversas sem sentido, a conversa fiada que “funciona como lubrificante neste mundo”. É o vazio da tagarelice dos adultos que transforma os pequenos miúdos desejosos de uma televisão em críticos sociais. Eles não querem crescer num mundo de rituais sem significado, um mundo onde dois jovens de vinte anos apaixonados não podem ir além de conversas gentis sobre o tempo.

Os filmes de Ozu são meditativos, mas nunca aborrecidos. Revelam-se lentamente e de forma oblíqua, através dos diálogos, do elegante e minimal trabalho da câmara, dos planos gerais compostos de forma bela, do design de som meticuloso. Gosto de acreditar que esta mistura de minimalismo, humor e vida quotidiana vai durar mais do que o cinema sintético e dominado por efeitos especiais da actualidade, e talvez venha prefigurar o cinema do futuro.”

Rick Prelinger - Extraído do ensaio incluído na edição em DVD de BOM DIA (Criterion Collection) (Rick Prelinger é um arquivista, argumentista e cineasta, a viver em San Francisco)



O FIM DO OUTONO

Late Autumn

Akibiyori

Um filme de Yasujiro Ozu

1960 | JAPÃO | 2H 08MIN | DRAMA / COMÉDIA – Cópia Digital Restaurada



Uma viúva tenta arranjar o casamento da sua filha com a ajuda de três amigos do seu falecido marido.

Com: Setsuko Hara, Yôko Tsukasa, Mariko Okada

Realização Yasujiro Ozu **Argumento** Kôgo Noda, Yasujiro Ozu **Direcção de Fotografia** Yûharu Atsuta **Montagem** Yoshiyasu Hamamura

Produção Shochiku co.,ltd.

Distribuição Leopardo Filmes

- **Sinopse alargada:** Seguimos as tentativas sucessivas de três homens mais velhos de ajudar a viúva de um falecido amigo a arranjar matrimónio para a sua filha. Esta não se revela nada feliz com a perspectiva nem com as propostas que apresentam, principalmente por causa da sua relutância em deixar a mãe sozinha.

“Sou feliz como sou”: pode não achar esta frase radical, mas é este o desafio

Dossier: YASUJIRO OZU 120, 2023 – Leopardo Filmes

lançado no maravilhoso O FIM DO OUTONO, de Yasujiro Ozu, por uma jovem mulher que anuncia alegremente que não está pronta para casar. Os mais velhos reagem com uma determinação escandalizada e comprometem-se a escolher de vez um marido para ela.

A situação que desperta tantos sentimentos é ironicamente simples. Os amigos de um homem recentemente falecido estão preocupados com o futuro da sua viúva (que todos eles cortejaram quando eram jovens) e da sua filha. Estes intrometidos bem intencionados tornam-se intrusos disruptivos à medida que tentam fazer arranjinhos para a filha, e depois para a mãe. Entretanto, ambas as mulheres se começam a apegar às liberdades inocentes que começam a viver.

O FIM DO OUTONO foi realizado em 1960. (Ozu faleceu em 1963.) Consequentemente as lutas entre gerações precedem as clivagens do final da década de 1960. No entanto, a extraordinária sensibilidade de Ozu tornam-nas profundamente dramáticas, principalmente porque estas pessoas gentis e sensatas parecem ter vivido vidas serenas.

No início, a rapariga parece ser submissa; rebela-se posteriormente contra a noção de um casamento combinado com um estranho. Mas mais tarde acaba por parecer mais tradicional e conservadora do que as personagens mais velhas, quando protesta violentamente contra os rumores de um novo casamento para a sua mãe. Ela insiste que seria “imoral” e “repugnante”, porque desonraria a memória do pai.

É uma criatura aprisionada entre o passado e o presente. O seu lado moderno rejeita a noção de casamento como um mero exercício de tolerância. Ela acaba também por devastar os seus interlocutores mais velhos quando afirma que o amor e o casamento nem sempre andam juntos. No entanto, quando confrontada com o facto de a sua mãe ter decidido abraçar uma nova vida fica tremendamente perturbada com a suspensão das antigas convenções.

Apesar das reprovações dos pais, lamentando a desobediência dos filhos, bem como o seu reconhecimento de que a nova geração não tem nada em comum com a sua quando eram novos, Ozu mostra igualmente que a aprovação dos filhos é terrivelmente importante para os adultos. Além disso, os filhos são bastante possessivos com os seus pais – um conceito surpreendente para um público norte-americano.

O tema da Ocidentalização é subtil ao longo do filme. Existem, claro, garrafas de Johnny Walker e uma imensidão de tecidos xadrez, as inevitáveis motorizadas e t-shirts. Mas existem também alguns momentos reveladores quando as jovens mulheres em roupas colegiais alternam entre os passos minúsculos e leves condicionados pelo uso de kimonos e as corridas livres nos seus saltos altos e saias ocidentais. Uma vez mais, sentimos que Ozu se encontrava a estudar uma geração em transição – aquela que estava dividida entre tradições e os instintos poderosos que indicavam que era tempo de as

deixar para trás. E os esforços das gerações anteriores para modelar os jovens choca com a resistência destes aos modelos que lhes oferecem.

Já que Ozu se concentra tanto na consciência interior, O FIM DO OUTONO está mais próximo da ficção do que do Cinema. Como habitualmente, Ozu utiliza consideravelmente uma câmara estática, que repousa nas caras daqueles que falam. O amor é raramente mencionado quando se aborda o tema do casamento. Mas o enorme carinho entre pais e filhos, e entre velhos amigos, revela-se mesmo que poucas vezes isso aconteça em plano: frequentemente, isso é mostrado através de pequenas brincadeiras que os amigos fazem às custas uns dos outros.

Finalmente, a filha casa-se. A mãe, assegurando que ela “não pode começar tudo de novo desde o zero”, esquivava-se das pressões dos amigos, e sorri para a solidão que tem à sua frente. Maravilhosamente interpretado ao longo do filme, especialmente por Setsuko Hara como mãe, e Yoko Tsukasa como filha, O FIM DO OUTONO salienta que as pessoas não podem controlar a vida dos outros, nem mesmo alegando boas intenções.”

Nora Sayre (crítica publicada no The New York Times em Outubro de 1973)
(Nora Clemens Sayre foi crítica de cinema e ensaísta, colaborando com o The New York Times, nos anos 1970.)



O GOSTO DO SAKÉ
An Autumn Afternoon
Sanma no aji

Um filme de Yasujirō Ozu

1962 | JAPÃO | 1H 53MIN | DRAMA – Cópia Digital Restaurada



Um viúvo vê-se na obrigação de escolher o melhor marido possível para uma das suas filhas, mesmo que essa escolha o aproxime cada vez mais da solidão.

Com: Chishū Ryū, Shima Iwashita, Keiji Sada, Mariko Okada, Teruo Yoshida
Realização Yasujirō Ozu **Argumento** Kōgo Noda, Yasujirō Ozu **Direção de Fotografia** Yūharu Atsuta **Montagem** Yoshiyasu Hamamura
Produção Shochiku co.,ltd.
Distribuição Leopardo Filmes

O GOSTO DO SAKÉ: UM TERNO ADEUS
Por Geoff Andrew

Nunca foi, claro, intenção de Yasujiro Ozu que O GOSTO DO SAKÉ fosse o derradeiro filme da sua carreira de 35 anos como argumentista-realizador.

Aliás, antes de morrer no dia do seu 60º aniversário, em Dezembro de 1963, ele tinha já algumas notas para o projecto seguinte, provisoriamente chamado “Radishes and Carrots” (mais uma vez, como habitualmente, a história de uma filha prestes a casar e a deixar o seu pai, embora o pai neste caso estivesse com cancro, a doença que provocou a morte de Ozu); e há todas as razões para acreditar que, se ele não tivesse falecido, o mestre Japonês teria continuado a completar filmes ao ritmo estável de um filme por ano. Infelizmente não foi assim que as coisas aconteceram e conseqüentemente O GOSTO DO SAKÉ acabou por se tornar para muitos o “testamento” de Ozu.

O GOSTO DO SAKÉ não é o filme mais conhecido do realizador, nem o título que os mais familiarizados com o seu trabalho citam como sendo o seu maior feito; estes dois superlativos em particular seriam provavelmente melhor aplicados a “Viagem a Tóquio” (1953). E alguns podem até argumentar que o tom mais sombrio desse filme anterior e a sua cena fúnebre – completada com um comentário filosófico invulgarmente explícito (“A vida é decepcionante, não é?”, observa uma jovem, à qual a cunhada responde de forma simples, “Sim, é”, com um sorriso consideravelmente menos simples) – o tornam um canto de cisne mais adequado. Todavia, no refinamento do estilo e temáticas de Ozu, e na sua indefinida atmosfera de nostalgia e perda, O GOSTO DO SAKÉ sentese, de facto, como uma soma da carreira do realizador – e é, afinal de contas, a sua última obra-prima.

Como pode ser dito sobre tantas obras de Ozu, o filme é ao mesmo tempo típico e único. Típico porque tal como todos os filmes do realizador, com excepção dos seus primeiros filmes (que foram desde comédias sobre a vida de liceu até filmes de gangster, e que revelaram de forma um pouco mais clara o seu lado de fã de Hollywood), é um terno drama doméstico sobre uma família da classe média, um shomin-geki característico do seu estúdio, Shochiku. Mais especificamente, pertence a um subgrupo particular destes filmes cuja história central gira em torno da questão de saber se uma jovem mulher em idade para casar se casa ou se fica em casa para cuidar de seu pai viúvo. Neste caso, ainda que o seu irmão mais novo, Kazuo, tenha também de sair de casa, Michiko Hirayama (Shima Iwashita) parece não ter muita pressa de casar; nem mesmo o pai dela (Chishu Ryu) perdeu muito tempo a pensar no assunto. Ainda assim, os seus antigos colegas de liceu e companheiros de bebida Professor Horie – que voltou a casar recentemente com uma mulher pouco mais velha do que Michiko – e o Sr. Kawai continuam a dizer ao pai que deveria arranjar um noivo para a filha antes que esta se torne uma solitária e amarga solteirona, como a filha de Sakuma, um antigo professor que encontraram recentemente. Eventualmente, depois de reflectir, de algumas discussões com Michiko e de uma tentativa falhada, Hirayama consegue seguir o conselho dos amigos.

Mesmo sem o nome de Ozu nos créditos, qualquer pessoa que já tenha visto algum dos seus filmes reconheceria provavelmente O GOSTO DO SAKÉ como sendo um filme seu em menos de um minuto, tão idiossincrático, consistente e

sólido é o seu estilo. Cedo na sua carreira, o realizador procurou encontrar e desenvolver uma forma de ver e mostrar o mundo que lhe pareceu correcta; tal como aconteceu, esta realidade foi também a sua. Os elementos característicos do estilo são, notoriamente, o uso de planos curtos, filmados com a câmara quase sempre fixa e num ângulo invulgarmente baixo em relação às personagens em plano; cortes simples em vez de fades, wipes ou dissolves; sequências de paisagens e edifícios não só para iniciar os filmes mas também para fornecer pontuação e ligações entre as cenas narrativas; a preferência pelos diálogos do “dia-a-dia”, ultra-realistas, muitas vezes de tipo aparentemente trivial; e uma preferência para histórias discretas, quase desdramatizadas e evocativas das vidas “normais” da classe média, que compunha a maior parte quer da população japonesa quer, presumivelmente, do público de Ozu.

Estes elementos são tão constantes na obra de Ozu que até há quem se queixe de haver muito pouco a diferenciá-los entre tantos filmes; não só o seu estilo maduro permanece consistente, especialmente desde “Primavera Tardia” (1949) em diante, mas as histórias passaram a centrar-se em algumas situações familiares básicas e em dilemas, ao mesmo tempo que os actores se sucederam em vários filmes. É difícil imaginar alguma queixa sobre repetibilidade ser feita contra, digamos, Monet ou Miró, Shostakovich ou Sibelius – nem, mais próximo, contra o gosto de Hawks ou Hitchcock, Almodóvar ou Angelopolous; existem vozes automaticamente distintivas em todas as áreas de criatividade. Mas um lamento deste tipo é impreciso e deriva de não observar suficientemente de perto os seus filmes.

Assim ao mesmo tempo que O GOSTO DO SAKÉ é, em tantas formas, tão inteiramente típico de Ozu, é também uma variação distinta, prolongando de uma forma graciosa os seus predecessores. Em particular, contrapõe poderosamente os seus aspectos mais cómicos com lembranças frequentes sobre a solidão que Hirayama irá enfrentar nos seus últimos anos mas também acerca do destino que poderá aguardar a sua filha se ele não lhe encontrar um marido; a infelicidade da filha de Shakima é por demais evidente na cena desarmante em que o professor regressa a casa bêbedo depois de uma saída à noite com Hirayama. Quer Michiko se case ou não, é inevitável que quer Hirayama quer a sua filha acabem sem uma pessoa que é uma fonte de conforto e felicidade; nunca somos autorizados a esquecer que o dilema vivido pelo par envolve uma situação em que todos perdem. Além disso, Ozu devota a maior parte da narrativa ao pai e aos seus amigos igualmente idosos do que a Michiko, garantindo um sentimento constante de nostálgica melancolia – uma nostalgia exemplificada pelo facto de a anfitriã de um bar lembrá-lo da sua já falecida mulher e pela repetição de uma antiga marcha de Guerra que Hirayama conhecia dos tempos do Exército.

Indo além da aparente simplicidade dos filmes de Ozu descobrir-se-á uma imensa sofisticação em jogo na sua construção e significado. Tomemos, por exemplo, o tratamento subtil dos temas interrelacionados do envelhecimento,

da solidão, da perda, da nostalgia e da responsabilidade familiar em O GOSTO DO SAKÉ. Apesar de o verdadeiro ponto central do filme ser aquilo que irá acontecer entre Michiko e o pai (e mesmo esse aspecto é já bastante complexo em si mesmo, dado que ambos têm o hábito de esconder os seus reais sentimentos acerca da questão do casamento), a relação dos dois é interminavelmente reflectida e refractada através das experiências das outras personagens no filme: não só dos outros filhos de Hirayama mas também dos seus amigos e famílias, das suas secretárias e colegas, do seu antigo professor, e do homem que encontra num bar e que serviu com ele na Guerra. As experiências destas personagens e os seus conselhos têm várias funções: conferem substância à história e enriquecem-na; proporcionam ao hesitante Hirayama uma gama de opções a considerar; mostram que os seus problemas são comuns e estão longe de serem extraordinários; e asseguram que não nos identificamos ou simpatizamos de forma demasiado simplista quer com Hirayama quer com a filha. Ozu faz-nos sofrer com as personagens mas fá-lo ao ser honesto em vez de nos manipular. Daí a sua famosa contenção: tal como as próprias histórias, as interpretações evitam histrionismos e melodramas. Se ficamos profundamente comovidos no final dos seus filmes, isso não se deve ao facto de alguém ter carregado nos botões certos mas porque vimos algo que nos abalou de forma verdadeira.

Existem, sugiro, várias razões para esta sensação de veracidade. Em primeiro lugar existe a forma subtil como Ozu contextualiza as suas histórias e personagens no contexto do resto do mundo. O GOSTO DO SAKÉ tece um comentário oblíquo sobre o legado da Guerra: num dos muitos bares que Hirayama visita, são expressadas diferentes atitudes em relação à derrota do Japão, ao mesmo tempo que as preocupações do filho mais velho de Hirayama, Koichi, e da sua nora, Akiko – comprar um frigorífico, jogar golfe – demonstram o crescente consumismo e Americanização da sociedade Japonesa. (As personagens nos últimos filmes de Ozu tendem a ser mais abastadas do que nos anteriores, reflectindo a mudança do país.) Em segundo lugar existe a tendência constante de Ozu para o eufemismo, mais evidente nas interpretações (o Hirayama de Ryu é especialmente magnífico a este respeito) mas também na determinação em evitar excessos melodramáticos na narrativa. É estranho que nunca vejamos o casamento de Michiko, ou mesmo o homem com quem ela casa – estranho até se perceber que o filme não é sobre o facto de ela ter um casamento feliz mas sobre os dilemas enfrentados pelos pais que procuram a felicidade para os seus filhos mas que se sentem magoados quando eles partem de casa.

O eufemismo é subtil. Mesmo quando Michiko descobre que não pode casar com o amigo de Koichi, como secretamente esperava, a sua resposta não expressa a decepção muito mais claramente do que a resignação do seu pai, “Sinto muito, por ela.” De facto, embora o conteúdo narrativo do filme possa sugerir ser lamechas, na sua maioria O GOSTO DO SAKÉ é tudo menos isso. Os filmes de Ozu estão normalmente misturados com a comédia, e aqui existe muita insinuação às custas de Horie, sobre a sua virilidade em relação à sua

jovem esposa. Além disso, Ozu revela de forma característica um grande talento visual, provocando e confrontando as nossas expectativas no seu uso imaginativo daquilo que acontece fora de plano, e surpreendendo-nos constantemente com a forma como posiciona uma deslumbrante gama de objectos de cor vermelha – luzes, sinais, camisolas, tapetes, baldes, barris, livros, lençóis, cartazes, extintores, etc., etc. – no interior das suas meticulosas composições dominada por tons pastéis suaves.

Esses vermelhos estão no seu nível mais requintado quando Ozu nos permite, finalmente, ver Michiko no seu vestido de casamento; enquanto a bainha escarlate desliza pelo chão, anunciando a sua partida quer do filme quer da casa da família, a comédia começa a ficar para trás. Um pouco embriagado após o casamento, e relutante em voltar para uma casa agora abandonada pela filha, Hirayama procura conforto num bar, onde a empregada, reparando no fato escuro e, talvez, no seu estado de espírito igualmente sombrio, lhe pergunta se esteve num funeral. “Algo do género.” Aquilo que é tão ressonante nesta resposta é o facto de percebermos que as suas palavras são simultaneamente auto-complacentes e verdadeiras. Não existe sentimentalismo, apenas uma profunda compaixão.

Geoff Andrew é Director de programação de cinema do British Film Institute Southbank, em Londres, e editor na Time Out London. Escreveu, contribuiu para, e editou inúmeros livros sobre Cinema, incluindo estudos sobre filmes de Nicholas Ray, o filme “10” de Abbas Kiarostami, a trilogia das “Três Cores” de Krzysztof Kiewslowski, e o cinema independente americano das décadas de 1980 e 90.

Ensaio incluído na edição em DVD de O GOSTO DO SAKÉ da Criterion Collection



Links:

- 1) [HISTÓRIA DE UM PROPRIETÁRIO RURAL \(1947\)](#)
- 2) [PRIMAVERA TARDIA \(1949\)](#)
- 3) [VIAGEM A TÓQUIO \(1953\)](#)
- 4) [CREPÚSCULO EM TÓQUIO \(1957\)](#)
- 5) [A FLOR DO EQUINÓCIO \(1958\)](#)
- 6) [BOM DIA \(1959\)](#)
- 8) [O GOSTO DO SAKÉ \(1962\)](#)
- 7) [O FIM DO OUTONO \(1960\)](#)

Spot:



2023