

VIAGEM A TÓQUIO

um filme de Yasujiro Ozu com Chishû Ryû, Chieko Higashiyama, Setsuko Hara, Haruko Sugimura, Sô Yamamura
Cópia Digital Restaurada | *Tôkio monogatari* | Japão | 1953 | 136' | M/12

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.

O PARAÍSO PERDIDO

Yasujirô 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...

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 Yasujirô 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 refletido 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 fingir 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]