

Formas intersticiais: a poética da impermanência em Yasujiro Ozu*

Interstitial Forms: Yasujiro Ozu's Poetics of Impermanence

Thiago Rodrigues Lima**

Resumo

Este trabalho busca pensar o cinema de Yasujiro Ozu à luz de *Ma*, uma noção tradicional japonesa que diz respeito a uma qualidade intersticial. Percebemos que os filmes do diretor são atravessados pela singularidade da experiência estética e religiosa nipônica ao se valerem de um espaço-tempo intersticial em que uma atmosfera emerge a partir de uma afirmação formal do vazio (*Ma*). Principalmente em suas obras crepusculares, essa qualidade aciona um movimento plácido e um ritmo meditativo que emergem enquanto características fundantes de sua poética cotidiana. Tais movimentos emanam das relações intersticiais que são suscitadas pelo uso singular dos espaços e do tempo inscritos nos filmes.

Palavras-chave: Yasujiro Ozu; cotidiano; *Ma*; interstício.

Abstract

This work seeks to reflect upon Yasujiro Ozu's cinema in light of *Ma*, a traditional Japanese notion that concerns an interstitial quality. We notice that the director's films are permeated by the singularity of the Japanese aesthetic and religious experience when using an interstitial space-time in which an atmosphere emerges from a formal affirmation of emptiness (*Ma*). Especially in his late works, this quality triggers a placid movement and a meditative rhythm that arise as the founding characteristics of his poetics of the everyday. Such movements emanate from the interstitial relations that are provoked by the singular use of spaces and time inscribed in the films.

Keywords: Yasujiro Ozu; everyday; *Ma*; interstice.

* Trabalho apresentado no GT 2 – Estudos da Imagem e do Som do XIV PosCom PUC-Rio, de 21 a 24 novembro de 2017.

** Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, instituição em que também obteve o título de bacharel em Comunicação Social. Integrante do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência; e-mail: thiagorodriguezlima@gmail.com.

1. Introdução

Diante de inúmeros estudos realizados por importantes pensadores sobre o cinema de Yasujiro Ozu, uma característica em comum parece surgir. De Deleuze (2013) a Yoshida (2003), de Schrader (1988) a Ishaghpour (2002), guardadas as devidas diferenças, eles veem nas obras do mestre japonês uma assepsia cujo rigor formal se impõe sobre o mundo e as relações filmadas. De antemão, observamos que estes traços possuem uma forte ligação com uma herança estética e religiosa da cultura japonesa tradicional, em especial a noção de *Ma*. Grosso modo esta noção carrega o sentido de um intervalo, hiato, lacuna ou interstício que está enraizado no vazio. Observaremos suas implicações com mais detalhes adiante no trabalho. Este artigo, portanto, pretende se debruçar sobre essa singular conjunção que Yasujiro Ozu cria entre sua genética cultural e suas obras cinematográficas, principalmente em seu filme seminal *Era uma vez em Tóquio* (1953).

Desde seus primeiros filmes mudos, Ozu nos mostra pequenos gestos de transgressão tanto na maneira de olhar as consequências do processo de industrialização japonês na vida dos personagens, quanto nos embates entre distintas gerações em uma mesma família. O jovem que fica desempregado por se rebelar contra o patrão que demitiu injustamente um colega mais velho (*Coral de Tóquio*, 1931); as crianças que fazem greve de silêncio após assistirem um filme em que o pai é constrangido a fazer brincadeiras para entreter o patrão (*Eu nasci, porém...*, 1932); os dilemas sobre casamento e fragmentação da família (*Pai e filha*, 1949; *Fim de verão*, 1961; *A rotina tem seu encanto*, 1962); o marido ao descobrir que, durante sua ausência, sua esposa teve que se prostituir para pagar o tratamento médico do filho pequeno (*Uma galinha no vento*, 1948); os filhos que seguem sua rotina de trabalho e não podem dar a atenção devida aos pais os visitam pela primeira vez (*Era uma vez em Tóquio*). Via de regra, a maneira pela qual Ozu articula tais embates é sutil e se dá a partir de uma estilística bastante sóbria e serena, onde a banalidade do cotidiano e as miudezas das relações familiares se adensam e se complexificam junto à sua poética.

Na brevidade das notas de seu diário íntimo (OZU, 1996), uma atenção distanciada sobre seu cotidiano é descrita. Entre os encontros com amigos ou estadias em hotéis, vislumbres do pôr-do-sol ou da neve em seu degelo, Ozu se coloca menos como alguém implicado e atravessado pelos acontecimentos do que como um espectador cujo olhar

contempla objetivamente o transcorrer da vida e das manifestações da natureza. Os títulos de algumas de suas obras crepusculares já sugerem essa marca: *Late Spring* (1949), *Early Summer* (1951), *The flavor of green tea over rice* (1952), *Early spring* (1956), *Tokyo twilight* (1957), *Equinox flower* (1958), *An autumn afternoon* (1962)¹. Essa contemplação da ordinariade das coisas, de seu caráter sensorial – o sabor do chá verde sobre o arroz – e ao mesmo tempo circular – as estações do ano – está intimamente relacionada à poética de seus filmes. Neles, Ozu atenua a intriga e se detêm sobre a banalidade do cotidiano, tendo a família japonesa como o centro gravitacional onde orbitam as relações corriqueiras ao modo de conversas triviais, de pequenos lampejos de beleza e de melancolia do dia a dia, seja pela vida no escritório, na escola ou na casa.

Donald Richie (*apud* NAGIB e PARENTE, 1990) observara que nos filmes de Ozu “(...) o mundo inteiro cabe numa família, as personagens são antes membros de uma família do que de uma sociedade – e o fim do mundo não parece mais distante do que a porta de casa”. A vontade de casar a filha que, segundo a tradição japonesa, já está ficando velha e a solidão que pai e filha vão sentir com essa separação (*Pai e filha*, *Crepúsculo em Tóquio* e *A rotina tem seu encanto*); o casal de idosos que viaja para a capital japonesa a fim de rever seus filhos, netos e nora (*Era uma vez em Tóquio*); as crianças que ficam fascinadas pela televisão que um vizinho acabara de comprar (*Bom dia*). O gesto de apagamento ou renúncia dos momentos de ação ou dramaticidade excessivos se dá em prol de obras que se sustentam pelas miudezas, minúcias e circularidades dos atos cotidianos. Esse gesto possui uma grande força poética que, ao se unir à singularidade da *mise-en-scène* ozuniana, enseja outras potências para a experiência sensível.

Alinhamo-nos a Alain Bergala (*apud* NAGIB e PARENTE, 1990) quando este diz que refletir sobre as obras de Ozu nos obriga a repensar toda a ideia de cinema tida até então. O “continente-Ozu”, para retomarmos suas palavras, é marcado por uma forte enunciação que precede o próprio enunciado. Apesar de este princípio reger boa parte da elaboração de certo cinema de ficção, Bergala observa que a particularidade da inscrição de Ozu reside numa indiferença às leis de identificação do espectador, tanto para com os personagens quanto para com a figura do autor. Isso é identificado na sistemática renúncia de uma linguagem cinematográfica ilusionista – chamada ironicamente pelo diretor de “cinema-engodo” –, ao passo em que um rigor, denominado por Bergala de

“sistema-Ozu”, se erige: a câmera é cuidadosamente colocada numa posição baixa e levemente angulada; seus movimentos se rarefazem; os enquadramentos e a fixidez das imagens sugerem que os personagens, objetos e paisagens são filmados como se estivessem posando para uma fotografia ou pintura, valorizando as linhas geométricas dos elementos colocadas em cena; os planos não se prolongam, mas, graças ao rigor e à economia narrativa, eles se dilatam dentro do conjunto de uma obra. Se em um primeiro momento de seu cinema as fusões eram frequentes, em suas obras tardias elas dão lugar aos cortes secos; é recorrente o uso de planos em que o humano se ausenta do quadro e a diegese é suspensa, como se o filme respirasse; a temporalidade é distendida a partir das repetições de enquadramentos, composições ou falas; a narrativa se acumula na medida em que o registro se volta para as miudezas das relações familiares cotidianas.

2. A construção do olhar no Oriente: o interstício

Podemos pensar sobre as diferenças da construção do olhar entre Ocidente e Oriente sistematizadas por Hans Belting (2015)² para nos embrenharmos nessa singularidade da *mise-en-scène* ozuniana. Ao se deter sobre a pintura, Belting observa que o conceito de janela está intimamente ligado à revolução pictórica causada pela perspectiva tridimensional³. A chamada *perspectiva naturalis* se reportou a essa maneira de olhar como uma forma natural de contemplação do mundo, um espaço que possibilitasse a visão *sobre* ou *de* algo. Mas a janela é também uma moldura, um parâmetro de medida e um espaço que delimita o olhar, criando uma zona de imprecisão sobre o campo visual. Trata-se, portanto, de um recorte sobre o visível⁴. Para o autor, a disposição do olhar assumida pela pintura ocidental atua como forma simbólica que implica a presença de um sujeito que, a partir de si, lança um olhar direcionado ao mundo, em que o interior da *janela* – aquilo que está no extracampo da pintura – representa o lugar simbólico do *eu*, enquanto o exterior é somente acessível pelo olhar: “O mundo exterior que se encontra diante da janela é um lugar outro, e não aquele em que o sujeito está junto a si mesmo” (BELTING, 2015, p. 117). Essa relação com o mundo pela janela – pela busca de uma imagem que está além dela – provoca uma cisão entre o *ser* e as *coisas*, divide os espaços entre os domínios *público* e *privado*, o *dentro* e o *fora*.

Já nas diferentes culturas asiáticas, onde os quadros europeus com seus formatos de janela permaneceram desconhecidos até o século XIX, não há uma noção de sujeito tão proeminente e conformado no sentido dado pela cultura ocidental. Ali, portas e paredes corrediças deixam a passagem aberta, criando uma outra relação entre interior e exterior. As fronteiras entre o *dentro* e o *fora* não são tão claras, mas se deixam interpenetrar criando um espaço articulado e possível de ser rearranjado⁵. Belting (2015, p. 118), então, diferencia as duas trajetórias pictóricas: de um lado o quadro-janela e, de outro, a pintura em rolo.

Tanto em seu formato quanto na disposição de suas imagens, os rolos suspensos não apresentam analogia alguma com o olhar pela janela, o qual pressupõe uma posição frontal do espectador diante da parede. De modo similar, isso também se observa no caso dos painéis pintados, passíveis de serem dobrados e rearranjados em lugares diversos no espaço de habitação. Em vez de abrir uma janela para o mundo exterior, o painel pintado, por assim dizer, propicia que o exterior adentre no interior.

O que percebemos nessa relação é que a concepção binária e dicotômica do sujeito e do mundo excepcionalmente ocidentais, em que o *ser* e as *coisas* se encontram cindidos, são borrados e dão lugar a um outro modo de olhar e existir, algo que não é necessariamente *um* nem *outro*, mas que se encontra em seu interstício. Essa qualidade intersticial é uma forte marca da cultura tradicional japonesa, em que os filmes de Yasujiro Ozu estão embebidos não tanto pelas temáticas de suas obras, mas sim pela experiência suscitada pela sua poética. Entre a serenidade do olhar-câmera, o rigor dos enquadramentos e o movimento temporal planejado e contínuo, parece-nos que suas obras crepusculares adquirem qualidades meditativas. Isso ocorre na medida em que há uma intensificação do olhar sobre as minúcias do cotidiano e de um exercício de contemplação sobre os eventos, personagens, espaços e objetos apresentados nas imagens.

Em *Transcendental Style in film*, Paul Schrader (1988, p. 28) observa que Ozu dirige vazios e silêncios. Talvez aqui encontremos um caminho fortuito para abordarmos a atmosfera e a qualidade meditativa que emerge dos trabalhos do diretor japonês. Mas que tipo de vazio e silêncio são esses que se encontram em seus filmes? Nesse ponto, gostaríamos de nos alinharmos à noção de *Ma*, um importante traço que ajuda a definir a vida tradicional japonesa.

3. *Ma*: formas intersticiais e a poética da impermanência em Yasujiro Ozu

Um termo complexo e de difícil tradução, *Ma* é um reflexo de um paradigma estético-religioso japonês, um modo de olhar que se volta para os intervalos, lacunas, hiatos ou interstícios que existem entre dois ou mais elementos no tempo ou espaço (PILGRIM, 1986). A origem de *Ma* se dá a partir da ideia de um espaço vazio demarcado por quatro colunas onde o divino poderia aparecer. Essa característica é sugerida em sua própria composição ideográfica:

間 = 門 + 日

Ma = Portão + Sol

Formado pelos caracteres portão (門) e sol (日), podemos pensar *Ma* (間) como um intervalo disponível no espaço e/ou tempo⁶ onde possa haver a emergência de uma potência sensível. Em *Ma: a estética do “entre”* (2013-2014), Michiko Okano o relaciona ao terceiro excluído do pensamento aristotélico. Para ela, enquanto o filósofo grego admitia apenas dois caminhos em polos diametralmente opostos – o ser e o não ser, o verdadeiro e o falso –, um terceiro era omitido: o do “nem ser, nem não ser”, o de uma proposição verdadeira ser falsa e uma falsa ser verdadeira. A ideia de *Ma* se encontra nesse caminho do meio, onde habita simultaneamente “um e outro” ou “nem um, nem outro”. Ele é o intervalo que une e ao mesmo separa termos distintos; é o que se encontra *entre* o pleno e o vazio, *entre* a presença e a ausência, *entre* o som e o silêncio. É uma fresta ou rachadura por onde é possível entrever a iluminação. Uma ideia central é a que a noção diz respeito ao tempo e espaço⁷ enraizados no “vazio”, em que sua manifestação se dê unicamente por meio dos movimentos e eventos que ocorrem em seu interior.

A complexidade de *Ma* advém do fato de que ela não se relaciona somente a realidades físicas e descritivas, mas também a modos particulares de experiência que são suscitados a partir da percepção de *estar* situado em um tempo e espaço intersticial onde se encontra o vazio. Nas artes, a manifestação dessas noções suscita uma estética peculiar que pode ser observada, por exemplo, na valorização do espaço não desenhado em uma pintura, nas pausas entre as notas de uma música, no tempo de não ação de uma dança. Kathe Geist (1983, p. 234) observa que ele é “o vazio que eleva sentido à forma, o silêncio que aviva o sentido do som”. Esses momentos esvaziados ou silenciosos

são uma maneira de aguçar a sensibilidade para o espaço e o tempo enquanto matérias vivas, fluidas e em constante mudança, portanto impermanentes.

Tendo isto em vista, as formas de vazio se apresentam no cinema de Ozu não só pela ausência de objetos e personagens na imagem ou no som, mas podem ser encontradas, por exemplo, nas qualidades meditativas de sua poética, onde o olhar é um ato de contemplação sereno que parece restituir as imagens dos personagens e dos objetos quase que às suas superfícies ou aparências. Lúcia Nagib (1990, p. 9) nos sugere a ideia de “hipertrofia do objeto”, na qual a palavra “objeto” remete tanto um personagem, um acessório ou quaisquer outros componentes do cenário. Em muitos de seus filmes, Ozu parece nos mostrar o que *é* um personagem ou que *é* um objeto a partir da destituição de quaisquer prescrições, sejam simbólicas ou psicológicas. Isso não quer dizer os afetos são inexistentes em seu cinema, pelo contrário, eles se encontram nos pequenos gestos, nos olhares, em suas posturas e seus corpos. É ao negar o excesso do drama, e assim intensificar o comedimento e a sobriedade, que Ozu alcança a potência de um sentimento sem condescendência. Talvez seja esse o esvaziamento ou redução à aparência o gesto que devolve a complexidade aos seres e às coisas, abrindo-os às suas múltiplas nuances e possibilidades. Em sua conhecida formulação apresentada no *Imagem-tempo*, Deleuze toca nesse ponto:

Às vezes é preciso restaurar as partes perdidas, encontrar tudo o que não se vê na imagem, tudo o que foi subtraído para torná-la “interessante”. Mas às vezes, ao contrário, é preciso fazer buracos, introduzir vazios e espaços em branco, rarefazer a imagem, suprimir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo. É preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro (DELEUZE, 2013, p. 32).

Nesse sentido, nos parece que a experiência particular que se apresenta no cinema de Ozu reside em seu substrato: emergir uma atmosfera singular a partir do vazio, fazer deste uma forma sensível.

Os prolongamentos de cenas de não ação, onde a progressão diegética é suspensa, são potentes exemplos pragmáticos que pensamos dialogar com a peculiaridade de *Ma*. Inseridos *entre* as cenas em que os personagens estão realizando alguma ação, estes planos são esvaziados de presença humana e fazem um uso radical e descentralizador dos espaços. Ozu fixa a câmera por um momento – usualmente o plano se estende não menos que cinco segundos e não mais que trinta – em algum aspecto inanimado do ambiente, como paisagens, salas, vasos

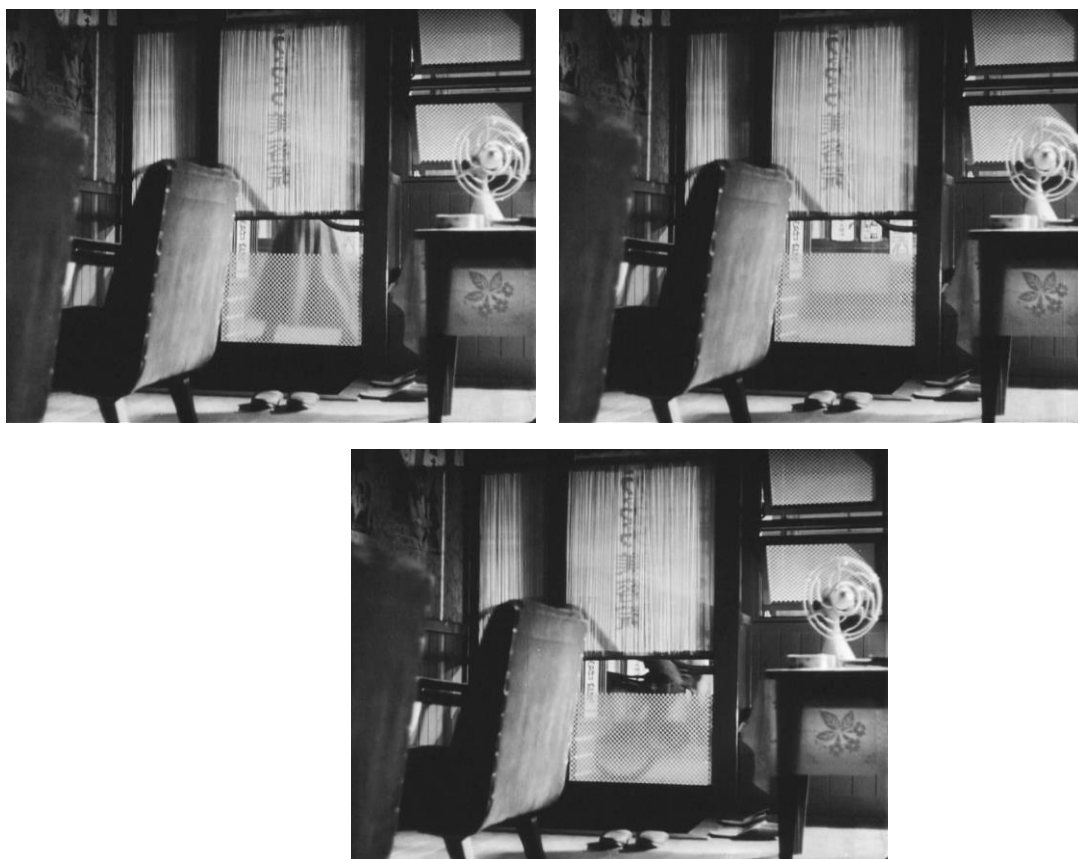
de flores, corredores, varal de roupas ou outros espaços destituídos de ação. A imagem lembra a fotográfica quando pensamos na imobilidade do quadro, e no tempo demandado para a contemplação dos elementos que a compõem. A singularidade desses planos reside em uma autonomia que ganham ao interromper o fluxo diegético, criando uma tensão entre a suspensão da presença humana e seu retorno. Ao denominá-los de “*pillow shots*”⁸, Noël Burch (1990, p. 35) observa que eles não fazem parte de um traço estilístico individual, mas sim como um traço fundamentalmente japonês, uma manifestação de dissidência diante da visão de mundo culturalmente determinada e complexa. São planos imóveis exteriores à diegese e que, ainda sim, possuem uma relação poética interna ao filme.

Deleuze (2013), por sua vez, nomeia esses momentos ozunianos como *tempos mortos*, nos quais os espaços são elevados à condição de espaços quaisquer, seja por desconexão ou vacuidade. Nesses ambientes esvaziados – sem personagens e movimentos, interiores ou exteriores desertos, ou paisagens da natureza – uma autonomia é adquirida na medida em que elas operam como *contemplação pura* e “(...) asseguram uma identidade do mental e do físico, do real e do imaginário, do sujeito e do objeto, do mundo e do eu” (p. 26). Deleuze (2013) observa duas qualidades de *tempos mortos* em Ozu: os espaços vazios e as naturezas-mortas. Enquanto a primeira se vale da ausência de conteúdo possível, a segunda se define pela presença e composição de objetos que se envolvem a si mesmos ou se tornam seu próprio continente. Os espaços vazios constituem situações óticas e sonoras puras⁹, ao passo que as naturezas-mortas são imagens puras e diretas do tempo. Esses planos criam uma outra maneira de ligação entre as imagens, que fazem com que os *opsignos*, ou as imagens puramente óticas, emerjam e tornem sensíveis o tempo e o pensamento por meio do visível e do sonoro.

No intuito de perceber a reverberação de *Ma* no material expressivo cinematográfico, tomemos uma sequência de *Era uma vez em Tóquio*. Logo após as cenas em que Tomi Hirayama está brincando com seu neto caçula no alto de um morro e Shūkichi aparece sentado no centro da imagem com um leque, um corte transfere a cena para o salão de cabelereiro de sua filha mais velha. No plano sonoro, a música extradiegética sai de cena para dar lugar ao som ambiente. A câmera, com sua imobilidade, contempla alguns objetos que compõem o interior do estabelecimento: cadeiras, chinelos, uma pequena mesa que serve de apoio a um ventilador, uma porta e janelas de madeira e vidro coberta por persianas e treliças

transparentes. Dentro do quadro temos a coabitação de espaços de naturezas distintas (fotogramas 1, 2 e 3): um interno, esvaziado de presença humana, mas que ainda abriga o movimento do ventilador; e outro externo, em que, pelas frestas das janelas e da porta, observamos fragmentos dos transeuntes em movimento. Esse quadro exerce um papel *intersticial*, sendo uma fronteira espacial e temporal, entre esses dois ambientes, o salão de cabeleireiro e a rua, entre a fio narrativo e sua suspensão. Por outro lado, se considerarmos esse quadro em relação aos outros que estão imediatamente antes e depois, ele possui uma autonomia pictórica, um momento de “pura contemplação” dos elementos ali inscritos, para retomarmos o termo de Deleuze. O vazio diegético convive com a plenitude do tempo que é experienciado em sua duração.

FOTOGRAMAS 1, 2 e 3: *Ma*, o tempo pleno e a suspensão diegética.
Um espaço *entre*, que liga o dentro e o fora pelas frestas da porta e das janelas

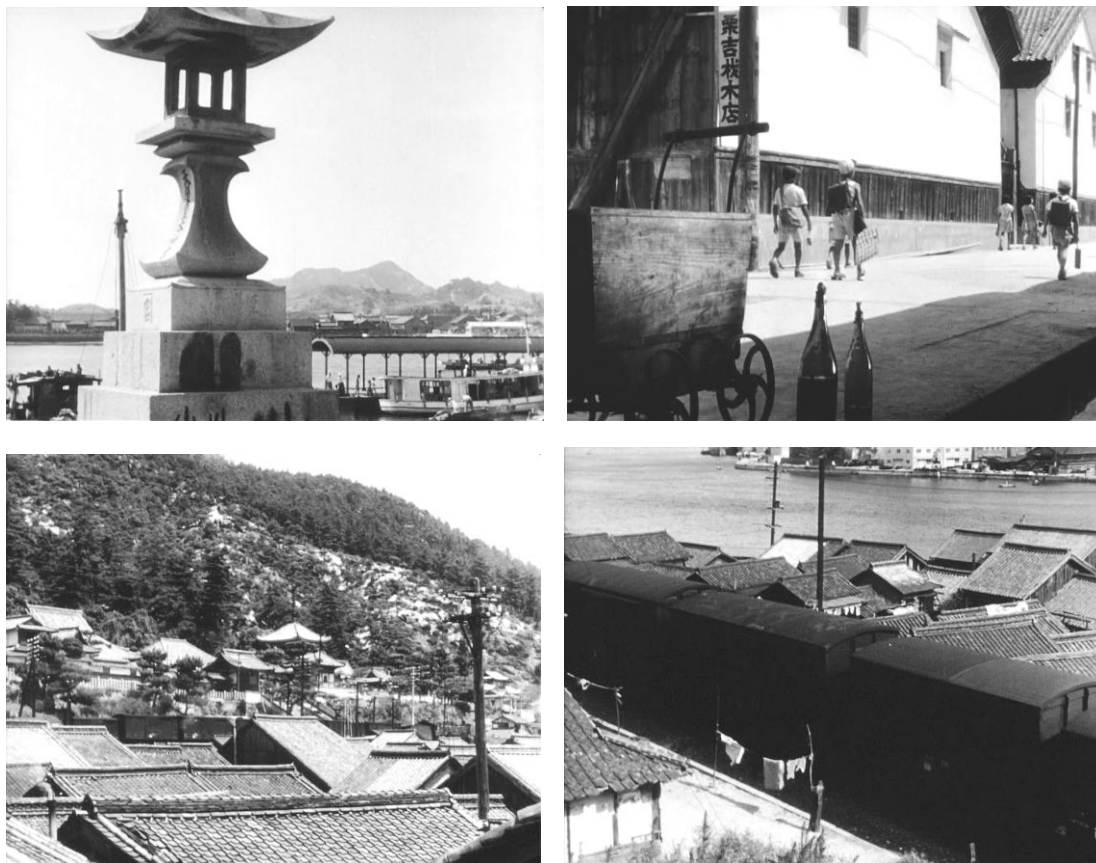


FONTE: Reprodução

Em *Formes de l'impermanence* (2002), Youssef Ishaghpour observa que os personagens de Ozu são colocados em cena como em uma fotografia. Há sempre o momento feliz do encontro familiar, qualquer coisa de memorável, mas isso é destinado ao desaparecimento, não durará senão pela imagem que resta. A família que se dissolve com o casamento e a consequente mudança da filha; a senhora que falece logo após visitar os parentes em Tóquio; os filhos que se desiludem com a figura do pai e começam a rechaçá-lo; a sobrinha que vai embora da casa dos tios ou o pai idoso que falece na casa de sua ex-companheira e mãe e sua filha¹⁰. A impermanência dos personagens e de suas relações formariam o cerne do cinema de Ozu. Mais do que histórias, seus filmes seriam variações estilísticas de uma mesma história¹¹. Se a fotografia carrega em si uma qualidade mortífera entre a imagem capturada naquele instante e seu objeto (BARTHES, 2012, p. 34; BAZIN, 2014, p. 27), no cinema, a pura fugacidade das imagens em movimento – a transitoriedade dos fenômenos da vida, os traços que revelam os constantes movimentos de mudança – trariam em si, cada um à sua maneira, a sensação de impermanência.

Hasumi Shigehiko (*apud* DESSER, 1997, p. 121) nota que o talento de Ozu reside em sua capacidade de criar imagens que funcionam poeticamente a partir das relações interiores ao filme, não por afixar uma imagem que é considerada poética em um domínio exterior à obra. Duas cenas de *Era uma vez em Tóquio* nos parecem emblemáticas ao conjugarem poeticamente essa relação sobre a impermanência no interior da obra. Nas imagens iniciais do filme (fotogramas 4, 5, 6 e 7), Ozu nos apresenta o cotidiano da pequena cidade de Onomichi, onde vive o casal de idosos. Um totem de arquitetura tradicional com um barco que corta o plano à direita; crianças com mochilas nas costas indo para as aulas; tetos de casas próximos à linha férrea onde um trem cruza. A iluminação desses ambientes é suave, banhada pela luz da manhã. As sombras são brandas, pequenas nuances sem contrastes fortes.

FOTOGRAMAS 4, 5, 6 e 7: Cena de abertura



FONTE: Reprodução

Já na segunda cena, logo após sabermos que Tomi Hirayama não sobreviverá até o amanhecer, Ozu modula a primeira sequência de planos da cidade Onomichi. A estação fluvial, com o pôr do sol ao fundo, enseja a recorrência dos motivos (fotogramas 8, 9, 10, 11 e 12). Agora, os espaços estão esvaziados. O barco que cortava o plano do totem da esquerda para a direita agora o faz em sentido contrário; não há crianças indo para a escola, nada cruza a linha férrea, os barcos estão parados e um nevoeiro se forma sobre o teto das casas. Os espaços vazios anunciam a proximidade da morte ao mesmo tempo em que se erigem como algo que permanece *apesar* da morte. Na impermanência da vida de Tomi, é como se Ozu nos mostrasse o fluxo contínuo do tempo e da vida a partir da modulação nesses ambientes. Mesmo sem saber como e até quando, algo continua.

FOTOGRAMAS 8, 9, 10, 11 e 12: A modulação das imagens de abertura, agora esvaziadas da presença humana



FONTE: Reprodução

Embora austero em sua forma, o cinema de Ozu interpela o espectador a um olhar cada vez mais sóbrio e comedido sobre as transformações no cotidiano de um Japão em vias de se ocidentalizar. Fora dos eixos ambivalentes e polarizadores, ele nos coloca de frente a uma terceira via de pensamento, um caminho pelo qual complexifica as relações e os afetos

familiares que se fundam sobre o abismo geracional, os dissabores do convívio rotineiro, bem como uma empatia sem simbolizações ou psicologias. Somos levados à intimidade doméstica a partir de um mergulho na exterioridade do dia a dia das personagens, que são mais pontos no quadro do que necessariamente seu centro. Aqui, a própria noção de centro é colocada de lado, já que suas obras se criam junto aos pequenos e constantes movimentos da vida e do mundo, e assim ensejam a ideia de impermanência. Como bem notou Denilson Lopes (2010, p. 18), revisitar Ozu é um convite à possibilidade de mais delicadeza em meio a um mundo de excesso de informação, falas, imagens e sons, um desejo de uma vida mais comum e não menos bela.

Notas

¹ Cito os títulos em inglês pois as traduções são mais fiéis aos originais em japonês. Em português as obras receberam os respectivos nomes: *Pai e filha*, *Também fomos felizes*, *O gosto do saquê*, *Começo de primavera*, *Crepúsculo em Tóquio*, *A flor do equinócio* e *A rotina tem seu encanto*.

² *A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente* é o título do texto de Hans Belting que compõe um dos capítulos do livro organizado por Emmanuel Alloa, *Pensar a imagem*, lançado em 2015 pela editora Autêntica.

³ Em seus trabalhos, o teórico da arte e humanista italiano Leon Battista Alberti (1404-1472) já se reportava ao olho como a janela da alma. De outra maneira, Heráclito (535 a.C-475 a.C) aludia aos sentidos como janela da alma.

⁴ Décadas antes, André Bazin (2014: 205-210) chegou a uma conclusão próxima à de Belting sobre o quadro pictórico. Em seu conhecido ensaio intitulado “A pintura e o cinema”, Bazin observa que a moldura que abriga a pintura “(...) constitui uma zona de desorientação do espaço: ao da natureza e de nossa experiência ativa que marca seus limites externos, ela opõe o espaço orientado do lado de dentro, o espaço contemplativo e aberto apenas para o interior do quadro”. Portanto, na esteira de seu pensamento, a moldura possui uma força centrípeta, voltada ao núcleo que forma o espaço pictural, ao passo que o quadro do cinema mobiliza uma força centrífuga, que se expande para fora do domínio delimitado por suas bordas, em direção ao universo.

⁵ Os *fusumas* (portas e paredes corrediças) das casas japonesas são a pedra angular dessas rearticulações dos espaços, enquanto os *engawa* (uma espécie de varanda ou corredor externo que envolve as habitações tradicionais) constituem esse ambiente híbrido, de transição entre o *dentro* e o *fora*. Cf: OKANO; 2007, p. 50-84.

⁶ Ainda pensando as construções ideográficas, Michiko Okano (2013-2014, p. 152) observa que as grafias das palavras japonesas referentes “tempo” e “espaço” são compostas por *Ma*, como pode ser observado abaixo. Isso nos ajuda a pensar que toda a percepção e a experiência desses elementos está embebida por uma ideia muito diferente da que nós, ocidentais, adotamos. Nelas, a noção de intervalo e vazio estão intimamente relacionadas.

⁷ Geist (1984, p. 235) observa que espaço e tempo não são duas entidades distintas e mensuráveis como é pensado o ocidente, mas duas dimensões interrelacionadas. A fluidez e a mutabilidade de muito da cultura tradicional japonesa é uma expressão de *Ma*.

⁸ Burch faz referência à *pillow word* (*makura-kotoba* em japonês) da poesia clássica japonesa. Ela é uma palavra que em si não possui significado, mas que, ao ocupar um verso, gera um efeito fonético e modifica o tom da primeira palavra do verso seguinte. In: NAGIB e PARENTE; 1990, p. 35. Em *Tempo e espaço na cultura japonesa*, Suichi Kato (2012, p. 60) observa alguns dos usos e funções poéticas da *pillow word*.

⁹ Para Deleuze (2013), as situações óticas e sonoras puras são uma ruptura com o esquema sensorio-motor da imagem-movimento. Elas impedem a percepção de se prolongar em ação, e estão diretamente relacionadas ao pensamento e ao tempo. Aqui, o cinema marcado pela ação é substituído pelo cinema de vidência, onde a percepção comum, clichê elementos vistos nas imagens é suspensa, e pode proporcionar um conhecimento e ação direta. “(...) se nossos esquemas sensorio-motores se bloqueiam ou se interrompem, outro tipo de imagem pode aparecer: uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois não tem mais que ser ‘justificada’, como bem ou como mal... Esse foi o problema sobre o qual nosso estudo precedente se encerrou: extrair dos clichês uma verdadeira imagem” (p. 31).

¹⁰ *A rotina tem seu encanto* (1962); *Era uma vez em Tóquio* (1953); *Eu nasci, porém...* (1932); *O que foi que a senhora esqueceu?* (1937); e *Fim de verão* (1961), respectivamente.

¹¹ Reproduzo aqui o trecho de uma entrevista em que o próprio Yasujiro Ozu se declara como um fabricante de tofu: “Se sou fabricante de tofu, tudo o que posso fazer é tofu – é o que estou sempre dizendo. Uma mesma pessoa não é capaz de fazer tantos filmes diferentes. Num restaurante de uma loja de departamentos, nesses onde há de tudo, não se consegue uma comida gostosa. Assim é na realidade. Mas, mesmo que tudo pareça igual para as pessoas, eu descubro coisas novas, uma a uma, e, com interesse novo, dedico-me à obra. Sou exatamente como um artista que executa várias pinturas das mesmas rosas” (OZU *apud* YOSHIDA, 2003, p. 33).

Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2012.

BAZIN, André. *O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BELTING, Hans. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. In: ALLOA, Emmanuel. (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.

GEIST, Kathe. West Looks East: The influence of Yasujiro Ozu on Wim Wenders and Peter Handke. *Art Journal*, vol. 43, n° 3, outono, 1983. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/776712?uid=2&uid=381732211&uid=2134&uid=3&uid=381732201&uid=3737664&uid=60&uid=2&uid=70&uid=3&uid=381732201&uid=63&uid=60&sid=21104094623701>>. Acesso em: 11 set 2017.

ISHAGHPOUR, Youssef. *Formes de l'impermanence: Le style de Yasujiro Ozu*. França, Farago, 2002.

KATO, Suichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

LOPES, Denilson. Por que Ozu hoje. In: *Emoção e Poesia: o cinema de Yasujiro Ozu*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.

NAGIB, Lúcia e PARENTE, André. (orgs.). *Ozu: O extraordinário cineasta do cotidiano*. São Paulo: Marco Zero/Cinemateca Brasileira/Aliança Cultural Brasil-Japão, 1990.

OKANO, Michiko. *Ma: a estética do “entre”*, *Revista USP (USP)*, n° 100, p. 150-164, 2013-2014.

_____. *Ma, entre-espço da comunicação no Japão: Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente*. Tese (Doutorado). *Departamento de Comunicação e Semiótica*: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

OZU, Yasujiro. *Carnets, 1933-1963*. Paris: Editions Alive, 1996.

PILGRIM, Richard. B. Intervals (“Ma”) in space and time: foundations for a religio-aesthetic paradigm in Japan. *History of Religions* 25, University of Chicago Press, n° 3 (Feb., 1986), p. 255-277.

SCHRADER, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. California: Da Capo, 1988.

SHIGEHICO, Hasumi. Sunny Skies. In: DESSER, D. (org.). *Ozu’s Tokyo Story*. Cambridge University Press, 1997.

YOSHIDA, Kiju. *O antcinema de Yasujiro Ozu*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.