



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Duas Visões em Conflito: Yasujiro Ozu e Shohei Imamura

Trabalho de Conclusão de Curso

Daniel Ferraz Tanan Ribeiro

São Cristóvão – Sergipe

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Daniel Ferraz Tanan Ribeiro

Duas Visões em Conflito: Yasujiro Ozu e Shohei Imamura

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Sergipe como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador(a): Prof^o. Dr. Diogo Cavalcanti Velasco

São Cristóvão – Sergipe

2022



ATA DA SESSÃO DE DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DO CURSO DE
GRADUAÇÃO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

Título do Trabalho: Duas Visões em Conflito: Yasujiro Ozu e Shohei Imamura

Aluno (a): Daniel Ferraz Tanan Ribeiro

Data: 31/05/2022

Às 10 horas do dia 31 de maio de 2022, reuniu-se por videoconferência google meet com a finalidade de proceder o exame do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual do aluno Daniel Ferraz Tanan Ribeiro, a Banca Examinadora composta pelos Prof. Dr. Diogo Cavalcanti Velasco (Orientador), Prof. Dr. Fernando de Mendonça (primeiro examinador) e o Profa. Dra. Maria Beatriz Colucci (segunda examinadora). Após a apresentação do estudante e o momento de discussão com os examinadores, a Banca se reuniu para avaliar o trabalho apresentado, atribuindo, de próprio punho, as notas abaixo auferidas.

| BANCA EXAMINADORA | NOTA | ASSINATURA |
|---|-------------|------------|
| Prof ^o . Dr. Diogo Cavalcanti Velasco (orientador) | 10,0 | |
| Prof ^o . Dr. Fernando de Mendonça (primeiro examinador) | 10,0 | |
| Prof ^a . Dra. Maria Beatriz Colucci (segunda examinadora) | 10,0 | |
| MÉDIA ARITMÉTICA FINAL | 10,0 | |

Com base na média expressa acima, o aluno supracitado foi considerado APROVADO.

São Cristóvão, 31 de maio de 2022.

Dedico esse trabalho a todos os artistas que dão duro para expressar sua visão de mundo e aos pesquisadores de todas as áreas, em seu trabalho incansável em busca de revelar o mundo para nós. Eles fizeram este trabalho possível.

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais pelo apoio, à Universidade Federal de Sergipe, que me acolheu nessa longa jornada, aos colegas que estiveram comigo na caminhada e aos professores que me conduziram, em especial a Maria Beatriz Colucci, cuja assistência na matéria de Elaboração de Projetos ajudou na realização do trabalho e ao orientador Diogo Cavalcante, que esteve comigo em todos os passos da pesquisa e da construção do texto.

Resumo

Yasujiro Ozu e Shohei Imamura são dois pilares do cinema japonês e, entre eles, havia um conflito acerca dos seus pontos de vista sobre o conceito de realidade e suas consequências na criação fílmica. Imamura não perdia a chance de falar sobre suas diferenças com o mestre Ozu em boa parte das entrevistas que concedeu, certa vez até chamando a obra do veterano de “filmes cartões postais”. Desse modo, para evidenciar tal conflito, foi realizada uma pesquisa histórica e comparativa dos diretores, uma busca por um conjunto de críticas, entrevistas e análises dos filmes para elencar os aspectos em que os dois cineastas diferem e convergem. Tentamos enfatizar os motivos de Shohei Imamura ser tão vocal acerca de suas críticas a Ozu, mostrando a rejeição da sua geração de cineastas para com seus mestres.

Palavras-chave: Yasujiro Ozu. Shohei Imamura. cinema japonês. conflito. pesquisa histórica e comparativa.

Abstract

Yasujiro Ozu and Shohei Imamura are two pillars of Japanese cinema and between them there was a conflict, towards different points of view in the representation of reality. Imamura didn't waste his chances to talk about his differences with the master in a good share of interviews that he granted, once calling the veteran's work "post card movies". Then, to make such conflict evident a historical and comparative research to list the aspects in that the two moviemakers diverge and if perhaps there wouldn't be a convergence. Why was Shohei Imamura so vocal about his critics on Ozu, the rejection of his generation of moviemakers to their masters.

Keywords: Yasujiro Ozu. Shohei Imamura. Japanese cinema. conflict. historical and comparative research.

Lista de ilustrações

| | |
|--|----|
| Figura 1 – Yasujiro Ozu | 14 |
| Figura 2 – Shiro Kido e Yasujiro Ozu | 20 |
| Figura 3 – Shohei Imamura | 22 |
| Figura 4 – Pintura <i>Young Lady in a Boat</i> , do pintor francês James Tissot, usada para ilustrar edições do livro <i>Madame Bovary</i> | 31 |
| Figura 5 – Personagens refletem sobre suas falhas em <i>Dias de Juventude</i> (1929) | 42 |
| Figura 6 – Shinji Okajima e sua família em <i>Coro de Tóquio</i> | 43 |
| Figura 7 – Yoshii e seus filhos | 44 |
| Figura 8 – Capa original de <i>A origem das espécies</i> | 48 |
| Figura 9 – Personagens Kinta e Haruko interpretados respectivamente por Hiroyuki Nagato e Jitsuko Yoshimura no filme <i>Todos Porcos</i> | 56 |
| Figura 10 – Orin ora a seus deuses na primeira versão cinematográfica de <i>A Balada de Narayama</i> dirigida por Keisuke Kinoshita. | 62 |
| Figura 11 – Orin ora a seus deuses na versão dirigida por Shohei Imamura de <i>A Balada de Narayama</i> | 63 |
| Figura 12 – O instituto criado pelo diretor Shohei Imamura | 67 |
| Figura 13 – Antes da transição do vaso, Noriko está com o semblante sorridente | 71 |
| Figura 14 – A famosa transição do vaso | 71 |
| Figura 15 – Após a transição, Noriko fica com uma expressão melancólica e pensativa | 72 |
| Figura 16 – Roupas secando no filme <i>Bom Dia</i> (1958) de Yasujiro Ozu | 75 |
| Figura 17 – A peça de roupa flutuante em <i>Desejo Profano</i> (1964) de Shohei Imamura | 75 |
| Figura 18 – O trem, recorrente no cinema de Yasujiro Ozu | 77 |
| Figura 19 – A tentativa de suicídio da personagem Sadako, interpretada por Masumi Harukawa | 77 |

Sumário

| | | |
|----------|---|-----------|
| 1 | Introdução | 9 |
| 2 | Introdução aos cineastas | 12 |
| 2.1 | Yasujiro Ozu: Biografia | 13 |
| 2.2 | Shohei Imamura: Biografia | 22 |
| 3 | A Representação do Real | 31 |
| 3.1 | Realismo do século XIX e Neorealismo Italiano | 32 |
| 3.2 | Shiro Kido e o Estilo Kamata | 35 |
| 3.3 | Yasujiro Ozu e o realismo do cotidiano | 40 |
| 3.4 | O naturalismo do século XIX | 48 |
| 3.5 | A <i>Nouvelle Vague</i> Japonesa | 51 |
| 3.6 | A Realidade Naturalista de Shohei Imamura | 55 |
| 4 | Estilos Conflitantes | 65 |
| 4.1 | O rigor no realismo de Yasujiro Ozu | 69 |
| 4.2 | Explorando as profundezas com Shohei Imamura | 73 |
| 4.3 | O cotidiano evidente de Ozu e o escondido de Imamura. | 79 |
| 5 | Conclusão | 82 |
| | Referências | 85 |

1

Introdução

Foi uma grande jornada chegar ao problema da pesquisa em si. Primeiro, eu estava indeciso quanto ao que pesquisar, enviei várias ideias aos meus orientadores sobre aspectos que mais me interessavam no cinema, para que me ajudassem a escolher o tema de minha monografia. Entre elas, havia uma vaga ideia sobre discorrer sobre o cinema japonês do pós-guerra e foi essa que mais chamou a atenção.

A ideia ainda estava longe de ser o que temos agora. Primeiro, pensei em pesquisar sobre o cinema do pós-guerra tendo em vista que muitos pesquisadores afirmam que esse foi um grande ponto de virada, não apenas para o cinema japonês, mas também para a cinematografia internacional. Gilles Deleuze (1989) explica que o surgimento do modo *Imagem-Tempo* coincidiu com os tempos em que a Segunda Guerra Mundial estava vigente e explodiu após ela, sobretudo na Itália, com o neorealismo italiano.

No Japão, houve o fato interessante de que, durante os anos de ocupação, uma verdadeira tentativa de reformulação ideológica ocorreu, em que ficou proibido o popular gênero *chambara* (em que há lutas de espadas) e qualquer coisa que pudesse despertar um sentimento belicista. Sendo assim, alguns diretores tiveram que se adaptar para tal. Pensei em pesquisar sobre como teria sido essa adaptação em três dos mais importantes diretores do país: *Akira Kurosawa*, *Kenji Mizoguchi* e *Yasujiro Ozu*.

No entanto, no decorrer da pesquisa, principalmente em materiais sobre Ozu e Mizoguchi, encontrei informações interessantes sobre o sistema de assistentes e sobre o movimento da geração que os sucedeu, a chamada *Nouvelle Vague* Japonesa (ou *Nuberu Bagu*), formada por jovens cineastas que contestavam o estilo dos mestres do passado e o próprio sistema de assistentes. Os cineastas afirmavam que levariam a arte cinematográfica ao próximo passo de sua evolução.

Apesar de possuir o mesmo nome do movimento que se iniciou na França, a *Nuberu*

Bagu surgiu ao mesmo tempo e foi dado esse nome a eles posteriormente, visto a semelhança dos movimentos. A turma de Godard, que veio com ideias como “filmes tem começo, meio e fim, mas não necessariamente nessa ordem”¹ (In TYNAN, 1966, p.24) desafiando a norma clássica da realização cinematográfica, mudou de forma radical a forma com que o público enxergava as possibilidades para a sétima arte. Observa-se movimentos semelhantes em diversos outros países, como Inglaterra, Taiwan, República Tcheca, Brasil e, mais tardiamente, nos Estados Unidos com a Nova *Hollywood*. Provavelmente esses jovens com culturas e histórias diferentes estavam ligados ao mesmo *zeitgeist* da contracultura que sucedeu o pós-guerra.

O que acabou se provando mais interessante nessa questão era a relação que Imamura tinha com Ozu e, praticamente, todos os livros que lidam com a biografia do veterano citam Shohei Imamura em algum momento, pois tratava-se de um dos maiores críticos do cinema de Ozu. Ele também se torna referência porque o conheceu relativamente bem, tendo trabalho como assistente em três de seus filmes.

Decidi então pesquisar mais a fundo sobre Imamura e encontrei um mundo fantástico em seus filmes, habitados por pessoas estranhas, entre membros de gangues, assassinos e prostitutas lutando por sua sobrevivência. O cinema dele parecia ser diametralmente oposto à proposta do de Ozu e, para a minha surpresa, ao esquadrihar os artigos escritos sobre ele e as próprias falas proferidas por ele em entrevistas, confirmei essa afirmação. Assim, foi delimitado o tema de pesquisa que antes fora mais abrangente. O objetivo, então, da minha pesquisa tornou-se realizar uma comparação dos dois cineastas, tendo como guia as diversas falas de Imamura em relação ao seu antigo mestre.

Mas afinal, por que fazer essa comparação? Ora, essa relação que fazemos entre esses dois diretores quase "antagônicos" é importante para fazer avançar a nossa percepção de que os filmes podem ser feitos das mais diferentes formas, pois há uma variedade grande de abordagens que os cineastas podem adotar. Isso transcende até mesmo questões estéticas, pois podemos dizer que Ozu é mais controlador que Imamura, que possui mais liberdade na sua encenação. Mas de que maneira? Tal questão será elucidada com mais detalhamento e o trabalho desses cineastas já nos fornece um bom material comparativo que é possível sintetizar o quanto o estilo individual de cada um é notável e importante.

A outra justificativa desta pesquisa fica dentro do contexto histórico-social em que são feitos os filmes. Imamura acusa Ozu de realizar filmes "cartão postal". Afinal, o que seria isso? Por que um filme de Ozu seria classificado desse modo e o de Imamura não? O estudo aqui proposto tratará também dessas questões que são tão caras para os diretores, que seria as distintas formas de criação da realidade, inseridos dentro do contexto de um determinado lugar e época, ou seja, o

¹ “Clouzot: But surely you agree, M. Godard, that films should have a beginning, a middle part and an end? Godard: Yes, but not necessarily in that order.” Jean Luc Godard em conversa com o cineasta Henri-Georges Clouzot. – Texto original. Todas as traduções de textos estrangeiros foram feitas de forma livre por mim.

Japão pós-guerra. Sendo assim, o trabalho também será uma busca por um olhar antropológico e, não poderia ser diferente, pois estamos tratando além de Ozu, de Shohei Imamura, considerado por muitos um "cineasta antropológico".

Para a realização da pesquisa, a metodologia realizada foi a comparativa, além de análises fílmicas. Elas foram importantes para identificar os estilos e abordagens de cada um. Além disso, também foram utilizados textos analíticos e entrevistas com os diretores, os quais auxiliaram a pesquisa. A comparação foi feita buscando compreender como os filmes de Ozu seriam "cartões postais" e onde Shohei Imamura quebra com essa estética que tanto critica. Desta forma, a pesquisa ainda abrangeu também uma dimensão histórica e social, na visão de cada um destes autores.

Como dito anteriormente, a pesquisa parte das críticas que Shohei Imamura fez ao trabalho dos cineastas que vieram antes dele, principalmente acerca do Yasujiro Ozu. A partir daí, foram analisados alguns filmes para identificar onde ocorre essa quebra e se de fato há tantas diferenças assim, pois sempre me perguntei se não haveria também similaridades. A pesquisa partiria dessa busca pelo que separa os estilos de cada e, conseqüentemente, temos que elencar onde se aproximam, caso haja tal afluência, seja ela de estilo, temática ou mesmo nas abordagens de cada um, a partir de uma apreciação a fundo dos filmes, junto aos textos relacionados sobre os diretores.

O resultado foi um trabalho que ficou dividido da seguinte maneira: No capítulo 2, foram levantados dados biográficos de ambos os diretores, buscando identificar como suas histórias de vida teriam influenciado seus estilos e, também, como o cinema vinha sendo moldado, de forma geral, no país nos tempos do aprendizado do ofício cinematográfico. No capítulo 3, são reunidos ainda mais dados históricos, dessa vez buscando revelar qual seria a vertente do realismo de cada um. Para isso, são retomadas informações acerca de movimentos artísticos anteriores ao cinema e sobre as vanguardas cinematográficas que vieram com novas propostas na produção de filmes.

Por fim, no capítulo 4, é feita uma análise final dos estilos dos dois cineastas e são elencadas as maiores diferenças entre eles. Fica evidente um conflito não apenas de visão artística, mas também de gerações, visto que além de Imamura, alguns outros cineastas do seu tempo também o criticaram. Assim, são investigadas as causas que estariam vinculadas a esse fenômeno.

2

Introdução aos cineastas

Yasujiro Ozu e Shohei Imamura são expoentes dentro do cinema japonês, o primeiro deles inaugurou o que Audie Bock (*In QUANDT*, 1997) chama de “Era de Ouro” no cinema japonês e Shohei Imamura é um dos principais diretores dentro do movimento “*Nouvelle Vague* japonesa” ou como chamam nas ilhas nipônicas em sua pronúncia nativa *Nuberu Bagu*. Ambos sendo sem dúvida diretores influentes até hoje.

Não é sem base para a comparação que este estudo é feito, afinal o jovem Shohei Imamura de fato trabalhou com Yasujiro Ozu como assistente de direção. Há de se dizer que no Japão havia uma regra a qual os jovens que aspiravam a tornar-se diretores deviam primeiro trabalhar como assistentes, seja de câmera ou direção e aprender com os veteranos na prática e o Imamura passou por este processo. Em uma entrevista concedida a Max Tessier, ele fala sobre esse primeiro contato com a Shochiku, estúdio no qual começaria a trabalhar:

Como foi seu período de assistência na Shochiku (1951 a 1954)? Quando entrei na Shochiku, eu não sabia virtualmente nada sobre cinema, imagine algum diretor. Me pediram para dizer qual diretor eu gostaria de assistir e sabendo apenas um nome na Shochiku, eu respondi “Kinoshita” - e todos começaram a rir. Porque para ser um assistente pessoal do Kinoshita era necessário ser um “pretty boy” ... então, aleatoriamente, eu disse “Ozu” e assim acabei trabalhando em três filmes (Também fomos Felizes, O Gosto do Saquê e Era uma vez em Tóquio). Então em 1954, saí da Shochiku para a Nikkatsu onde me tornei assistente do Kawashima. Ele era um diretor popular na época, éramos uma equipe pequena, em contraste ao aparato imponente das produções de Ozu. No entanto, embora eu talvez não tenha sido muito influenciado pelo Ozu, eu ganhei meu conhecimento técnico através dele, como fazer um filme-talvez até mais do que do Kawashima.² (QUANDT, 1997, p.58, tradução nossa)

² “When I entered Shochiku, I knew virtually nothing about film, let alone any directors. I was asked to name a director whom I would like to assist, and knowing only one name at Shochiku, I answered: “Kinoshita- and everyone burst out laughing. Because to be Kinoshita’s personal assistant, one had to be a “pretty boy”... So, somewhat at random, I said “Ozu” and in effect, I ended up working on three of his films (Bakushu, Ochazuke no aji, and Tokyo Monogatari). Then, in 1954, I left Shochiku for Nikkatsu where I became Kawashima’s assistant. He was a rather popular director at the time. We were a very small team, quite in contrast to the imposing apparatus of Ozu’s productions. However, though I may not have been much influenced by Ozu, I gained technical

Vemos que Ozu não era exatamente a primeira opção de Imamura. Mas por causa dessa “sorte” que ele teve do seu primeiro contato dentro do cinema ser com o Imamura gerou este objeto de pesquisa. A relação dos dois não para por aí, pelo menos da parte do mais jovem, que saiu decidido a não repetir certas práticas do veterano, que o desagradaram muito. E, podemos citar o modo como Ozu tratava seus atores, seu modo de compor a imagem e o jeito como ele abordava os temas que trabalhava. Por conseguinte, é da seguinte fala que é extraído o tema desta pesquisa:

Eu mostro coisas verdadeiras usando técnicas ficcionais, mas mantendo a veracidade - é aí que minha abordagem se diferencia da de Ozu. Ele queria fazer um cinema mais estético. Eu quero fazê-lo mais real. Ele aspirava por um nirvana cinematográfico. Quando eu era seu assistente, eu me opunha muito a ele, mas enquanto ainda não gosto dos seus filmes, eu sou muito mais tolerante. Por mim, gostaria de destruir essa premissa de que o cinema é ficção.³ (QUANDT, 1997, p.130, tradução nossa)

Mas antes das comparações, é necessário lembrar da trajetória desses diretores, ambos possuindo obras muito extensas, abrangendo décadas de produção. Para deixar a pesquisa organizada em ordem cronológica, é preferível iniciar-se com a trajetória do veterano, Yasujiro Ozu.

2.1 Yasujiro Ozu: Biografia

O cineasta nasceu em 12 de novembro de 1903, em Tóquio, onde permaneceu seus primeiros anos de vida. Em 1913, foi enviado a Matsuzaka com seus dois irmãos e sua mãe, onde ficou de dez a vinte anos de idade. A razão para isso era que havia uma tradição a qual os comerciantes de Matsuzaka mantinham uma casa na capital e outra no interior. No caso o pai de Ozu era vendedor de fertilizantes. Portanto o jovem seguiu neste período com um pai ausente, afinal o trabalho o deixava afastado da família na maior parte do tempo.

Assim, o jovem Ozu acabou apegando-se bastante à mãe, Asae Ozu, que segundo diversos biógrafos do cineasta era de longe a pessoa mais importante da sua vida. Donald Richie e Tadao Sato comentam que Asae tentou compensar por essa falta da presença paterna na vida do filho, trabalhando arduamente para criá-lo da melhor maneira possível, chegando a mimá-lo.

Sua mãe parece ter sentido essa falta e tenta compensá-la. Tadao Sato escreveu, “Yasujiro, levado a uma casa onde seu pai mal aparecia, onde ele poderia ter as coisas do seu modo com sua mãe, era uma criança muito mimada. Já a sua mãe,

knowledge from him, how to make a film-perhaps more so than from Kawashima.” – Texto original

³ “I show true things using fictional techniques but maintaining truthfulness - that’s where my approach differs from Ozu. He wanted to make film more aesthetic. I want to make it more real. He aspired toward a cinematic nirvana. When I was 130 his assistant, I was very opposed to him but now, whilst still not liking his films, I’m much more tolerant. As for me, I’d like to destroy this premise that cinema is fiction.” – Texto original.

Figura 1 – Yasujiro Ozu



Fonte: Ozu: His Life And Films (RICHIE, 1974).

todos concordavam no quão afetuosa e gentil ela era. Ela tomou conta dele tão bem que um poderia pensar que ela chegava a atrapalhá-lo. Mas ele amou sua mãe mais do que amou qualquer outra pessoa.” Kogo Noda escreve que Ozu, que nunca se casou, sempre a chamava de “uma mãe ideal,” e adiciona que “já que Ozu era de certo modo, um homem tímido, na minha frente ele a trataria de um modo grosseiro. . . , mas ele era muito bom para ela. Quando íamos para Ginza juntos ele quase sempre comprava algo para levar para ela. Quando os visitava, ela fazia piadas como ‘Agora, Sr, Noda, que você se deu ao trabalho de vir, e a esposa de Yasujiro está ausente de novo, por favor se contente com uma velha senhora como eu’”.⁴ (RICHIE, 1974, p.193, tradução nossa)

Os pesquisadores Tadao Sato e Donald Richie (1974), autoridades no que concerne o cinema japonês nos trazem uma imagem bem clara de como era a relação do jovem Yasujiro e sua mãe, Asae, trazendo até mesmo uma fala do Kogo Noda (*In Ibid.*), o roteirista que mais trabalhou com Ozu e muito provavelmente a pessoa que mais passou tempo com ele depois que

⁴ His mother seems to have felt this deprivation and attempted to make up for it. Tadao Sato has written, “Yasujiro, brought up in a house where his father seldom appeared, where he could always have his own way with his mother, was a very spoiled child. As for his mother, everyone agreed that there was no more affectionate and kindhearted mother than she. She took such very good care of him one might have thought she would have gotten in his way. But he loved his mother more than he loved anyone else, and all through his life he was her little boy.” Kogo Noda wrote that Ozu, who never married, always called her “an ideal mother,” and added that “since Ozu was in a sense a very shy man, in front of me he would deliberately treat her in a gruff manner. . . but he was really very good to her. Whenever we went to Ginza together he would almost always buy something to take home to her. When I visited them, she would make jokes such as, “Now, mr. Noda, that you have taken the trouble of coming, and that Yasujiro’s wife is unfortunately again absent, please content yourself with an old woman like myself.” – Texto original.

ele começou a trabalhar como diretor de cinema. Creio que a relação muito próxima de Ozu e sua mãe tenha influenciado sobremaneira nas escolhas dele de como representar as mulheres em seus filmes, especialmente aquelas com um papel materno, como o primeiro filme falado que ele realizou, *Filho Único*⁵ (1936).

A relação distante que ele tinha com o pai, provavelmente, também influenciou a representação das figuras paternas, podendo ser inclusive observada em uma evolução progressiva na forma que ele enxerga esse papel. Por ora, para exemplificar este argumento, há a relação dos meninos com a figura paterna em *Eu Nasci, mas...* (1932). e em contraste com essa representação há o filme que Ozu fez uma década depois, *Era uma vez um pai* (1942) em que Chishu Ryu interpreta um pai ausente, que trabalhou toda a vida para garantir os estudos e o conforto do filho. Neste filme a figura paterna ganha um contorno mais idealizado.

De uma forma mais generalizada, nosso crítico poderia achar circunstâncias nos filmes de Ozu - Um lar governado por uma mãe apaixonada e um pai ausente - as origens da dissolução da unidade familiar, a qual muitos críticos dizem ser o cerne do seu trabalho.⁶ (BORDWELL, 1988, p.5, tradução nossa)

Foi em um pequeno cinema em Matsuzaka que Ozu começou a se apaixonar pela sétima arte. Primeiro filme que viu, segundo se recorda Kogo Noda (*In RICHIE*, 1974), foi um espetáculo histórico de Matsunosuke, depois Ozu frequentaria um outro cinema, Minoza, onde assistiu a espetáculos italianos como *Quo Vadis* (1913) e *Últimos dias de Pompéia* (1913). Ali, Ozu descobriu sua verdadeira vocação, pela qual ele dedicaria o resto da vida. Nesse período, nas palavras do próprio, o "bicho do cinema"⁷ (NODA *In RICHIE*, 1974, p. 195) o mordeu incubando nele uma duradoura paixão pela arte cinematográfica.

Ozu tinha dois irmãos, um mais velho e um mais novo. Se considerava uma ovelha negra na família. Sato (2008) e Richie (1974) contam em suas biografias acerca de Ozu que ambos os irmãos eram excelentes estudantes na época de escola, enquanto Ozu era indiferente em relação aos estudos. Além disso, ele era mimado e indisciplinado. Na adolescência começou a beber (hábito que manteve por toda a vida) e engajou vários problemas com seus colegas. Ozu estudava em um internato, colégio Matsuzaka, mas foi expulso dos dormitórios, em parte como consequência de tais embates, voltando então a morar com a mãe.

No entanto, a razão principal para a expulsão do dormitório foi o encontro de uma carta que Ozu enviou para um estudante mais novo que continha um conteúdo indiscreto e sentimental. Alguns amigos de Yasujiro revelaram esse incidente a Tadao Sato (*In RICHIE*, 1974, p. 196,

⁵ No Brasil, o filme também é conhecido com o título *Meninos de Tóquio*.

⁶ More generally, our critic could find in Ozu's childhood circumstances – A home governed by a doting mother and lacking a busy father - the origins of the breakdown of family unity which many critics take to be the center of his work. – Texto original.

⁷ “And he often told me that the movie bug bit him when he saw his first Matsunosuke historical spectacular there.” - Kogo Noda sobre Ozu. – Texto original.

tradução nossa), que, por sua vez, explica que esse tipo de relacionamento era comum em escolas com uma separação muito rígida entre os sexos e que Ozu não estava sozinho, o jovem em questão recebia muitas cartas desse tipo de vários outros alunos. Nessa época, um novo diretor foi designado para a escola onde Yasujiro estudou em Matsuzaka, que fez valer rigorosamente todos os regulamentos previamente ignorados e as correspondências inadequadas não foram toleradas.

Ozu tinha tantos problemas na escola que, segundo Richie (1974), ele passou a ser monitorado. Foi afastado com a ideia de que ficando em casa a mãe o fizesse estudar e o dispensaram com uma caderneta. A mãe a assinava quando ele saía para o colégio e os professores assinavam na volta. Ele era um aluno mediano, mas em decorrência de todos esses problemas, ele tornou-se quase o último da turma (Ibid., p. 196, tradução nossa).

No entanto, houve uma consequência positiva decorrida desse afastamento. O jovem passou a se dedicar ainda mais a sua paixão pelo cinema. É dito que o jovem Ozu chegava a mentir para a mãe, dizendo que ia encontrar-se com os amigos, para ir ao cinema. A mãe percebia onde ele realmente esteve, pois em um dia chuvoso, ele retornou completamente seco.

Em 1923, o tio do Ozu, que entendia os interesses do sobrinho melhor do que os outros membros da família apresentou o jovem, que então tinha 20 anos, ao gerente dos estúdios Shochiku. Yasujiro, então, passou a trabalhar lá como assistente de câmera. Richie (Ibid.) observa que Ozu começou com um posto muito bom para um iniciante em uma companhia de produção cinematográfica, isso acontece pelo fato de que na época, além das profissões relacionadas ao cinema não serem consideradas ainda um trabalho sério no país, havia uma demanda maior de mão de obra e também de cabeças jovens, entusiastas e criativas no meio, Ozu preenchia todos estes requisitos.

Na entrevista, Ozu impressionou os encarregados em seu conhecimento de cinema em geral. Não é à toa que Bordwell (1988) o coloca como um dos pioneiros entre a geração de cineastas cinéfilos. No entanto se decepcionaram com o pouco que Yasujiro conhecia de cinema japonês. Ele conta que “havia apenas três filmes japoneses que eu conseguia me lembrar, então o executivo que me entrevistou ficou chocado”⁸ (In RICHIE p. 198, tradução nossa). Naqueles tempos o cargo de assistente de câmera era puramente físico, ele apenas tinha que carregar a câmera de um lugar a outro.

Ele gostava de fazer perguntas aos diretores para os quais ele trabalhava e, um dos seus colegas, o assistente de câmera Hiroshi Sakai, se lembra que no ano 1924, encontrou Ozu sentado aos pés do diretor Kiyoko Ushihara fazendo diversas perguntas sobre as produções. Uma dessas perguntas foi: “Como seria o cinema da próxima geração?”⁹.

⁸ “There were Only three Japanese films I could remember seeing, so the executive who interviewed me was rather shocked”. – Texto original.

⁹ “What should the cinema of the coming generation be like?” – Texto original.

Não se sabia se Ozu imaginava que viria a compor essa nova geração. Inclusive, segundo o que Richie diz, era muito provavelmente o contrário, pois ele estava satisfeito no cargo de assistente de câmera. “Uma vez ele disse que estava feliz porque era forte e carregar a câmera tomava toda sua força”¹⁰ (Ibid., p. 199). Há outro motivo pelo qual Ozu não queria naquele momento ascender seu cargo, ele diz que:

“A verdade é que eu não queria. Como assistente, eu poderia beber o quanto quisesse e passar todo o tempo conversando. Como diretor eu teria que ficar acordado a noite inteira trabalhando na continuidade. Ainda assim meus amigos me disseram para ir em frente e tentar (ser diretor)¹¹ (RICHIE, 1974, p. 199, tradução nossa).

É importante destacar que na mesma época em que Ozu começou a trabalhar na Shochiku, Shiro Kido se tornou o cabeça do estúdio Kamata (onde Ozu trabalhava) trazendo algumas inovações importantes para a companhia. Na gestão anterior, sob a direção de Henry Kotani, a firma adota tecnologias vindas de Hollywood e da Europa, divisões de trabalho e técnicas de escrita de roteiro¹² (BORDWELL, 1988, p. 20, tradução nossa). Sob a gestão de Kido, iniciada em 1924, nasce o sistema dos assistentes.

Um jovem promissor seria feito assistente de direção e passaria seu tempo trabalhando em roteiros e se demonstrasse talento, começaria a dirigir comédias curtas. Então o jovem se graduaria nos longas. Ozu seguiu esse padrão, começando como assistente de câmera e em 1936, foi promovido como assistente de direção de Tadamoto Okubo¹³ (BORDWELL, 1988, p. 9, tradução nossa).

Ozu não aproveitou a oportunidade de trabalhar como assistente de direção na mesma hora, pois acabou surgindo um empecilho que atrapalhou seu trabalho na época. Segundo Richie (1974), Ozu havia se inscrito anteriormente como reservista do exército e foi convocado a servir um ano. Durante a vida de Ozu, o Japão estava realizando diversas empreitadas militares e esta não seria a última vez que aconteceria uma convocação.

O exército japonês havia implementado um sistema de promoção para esses reservistas, caso se mostrassem competentes. Eles se tornavam tenentes ou cabos devido a elas. Ozu não hesitou em mostrar seu desinteresse por todo aquele ano. O jovem rebelde que ele fora na escola

¹⁰ “He once said that he was happy because he was strong, and lugging the camera took all his strength.”

¹¹ “The real truth is that I didn’t want to. As an assistant I could drink all I wanted and spend my time talking. As a director I’d have to stay up all night working on continuity. Still, my friends told me to go ahead and give it a try.”
- Texto original.

¹² “Under Henry Kotani the firm adopted *Hollywood* and European technology, division of labor and scriptwriting techniques.” – Texto original.

¹³ “A promising young man would be made an assistant director and would spend his time working on scripts. If he showed talent, he would start directing short comedies. Then the youth would graduate to features. Ozu followed this pattern, beginning as an assistant cameraman before, in 1926, being promoted to assistant director under Tadamoto Okubo.” – Texto original.

voltou a manifestar-se nesse período. Ele permaneceu, esse ano quase inteiro, no hospital do exército, supostamente sofrendo de sequelas relacionadas ao consumo de álcool.

Mas ele não estava doente de verdade. Posteriormente, ele contou aos amigos que era só uma questão de mergulhar o termômetro em água morna quando não tinha ninguém olhando. Depois de ficar parado tanto tempo por lá, foi dispensado sem nem ao menos uma promoção e voltou a trabalhar no que ele realmente amava, o cinema, carregando aquela câmera pesada como se nunca tivesse passado quase doze meses completos em uma cama de hospital.

De acordo com Kiyoko Ushihara (*In* RICHIE, 1974) um dos diretores para os quais Yasujiro trabalhou como assistente de câmera, que na época em que concedeu esta entrevista trabalhava como professor no departamento de cinema na Universidade Nihon, Ozu teria continuado no cargo se não fosse por um incidente em particular:

Era tudo muito relaxado, naquela época costumávamos sentar e conversar sobre filmes o tempo inteiro, particularmente, por alguma razão, sobre teoria do cinema. Tudo que eu sabia sobre o assunto naquela época veio de um livro escrito por Frederick Palmer, que falava sobre continuidade correta e coisas desse tipo. Ozu sempre discutia comigo sobre o que Palmer, e conseqüentemente, eu, pensávamos. Finalmente um dia eu disse a ele que ele não estava no trabalho adequado. Ele falava como um diretor e não como um cameraman, e se era dessa forma que ele se sentia, então era bom ele tentar ser um.¹⁴ (USHIHARA, RICHIE, 1974, p. 199-200, tradução nossa)

Ozu então começou a trabalhar com o diretor Tadamoto Okubo, uma escolha que muitos dos seus colegas acharam um pouco estranha. Havia diretores mais progressistas e interessantes, com um maior prestígio frente à crítica e público da época que ficariam felizes em acolhê-lo como seu assistente, como o próprio Ushihara menciona anteriormente, mas ele escolheu trabalhar com Tadamoto por razões que ficariam mais claras posteriormente.

Uma das razões é que Tadamoto era especializado em um tipo de comédia popular no Japão, o “*nonsense-mono*”, que consiste em uma série de piadas unidas por um enredo leve, como o Richie (Id., 1974) coloca muito bem “uma série de risadas para fazer o tempo passar”. Consistiam em filmes que não tinham uma pretensão muito elevada. Trabalhar em tais filmes era uma ideia interessante para Ozu. Em parte, para que ele pudesse desenvolver esse lado do senso de humor que ele depois inseriu em vários dos seus filmes.

A outra razão apontada por Richie (Ibid.) é que o Tadamoto era um diretor mais relaxado e isso beneficiou muito o desenvolvimento de Ozu como cineasta. Ele ouvia as ideias de seus assistentes e as incorporava nos filmes. Acredita-se que Ozu, provavelmente, forneceu muitas

¹⁴ “It was all very relaxed, back then and we used to sit around and talk about movies all the time, particularly, for some reason, about cinema theory. All I knew on the subject at that time came from a book written by Frederick Palmer, who talked about correct continuity and things like that. Ozu Always argued with me about what Palmer, and consequently I, thought. Finally, one day I told him that he just wasn’t in the proper job. He was talking like a director and not a cameraman, and if that was how he felt, then he ought to try to be one.” – Texto original.

das piadas dos filmes de Okubo do período em que ficou como seu assistente, considerando o entusiasmo particularmente forte do jovem Yasujiro para a comédia.

Nessa escolha, é possível perceber o primeiro paralelo de Ozu com Imamura, objeto de pesquisa proposto aqui. Tadamoto Okubo tinha apenas uma pretensão que gostava de deixar aparente. Em uma entrevista concedida por Ushihara a Donald Richie, o cineasta japonês veterano conta que ouviu Okubo se rotulando como “um diretor realmente vulgar” e se recusava a ter qualquer coisa a ver com a arte.

“Ele queria criar um prazer a partir dos materiais mais discrepantes: piadas sujas, farsa barulhenta e o que passava por erotismo em 1925”¹⁵ (RICHIE, 1974, p. 200, tradução nossa). Portanto, lembramos que Ozu, muitas vezes em sua carreira, também utiliza esses recursos para criar humor, vale citar aqui o filme *Bom Dia*, de 1959, em que há um grupo de garotos que fazem uma brincadeira sobre flatulência em várias cenas do filme. Alguns poderiam dizer que se trata de um humor mais baixo, escatológico.

O paralelo dos dois cineastas em questão se encontra justamente no fato de que ambos, Ozu e Imamura, no início de suas carreiras, possuíam o ideal de romper com o que anteriormente era considerada a norma. Ozu demonstra isso na escolha do seu mestre, Tadamoto Okubo, uma opção nada ortodoxa, Imamura por sua vez estava inserido em um movimento cuja ideia era justamente romper com o modo que as produções vinham sendo conduzidas. Ambos buscaram demonstrar que há maneiras diferentes para a realização de um filme que porventura possa vir a ser considerado “bom”, fugindo da maneira convencional.

Sato (2008) chega a comparar Ozu com Yuzo Kawashima, o mestre escolhido por Imamura, que chamava a si e aos seus seguidores de “*The Frivolous Group*”, algo como “O Grupo Frívolo”. a adoção de tal termo para se auto designar demonstra que eles não temiam ser rotulados como fúteis ou levianos. O curioso desta questão é que tanto Ozu e Kawashima foram os diretores para os quais Imamura trabalhou como assistente e Sato (Ibid.), ao apontar tal fato, traça um importante paralelo, realizando uma ligação entre os três.

A história de como Ozu deixou a assistência para se tornar finalmente um diretor é um tanto curiosa. Um dia, Ozu foi almoçar na cafeteria do estúdio, pediu um prato do qual ele gostava, arroz ao curry, mas o pedido demorou para chegar. Então o diretor Ushihara veio, pediu o mesmo prato, que foi entregue prontamente. Ozu se indignou tanto com isso que foi tirar satisfação com o garçom, o qual afirmou grosseiramente que o diretor lá era Ushihara e não ele. Yasujiro irritou-se de tal maneira que houve agressão.

Depois do incidente, ele foi chamado perante Shiro Kido, o chefe da empresa. Ozu deu sua explicação para essa manifestação violenta e Kido aceitou suas desculpas. Após isso os

¹⁵ “He wanted to create pleasure out of the most disparate materials: dirty jokes, noisy farce, and what passed for eroticism in 1925.” – Texto original.

dois tiveram uma longa conversa e o chefe pede a Ozu para que ele escreva um novo roteiro, já indicando que pretendia fazer de Ozu um diretor. Foi então que ele escreveu *Espada da Penitência* (1928), o primeiro filme que ele dirigiu, hoje encontrando-se perdido.

Figura 2 – Shiro Kido e Yasujiro Ozu



Fonte: Ozu and the Poetics of Cinema (1988)

A partir de então, Ozu começa sua carreira de diretor, realizando inúmeros filmes. Conforme ele vai amadurecendo como um cineasta são notáveis as diferenças que vão surgindo desde os seus primeiros filmes até os últimos. David Bordwell (1988) fez uma separação precisa dos períodos de sua carreira que totaliza cinquenta e três filmes sob sua direção.

- Aprendizado (1923 - 1927) - Esse é o período em que Ozu entra na Shochiku e trabalha como assistente de câmera até 1926 e em 1927 como assistente de direção de Tadamoto Okubo. Nessa fase ele aprende todos os conhecimentos basilares para se tornar um bom cineasta: como compor as tomadas, escrever roteiros e planejar a continuidade.

- Emergência (1928 -1930) - Nesse período Ozu se estabeleceu como um diretor muito ativo, nesses 3 anos ele conseguiu realizar quinze longas metragens, uma façanha que é um tanto difícil de imaginarmos dentro do sistema atual de produção de filmes. Nesse período ele experimentou com vários gêneros, desde comédias estudantis até filmes de gangue. É curioso

que inclusive o primeiro filme dele foi um jidaigeki (filme de época), segmento que associamos mais a outros contemporâneos dele, como Mizoguchi ou Kurosawa.

- Fama (1931 - 1940) Nesse período Ozu estava adquirindo uma grande notoriedade, com seus filmes frequentemente ficando em primeiro lugar na Kinema Jumbo, principal revista sobre cinema do Japão. Três filmes em particular o fizeram ficar no topo do ranking por três anos seguidos: *Eu Nasci, mas...* (1932), *Ilusão Passageira* (1933) e *Uma História de Ervas Flutuantes* (1934). Portanto foi neste ciclo que Ozu estabeleceu o seu nome e o público japonês já havia criado o gosto pelos seus filmes,

- Prestígio (1941 - 1945) O auge do prestígio de Ozu acontece ao mesmo tempo em que ocorre o auge dos conflitos no pacífico, é a época da Segunda Guerra Mundial. Ozu realiza filmes que recebem um nível ainda mais elevado de importância frente ao público e a crítica da época. *Os irmãos da família Toda* (1941) confere a ele novamente um prêmio de primeiro lugar na Kinema Jumbo e *Havia um Pai* (1942) fica em segundo, mas apesar disso, é muito elogiado como um filme de incentivo à política japonesa. Ozu é enviado a Singapura para fazer filmes para o esforço de guerra.

- Tentativas do pós guerra (1946-1948) - Após voltar de Singapura com o Japão derrotado e ocupado pelos Estados Unidos em processo de recuperação estrutural e econômica, ocorrendo também diversas reestruturações políticas e novas censuras em relação a arte impostas agora pelos ocupantes americanos, não excluindo, claro, o cinema, Ozu têm dificuldades em achar novamente aquele prestígio que tivera nos anos anteriores. Seus filmes *Recordações de um Cavaleiro Aposentado* (1947) e *Uma Ave no Vento* (1948) não encontram popularidade ou aclamação da crítica.

- Reemergência (1949 – 1951) Depois da dura recaída, Ozu realiza um dos seus maiores clássicos: *Pai e Filha* (1949) que ganha seu quinto prêmio de primeiro no ranking da Kinema Jumbo, além de ser até hoje considerado um dos filmes essenciais de Ozu. É seguido do filme *As Irmãs Munekata* (1950), um outro sucesso e a obra seguinte é *Também fomos Felizes* (1951) que torna a ganhar um prêmio da Kinema Jumbo de primeiro lugar. Yasujiro e sua mãe, Assae Ozu, se mudam para o subúrbio de Kamakura, onde *Pai e Filha* e *Também fomos Felizes* se passam.

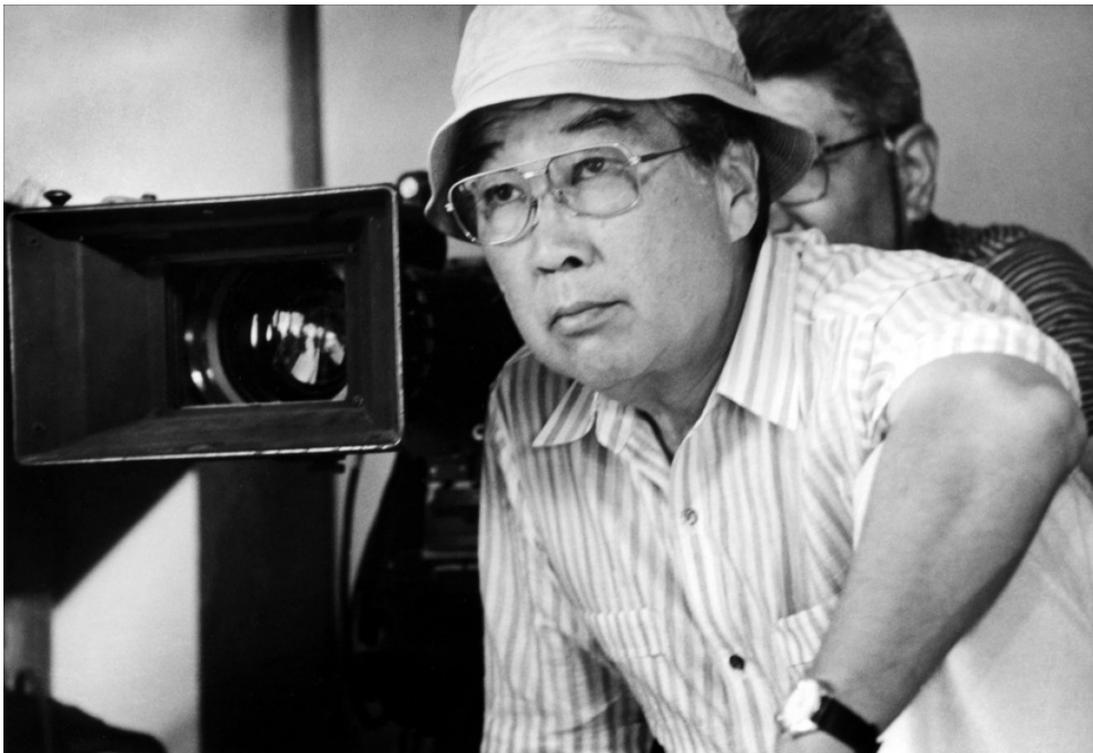
- O Velho Mestre (1952 - 1963) - Ozu faz um filme por ano na Shochiku e de vez em quando em outros estúdios e é consolidado como o cineasta mais famoso da empresa. O primeiro filme do ciclo é o que muitos críticos consideram como o quintessencial de toda a sua obra: *Era Uma Vez em Tokyo*, que novamente ganha um prêmio de primeiro lugar na Kinema Jumbo. Após esse filme, os posteriores não levam o mesmo prestígio, *Primavera Precoce* (1956) fica em sexto lugar; *Dia de Outono* (1960), quinto; *A Rotina tem seu Encanto* (1962), oitavo. Seus filmes passam a ganhar prêmios do Ministro da Educação e do Imperador (1958), da Sociedade Nacional dos Artistas (1959, 1960, 1961), e do Festival de Filmes Asiáticos (1961). Em 1959 ele

é o primeiro diretor de cinema a ser eleito para a Academia Nacional de Arte. Entretanto ele tem um derrame em 1961, é descoberto um tumor em seu pescoço, tenta um tratamento a base de cobalto, mas em 1963 falece agonizando (Ibid., p.10-11).

Nesse último período, Bordwell (1988) ainda conta que “alguns críticos e jovens cineastas ficam inquietos, acusando Ozu de recuar em um purismo meditabundo e agradando aos gostos da classe média” (Ibid.). Alguns desses “jovens cineastas” mencionados aí eram sem dúvidas o grupo que compôs o movimento que ficaria conhecido como “*Nouvelle Vague* Japonesa” ou “*Nuberu Bagu*” na pronúncia japonesa. Dentre eles o mais vocal em relação a Ozu era o jovem Shohei Imamura.

2.2 Shohei Imamura: Biografia

Figura 3 – Shohei Imamura



Fonte: IMDB (2022).

Tendo em vista os temas que Imamura gostava de abordar nos seus filmes, Dave Kehr (*In QUANDT*, 1997) em um artigo sobre Shohei Imamura, conta que há fontes dizendo que ele também era um produto da classe baixa japonesa: “um adolescente no final da Segunda Guerra Mundial, supostamente sobreviveu trabalhando às margens do mercado negro e círculos de prostituição” (Ibid.) mas ele contrapõe isso com a verdade que é muito diferente. Segundo Audie

Bock, Imamura era um jovem de classe média-alta, filho de médico, que frequentava escolas de primeiro e segundo grau de elite, o que tranquilamente o colocaria no caminho para ingressar nas melhores universidades do Japão.

Imamura nasceu em Tóquio, no ano de 1926. Após terminar o segundo grau em uma das melhores escolas da cidade, todos esperavam que ele quisesse continuar seus estudos na Universidade de Tóquio e se casar com uma boa esposa da sua classe social. Entretanto, ele acabou se interessando pela arte. ainda não era o cinema na qual ele ficaria internacionalmente conhecido, e sim o teatro.

Ele estudou história ocidental na Universidade de Waseda e um irmão mais velho o apresentou ao teatro com o qual ficou fascinado, o que o levou a escrever peças e performá-las para grupos de estudantes. Não era qualquer teatro que o jovem se apaixonava, de acordo com Dave Kehr (Ibid.) “enquanto os seus amigos estudantes preferiam peças “modernas”, Imamura se sentia atraído pelo Kabuki popular das classes mais baixas”.

Richie ainda conta que “Inicialmente desinteressado em cinema, ele começou nos filmes apenas porque o palco não oferecia a ele um modo de ganhar a vida e os filmes ao menos ofereciam essa ocupação” ¹⁶ (In QUANDT, 1997, p. 7). Imamura então passou a dedicar-se exclusivamente ao cinema, passando pelo sistema de assistência vigente na Shochiku inicialmente sob Ozu e depois na Nikkatsu, onde trabalhou com Yuzo Kawashima.

Tendo em mente o dilema do diretor de teatro que precisa encontrar um meio alternativo de trabalhar fora dos palcos, encontra-se um paralelo com o seu primeiro filme “*Desejo Roubado*” (1958). Neste filme de estreia, há também um diretor de teatro, que comanda uma trupe itinerante e é abordado por um velho colega de profissão que conta a ele que está prosperando após abandonar o teatro para trabalhar na televisão e que ele deveria fazer o mesmo. O protagonista permanece boa parte do filme ruminando o assunto.

Imamura também trabalhou no mercado negro, na época em que era universitário, mas não exatamente por necessidade, como o diretor afirma em entrevista concedida a Nakata (idem) “..., mas minha principal obsessão era a liberdade individual, condição que o Estado nos negava absolutamente durante os anos da guerra.”¹⁷ (idem, p. 111)

Imamura havia se envolvido em um movimento comunista que se opunha em relação ao governo que se estabelecia no pós-guerra. Pode-se tirar disso que Imamura era um rebelde em sua juventude e, ele deve ter visto o mercado negro como uma forma de expressar esse seu lado. Mas de fato, o contrabando de certas mercadorias era um segmento muito explorado durante o difícil período da reestruturação do Japão no pós-guerra, como ele mesmo expõe em alguns dos

¹⁶ “Originally uninterested in the cinema, he entered films only because the stage offered no way for him to make a living and the films at least offered an occupation.” – Texto original.

¹⁷ “But my greatest obsession was individual freedom - the condition that the state had denied us absolutely during the war years. . . .” – Texto original.

seus filmes como, por exemplo, *Todos Porcos* (1961).

“Meus pais não haviam sido evacuados de Tóquio para Hokkaido, portanto ainda não tinham retornado, então eu estava completamente livre. Eu estava cercado de prostitutas e outros tipos de pessoas de “vidas baixas”, que tiveram grande influência em mim. Eu realmente aproveitei aqueles tempos.”¹⁸ (NAKATA, TOICHI. Shohei Imamura: Interview. In QUANDT, J. *Shohei Imamura*. Onthario: Cinematheque Ontario, 1997. p. 111, tradução nossa.)

O jovem Imamura, inicialmente desinteressado em cinema, passou a assistir muitos filmes durante esse tempo. Segundo ele, muitos filmes eram importados da Alemanha, França e ainda houve uma “onda de filmes americanos que inundaram o Japão após a guerra” (Ibid., p. 111). Mas os filmes que mais o impressionaram vieram dali, do Japão mesmo, em especial um filme do Akira Kurosawa, *Anjo Embriagado* (1948). Este filme é uma das primeiras colaborações do Kurosawa com dois atores que o acompanhariam em diversos filmes: Toshiro Mifune e Takashi Shimura. Apesar dele expressar uma opinião fortemente negativa acerca de Mifune, ele admite ter se impressionado bastante com a atuação dele nesse filme.

Eu achei o gangster interpretado por Toshiro Mifune incrivelmente real; ele me lembrou de pessoas que conheci no mercado negro. Eu pensei que o Kurosawa devia ser um diretor realmente muito bom se ele conseguia fazer com que um ator tão ruim quanto o Mifune parecesse real. Então quando me formei em 1951, eu estava pronto para me tornar assistente do Kurosawa. Enquanto isso, muitos dos meus amigos foram trabalhar no teatro¹⁹ (IMAMURA, Shohei In NAKATA, Toichi. Shohei Imamura: Interview. In QUANDT, 1997, p. 111, tradução nossa).

Kurosawa trabalhava no estúdio Toho e é curioso notar que a primeira opção de Imamura não era nem mesmo Shochiku. No entanto, havia um problema para que ele conseguisse trabalhar lá, pois, naquela época a Toho estava em greve. Então, não haviam exames de admissão naquele ano. Shohei prestou então o exame da Shochiku, passando ele e mais sete outros jovens, admitidos como assistentes de direção.

O primeiro diretor para o qual Shohei Imamura trabalhou, na Shochiku, foi justamente Yasujiro Ozu, que não era um diretor do qual ele gostava previamente e no convívio passou a desgostar ainda mais. Imamura conta que ele era o menor em termos de importância dentre os assistentes, sendo apenas um “*clapper boy*”, cuja função era apenas manejar a claquete e ainda diz que “Ozu mal reconhecia minha presença”²⁰ (Ibid., p. 112). Entretanto, em certa ocasião, Ozu foi rude e insensível com Imamura em um episódio que certamente aumentou o seu desgosto.

¹⁸ “My parents had been evacuated from Tokyo to Hokkaido and hadn’t yet returned, and so I was on my own and totally free. I was surrounded by prostitute s and other low-life types. who had a great influence on me. I thoroughly enjoyed those times.” – Texto original.

¹⁹ “I found the gangster played by Toshiro Mifune incredibly real; he reminded me of people I’d met on the black market. I thought that Kurosawa must be a truly great director if he could make an actor as bad as Mifune look so real. And so when I graduated from the university in 1951, I was set on becoming an assistant to Kurosawa. Many of my friends meanwhile went into theatre work. – Texto original

²⁰ Ozu barely acknowledged my existence.” – Texto original

“Minha mãe morreu de hemorragia cerebral enquanto eu trabalhava em *Era Uma Vez em Tóquio*, de Ozu. Quando voltei do seu funeral, encontrei Ozu no estúdio de som, dublando a cena em que a avó [interpretada por Chieko Higashiyama] está morrendo, também de hemorragia cerebral. Eu não aguentava assistir aquela cena de novo e de novo - me lembrava tão vividamente da morte da minha mãe - então corri para fora do estúdio de dublagem para ir ao banheiro quase chorando. Mas Ozu me seguiu e veio urinar próximo a mim. “Sr. Imamura,” ele perguntou, “é com aquilo que uma hemorragia cerebral se parece? Eu fiz certo?” Naqueles tempos eu pensei que ele era incrivelmente cruel, mas percebi que de vez em quando um bom cineasta tem que se comportar daquela forma²¹ (IMAMURA, Shohei NAKATA, TOICHI. Shohei Imamura: Interview. In QUANDT, 1997, p. 112, tradução nossa).

Isso mostra que, em sua rixa com o Ozu, no início havia um teor pessoal, evoluindo depois, quando o Imamura de fato começou sua carreira como um diretor, para o campo ideológico, algo que será melhor explorado nos próximos capítulos. Ele não ficou muito tempo na assistência com Ozu, logo foi trabalhar com outros diretores, como Yoshitaro Nomura, Sô Yamamura e, mais notavelmente, Yuzo Kawashima, o qual ele carinhosamente chamava de “meu professor”.

A relação dos dois se firmou depois que o Imamura se transferiu para outro estúdio, a Nikkatsu, uma companhia tradicional de produção cinematográfica havia cessado suas atividades na produção, focando apenas em exibição no ano de 1941, retornando suas atividades na produção apenas em 1954. Imamura conta, ainda nessa mesma entrevista concedida a Nakata (idem) que o motivo inicial dele querer mudar de estúdio era que ele namorava uma moça que trabalhava lá e que, posteriormente, tornou-se sua esposa.

A mudança de estúdio fez muito bem a ele, sendo a Nikkatsu um estúdio que na década de 1950 havia sido recentemente restabelecido, era um lugar em que os donos tinham alta demanda em contratar jovens que pudessem introduzir novas ideias na companhia, assim como veteranos promissores, que poderiam guiar essa nova geração, dentre eles estava Yuzo Kawashima, que se mudou de Shochiku para Nikkatsu pouco depois de Imamura fazê-lo.

Eles se conheceram de uma forma interessante. Imamura havia trabalhado em um filme dele ainda na época da Shochiku, enquanto produziam um filme de comédia que na visão de Imamura era “sem valor”. Shohei teve a audácia de perguntar a Yuzo “por que faz um filme tão estúpido?” O homem mais velho responde “para viver”²² (QUANDT, 1997, p. 134, tradução nossa). É interessante notar que tanto Ozu quanto o Imamura tiveram inícios tão parecidos, ambos ávidos por fazer filmes que realmente importassem, mas se encantaram com diretores que

²¹ “My mother died of a cerebral haemorrhage while I was working on Ozu’s *Tokyo Story*. When I got back from her funeral, I found Ozu in the sound studio, dubbing the scene in which the grandmother [played by Chieko Higashiyama] is dying, also from a cerebral hemorrhage. I could not stand watching the scene over and over again-it reminded me so vividly of my mother’s death-and so I ran out of the dubbing theatre and into the toilet, almost in tears. But Ozu followed me and came to urinate next to me. “Mr. Imamura,” he asked, “is that what a cerebral haemorrhage looks like? Have I got it right?” At the time I thought him incredibly cruel, but I later realized that a great filmmaker sometimes has to behave like that. – Texto original.

²² He advised me to ask Kawashima directly, and when I did he answered: “Because I have to survive,” and looked the other way.” – Texto original.

realizavam filmes considerados menores. Ozu com o Okubo e Imamura com Kawashima. Ainda sobre Yuzo Kawashima, ele diz o seguinte:

Kawashima compartilhava do meu interesse nas “partes baixas” da sociedade,” mas ele tinha seu próprio jeito idiossincrático de olhar para as pessoas e um forte senso de humor negro. Ele tinha uma reputação de libertinagem em sua vida pessoal. Entre os filmes, ele iria para Kyoto e passava semanas bebendo com as garotas gueixas. Ele então retornava para Tóquio com os bolsos vazios e fazia outro filme para financiar suas excursões. Ele era um homem ultrajante, e extremamente interessante²³ (Ibid. p. 113, tradução nossa).

Essa citação já apresenta uma boa justificativa para a sinergia que os dois tiveram. Com a assistência de Imamura, Kawashima produziu alguns dos seus melhores filmes, destacando-se entre eles *A Lenda do Sol dos Últimos Dias do Xogunato* (1957), último filme de Yuzo, cujo roteiro foi o primeiro escrito por Imamura. Ao lado de Kawashima, ele aprendeu o ofício da melhor maneira possível e há uma história similar ao que foi narrado anteriormente da relação de Ozu com seu mestre, Okubo.

Na época em que *A Lenda do Sol dos Últimos Dias do Xogunato* estava sendo filmado, Imamura conta que havia deixado o roteiro deliberadamente ambíguo para que Kawashima desse seu próprio parecer sobre a história enquanto dirigisse, mas “ele não era um homem de detalhes”. Então os atores sentiam a necessidade de conversar não apenas com o diretor, mas com o roteirista também: “O ator principal, Frankie Sakai veio a mim e ao Kawashima separadamente para perguntar se seu personagem estava mesmo sofrendo de câncer ou não e demos respostas diferentes”²⁴ (Ibid., p. 113 - 114).

Com Kawashima, Imamura possuía uma liberdade e autonomia que não teve com o Ozu, quando era apenas o garoto da claquete, assim como o Ozu obteve com Okubo a liberdade necessária para crescer na profissão. Além disso, eles encontraram mestres que tinham interesses alinhados com os seus, Okubo sendo um profissional da comédia pastelão “*nonsense mono*”, que muito interessava Ozu, e Imamura, por sua vez, encontrou outro entusiasta das “partes baixas” tanto do corpo como da sociedade.

Geralmente é o diretor que age rigidamente com os atores, e o assistente de direção é o que possui o papel conciliador, mas no nosso caso, com o grupo do Kawashima, eu era quem gritava com os atores. “Você é muito fraco, devia saber quem é que manda,” ele costumava dizer, e como sempre era meu papel aplicar o chicote. Ele próprio era bom para com os atores, e geralmente os deixava

²³ “Kawashima shared my interest in society’s “lower dregs,” but he had his own idiosyncratic way of looking at people and a strong sense of black comedy. He had a reputation for profligacy in his personal life. Between films, he would take off for Kyoto and spend weeks at a time drinking with young geisha girls. He’d then return to Tokyo with empty pockets and make another film to finance his next excursion. He was an outrageous man, and an extremely interesting one.” – Texto Original.

²⁴ “The film’s lead actor Frankie Sakai came to Kawashima and me separately to ask whether his character was really suffering from cancer or not, and we gave him different answers”. – Texto original.

fazer o que queriam. Às vezes as coisas davam errado por causa disso, então perguntava para ele, em forma de brincadeira, mas seriamente, “isso não é um pouco demais?”, mas ele repreendia minhas objeções²⁵ (IMAMURA, SHOHEI. My teacher. In Ibid. p. 113, tradução nossa)

Na última citação, o próprio Imamura confirma que ele teve liberdade para exercer um papel muito próximo ao de um diretor do que de um assistente durante a produção, semelhante ao que aconteceu com o Ozu sob comando de Tadamoto Okubo. É engraçado notar que o Imamura reclamava da forma com que Ozu trabalhava os atores, de uma forma extremamente rígida e controladora, enquanto o Kawashima os tratava de uma forma mais leve, beirando o desleixo, coisa que também incomodou o jovem assistente.

Imamura narra que, em seu sexto ano como assistente, um dos chefes da Nikkatsu o chamou, junto com mais outros seis colegas de profissão, sugerindo a eles que fizessem seus próprios roteiros com a intenção de os dirigirem. Isso foi uma surpresa para ele, achando que essa oportunidade havia chegado muito cedo, pois o padrão era que os profissionais ficassem pelo menos dez anos como assistentes.

Entretanto ele aceitou a oportunidade de pronto e começou a trabalhar em um roteiro sobre prostitutas, um tema popular dentro do cinema japonês e que acreditava ter domínio sobre, visto que conviveu com tantas na época em que trabalhou no mercado negro. Porém, quando apresentado ao chefe do estúdio, foi alegado que tal roteiro era banal demais e Imamura acabou abandonando a ideia. Um dos seus colegas então apresentou a ele um livro, *Tent Theatre* do Toko Kon (In QUANDT, 1997, p. 114), cuja premissa envolve uma trupe de teatro itinerante. Ozu achou a ideia do livro adequada para um tratamento seu, afinal ele também havia tido (tivera) sua própria experiência no teatro, então estava em um lugar que julgava confortável quando dirigiu a adaptação do livro chamado “*Desejo Roubado*” (1958).

Ele produziu três filmes no mesmo ano, a segunda obra assinada por ele sendo *Nishi Ginza Station* (1958), uma comédia sobre um homem que é tentado ao adultério ao longo do filme, mas acaba superando essa tentação. A trama é muito parecida com a do filme norte-americano *O Pecado mora ao lado* (1955) do diretor Billy Wilder, estrelando Marilyn Monroe. Provavelmente a semelhança não é por acaso, visto que muitos filmes americanos são grandes inspirações para os filmes japoneses e este havia sido um sucesso recente.

Entretanto, muitos críticos e entusiastas afirmam que Imamura ainda não havia consolidado o seu estilo nesses dois primeiros filmes, mas pode-se observar que alguns temas que ele gosta

²⁵ “It’s usually the director who rides the actors hard. and the assistant director who plays a conciliatory part, but in our case, with the Kawashima group, I was the one who shouted at the actors, while Kawashima was the one who soothed them. “You’re too weak, you should let them know who’s boss,”he used to say, and as usual it became my job to apply the whip. He was nice to the actors himself, and usually let them do what they wanted. Sometimes things went wrong because of this, and when I asked him. playfully but seriously, “Wasn’t this a little too much?”he would brush aside my objections.” – Texto original.

de trabalhar já se apresentam neles. Em *Desejo Roubado* há uma ênfase especial nas figuras femininas, não ainda a que tomaria forma em filmes subsequentes, mas já se apresentam os conflitos femininos de como lidam com a sua objetificação, da sua resiliência frente a um mundo masculino e a força que apresentam para enfrentá-lo. *Nishi Ginza Station*, por sua vez, traz o tema recorrente, o amor proibido na obra de Imamura.

No terceiro filme de Imamura, *Desejo Insaciável* (1958) ele inicia uma parceria com Shinsaku Himeda, diretor de fotografia que o acompanharia pelos próximos dez anos. A fotografia nos filmes em que houve a colaboração de Himeda ganha uma importância especial, com seu estilo de contraste da iluminação e destaque de objetos pelo uso da luz. A influência de Himeda nos filmes dele vão para além do uso da iluminação, como o próprio cineasta diz:

Eu colaborei primeiro com Kurataro Takamura, o diretor de fotografia do Kawashima, depois com o Himeda. Eu tenho que admitir que, de fato, segui suas sugestões para várias cenas. Por exemplo, no fim de *Desejo Insaciável*, quando Takeshi Kato mata Ozawa, eu planejei filmar tudo em dois ou três planos, mas Himeda me sugeriu que filmássemos tudo em apenas um, com a câmera em movimento. No final, no tufão, você quase não consegue ver nada, apenas ouve as vozes dos personagens, mas Himeda teve a ideia de usar uma lâmpada que balança para trás e para a frente com o vento intermitentemente iluminando os personagens. Isso tudo foi feito em cooperação com o cameraman, Yasuo Iwaki. . . ²⁶ (IMAMURA, Shohei In TESSIER, Max. Interview with Shohei Imamura. In QUANDT, 1997, p. 60, tradução nossa.)

É importante pontuar as colaborações daqueles que contribuíram com o diretor, que tanto ajudaram quando seu estilo estava se consolidando. Depois, Imamura realizou o filme *Meu Irmão, Nianchan* (1960), que possuía muitas relações com o realismo e com um tipo de cinema que ele chama pejorativamente de "bem-feito". Apesar das críticas positivas para o filme, Imamura não estava satisfeito com ele e decidiu romper de vez com o que ele chamava de "cinema bem-feito" no seu próximo filme; *Todos Porcos* (1961).

Todos Porcos (1961) é considerado por muitos o primeiro filme genuinamente do Imamura, inclusive Toichi Nakata, aluno da escola de cinema fundada por ele e que realizou uma das mais importantes entrevistas com o diretor, diz explicitamente “Seu quinto filme para a Nikkatsu, *Todos Porcos* (1961) parece ser o primeiro "autêntico" filme de Imamura”²⁷ (Ibid., p. 114). Isso se deve ao fato de que aqui começa o verdadeiro flerte com o que Imamura chama de “real”.

²⁶ “I first collaborated with Kurataro Takamura, Kawashima’s Director of Photography, then with Himeda. I have to admit that indeed, I did follow his suggestions for a number of scenes. For example, at the end of *Endless Desire*, when Takeshi Kato kills Ozawa, I had planned to film the scene in two or three shots, but it was Himeda who suggested filming it all in one shot, with a camera movement. In the end, in the typhoon, you hardly see a thing, you can only hear the characters’ voices, but Himeda had the idea of using a lamp that swings back and forth in the wind intermittently lighting the characters. All this was done in close cooperation with the lighting cameraman, Yasuo Iwaki.” – Texto original.

²⁷ “Looking back., your fifth film for Nikkatsu (*Pigs and Battleships*, 1961) seems like the first "authentic" Imamura film”. – Texto original.

A peça audiovisual em questão se distingue das anteriores pelo seu teor político mais acentuado, com Imamura livremente colocando os ocupantes americanos, donos dos encouraçados, os ocupantes americanos, que permaneceram nas ilhas nipônicas após a derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial, em perspectiva com os donos dos porcos, que no caso do filme tratam-se de uma gangue envolvida com o mercado negro (o título original do filme em japonês é “*Buta to Gunkan*”, em tradução livre, “Porcos e Encouraçados”).

Há um elemento importante que difere de tudo que veio anteriormente que é a ausência do que seria uma família “nuclear”. Os membros da família dificilmente se dão bem nos filmes do Imamura e diferentemente dos filmes de Ozu, raramente há uma reconciliação entre as partes. Além disso, a tensão entre eles pode até mesmo escalar e tornar-se algo mais sério, resultando em violência ou morte.

O que ocorre em *Todos Porcos* (1961) é uma certa rebeldia da parte do Kinta em relação ao pai, que é um catador de trapos, profissão que ele despreza. A Haruko por sua vez tem uma mãe que faz pressão para que ela encontre um rapaz americano para a sustentar, assim como a irmã que possui um amante entre os marinheiros que ocupavam aquela região, algo que ela se recusa a fazer veementemente.

A personagem Haruko, por si só, é um destaque importante dentro da carreira do Imamura, abrindo uma tradição da mulher forte que sabe o que quer. O filme seguinte, *A Mulher Inseto* (1963), segue essa tradição iniciada em *Todos Porcos*, de forma muito mais específica. O filme em questão é uma saga que conta a história de uma mulher ingênua, no início, que depois se torna uma administradora de casa de prostituição de sucesso, aprendendo a se tornar forte e independente com as idas e vindas da vida.

O filme preconiza o filme alemão *O Casamento de Maria Braun* (1978), de Rainer Werner Fassbinder na utilização da figura feminina para uma metáfora do que ocorreu nos países derrotados que passavam por uma fase de reconstrução tanto estrutural, política e social após a Segunda Guerra Mundial. Outra semelhança com o filme anterior, “*Todos Porcos (1961)*” é a utilização de um animal em analogia aos personagens da obra, o filme seguinte “*A Mulher Inseto (1963)*” abre com um pequeno inseto determinado, seguindo seu caminho, estabelecendo assim, uma associação entre a situação dele e a de Tome, a protagonista. Um detalhe não menos importante é o título original em japonês “*Nippon Konchuki*”, literalmente “*Entomologia do Japão*”.

Imamura, então, continuou fazendo filmes, os quais, a seu modo, pesquisava o que de fato é ser japonês, ou o que de fato é ser humano. Em oposição ao Ozu, que via a tradição de um modo mais tranquilo, calcada na tradição do “*mono no aware*”, ou o *pathos* das coisas, Imamura pesquisa pelo que é constante na humanidade e no modo de ser do japonês. Um de seus filmes, *Os pornógrafos: Introdução a Antropologia* (1966) faz um comentário “antropológico” acerca

da sexualidade e, mais uma vez há um animal envolvido em seu filme, uma truta que uma das personagens alega ser a reencarnação do ex-marido.

Imamura dividiu sua carreira entre ficção e documentários, um dos mais famosos sendo *Um Homem Desaparece* (1967), em que Imamura investiga o problema recorrente de pessoas que desapareceram em Tóquio. Ao mesmo tempo em que sente que o documentário está muito mais próximo de capturar a realidade do que a ficção, ele toma a liberdade de brincar com a forma documental, trazendo alguns elementos fictícios. Ele faz com que um ator profissional interaja com não atores, sem que os mesmos o saibam. E ainda há o emblemático desfecho do filme em que ele revela que o cenário final não passava de um set de estúdio, quebrando de vez a ilusão de realidade que ainda era parcialmente sustentada até ali.

Shohei Imamura continuou nessa sua busca até o fim da vida, assim como Ozu, que também procurava capturar a realidade a seu próprio modo, até mesmo em seus filmes da fase do “Velho Mestre”, algo que o diretor mais jovem não conseguia enxergar. Entretanto não estariam ambos apenas tentando capturar fumaça com as mãos? É possível representar a realidade?

3

A Representação do Real

Foi estabelecido que ambos possuíam uma preocupação do real, agora é necessário analisar como cada um traz a sua versão do que seria a “realidade”. Os movimentos artísticos do século XIX que focavam em trazer a arte o mais próximo possível do que seria um realismo ideal mostraram-se muito úteis, visto que no cinema também houve alguns movimentos semelhantes. Ozu e Imamura, por exemplo, possuem características que os aproximam, respectivamente do realismo e naturalismo, como veremos a seguir.

Figura 4 – Pintura *Young Lady in a Boat*, do pintor francês James Tissot, usada para ilustrar edições do livro *Madame Bovary*.



Fonte: TISSOT (1870)

3.1 Realismo do século XIX e Neorealismo Italiano

A busca pelo real nas artes é uma questão antiga, que precede em muito o cinema. Um dos maiores expoentes de tal busca foi o movimento realista nas artes visuais e na literatura, iniciado na França, na década de 1840, como uma resposta ao romantismo, estilo literário que dominava anteriormente, dos quais pertenciam escritores como Johann Wolfgang Goethe, Lord Byron e as irmãs Brontë.

O romantismo era uma arte que atendia a anseios burgueses, classe que acabara de emergir após a Revolução Francesa, e enfatizava as emoções de modo extremamente extravagante, com ênfases exageradas na pontuação (uso de ponto, reticências, exclamações, etc.), muita adjetivação e enredos melodramáticos. Antes de mais nada, os romances, contos e poemas da fase romântica focaram nos anseios individuais, como a paixão não consumada ou depressão que os personagens poderiam ter decorrido de uma rejeição. Em suma, problemas criados no subjetivismo de cada personagem.

Enquanto o romantismo nasceu em consequência da ascensão burguesa, para atender aos anseios desta classe, o realismo teve um nascimento por causa de um paradoxo social. A Europa nunca havia crescido tanto economicamente como nas décadas que seguiram a revolução industrial. Entretanto, apesar deste milagre econômico, havia muitas pessoas vivendo na miséria e em más condições de trabalho.

Portanto, a industrialização obteve um resultado diferente do esperado, acentuando ainda mais as diferenças nas classes burguesa e a trabalhadora (proletariado). Isso ocorre em grande parte, porque houve um grande crescimento populacional na Europa. Em 1800 havia 180 milhões de pessoas e, cem anos depois, ela mais do que dobra, chegando a 460 milhões, mesmo grandes centros populacionais, como Londres e Paris, não possuíam infraestrutura adequada para conter um contingente tão grande de pessoas. A consequência foi o crescimento da população de pessoas vivendo à margem do processo civilizatório.

Surgiram diversos novos pensadores que apresentaram perspectivas que nortearam o desenvolvimento dessa nova literatura produzida após 1840: Adam Smith (1723 - 1790) é considerado o pai da economia moderna e liberalismo, pregando um Estado mínimo, cuja única função seria preservar as leis, as questões econômicas ficariam a cargo da livre-iniciativa.

Thomas Malthus (1766 - 1834), economista que observou que o crescimento populacional estava acontecendo em ordem geométrica, enquanto a produção de alimentos se dava em ordem aritmética, ou seja, em um futuro próximo haveria uma grande escassez de alimentos e a miséria reinaria. Posteriormente, sua teoria seria contestada por diversos outros economistas, mas ainda assim, causou grande impacto entre a sociedade da época, chegando a fazer com que certos setores da sociedade condenassem ações governamentais de ajuda aos pobres.

Karl Marx (1818 - 1883) e Friedrich Engels (1820 - 1895) são a dupla responsável por publicar “*O Manifesto Comunista*”, obra que revolucionou o pensamento de seu tempo, lançando novas bases teóricas para uma organização social. Os autores analisaram as questões sociais de seu tempo, condenando práticas capitalistas que oprimiam o povo e propuseram juntos um modelo ideal de sociedade, na qual as pessoas trabalhariam em conjunto pelo bem comum em busca de uma vida mais digna e justa (ABAURRE; PONTARA, 2010).

Uma preocupação resultante da teoria de Malthus em relação ao crescimento populacional, somadas aos debates cada vez mais acalorados acerca das visões econômicas desenvolvidas por Adam Smith, Karl Marx e Friedrich Engels, criou a dicotomia “direita e esquerda” da forma como conhecemos hoje. Junto a isso, a falha do modo de vida burguês, que sob o ponto de vista dos intelectuais da época, foi a fonte da maioria dos males sociais modernos, o que resultou no surgimento do movimento realista.

Sai de cena, o subjetivismo que imperava na arte burguesa do movimento romântico, com sua valorização exagerada da emoção, e entra o objetivismo realista. O olhar destes novos artistas se volta para os problemas sociais mais palpáveis, como a miséria e a desigualdade social, colocando um grande holofote nas hipocrisias da classe burguesa, algo que inicialmente causou certa comoção entre eles.

Madame Bovary (1856), de Gustave Flaubert é considerado o primeiro romance realista, contando a história da personagem Emma Bovary, uma mulher burguesa que cai facilmente no adultério. A representação da mediocridade da vida da classe dominante, descrita de forma objetiva por Flaubert, despertou admiração em alguns e alvoroço em outras pessoas que se sentiram escandalizadas com uma crítica tão direta aos seus modos de vida.

Balzac era outro escritor importante, anterior a Flaubert, considerado como sendo um autor de transição entre o romantismo e o realismo. Eis o que o historiador literário Otto Maria Carpeaux escreveu sobre ele:

Há nisso um elemento autobiográfico, apresentado sem romantismo nem sentimentalismo, com a frieza do sociólogo, ou, se quiserem, com o cinismo de um comerciante em literatura; ou então, com o realismo psicológico de um moralista do século XVII, não admitindo outros motivos dos atos humanos senão o egoísmo interessado e paixões mais ou menos dissimuladas. É o pessimismo psicológico dos grandes moralistas franceses e do classicismo em geral. Balzac é o Maquiavel da burguesia, analisando-lhe e resumindo-lhe o comportamento. Deste modo, o grande realista, acreditando na permanência dos maus instintos na natureza humana, torna-se fatalmente reacionário. É verdade que a ideologia político-religiosa de Balzac não é de construção tão sólida como os seus romances; o seu monarquismo é tão duvidoso como o seu catolicismo. Por isso não é um De Maistre, dando lições à “Cidade”; mas é o historiador fidedigno de sua “Cidade”, do mundo da *Comédie humaine*; e aquela ideologia só lhe serve de critério para classificar os fenômenos e pôr em ordem novelística o caos (CARPEAUX, 2010, p. 1059).

Na fala do Carpeaux, pode-se observar algumas características atribuídas ao Balzac que podem traduzir o estilo do movimento. “Com a frieza do sociólogo” é um trecho do texto que exemplifica bem a postura tomada por alguns autores que, às vezes cientificamente, realizavam uma análise das diferentes camadas sociais, através da dissecação de cada personagem. Esse aspecto, inclusive, fez com que muitos críticos elogiassem Flaubert.

Para deixar ainda mais claro o que foi o movimento realista, Eça de Queirós, autor de *A Cidade e as Serras* (1901) e *Os Maias* (1888), expoente do movimento em Portugal afirma que: “O realismo é a anatomia do caráter. É a crítica do Homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos - para condenar o que houver de mal na nossa sociedade”. (QUEIRÓS *In* SARAIVA; LOPES, 1982, p.926).

No cinema temos o equivalente ao movimento literário europeu do século XIX. Seu surgimento foi na Itália após a Segunda Guerra Mundial. Segundo Bazin (2011), um dos maiores divulgadores do movimento do Neorrealismo italiano, o termo foi aplicado primeiro por Antonio Petrangeli em uma crítica redigida por ele, acerca do filme *Ossessione* (1943) do diretor Luchino Visconti. No entanto, ele afirma que o movimento toma contornos mais nítidos no pós-guerra, na segunda metade da década de 40, com diretores como Roberto Rossellini e Vittorio De Sica se unindo ao Visconti na dianteira do que viria a ser o movimento.

Entre as principais características dos filmes que compõem o Neorrealismo estão o uso de profundidade de campo, algo que começou a ser utilizado mais amplamente com o Orson Welles e o próprio Bazin(Ibid.) disserta bastante sobre a influência desse cineasta americano em particular entre os italianos no pós-guerra, o uso de não atores e os cenários reais, ou seja, em locações como ruas, apartamentos ou casas ao invés de sets construídos em estúdios.

Algumas dessas escolhas, como o uso de não atores ou o de locações reais surgiram mais por necessidade do que uma escolha deliberada. É preciso considerar que a situação econômica do país nestes anos de 1940 não estava indo bem. Afinal os países do eixo (Alemanha, Itália e Japão) haviam acabado de ser derrotados pelas forças aliadas e o plano de MacArthur para recuperar as economias desses países ainda estavam em vias de ser aplicadas. Mas é fato que essas limitações ajudaram a compor a estética/narrativa do neorrealismo.

Assim como sua contrapartida à literatura do século XIX, que emerge entre uma grande dificuldade econômica, os filmes assumiram uma forte posição social com os seus temas, tratando de classes sociais mais baixas, os atores performavam situações cotidianas que podem vir a ser consideradas como banais ou mundanas e as crianças geralmente possuíam papéis importantes nos filmes, representando o observador passivo do presente que terá um papel ativo no futuro.

3.2 Shiro Kido e o Estilo Kamata

O que tudo isso tem a ver com Ozu, Imamura e o cinema japonês? Ora, o cinema japonês e em especial, de Ozu, possuem um certo tipo de realismo que precede o apresentado na Itália na década de 1940, que por sua vez possuem muitas características em comum. Kido assim que tomou posse na chefia da *Shochiku* instituiu o estúdio *Kamata* e é interessante o que ele diz acerca de que tipo de filmes deveriam ser produzidos lá.

Devemos fazer filmes que estão diretamente conectados às vidas das massas, não aqueles que tentam transcender o seu entendimento. Nosso trabalho é descobrir o que as massas experimentam, o que subconscientemente sentem e fornecer [no filme]. Tal atitude é conectada ao realismo em descrição [na tela]. Este é o fundamento do Kamata-Chou²⁸ (KIDO, Shiro *In JOO*, 2017, p. 27, tradução nossa).

Há nessa fala de Kido pontos interessantes sobre a forma com que ele caracteriza os filmes que pretendia produzir, criando um novo estilo, *Kamata-chou*²⁹. Não há espaço para grandes elucubrações intelectuais que podem soar pretensiosas, pois os filmes precisam ser simples, com a sua temática e mensagem ao alcance das massas. Além disso, ele propõe uma pesquisa, descobrir quais seriam as experiências dessas pessoas e traduzi-las da melhor maneira em um filme, por fim, menciona o realismo.

Esse realismo nasceria justamente à pesquisa proposta, da representação do cotidiano, dos acontecimentos banais do dia a dia dessa "massa". Diferente dos filmes do neorealismo italiano e do realismo literário do século XIX, pois sua pretensão não era apenas acender a consciência de classe ou criticar um segmento específico da sociedade, como no caso das críticas feitas à burguesia, mas também divertir o público.

Em outra declaração, Kido explana a visão dele acerca do “realismo do cotidiano” que ele gostaria de apresentar com os filmes do estilo *Kamata*:

Humanos não são Deus, e não podem se tornar divinos até o final. . . Esse defeito permanente é a essência da humanidade. . . A missão da arte é contemplar essa verdade e lidar com ela do modo mais caloroso e alegre possível. Há uma maneira de ver a humanidade com sentimentos lúgubres, como é exemplificado pela religião, que procura por salvação, ou pela revolução política. *Shochiku* é o oposto, tentando olhar a vida de um ponto de vista caloroso, alegre e esperançoso. Concluindo, o aspecto fundamental do filme não deve ser nada

²⁸ “We should make films that are directly linked to the life of the masses, not ones that attempt to transcend their understanding. Our job is to discover what the masses experience, what they subconsciously feel, and provide it [in film]. Such an attitude is connected to realism in description [on screen]. This is the foundation of Kamata-chō.” – Texto original.

²⁹ O estilo foi chamado assim por causa do estúdio construído, um estúdio de Tóquio, algum tempo depois, em 1936 o estúdio mudou de localização, sendo situado no distrito de Ofuna, passando então a ser chamado de Ofuna-chou.

além de alívio. Não devia nunca desapontar o público. Esta é a base do que chamam de *Kamata-chou*³⁰ (KIDO, Shiro *In JOO*, 2017, p. 29. tradução nossa).

Em paralelo aos filmes *Kamata-Chou*, havia os filmes *Shinpa-Chou*, (estilo *Shinpa*), correspondente a um estilo mais antigo, remanescente da tradição teatral, uma espécie de melodrama. É possível encaixar um paralelo entre esses estilos e a oposição dos estilos literários do romantismo e realismo, *Shinpa* enfatiza as emoções individuais, envolvendo tragédias, no sentido mais clássico da palavra, enquanto *Kamata* tenta focar nas preocupações cotidianas do povo.

No início, *Shinpa* (significando “nova escola”) surgiu no teatro em reação ao antigo estilo kabuki, que muitos argumentavam ser incapaz de traduzir o Japão moderno. *Shinpa* iria então ser o estilo que lidaria com a ideia “do indivíduo fazendo sucesso em sua vida no novo Japão, apesar dos obstáculos de um nascimento baixo ou infortúnio”³¹ (RICHIE *In JOO*, p. 24, tradução nossa). É importante salientar que a *Shochiku* era um grupo de teatro que performava peças tanto no estilo kabuki quanto *Shinpa* antes de se tornar uma companhia de cinema.

Shinpa foi o estilo dominante na gestão anterior ao aparecimento de Kido na chefia da empresa e o estilo fazia muito sucesso. No entanto, após o grande terremoto de Kanto, as tragédias feitas neste estilo já não mais apelavam ao público como em outrora. No meio de tanta tragédia em suas vidas, as pessoas passaram a querer assistir a filmes mais leves e foi então que Kido formulou o novo estilo *Kamata*.

É bom levar um lenço ao cinema para assistir a uma tragédia, mas não é muito interessante fazer filmes para esse público ‘pronto-para-chorar’. O Entretenimento deve ser um produto contente e saudável, podemos aprender algo sobre a vida quando é possível descobrir e rir da ironia ou contradição da sociedade³² (KIDO Shiro. *In JOO*, 2017, p. 30, tradução nossa).

Nesta fala, Kido reafirma o realismo característico do *Kamata-chou* em detrimento ao *Shinpa-chou*, que mira o que ele caracterizou como o público “pronto-para-chorar”, sendo tragédias sobre sofrimentos individuais feitas como o intuito de emocionar o público e levá-los às lágrimas. Portanto, é possível caracterizar esses filmes como melodramas. Há outra razão

³⁰ Humans are not god and cannot become divine until the end . . . This permanent defect is the essence of humanity . . . The mission of art is to contemplate this truth and deal with it in as warm and cheerful way as possible. There is a way of seeing the humanity with dark sentiments, as exemplified by religion, which searches for salvation, or by [political] revolution. *Shochiku* is the opposite, trying to look at life from a warm, cheerful and hopeful point of view. In conclusion, the fundamental purpose of film should be nothing but relief. It shall never disappoint audiences. This is the basis of what they call *Kamata-chō*.” – Texto Original.

³¹ “The idea of the individual making a success of his life in the new Japan in spite of the hurdles of low birth or misfortune.” – Texto Original.

³² “It is good to take a handkerchief to cinema to see a tragedy, but it is not that interesting to make all the films for those ‘ready-to-weep’ audiences. Entertainment must be a bright and healthy product, and we can learn something about life when we can discover and laugh about the irony or contradiction of society.” – Texto original.

pela qual Kido optou pelo estilo Kamata. Ele acreditava que Shinpa-chou ainda possuía muitas das suas raízes teatrais e ele queria fazer uma maior aproximação do que seria ideal para a arte cinematográfica.

Antes de Kido assumir sua posição de chefe dos estúdios *Shochiku* já ocorria uma discussão de como o cinema deveria ser conduzido no Japão, o “movimento do filme puro”, que surgiu ainda na década de 1910 e começou com alguns críticos e intelectuais comentando que o cinema japonês ainda estava muito apegado às formas teatrais e não havia desenvolvido um código específico para o cinema. Vale lembrar que nos anos 1910, alguns cineastas também estavam trabalhando para desenvolver essa linguagem em outros países, mais notavelmente o D.W Griffith nos Estados Unidos e na década de 1920, Eisenstein, na Rússia.

No caso do Japão, havia o dilema de transformar o katsudou shashin (imagem em movimento) em eiga (cinema). Ou seja, era transcender a tradição que vem de outras artes, como o teatro e a fotografia. Pois até então, os filmes lembram muito um teatro filmado. Era necessário realizar uma transição, para que se superasse a noção de que os filmes eram apenas imagens em movimento e sim uma nova forma de arte.

Assim como seus predecessores do movimento do filme puro, Kido também reconhecia essa necessidade de separar o que seria um “teatro filmado” do cinema propriamente dito. O estúdio *Kamataera* especializado em gendaigeki, ou seja, filmes que se passariam na época contemporânea. Já os jidaigeki eram filmes de época, em que geralmente eram produzidos os chanbara, filmes de samurai, equivalentes ao que no ocidente chamamos de aventuras de capa e espada. Kido admitia que esses filmes eram chamativos pois era interessante observar os estímulos de movimentos produzidos nas coreografias de luta. “Tragédia é mais teatral do que cinemático. Para ganhar dos jidaigeki, o gendaigeki do kamata deveria se concentrar na comédia que tem uma habilidade similar ao chanbara em atrair público evocando interesse visual”³³ (KIDO *In JOO*, 2017, p.30, tradução nossa).

É interessante que Kido traça um paralelo entre os estímulos visuais de um filme de comédia e os de um filme de ação. Se tomarmos como exemplo atores que se especializaram na comédia estilo slapstick como Charlie Chaplin e Buster Keaton, veremos que eles usam bastante de peripécias físicas para cativar o público e extrair algum humor dessas expressivas interpretações. Ainda no cinema asiático, um exemplo mais recente de um ator que estudou o estilo das comédias silenciosas e mesclou à ação foi Jackie Chan, fã confesso de Buster Keaton, Charlie Chaplin e Harold Lloyd.

O diretor que melhor expressava esse estilo mais leve do kamata era o Shimazu Yasujiro, que foi aclamado pelos filmes *Father* (1923) *Sunday* (1924), ambos filmes carregados de humor.

³³ “Tragedy is more theatrical than cinematic. I believe, to win over jidaigeki, [Kamata’s gendaigeki should concentrate on] comedy that has the similar ability [to chanbara] to attract audiences by evoking interests in visuals.” – Texto original.

Tadao Sato (*In JOO, 2017*) diz que as principais características do estilo kamata são “alegria”, “frescor” e “velocidade”. Em Ozu, a comédia é mais pontual, mas é possível observar bons momentos de humor em toda a sua carreira. Dois bons exemplos são as cenas de abertura dos filmes *Coro de Tóquio* (1931) e *Coração Caprichoso* (1933), que se iniciam em um tom leve e burlesco.

Donald Richie comenta sobre como funciona o humor nos filmes do Ozu:

Apesar dos seus filmes serem cheios de tristeza e morte, são também preenchidos por piadas, absurdos e risos. Como humorista, ele sabia que o humor emerge quando uma pessoa está em seu momento de apreensão. Uma pessoa leva a outra a compreender uma piada mostrando os ingredientes incongruentes. . . De fato, é a mistura do triste com o engraçado que constituem o sabor único dos filmes de Ozu³⁴ (RICHIE, 1974, p. 29. tradução nossa).

Kido segue em suas considerações sobre o estilo shinpa:

Quanto ao Shinpa-chou (estilo Shinpa), apesar de tocar em alguma verdade, não lida com a essência da humanidade. Shinpa toma como certa a moralidade, e desenvolve um personagem que é governado apenas por isso, movendo-se dentro deste limite. Nós não estamos interessados em tal narrativa. . . Até agora, a moralidade existiu primeiro, e humanos deveriam estar embrulhados nela. A partir de agora, a moralidade será criticada e seus valores julgados através das lentes da humanidade essencial³⁵ (KIDO Shiro, *In JOO, 2017*), 2017, p. 31. tradução nossa).

Essa declaração de Kido é provavelmente a mais emblemática e a que melhor explica suas pretensões com o cinema. Primeiro ele explana o estilo *Shinpa* de uma forma filosófica, onde existem personagens que são governados por uma moralidade que o preexiste, o indivíduo nada pode fazer, senão se adequar à norma que ela representa. Ele admite que há uma verdade que pode ser encontrada nesse estilo. No entanto, não está interessado nela e, mais importante ainda, traz o dilema da preexistência do humano perante a moralidade. Isso mostra a visão de Kido, baseada em um humanismo e secularismo calcados em uma atitude otimista.

Haverá uma oportunidade de retomar a fala de Kido para falar sobre o naturalismo de Shohei Imamura, mas por ora é importante enfatizar o fato de que o surgimento do novo estilo *Kamata* não exatamente substituiu o antigo Shinpa que continuava a ser produzido dentro da *Shochiku*, ambos ainda com espaço para aprimoramento e que o diretor Shimazu Yasujiro prova

³⁴ “Though his films are full of sadness and death, They are also full of jokes, absurdity and laughter. As a humorist he knew that humor arises almost entirely from personal apprehension. One Person leads another to understand a joke by showing him the incongruous ingredients. . . indeed it is the often incongruous juxtaposition of the sad with the funny that accounts for the distinctive flavor of the Ozu picture.” – Texto original.

³⁵ “As for shinpa-chō (shinpa style), . . . although touching on some truth, it did not deal with the essence of humanity. [Shinpa] takes the morality of the times for granted, and develops a character who is only governed by it, moving within that boundary. We are not interested in such a narrative . . . Until now, morality first existed, and humans were to be wrapped inside it. From now, morality will be criticised and its value judged through the gauge of essential humanity. – Texto original

que eles não são mutuamente excludentes. Shimazu Yasujiro, considerado pelo próprio Kido como um dos seus diretores favoritos, realiza, em 1934, o filme *Tonari no Yae-chan* (Ing: Our Neighbour Miss Yae) em que ele consegue conciliar os dois estilos. A primeira metade do filme concentra-se em representar a vida cotidiana dos residentes de duas famílias suburbanas de classe média em Tóquio. A trama é fragmentada nesse primeiro momento, mostrando várias atividades cotidianas em sucessão, como pessoas quebrando janelas enquanto jogam baseball, visitando banhos públicos, remendando meias, etc.

Tudo muda quando subitamente aparece a personagem Kyoko, irmã mais velha de Yaeko que retorna após se divorciar do seu marido. Acontece uma intrusão de um elemento alienígena ao cotidiano que havia sido mostrado até então, desestabilizando essa vida rotineira, marcando então o fim desse estilo fragmentado e começando o ‘drama’. “Essa segunda metade do filme, através da personagem Kyoko, traz à luz assuntos vitais sérios e fatalistas como divórcio, trabalho feminino, amor não correspondido e suicídio”³⁶ (JOO, 2017, p. 35, tradução nossa). Sendo assim, a tragédia de Kyoko pertence ao estilo Shinpa, enquanto a primeira metade tem características do *Kamata*.

Tadao Sato (2008) observa que o *Kamata-Chou* trouxe uma nova luz à questão do romance no filme japonês. Ao estudar o caso do filme *Kago no Tori* (1924) do diretor Matsumoto Eiichi, ele aponta que o filme é baseado nessa noção de que dentro do código de conduta ditado pela moralidade vigente, a própria noção de romance está errada e o drama é construído em cima disso. O estilo *Kamata* passa a tratar o assunto com mais leveza, mostrando que poderia ser levado de uma forma mais alegre.

Kamata-chou era então comparativamente [em relação ao *Shinpa-chou*] livre das morais socialmente impostas que frequentemente encaminha a narrativa em um destino trágico predestinado geralmente vistas nos filmes do estilo *Shinpa*. Em outras palavras, os personagens de filmes do estilo *Kamata* deveriam ser mais multifacetados e variáveis em relação ao destino, como os seres humanos na vida real normalmente são, e podem ser diferenciados dos personagens do *Shinpa*, que são superficiais e previsíveis em seu comportamento³⁷ (JOO, 2017, p. 31. tradução nossa).

Apesar do estilo *Kamata* ser de fato um avanço na busca pelo realismo e mais importante ainda, um grande passo na questão da constituição e diferenciação da nova arte, ainda não se tratava de um realismo a-histórico e objetivo, não tendo uma relação lógica com o mundo externo, governado apenas pelo princípio de prazer/desprazer. Tal estilo surge após o incidente do grande

³⁶ “This latter part of the film, through the character of Kyōko, brings to the fore serious and fatal life-issues such as divorce, woman’s labour, unrequited love and suicide.” – Texto original.

³⁷ “Kamata-chō was thus comparatively free from socially imposed morals that often misled narrative into a predestined tragic end as was often seen in the shinpa style films. In other words, the characters in Kamata-chō films were supposed to be more multifaceted and variable in relation to fate, as human beings in real life usually are, and can be differentiated from shinpa characters, who are rather flat and predictable in their behaviour.”- Texto original.

terremoto de Kanto e seu principal objetivo era retratar a vida da classe média de uma forma mais leve. Apesar do Kido falar tanto de realismo, seu estilo serviu também como uma forma de escapismo para as pessoas vivendo na tragédia que seguiu o desastre natural.

“Justapondo dois mundos diferentes, baseado em duas perspectivas de estilo, gênero e de realização de filmes em geral, *Tonari no Yae-Chan* revela a embaraçosa tensão que existe com o *Kamata-chou* ao ser misturado com o *Shinpa*, revelando suas limitações como um realismo específico da classe média contra outros realismos que podem desestabilizar a estabilidade do cotidiano”³⁸ (JOO, W. *The Cinema of Ozu Yasujiro: Histories of the Everyday*. Edinburgh: Edinburgh University Press LTD, 2017. p. 35, tradução nossa).

3.3 Yasujiro Ozu e o realismo do cotidiano

É importante destacar que o aparecimento do Kamata-Chou, não necessariamente havia substituído o Shinpa-Chou, que permanecia popular e sendo produzido pelos estúdios *Shochiku*, tanto quanto em outras companhias. Yasujiro Ozu realizou filmes em ambos os estilos e permaneceu aprimorando-os. Ele começou no jidaigeki, com *Espada da Penitência* (1927, filme perdido) e alguns dramas depois. No entanto, no início Ozu foi reconhecido como pioneiro no gênero *shoshimingeki*.

Shoshimin é o termo usado no Japão para designar a pequena burguesia, expressão que representa historicamente na Europa os lojistas, atacadistas e pequenos fabricantes. No século XX passou a representar os “funcionários educados e assalariados de empresas, cúpulas do governo e suas famílias”³⁹ (GORDON In JOO, 2017, p. 38, tradução nossa). Ozu retrataria personagens das mais variadas classes sociais. Mas em seus primeiros anos de carreira, o que mais chama a atenção é a maneira com que ele lida com os *shoshimin*.

É possível que seja por causa do interesse dele na pequena burguesia que ele também se concentrou em fazer tantos filmes sobre universitários, como “*Dias de Juventude*” (1929), “*Me graduei, mas. . .*” (1929) e “*Reprovei, mas. . .*” (1930). Afinal, completar um curso na universidade é o rito de passagem para passar a ser um desses “funcionários educados e assalariados”.

Se tomarmos como exemplo o filme que foi comentado anteriormente, *Our Neighbour Miss Yae* (1934), há um diálogo emblemático dessa relação entre universitários, que seriam os aprendizes e os trabalhadores. Quando dois amigos, ambos funcionários de certa empresa, se reúnem, um deles diz “se os jovens nos vissem conversar sobre os nossos trabalhos, não teriam tanta esperança no futuro”. No caso de Ozu, boa parte de seus filmes não se encaixam totalmente

³⁸ “By juxtaposing two different worlds based upon two different perspectives on style, genre and (ultimately) filmmaking in general, *Our Neighbour Miss Yae* reveals the awkward tension that *Kamata-chō* bore when mixed with *shinpa*, revealing its limitations as a specific middle-class realism against other realisms that might disrupt the stability of the everyday.” – Texto original.

³⁹ “Educated salaried employees of corporations and government bureaus and their families”. – Texto original.

no estilo *Kamata* e nem no *Shinpa*, não se tratando também de apenas de um híbrido como no filme do Shimazu Yasujiro. Seus filmes possuem novas características que os tornam únicos. Ao invés de fazer filmes em tom completamente leve, como Kido professava ou no estilo *Shinpa*, tratando de certos temas de forma melodramática. Ozu acrescenta o elemento da tristeza e do *pathos*.

Na cultura japonesa, há o termo "*mono-no-aware*", traduzido como "O *pathos* das coisas", sendo um termo filosófico importante para o estudo da cultura do leste asiático. Na filosofia ocidental, Aristóteles (2017) categorizou em sua obra *Retórica*, três meios de discursos principais: *Logos*, *Ethos* e *Pathos*, esse último tratando de um discurso que apela para a emoção daquele que ouve. Ou seja, pode ser utilizado para evocar uma miríade de sentimentos, como paixão, sofrimento, solidão, compaixão, pena entre outros.

Na cultura japonesa, *mono no aware*. ainda tem relação com os sentimentos, mas sobretudo, trata-se de uma consciência de que todas as coisas são passageiras, pois tanto a alegria e a tristeza vão passar, tanto os momentos bons quanto os ruins vão se alternar sempre. Essa relação momentânea entre estados é inevitável. Por Ozu traduzir tão bem esse conceito em seus filmes, ele é muitas vezes rotulado como "o mais japonês dos cineastas".

O termo estético "*mono no aware*" é usado hoje em dia para descrever um estado da mente. O termo tem uma longa história (aparece catorze vezes no conto de Genji), e apesar de seu significado ter sido mais restrito, representava sentimento de um tipo especial: "não um surto poderoso de paixão. . . , mas emoção contendo equilíbrio; no todo, aware queria dizer a impressão profunda produzida por coisas pequenas." Agora é usado para descrever "tristeza complacente" (frase da Tamako Niwa)⁴⁰ (RICHIE, 1974, p. 52, tradução nossa).

Ozu utiliza ambos os sentidos de aware descritos por Richie, será retomada a discussão do termo no capítulo 4. Por ora há de se reconhecer o fato que Kido notou que Ozu estava, deliberadamente, fazendo filmes diferentes do que ele havia estabelecido em seu estúdio *Kamatae*, a princípio não acreditou que os filmes dele pudessem ter algum reconhecimento devido à melancolia de sua abordagem, mostrando a vida da classe média sob uma nova ótica. Para a surpresa de Kido, os filmes *shoshimingeki* de Ozu acabaram-se mostrando grandes sucessos no longo prazo.

Ozu começou a fazer os chamados filmes *shoshimin* por volta [da realização] de *Corpo Belo*. . . Quando retornei dos Estados Unidos [em abril de 1929], ele se tornou mais habilidoso nisso. . . Era uma estratégia básica da *Shochiku* lidar favoravelmente com as pessoas *shoshimin*. Entretanto, Ozu não pensava

⁴⁰ "The aesthetic term *mono no aware* is often used nowadays to describe this state of mind. The term has a long history (it appears fourteen times in *The Tale of Genji*) and though its original meaning was more restricted, from the beginning it represented feeling of a special kind: "not a powerful surge of passion, but an emotion, containing a balance;. . . on the whole, aware tended to be used of deep impressions produced by small things" Now it is used to describe the "sympathetic sadness" (Tamako Miwa's phrase)." – Texto original.

Figura 5 – Personagens refletem sobre suas falhas em Dias de Juventude (1929)



Fonte: Bordwell (2019).

na vida dos pequenos burgueses como uma vida totalmente animada [como em outros filmes da *Shochiku*], se não uma vida desesperada. . . Para ele os filmes *Kamata-chou* pareciam pobres. Eu podia sentir que pela sua atitude teimosa, achando muito fácil coadunar com a sociedade [na realização de filmes da *Shochiku*], decidiu superar com toda a sua força⁴¹ (KIDO, Shiro In JOO, 2017, p. 37. tradução nossa)

Infelizmente os primeiros filmes em que Ozu trata mais diretamente dos *shoshimin*, *Hikkoshi Fufu* (Casal em Mudanças, 1928), *Nikutaibi* (Corpo Belo, 1928) e *Kaishain Seikatsu* (A vida de um empregado de escritório, 1929) estão perdidos, mas dois filmes quintessenciais do *shoshimingeiki* da fase inicial de Ozu, continuam disponíveis, são eles *Tokyo no Gassho* (*Coro de Tóquio*, 1929) e *Umarete wa Mihon Keredo* (*Eu Nasci, mas. . .*, 1932). Um quanto o outro tratam de famílias suburbanas de Tóquio.

A abertura do primeiro filme mostra o jovem Shinji Okajima como um aluno insolente

⁴¹ “[Ozu] started to do so-called *shōshimin* films from around *Body Beautiful* . . . When I returned from the US [in April 1929], he became better skilled at it . . . It had been the basic strategy of *Shochiku* to favorably deal with contemporary *shōshimin* people. However, Ozu did not think petit-bourgeois life a wholly cheerful one [as in other *Shochiku* films], if not necessarily a desperate one . . . For him, the *Kamata-chō* films until that time could have seemed cheap. I could sense from his [stubborn] attitude that he, finding too much easy compromise with society [in *Shochiku*’s filmmaking], decided to overcome it with all his might.”

ainda na época da escola, bancando o palhaço da turma e sendo punido pelo professor. A cena toda possui um tom burlesco. Após isso há um salto de tempo, Okajima agora é um pai de família que trabalha em um escritório. No dia em que estava esperando um bônus que a firma conferiria a ele e a família, ele vê um dos funcionários sendo demitido injustamente, reclama com o chefe e é deposto também.

Precisando sustentar a família, ele passa por muitas desventuras procurando um novo emprego, sendo auxiliado pelo mesmo professor da cena de abertura, que o encarrega de um emprego considerado por ele humilhante, entregando panfletos para o novo restaurante do professor, sendo finalmente resgatado pelos antigos colegas. No encerramento, os ex-alunos e o professor entoam um coro em nome dos velhos tempos de quando eram universitários.

Figura 6 – Shinji Okajima e sua família em *Coro de Tóquio*



Fonte: Coro de Tóquio (1929).

Eu Nasci, Mas... tem como protagonistas a família Yoshii. Os dois garotos da família inicialmente sofrem bullying do filho do chefe de seu pai, o sr. Yoshii e que, temendo o garoto, deixam de ir à escola. O pai descobre essa ausência e os manda para lá. É quando os dois conseguem usar uma artimanha para ganhar o respeito dos garotos na escola, tornando-se assim os novos líderes do grupo. O drama central do filme se inicia quando os garotos veem um filme gravado na empresa em que o pai trabalha no qual se vê o mesmo fazendo palhaçadas a mando do chefe.

A imagem que as crianças tinham do seu pai é destruída nesse momento e os dois se recusam obedecer a ordens de tal "palhaço". Afinal, se os dois já constataram que são mais

espertos que o filho do chefe, que agora obedece a eles no seu círculo de amizades, por que o pai acataria ordens tão esdrúxulas do chefe?

Observa-se que os filmes possuem similaridades entre si e, a princípio, possuem elementos dos filmes do estilo *Kamata*. No entanto, ele toma o cenário desses filmes, passando-se nos ambientes dos shoshimin, tomando uma posição mais crítica das condições dos pequenos burgueses, mostrando a dificuldade em que passam de forma mais realista e com um olhar mais crítico.

Toma-se como exemplo o *Coro de Tóquio*. Em qualquer sociedade ter que sustentar uma família sendo desempregado não é uma tarefa fácil. Isso ganha uma dimensão a mais considerando o rigor e a importância com que os japoneses têm por esse assunto delicado do trabalho. A atitude heroica de Okajima então lhe custou bastante. Seu filho sonhava em ter uma bicicleta, entretanto, devido ao alto preço do produto, ele conseguiu trazer apenas um patinete, o que chateia bastante a criança, pois foi-lhe prometido o outro objeto. Indignado com tudo que lhe aconteceu, ele acaba descontando a raiva no garoto. Aí já se tem o indício de que a vida do pequeno burguês não é tão "leve e alegre" como Kido gostava de mostrar. Soma-se a isso, o trabalho considerado por ele humilhante que é necessário acatar por sua sobrevivência.

Figura 7 – Yoshii e seus filhos



Fonte: IMDB (1932).

Em *Eu Nasci, mas...*, os garotos descobrem a dura realidade da vida: “no mundo das

crianças, o poder vem da idade, do cérebro e da força”⁴² (BORDWELL, 1988, p. 224, tradução nossa), mas o mundo dos adultos não é tão simples assim e o filme é construído em cima dessa jornada dos garotos descobrindo o mundo dos adultos. Inicialmente, Ozu conta que tentou realizar um filme para crianças que acabou tornando-se um filme para adultos, tanto é que o filme no Japão possui o subtítulo *emphOtona no miru ehon*, em tradução livre para o português: *Um livro ilustrado para adultos*.

É interessante que nessa questão das crianças há um paralelo com o neorealismo italiano. Tanto em *Coro de Tóquio* e *Eu Nasci, mas...* Ozu faz relações visuais delas com os adultos, em *Coro de Tóquio* há uma cena em que são filmadas apenas as pernas dos pais, sendo esse um dos primeiros exemplos da câmera baixa de Ozu, onde ele enquadra as crianças que aparecem logo após as pernas dos pais saírem do quadro.

Em *Eu Nasci, mas...* há exemplos ainda mais preponderantes de paralelos entre as crianças e seus pais, como na cena em que os garotos estão na escola, filmados em tracking shot, e que há uma transição cortando para os pais no escritório ainda no mesmo movimento e enquadrados nas mesmas posições em que estavam os meninos na cena anterior. Com o tempo, Ozu foi eliminando movimentos de câmera e transições elaboradas como o desse último exemplo. Porém, a rima visual construída apenas nessa cena resume as intenções narrativas do filme.

Na questão da atuação, apesar de Ozu utilizar atores, ele possuía uma filosofia parecida com os italianos no tocante à atuação. Uma das razões para a qual os italianos tinham essa preferência era obviamente economizar os custos da produção nos tempos em que a economia não permitia muitas regalias. Por outro lado, era uma forma de se obter uma atuação mais natural, ausente dos vícios que atores profissionais adquirem ao longo de suas carreiras. O conselho que Ozu dava a seus atores era “não tente o seu melhor, faça moderadamente”⁴³ (*In JOO*, p. 28, tradução nossa).

Logo, retomando o que foi dito anteriormente, tal reconfiguração que Ozu deu ao estilo *Kamata* de Kido, adicionando um olhar mais crítico acerca da classe dos pequenos burgueses também o fez se aproximar mais do realismo europeu do século XIX. Nesse sentido, os filmes de Ozu que se encaixam no gênero *shoshimingeki* são o mais próximo que o cinema japonês já chegou do realismo entendido no contexto europeu.

O problema que os críticos do Ozu, os jovens dos anos 1950 e 1960 foi com sua produção no período do pós-guerra, iniciando-se com o filme *Pai e Filha* (1949). É importante ressaltar que Ozu havia feito dois filmes antes deste ainda no pós-guerra, *Recordações de um Cavalheiro Aposentado* (1947) e *Uma Galinha no Vento* (1948). Esses dois filmes não foram muito bem nas bilheteiras e Ozu percebeu que deveria mudar de abordagem.

⁴² In the world of the boys, power comes from age, brain and brawn” – Texto original.

⁴³ ‘Don’t try your best. Do it moderately’

Kogo Noda observa que o mundo de *Uma Galinha no Vento* é baseado no que ele chama de “*phenomena*”, o que ele quis dizer com isso foi “um tratamento mais direto de problemas sociais, especialmente em relação ao caos econômico e político da época da ocupação”⁴⁴ (JOO, 2017, p. 153). Esses dois filmes estariam na mesma categoria que filmes do pós-guerra feitos pelo Kurosawa como “*Anjo Embriagado*” e “*Cão Danado*” (1949) em suas abordagens mais diretas.

Sobre a mudança nos filmes do Ozu após 1949, o diretor diz o seguinte:

Há uma necessidade de alívio e esperança para o futuro do cinema, nesse sentido, meus trabalhos até agora podem ser criticados por mim antes de todo mundo. Por exemplo, filme como *Filho único* (1936) e *Eu Nasci, mas...* (1932) eram de um tipo inacabado, e eu acho que estes foram feitos por outro Yasujiro Ozu [diferente de quem eu sou agora]. Afinal, “*Eu Nasci, mas...*” não é uma emoção essencial ao ser humano, nós deveríamos apreciar o fato de que nascemos nesse mundo⁴⁵ (OZU, Yasujiro *In Ibid.*, pág. 118).

Essa última fala dele demonstra que seria tomada uma abordagem um pouco mais otimista nos próximos filmes. Auxiliando nessa nova fase, estava o roteirista Kogo Noda, com o qual ele não trabalhava desde *Uma Donzela Inocente* (1934), que volta a trabalhar com ele após uma ausência de 14 anos e agora com *Pai e Filha* (1949). A mudança principal que os dois trazem é o abandono disso que o Noda caracteriza como “*phenomena*”, retomando a abordagem da classe média estável.

Joo (idem) argumenta também que há uma mudança espacial. Enquanto os filmes, anteriormente se passariam em sua maioria em Tóquio, a partir dessa fase que Bordwell chama de “*Reemergência*”, há uma variedade maior de locais, como *Kyoto*, em *Pai e Filha* (1949) e *Onomichi*, nas cenas de abertura e encerramento de *Era Uma Vez em Tóquio*.

Mas a mudança que mais incomodou certos críticos é esse aparente abandono de Ozu de sua visão mais crítica da sociedade japonesa contemporânea, focando muito mais em uma ótica conservadora acerca das tradições e dos costumes, enquanto alguns diretores ponderavam sobre o novo Japão que emergia dessa pós ocupação de outro modo.

Segundo Joo (ibidem), as críticas ao Ozu deste período se davam de três maneiras: Primeiro havia quem o criticasse por evitar uma análise social em seus filmes, escapando para as tradições; a segunda enfatiza seu reconhecimento de valores ocidentais introduzidos na época da ocupação como o casamento livre; a terceira argumenta que ele se tornou muito conservador com o tradicionalismo prevalente nesses filmes (idem).

⁴⁴ “. . . a more direct approach to social issues, especially with regard to the political and economic chaos of the Occupation era.” – Texto original

⁴⁵ “There is a need of relief and hope for the future in cinema, and in that sense, my works so far can be strictly criticized by myself before anyone else. For example, such films as *The Only Son* and *I Was Born But...* were an unfinished sort, and I think those have been made so far by another Ozu Yasujiro [different from who I am now]. After all, ‘I was born but...’ is not an essential emotion for a human being; we should rather appreciate the fact that we are born to this world.” -Texto original.

Sobre essas críticas, Ozu diz o seguinte:

Se a lama é realidade, lotus é a realidade também. A primeira é suja enquanto a última é bela. . . Eu sei que há uma maneira de expressar a flor de lotus retratando lama e raízes. Mas eu também acho que é possível expressar lama e raízes retratando a flor. A sociedade do pós-guerra é impura. É bagunçada e suja. Eu não gosto de tais coisas, mas é a realidade. Por outro lado, há também vida que humildemente, belamente e puramente desabrocha, que é outra realidade⁴⁶ (Ibidem, pág. 155).

Ele fala da nova relação com o seu realismo, tentando encontrar a realidade a partir dos melhores aspectos dela, trazendo um ótimo exemplo com a metáfora da flor de lótus que nasce na lama, apresentando assim duas opções para a representação, a partir da sujeira ou da beleza. Ozu busca mostrar a realidade a partir de coisas simples e belas. Como um casal que encontra reconciliação após apreciar um bom prato de chá verde sobre o arroz ou tomam a morte (lama) para aprender uma valiosa lição (flor), como é o caso de *Era Uma Vez Em Tóquio* (1953). No capítulo 4 há uma exploração mais detalhada deste aspecto.

Aí está a maior diferença entre Ozu e os diretores da *Nouvelle Vague* Japonesa. Apesar de ele ter dito isso antes do movimento consolidar-se, a "lama" da forma como ele colocou seria o instrumento de muitos cineastas do movimento, especialmente Shohei Imamura, que tanto o criticou. Entretanto o mundo de Ozu lida com "o mundo dos virtuosos e não dos vis"⁴⁷ (JOO, 2017, p. 155), o que certamente incomodava algumas pessoas que esperavam posições mais radicais de seus filmes.

Já foi visto que havia uma busca pelo realismo que precedia Ozu dentro do cinema japonês, como o movimento do *filme puro*, que visava distanciar a nova arte dos códigos específicos do teatro, buscando uma nova forma de expressão e com a formulação do estilo *Kamata* de Shiro Kido, que buscou fugir das origens melodramáticas da tradição teatral anterior. Ozu trouxe novas características que fez com que o cinema dele se aproximasse mais do realismo do século XIX, como uma mais aparente crítica da classe social que estava representando, os *shoshimin*, em sua primeira fase.

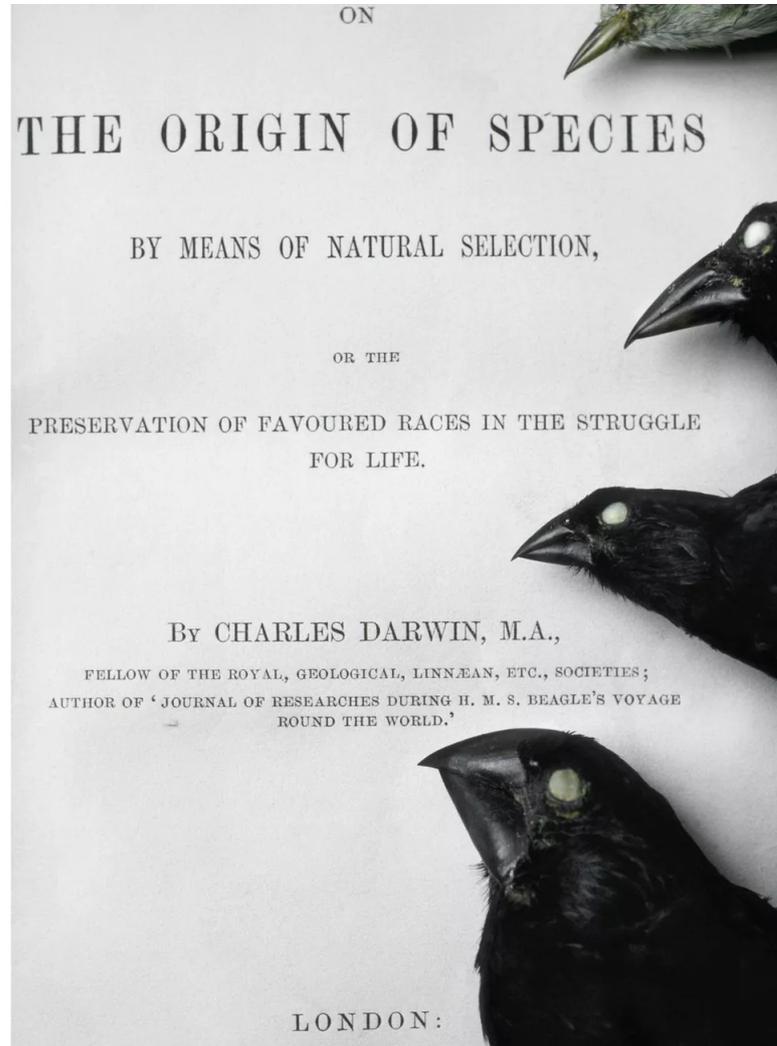
No entanto, a forma com que ele trata o conceito de pathos nos filmes traz um aspecto único em seus filmes, principalmente em sua última fase, na qual tentava focar na beleza da vida, evitando sempre chafurdar no que ele chamava de "lama", como explicitou em sua metáfora. Ozu também não tentou mudar a sua abordagem não importando quais críticas recebesse.

⁴⁶ "If mud is reality, the lotus is reality, too. The former is dirty, while the latter is beautiful. . . . I know there is a way of expressing the lotus flower by depicting mud and roots. But I also think it is possible to realise mud and roots by depicting the flower. Postwar society is impure. It is messy and dirty. I do not like such things, but it is a reality. On the other hand, there is also a life that humbly, beautifully and purely blooms, which is another reality." – Texto original.

⁴⁷ Ultimately, Ozu's cinema is rooted in the world of the virtuous, not the villainous. – Texto original

3.4 O naturalismo do século XIX

Figura 8 – Capa original de A origem das espécies



Fonte: G1 (2022).

Ainda no século XIX, uma obra científica causou um grande impacto na comunidade intelectual: *A Origem das espécies* (1859), do biólogo inglês Charles Darwin. Suas observações contrariam a crença hegemônica de seus tempos, em que as espécies eram criadas por Deus da maneira em que são encontradas na natureza e permanecem imutáveis. Darwin oferece uma teoria que pretende demonstrar que os animais conhecidos surgiram de um longo processo evolutivo e foram alterando-se com o tempo.

Isso não exclui o ser humano, que seria apenas só mais uma criatura, um primata, cujos ancestrais, os primeiros hominídeos eram semelhantes aos símios comuns, nosso intelecto aparentemente “superior” seria uma adaptação natural, como barbatanas em animais aquáticos, ou pelo denso em animais que vivem em clima frio. Segundo alguns pesquisadores nas áreas

da paleontologia e da biologia, os *homo sapiens* passaram por uma “revolução cognitiva” em algum ponto da sua evolução, o que os possibilitou criar ferramentas melhores e artimanhas mais criativas, sobrepondo as outras espécies homínidas e assim, ao resto das criaturas também. De presa, o *homo sapiens*, de repente, passa a ser a espécie dominante (HARARI, 2010).

Além de Darwin, outros autores influenciaram a estética naturalista, sendo um deles Auguste Comte (1798 - 1857), criador da filosofia positivista, que apontava o saber positivo, vindo de uma ramificação consequente do iluminismo, o pensamento pregava a ciência como a única forma de conhecimento verdadeiro, colocando de lado a metafísica ou a teologia, focando em saberes que seriam intrinsecamente “humanos”, em outras palavras mais palpáveis.

O geógrafo Friedrich Ratzel (1844-1904) foi o autor do determinismo geográfico, teoria que definia que as condições de certo lugar e da sua população era determinada pelo meio onde se encontrava, tornando-se uma aplicação científica para uma frase do filósofo francês Rousseau (1712-1778): “o homem é produto do seu meio”. A sua obra mais conhecida é *Antropogeografia* (1882), que pelo título já sugere um olhar para a geografia a partir de uma lente antropológica, que acabou se tornando depois uma vertente dos estudos geográficos também. Apesar de nunca ter usado o termo “determinismo”, outros estudiosos da sua obra o apontaram como o pai dessa corrente.

O crítico literário britânico Hippolyte Taine (1828-1893) utilizou pela primeira vez o termo “determinismo” relacionado à literatura, explicando quais elementos deveriam ser considerados no julgamento das obras literárias que vinham surgindo naquela época, sendo eles: A raça da qual ele fazia parte, que garantiria a sua herança, o meio no qual se encontrava e o momento em que vivia (ABAURRE; PONTARA, 2010).

Inspirados pela teoria da evolução e os avanços científicos subsequentes, os artistas do fim do século XIX acabaram criando novas tendências que acabaram por transformar-se no movimento naturalista, que tem como seu maior expoente o romancista Émile Zola. Zola (1982) define o naturalismo como uma aplicação literária do método de observação e experimentação pormenorizado por Claude Bernard no livro “Introdução do Estudo da Medicina Experimental” (1865). Criando então o que ele chama de romance experimental.

O objetivo naturalista seria então exaltar a “volta à natureza, evolução naturalista que empolga o nosso século [o XIX], impulsionando aos poucos todas as manifestações da inteligência humana num mesmo caminho científico” (ZOLA, 1982, p. 25). Zola acredita que entendendo o comportamento humano e suas motivações, seria possível transformar os indivíduos para se alcançar o melhor estado social. Em linhas gerais, o naturalismo é considerado uma ramificação do realismo, mais especificamente a sua exacerbação. São deixadas de lado as análises psicológicas que marcaram o estilo realista, os traços individuais passam a possuir menos importância e o foco passa a ser ainda mais no conjunto social. Anteriormente, o realismo focou em questionar

os valores da burguesia, como é exemplificado nos romances de Flaubert como *Madame Bovary*.

Zola transformou o romantismo plebeu de Sue em realismo proletário, quer dizer, em naturalismo. E, para esse fim, substituiu a documentação psicológica e mesológica de Flaubert por documentação sociológica, criando grandes panoramas da sociedade, movimentando-se pelo poder de simbolização da poesia hugoniana. Não é pouco, tudo isso; e, contudo, Zola fez algo mais. O seu processo novelístico impediu-o de criar caracteres; nenhum dos seus inúmeros personagens entrou na categoria dos Hamlet, Faust e Don Juan. Mas esse processo permitiu-lhe criar tipos coletivos, o povo das “Halles”, a rua dos operários parisienses, a comunidade das criadas em Pot-Bouille, a massa dos grevistas em *Germinal*, as bestas humanas de *La Terre*, o exército correndo para a derrota em *La Débâcle*. (CARPEAUX, O. M. *História da Literatura Ocidental: Volume Único Digital*. Leya, 2010. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/528992>>. p. 1171-1172)

Os naturalistas dedicam-se à observação de fenômenos coletivos que ajudam a aplicar a tese determinista defendida por eles. Voltam-se para uma classe que até então não recebia o devido destaque: o proletariado. Os trabalhadores são convocados nos romances naturalistas para demonstrar a ideia principal que rege o movimento: o ser humano é fruto do meio em que vive e das pressões que sofre.

Os escritores naturalistas acompanhavam de perto discussões feitas nos campos científicos como a biologia e a medicina, na esperança de que o novo conhecimento que vinha surgindo os ajudasse a escrever suas obras, dessa forma pode-se dizer que a produção dos romances era disciplinada pelo projeto da estética naturalista, cuja aplicação científica era essencial. Os autores eram entusiasmados divulgadores da visão racional e objetiva e seus personagens serviam para ilustrar certos comportamentos, confrontando espaços na intenção de causar o choque das classes sociais.

Outra característica marcante do naturalismo é a animalização do ser humano. Os autores pretendem demonstrar que as pessoas quando submetidas a condições subumanas de vida e de trabalho acabam perdendo a humanidade e os instintos animais se sobrepõem. Um exemplo emblemático ocorre no romance *Germinal* (1885) do Zola, em que Catherine, uma jovem de quinze anos que trabalha em uma mina começa a se comportar de forma bestializada e é comparada a um quadrúpede. Na literatura brasileira, Aluísio de Azevedo descreve uma das personagens de seu romance *O Cortiço* com uma variedade impressionante de animais: “Ela era a cobra verde e traiçoeira, a lagarta viscosa, a muriçoca doida. . .” (AZEVEDO, 1890, p.78).

Destaca-se também a falta de pudor dos naturalistas em descrever atos sexuais, o que conversa com a relação científica almejada por eles de traduzir a animalidade intrínseca do ser humano. Muitos leitores haviam se chocado com as imagens evocadas, pois ainda se tratava de um público majoritariamente puritano e não havia nada igual anteriormente. Não é preciso procurar muito mais do que o livro citado anteriormente, *O Cortiço* do naturalista brasileiro Aluísio Azevedo. Zola foi comemorado por diversos escritores por ser uma espécie de libertador, abrindo

o caminho para que os autores que vieram após ele de dizer o que quiserem e dizer com franqueza. Foi comemorado, inclusive por Henry James, um dos escritores britânicos mais influenciados por ele como esse abolicionista “que arrancou o gênero às mãos das damas, dos dois sexos, que escrevem “virginibus puerisque”, excluindo qualquer experiência adulta” (CARPEAUX, 2010, p. 1170, tradução nossa).

3.5 A *Nouvelle Vague* Japonesa

A *Nouvelle Vague* Japonesa ou “*Nuberu Bagu*” como ficou conhecido o movimento de vanguarda no Japão possui uma conexão tênue com o naturalismo em sua concepção. David Desser traz a informação que paralelo ao surgimento da vanguarda no cinema surgiu também o “*pós-shingeki*”. O *shingeki* original era “deliberadamente modelado no teatro naturalista europeu” e assim como a contraparte europeia focava em “naturalismo, realismo psicológico e representacionalismo”⁴⁸ (DESSER, 1988, p. 21, tradução nossa).

O teatro *shingeki* (novo teatro) surgiu ainda na era Meiji (1868-1912) e foi responsável por introduzir novos métodos de atuação que surgia no ocidente, inclusive sendo uma das principais inspirações para o movimento do “*filme puro*”, termo cunhado por Kunigami (2009), citado anteriormente na questão de alguns intelectuais e cineastas japoneses pensarem em uma forma de se afastar das convenções teatrais e consolidar uma nova arte. Osanai Kaoru, que introduziu o método Stanislavsky no Japão, também dirigiu um dos filmes mais importantes do país considerado o primeiro grande marco no cinema japonês, *Rojo No Reikon* (Ing: *Souls on the Road*, 1921).

O movimento pós *shingeki* e a *Nuberu Bagu* surgiram em um momento em que havia uma verdadeira onda de pensamentos que questionavam a cultura vigente e a conjuntura do mundo nesse cenário do pós-guerra, que veio a ser conhecido como “contracultura”. É verdade que o naturalismo em si, apresentado anteriormente em essência tem mais relação com o cinema de Imamura do que com o movimento em forma geral, no entanto é necessário conhecer as origens da “*nuberu bagu*” e onde o cineasta se encaixa nisso.

Apesar do nome ser parecido, a *Nouvelle Vague* japonesa não é exatamente influenciada ou inspirada diretamente no movimento francês de mesmo nome, afinal surgiram quase ao mesmo tempo. Desser (1988) inclusive, na introdução do seu livro sobre a *Nouvelle Vague* rebate comentários preconceituosos sobre o movimento e sobre os japoneses de que eles “não fazem nada de original e são grandes imitadores” lembrando desse fato e recorda que a *Nuberu Bagu* “possui um alto grau de especificidade e integralidade” (Ibid., p. 4).

É bom lembrar que surgiram diversos movimentos que tomaram para si posteriormente

⁴⁸ “Naturalism, psychological realism, representationalism.” – Texto original

o nome *Nouvelle Vague* (Nova onda) em diversos países, para citar alguns, a Inglaterra com seu movimento dos “*Angry Young Men*”, a taiwanesa, a tcheca e pode-se considerar a nova *Hollywood* como uma reação tardia a todos esses movimentos (visto que o considerado primeiro filme da nova *Hollywood* *Bonnie e Clyde* é de 1967) enquanto a maioria das outras “novas ondas iniciaram-se ainda nos anos 1950) e no Brasil houve o Cinema Novo com Glauber Rocha, Ruy Guerra, Cacá Diegues e tantos outros. É importante levantar os aspectos que fazem a japonesa ser única e também o que ela possui que a conecta às outras.

A Nouvelle Vague é concebida como um “movimento de vanguarda,” usando a teoria definida pela Renata Poggioli em A “Teoria da vanguarda”. Poggioli acredita que “um movimento é constituído primeiramente para obter um resultado positivo, para um fim concreto”.) A respeito da Nouvelle Vague Japonesa, enquanto ela não definiu seu fim concreto, deve ser dito que ela era preocupada com a criação de um conteúdo e forma fílmicos capaz de revelar as contradições dentro da sociedade japonesa e isolando os valores culturais cada vez mais materialista e suas alianças imperialistas. O componente de “vanguarda” do movimento social e utilizando novas estratégias artísticas e culturais de uma nova e desafiante natureza⁴⁹ (DESSER, 1988, p. 4. tradução nossa).

Há uma figura importante para a construção do movimento, o diretor Yasuzo Masumura que foi o primeiro a expressar a opinião de que a forma como os filmes japoneses mainstream eram conduzidos até então deveria ser extinta pois “advogam a supressão da personalidade individual”. Yasuzo estudou na Itália e em seu período por lá assistiu muitos dos filmes do neorrealismo e defendia que era necessária a realização de filmes que ele considerava mais socialmente relevantes no Japão. Claramente influenciado pelos filmes italianos, ele dirigiu o filme *Kuchizuke* (Beijos, 1957), que utiliza filmagem em locação e tem um foco maior nas classes mais baixas. A trama acompanha Kinichi Miyamoto, um jovem pobre, alienado e irritado percorrendo Tóquio com a sua moto em busca de experiências emotivas intensas e imediatas, entre elas, iniciam um romance com uma garota. O filme inova estilisticamente também pelo seu uso de câmera na mão.

Nagisa Oshima, na época em que era ainda um jovem assistente de direção na *Shochiku* assistiu ao filme do Yasuzo e disse “Em julho de 1957, Masumura Yasuzo utilizou uma câmera que se movia livremente para filmar os jovens amantes passeando em uma moto. “Senti que agora uma nova onda não podia mais ser ignorada por ninguém, e que uma força poderosa e irresistível

⁴⁹ The New Wave is conceived of as an "avant-garde movement," using the terms as defined by Renata Poggioli in *The Theory of the Avant-Garde*. Poggioli believes that "a movement is constituted primarily to obtain a positive result, for a concrete end." In this respect, the Japanese New Wave movement, while it did not necessarily define its concrete ends, may be said to have been concerned with creating a film content and form capable of revealing the contradictions within Japanese society and with isolating the culture's increasingly materialist values and its imperialist alliances. The "avant-garde" component is to be taken in two ways; as being in the vanguard of a new social movement, and as utilizing artistic strategies of a new and challenging nature.

havia chegado ao cinema japonês”⁵⁰ (OSHIMA In DESSER, 1988, p. 43, tradução nossa).

Outro filme que foi fundamental para a formação cinematográfica do Nagisa Oshima foi o filme *Kurutta Kajitsu* (Paixão Juvenil, 1956) que chamou sua atenção para a forma que retrata a juventude com seu estilo inovador. Há uma cena em que o diretor Nakahira Ko coloca a câmera em barco a motor e faz um travelling shot dessa maneira, inspirando o Imamura a fazer isso também em *Desejo Profano* (1964)⁵¹. Sobre o filme do Nakahira, Oshima disse: “no rasgo de uma saia de mulher e no zumbido de um barco a motor, ouvimos o som que anunciava a chegada de uma nova geração do cinema japonês”⁵² (Ibid., p. 41).

Para começar há uma característica que a distingue da maioria das vanguardas cinematográficas do período. É um movimento que surge dentro de um dos estúdios comerciais mais rígidos que havia no Japão, a *Shochiku*, que inclusive ainda era chefiada por Shiro Kido. Em contrapartida, A *Nouvelle Vague* francesa nasceu de iniciativas independentes dentre alguns críticos da Cahiers du Cinema, apaixonados pela sétima arte e discípulos de André Bazin, como Jean Luc Godard e François Truffaut. Os cineastas da *Nouvelle Vague* japonesa eram quase em toda a sua totalidade assistentes de direção na *Shochiku*, inseridos no sistema vigente do estúdio.

Este fato a colocaria mais próxima da Nova *Hollywood*, mas é notório que alguns cineastas utilizaram certas artimanhas para passar despercebidos por Kido em suas abordagens nada ortodoxas. Um bom exemplo disso seria o que o Oshima fez com o seu quarto filme, "*Noite e Neblina no Japão*" que usou como pretexto um casamento, temática que faz parte do gênero de melodrama, um dos carros chefes do estúdio, entretanto, Oshima faz uso de tal casamento de forma alegórica para passar ideias políticas, o que enfureceu Kido, resultando na distribuição limitada deste filme e uma proibição do Oshima dirigir por algum tempo.

Alguns aspectos do cinema do Oshima lembram os do Jean Luc Godard. Desser observa que os filmes *Acossado* (Godard, 1959) e *Uma Cidade do Amor e da Esperança* (Oshima, 1959) partem de uma situação parecida, ambos os seus protagonistas são jovens que cometem crimes pelos quais não sentem remorso. Uma influência direta do filme do Godard no do Oshima seria difícil, visto que ambos saíram no mesmo ano, contudo muitos não deixam de notar semelhanças ao longo de suas carreiras. No entanto, quando perguntado qual seriam suas semelhanças em relação a Godard, Oshima respondeu: "Uma é política e a outra é cinema"⁵³ (OSHIMA In MELLEN, 1975, p. 261, tradução nossa)

Oshima faz questão de utilizar diferentes estilos cinematográficos em cada um dos seus

⁵⁰ "I felt now that the tide of a new age could no longer be ignored by anyone, and that a powerful irresistible force had arrived in Japanese cinema" – Texto original

⁵¹ Também conhecido no Brasil como Segredos de uma Esposa.

⁵² "I felt that in the sound of the girl's skirt being ripped and the hum of the motorboat slashing through the older brother, sensitive people could hear the wails of a seagull heralding a new age in Japanese cinema." – Texto original

⁵³ "One is politics and the other is cinema." – Texto original

filmes. Às vezes possuem estilo não narrativo, como a maioria dos filmes do Godard ou Rivette, seus contemporâneos franceses, por exemplo, em *Noite e Neblina no Japão* (1960) e *O Enforcado* (1968), mas também fez filmes seguindo uma narrativa mais linear como *O Menino Toshio* (1969).

Entretanto, há algo que conecta todos os filmes do Oshima do período do fim dos anos 1950 e década de 1960, eles estão cada um a seu modo atrelados a questões sociopolíticas. Observa-se uma preocupação do Oshima em torno de questões mais atemporais que assolam a sociedade japonesa, como a falha do sistema imperial e de questões mais contemporâneas em relação aos imbróglios concernentes ao que se chamava de "modernidade" na época.

Oshima estudou direito na Universidade de Kyoto, na década de 1950. Seu interesse pelo curso era derivado pelo seu interesse na política e nessa mesma época, em paralelo ao curso ele também se envolveu com o movimento estudantil, muito ligado a ideias comunistas e houve um envolvimento com o teatro, sinalizando também um interesse pelas artes, o que acabou levando-o eventualmente a trabalhar na *Shochiku*, onde ele diz “Primeiramente fiz de tudo - roteiro, edição, vários aspectos relacionados ao ofício, até que finalmente fui reconhecido como diretor.”⁵⁴ (MELLEN, 1975, p. 262, tradução nossa).

É curioso que a maioria dos diretores da *Nouvelle Vague* Japonesa tiveram algum envolvimento com movimentos estudantis e no que concerne à arte, ao teatro ou à literatura, visto que ainda não havia cursos de cinema. Oshima foi o primeiro da sua geração de assistentes a ascender ao papel de diretor e muitos dos jovens que vieram após ele, incluindo Masahiro Shinoda, Shohei Imamura e Hiroshi Teshigahara o seguiram em suas temáticas abordadas e estilo vanguardista.

Os filmes do Oshima em si possuíam uma qualidade jornalística, retratando acontecimentos recentes, como é o caso de dois dos seus filmes lançados em 1960, *Cruel História da Juventude* e *Noite e Neblina no Japão*, que retratam os protestos Anpo, em que o grupo estudantil conhecido como Zengakuren tomaram as ruas do Japão manifestando-se contra a renovação do acordo de segurança mútua firmado entre Estados Unidos e Japão. Os manifestantes não acreditavam que o “Japão se beneficiava do tratado, nem que os Estados Unidos eram capazes de proteger o Japão de outro ataque nuclear”⁵⁵ (RICHIE, Id., 1974).

Segundo Desser (1988), a “*Nuberu Bagu*” consolidou-se nesses tumultos estudantis que marcaram as décadas de 1950 e 1960 e outros diretores além do Oshima retratam os eventos, como o Masahiro Shinoda em seu filme *Kawaita Mizumi* (Ing: Dry Lake, 1960). Vale ressaltar que a juventude era um dos temas centrais dos diretores e nessa época, boa parte dos jovens

⁵⁴ “I first did all sorts of things—scriptwriting, editing, many aspects of the craft. Finally I was recognized as a director.” – Texto original.

⁵⁵ “These people did not believe that Japan benefited from the treaty nor did they think that the US was actually capable of shielding Japan from further nuclear attack.” – Texto original

estudantes envolviam-se com movimentos estudantis.

O movimento, no entanto, não era tão unificado quanto parece. Enquanto alguns possuem até manifestos como é o caso do neorrealismo italiano, com o texto do Zavattini ou o Dogma 95 com Vinterberg e Von Trier, a *Nuberu Bagu* foi posteriormente classificada, certamente pela sua semelhança com a contraparte mais popular francesa, em ideais e objetivos. Masahiro Shinoda fala como ele se sentia em relação a isso:

Eu nunca me senti parte de uma Nova Onda - nunca houve realmente uma “escola” de arte. Mas nós [os então chamados diretores da Nouvelle Vague] tínhamos de fato algo em comum: A geração antiga de diretores estava confiante no que eles retratavam. A geração mais jovem não era tão otimista, suspeitando até de si mesmos. . . . A geração dos humanistas de Kurosawa demonstrou conclusões para os problemas contemporâneos; a *Nouvelle Vague* não possuía essa certeza. (SHINODA, Masahiro. In DESSER, 1988, p. 46. tradução nossa.)

Com a fala do Shinoda apreendem-se duas coisas importantes. Uma é a comprovação de que o movimento foi organizado de forma orgânica, não houve de fato uma discussão de quais deveriam ser os temas abordados e nem um estilo proposto para todos seguirem, a *Nuberu Bagu* é antes de tudo um produto do seu tempo. Sendo assim, eles sentem que há um problema geracional, sentindo que a abordagem dos velhos mestres é de certa forma obsoleta. A rejeição da forma antiga e uma busca por uma nova é algo que todos eles têm em comum.

3.6 A Realidade Naturalista de Shohei Imamura

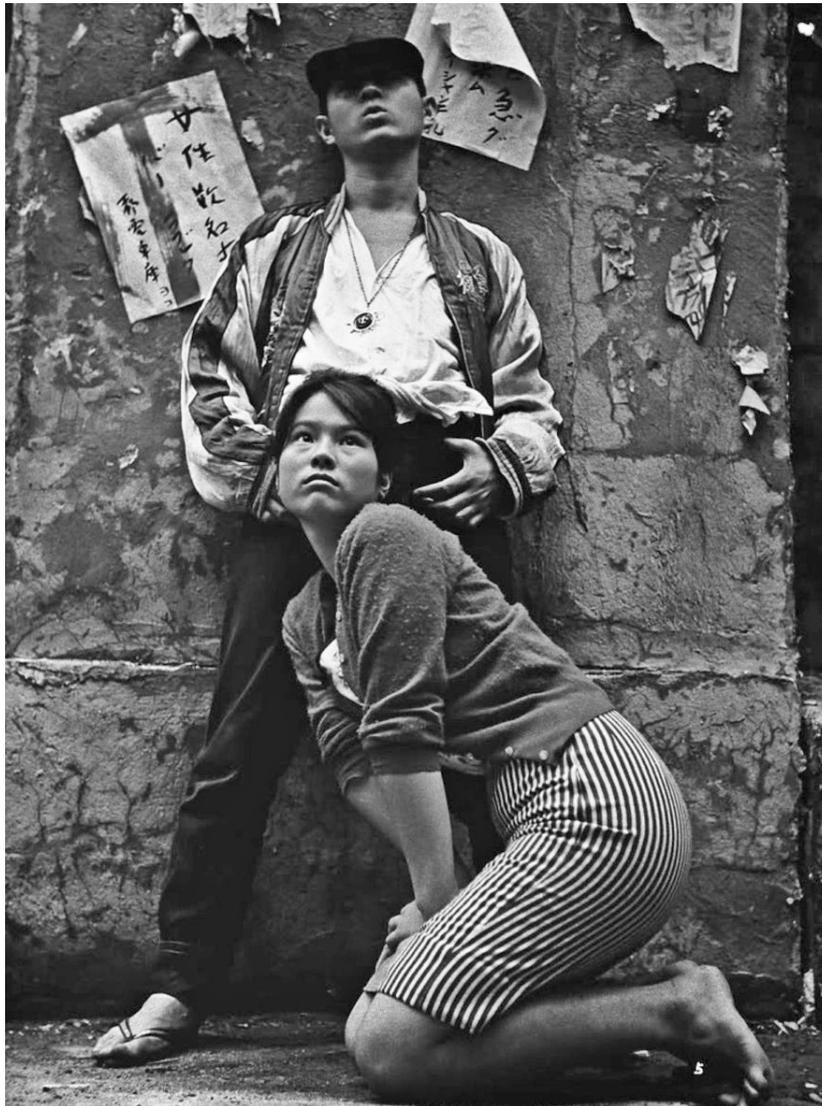
Entretanto o Imamura é um caso especial, quando perguntado sobre o que ele teria em comum com o Oshima, ele respondeu "Oshima é um Samurai, eu sou apenas um fazendeiro."⁵⁶ (IMAMURA In QUANDT, 1997, p. 31, tradução nossa). Ele acredita que o Oshima é um samurai por duas razões, a primeira é que o Oshima é mais ativo politicamente do que ele, seus filmes abordam temas políticos de forma mais direta e com um teor jornalístico, enquanto que o Imamura não possui essa pretensão.

A outra é que enquanto ambos tentam lidar com as pessoas de classe mais baixa em seus filmes, Oshima claramente vem de uma classe mais alta. É verdade que Imamura não tem um histórico de vida muito diferente de Oshima, ambos estudaram em escolas de prestígio, entraram posteriormente em uma universidade, envolvendo-se com grupos estudantis e teatro, onde descobriram a paixão pela arte.

Mas há o detalhe de que, enquanto Oshima permaneceu ativo nesses grupos, o Imamura passou a se envolver com o mercado negro nos difíceis primeiros anos do pós-guerra, onde passou a se relacionar com todo tipo de pessoas, identificando-se com eles e apesar de ele não

⁵⁶ "I am a country farmer, Oshima is a samurai." – Texto original.

Figura 9 – Personagens Kinta e Haruko interpretados respectivamente por Hiroyuki Nagato e Jitsuko Yoshimura no filme *Todos Porcos*



Fonte: *Todos Porcos* (IMDB, 1961).

ser de fato uma pessoa de classe baixa, se sente como se fosse, tendo mais propriedade para lidar com eles em seus filmes.

Aqui ele diz que “quer pertencer ao mesmo substrato dos quais ele faz os filmes sobre”⁵⁷ (RICHIE *In* QUANDT, 1997, p. 31, tradução nossa), significando as pessoas mais simples e o mais interessante do cinema de Imamura é a forma com que ele apresenta esse “substrato”. Analisando a carreira dele, sobretudo o recorte pré *Nuberu Bagu* (seus primeiros quatro filmes de 1958-1960) e o período do movimento em si (os anos 1960), apreendemos que o grande tema dele é o desejo. O termo inclusive aparece nos títulos do seu primeiro filme, *Desejo Roubado*

⁵⁷ Here he is saying that he belongs (or wants to belong) to the various substrata he makes his films about.

(1958) e do seu terceiro, *Desejo Insaciável* (1958).

O desejo nos filmes de Imamura muitas vezes são a causa para a dissolução de uma família ou um grupo, o elemento que impulsiona o conflito. Tomemos como exemplo o recorte dos seus primeiros quatro filmes. O tipo de desejo que o Imamura muitas vezes retrata é a pulsão sexual, aparecendo em seu primeiro filme no modo em que o protagonista, Kunida, deseja a filha mais velha do líder da trupe itinerante, enquanto é desejado pela filha mais nova.

Em seu filme seguinte, *Nishi Ginza eki mae* (Ing: *Nishi Ginza Station*, 1958) o protagonista, Jutaro, é um homem casado, mas que se vê tentado, inclusive por um amigo a trair sua mulher. Somado a isso, há também uma fantasia nutrida por ele, em que fica sozinho em uma ilha tropical com uma mulher nativa, chamada “Sally”. Ele trabalha na farmácia da esposa, e percebe-se o Jutaro observando uma moça que trabalha na loja da frente, deixando claro que um desejo por ela também é conservado.

Jutaro quase tem seu desejo quando um barco em que ele e a moça estão naufraga e eles se encontram em uma ilha, como a que existe em seus sonhos, no entanto, em uma virada cômica, descobre-se que a ilha era apenas parte de um museu e eles permanecem ainda no mesmo lugar do qual nunca saíram. Ainda por cima, todo o encontro que Jutaro teve com a moça da outra loja foi orquestrado pela esposa para testar sua fidelidade.

Seu terceiro filme, *Desejo Insaciável* (1958) trata de um grupo que se reúne 10 anos após a Segunda Guerra Mundial para encontrar um depósito de Morfina que os americanos enterraram. Há dois objetos de desejo no filme, o mais óbvio é a riqueza material que a morfina representa e o outro é a mulher do grupo, Shima, que por sua vez se oferece para o homem que cavar com mais afinco. O desejo que a mulher provoca, acaba criando conflitos sérios no grupo predominantemente masculino, ao longo do filme, terminando em consequências mortais.

O quarto filme, *Nianchan* (*Meu Segundo Irmão*, 1959) lembra bastante os filmes do neorealismo italiano e alguns *shoshimingeki* de Ozu por seu foco nas crianças e problemas socioeconômicos. Trata-se de uma família de *zainichi*, descendentes de coreanos que vivem no Japão, sendo baseado no diário de uma garota de dez anos de idade, Sueko Yasumoto, retratando as dificuldades de sua família.

Os diários de Sueko e o filme de Imamura denunciam a realidade que muitos coreanos morando no Japão passaram naqueles tempos em que o país florescia economicamente. O desejo que Imamura trata aqui tem uma natureza diferente dos seus filmes anteriores, não sendo apenas o de sexo, romance, fama, ou a riqueza propriamente dita, mas sobretudo superar a situação de pobreza e a obtenção de uma vida mais digna.

É aqui que entra o naturalismo, sendo o desejo e as pulsões instintivas alguns elementos dentre os temas abordados pelo antigo movimento artístico. No recorte da *Nuberu Bagu*, os

elementos naturalistas ficam ainda mais evidentes, "*Todos Porcos*", como comentado no capítulo 2, tem o título original *Buta to Gunkan*, Porcos e Encouraçados em que há uma nítida comparação com animais. Desejo e pulsões não são aspectos exclusivos do ser humano e tanto os escritores naturalistas quanto o Imamura pretendiam demonstrar isso. No naturalismo europeu, tempos em que havia uma jornada de trabalho desumana que podia chegar de doze a dezoito horas, havia essa crítica de que pessoas nessas condições são reduzidos a animais, daí vem a analogia que Zola usa em seu livro, *Germinal*, da garota que é reduzida a uma besta de carga.

Nos filmes de Imamura, a analogia animal possui um significado aproximado. Por exemplo, em *Todos Porcos (1961)*, ele retrata a pobreza dos japoneses vivendo próximo às bases americanas na época do pós-guerra. Contrastando os dois elementos, a carência dos japoneses, vivendo em uma espécie de pocilga, como se fossem porcos, à opulência do poderio dos encouraçados americanos, o Imamura constrói seu mundo em uma composição muito próxima da utilizada pelos escritores naturalistas.

Seu filme seguinte, *A Mulher Inseto (1963)* também carrega o naturalismo já no título, inclusive nesse sentido, o título japonês é ainda mais interessante: *Nippon Konchuki*, Entomologia do Japão. O filme trata de uma mulher pobre, Tome, que apesar de todas as adversidades consegue vencer na vida tornando-se uma das maiores madames (como chamam as casas de prostituição da região) da região. O filme trata das diferentes fases na vida dessa mulher, tanto sua ascensão quanto a sua queda, podendo ser considerado assim um grande épico. A cena de abertura acompanha a trajetória de um pequeno inseto, sendo uma metáfora para a jornada da protagonista do filme, a qual Richie comenta o seguinte:

É essa metáfora, vista no título e na cena de abertura do filme, o mais completo retrato da mulher japonesa como ela é, *A Mulher Inseto (1963)*. Na primeira sequência do filme, um pequeno inseto está seguindo seu caminho, absolutamente determinado. A sequência final mostra a heroína (Sachiko Hidari) se comportando de uma maneira similar. Como o inseto, ela tenta subir a colina. Apesar de várias coisas acontecerem, ela mancha sua meia de tabi, quebra seu geta (ocorrência que faria uma heroína do Naruse cair em lágrimas). Ela despreza esses pequenos infortúnios e segue em frente⁵⁸ (RICHIE *In QUANDT*, 1997, p. 13, tradução nossa).

Além disso, o título original em japonês ainda utiliza o termo entomologia, que designa a ciência que estuda os insetos e como visto anteriormente, um dos objetivos dos naturalistas é utilizar a análise científica dentro da ficção e nesse filme o Imamura cumpre, tomando um olhar

⁵⁸ It is this metaphor which is seen in the title and opening scene of his most complete portrait of the Japanese woman as she is, *The Insect Woman (Nippon Konchuki)*. In the first sequence in the film a small insect is making its way, absolutely determined. The final sequence shows the heroine (Sachiko Hidari) behaving in a precisely similar manner. Like the insect, she is trying to get up a hill. Though various things happen, she soils her tabi stockings, she breaks her geta (occurrences which would make a Naruse heroine burst into tears). she disregards these minor misfortunes and struggles on.

mais observador em relação a sua protagonista, utilizando inclusive técnicas de afastamento como o congelamento de imagens.

Sobre isso ele falou a Audie Bock: "Querida me afastar do padrão de sofrimento e *pathos* que os filmes sobre mulheres geralmente têm, então usei os freeze frames e humor para fazer o espectador rir dela e tomar uma posição crítica"(In QUANDT, 1997, p.14, tradução nossa). Desser (1988) traz também a informação de que o Japão é o país que mais produz filmes sobre mulheres, muitos mestres inclusive especializaram-se nesse tema, mais notavelmente o Kenji Mizoguchi, Mikio Naruse e o próprio Yasujiro Ozu, mas o Imamura busca trazer um novo olhar sobre o tópico.

Como ele disse pro produtor de cinema Alan Poul, ele descobriu que "a verdade era tão interessante que eu não conseguia fazer um cenário a partir dela."Ele precisava da posição crítica para que o espectador pudesse também descobrir a verdade sobre as mulheres, evitando ser atrapalhado por empatia ou identificação⁵⁹ (IMAMURA In QUANDT, 1997, p. 13, tradução nossa).

E é por essa abordagem mais afastada, similar à de um cientista, que o Tadao Sato elogiou o filme dizendo que é "uma obra prima do realismo naturalista". É em *Mulher Inseto* que Imamura começa a consolidar um estilo que mescla ficção e documentário, retratando o período de uma vida inteira, o filme também mostra o período da ocupação americana a partir do olhar de uma pessoa comum, tema do qual ele retornaria no Documentário *Nihon Sengoshi (História do Japão pós guerra narrada por uma recepcionista de bar, 1970)*.

O filme seguinte, *Akai Satsui* (1964), volta a retratar o tema do Desejo, não à toa que o título ao qual o filme foi dado em português é *Desejo Profano*. Jenifer Coates em um artigo sobre os primeiros quatro filmes de Imamura suspeita que o cineasta provavelmente seguiu o conselho de um crítico na época do lançamento de *Nianchan* (O Segundo Irmão). O crítico em questão é Yukichi Shinada que disse que ele deveria focar em personagens do tipo "monstro atraente" como os que existem nos filmes do Nakahira Ko, um dos influenciadores da *Nouvelle Vague* Japonesa. Sendo exatamente isso que o Imamura seguiu fazendo.

Desejo Profano trata de uma espécie de parafilia, em que a dona de casa, Sadako é estuprada por um homem, Hiraoka, que após o ato criminoso confessa um amor que desenvolveu por ela, a qual, por sua vez, desenvolve o desejo de assassinar o criminoso. O filme é também uma espécie de virada temática em um gênero de filmes eróticos muito populares no Japão na época, os *pinku eiga*, em que geralmente a vítima se apaixona pelo criminoso. A obra é recheada de elementos de desejo e romances proibidos, também mal resolvidos. O marido da Sadako, Riichi, por sua vez, é também infiel, mantendo relação com uma colega de trabalho, Yoshiko.

⁵⁹ As he told film producer Alan Poul, he had discovered that "the truth was so interesting that I could not figure out how to make a scenario from it."He needed the "critical position"so that the spectator would also discover the truth about women, undisturbed by empathy and identification. – Texto original.

O desejo tabu é um elemento que o Imamura fazia questão de abordar. O filme *Os pornógrafos: Introdução a Antropologia* (1966) acompanha Ogata, um homem que lida não apenas com fornecimento de instrumentos médicos, mas também com a produção de filmes pornográficos e oferece serviços de cunho sexual de jovens para certos homens de negócios.

Ogata se envolve com uma viúva, Haru, que se recusa a casar com ele porque aceita que o espírito do seu marido reencarnou em uma carpa que ela mantém em seu aquário, mais uma vez Imamura utiliza o simbolismo do animal, dessa vez como a representação do desejo reprimido. Ogata acaba desenvolvendo um desejo também pela filha de Haru, Keiko, uma menor de idade.

É interessante que o filme possui um subtítulo ligado a outra área da ciência, esta que muitas vezes é associada ao Imamura, a antropologia. Muitos o chamam de o “cineasta antropólogo” pois é a pretensão do cinema dele imergir nas características mais profundas que definem o ser humano, sobretudo o japonês até as raízes de sua animalidade. “Como tem sido frequentemente observado, ele é como um antropólogo visitando uma tribo ou um entomologista observando sua metáfora favorita: a vida dos insetos”⁶⁰ (Idem, p. 20)

Essa busca pelas raízes japonesas, o levaram a realização do filme *Profundo Desejo dos Deuses* (1968), filme em que ele retoma o tema da ilha paradisíaca que começou em seu filme menos conhecido, *Nishi Ginza Eki Mae*, trata-se também de sua última ficção dos tempos da *Nuberu Bagu*. O filme abre mostrando a ilha tropical de Kuragejima, que pertence ao arquipélago Ryukyu, ao sul do Japão, do qual Okinawa também faz parte.

Mats Karlson (*In* COLEMAN; DESSER, 2019) observa que ele revela o ambiente, com seus animais, árvores e plantas como se fosse um documentário, já denotando o estilo característico de Imamura, mas as tomadas lembram também as cenas de abertura do *Ozu* que insiste em mostrar o ambiente no qual os personagens estão inseridos. Ambos possuem a convicção de que para se conhecer as pessoas é preciso também conhecer o local em que moram, crença que os naturalistas também conservavam.

Após mostrar o ambiente e alguns aldeões trabalhando, os quais logo se descobre que se tratam dos protagonistas do filme, observa-se um grupo de crianças ao redor de um contador de histórias, que através de uma canção conta o mito de criação da ilha, no qual dois deuses, irmãos que criam a ilha e procriam, dando origem a seus moradores. O mito é similar ao xintoísta acerca da origem do arquipélago japonês e dos próprios japoneses, os quais descendem dos deuses Izanagi e Izanami, os quais porventura também são irmãos.

Aqui há outro tabu, o do incesto, que como o Imamura ressalta, remonta ao próprio mito de criação do país. O filme possui elementos de tragédia grega, os protagonistas, Nekichi e Uma, também são irmãos, que procriaram e tiveram uma filha, Noriko, a qual claramente possui

⁶⁰ “Rather, as has been often noted, he is like an anthropologist visiting a tribe. or like an entomologist observing that favourite Imamura metaphor: insect life.” – Texto original

deficiência mental. Em razão dessa transgressão, Nekichi e sua família foram punidos, morando à margem da sociedade, além disso os moradores da ilha interpretaram que por causa disso, os deuses destruíram a plantação de arroz do Nekichi, enviando uma pedra enorme e ele é punido também a cavar um buraco até que a gigantesca pedra caia. A grande dificuldade da tarefa lembra o mito de Sísifo. Uma, a irmã do Nekichi é proibida de chegar perto dele e torna-se uma noro, espécie de sacerdotisa da região.

No final do filme, ousado fugir da ilha com Uma, Nekichi mais uma vez é punido, desta vez com a morte e Uma é amarrada a um barco, que por sua vez naufraga e fica à deriva no mar aberto. O filme possui uma trama paralela à tragédia dos dois irmãos que é quase diametralmente oposta, a que envolve um engenheiro, Kariya, que vem de Tóquio para supervisionar as plantações de cana-de-açúcar.

O sr. Kariya inicialmente estranha o local, cheio de pessoas supersticiosas, mas aos poucos vai se afeiçoando ao local e sobretudo a Noriko, filha de Nekichi e Uma, apesar dele mesmo ter uma família em Tóquio. Ele, um homem da cidade é atraído por um local em que ainda existe uma certa primalidade do Japão, David Desser (1988) quando escreve sobre o filme não deixa de notar uma semelhança entre Imamura e o personagem.

A partir do olhar forasteiro de Kariya, o espectador pode vir a admirar esse povo, no entanto sob o olhar de Nekichi e Uma, pode-se perceber que há um lado irracional e até mesmo cruel nessas tradições, ou seja, mais uma vez Imamura traz sua análise crítica, colocando as duas visões. Trata-se também de uma visão extremada que o Ozu também trabalhava em seus filmes da dicotomia de tradição contra o progresso.

Com a descrição dos filmes de Imamura até aqui, é possível perceber que ele tomou como um dos seus temas principais a questão da preexistência da “humanidade perante a moralidade”, proposta por Kido em sua elaboração do estilo Kamata, levando a tal extremo que coloca a humanidade em um paralelo próximo ao do mundo animal, das necessidades básicas do desejo e das pulsões. A partir de Imamura há um literal julgamento “da moralidade e seus valores através das lentes da humanidade essencial”⁶¹ (In JOO, 2017, p. 31).

Alguns intelectuais como Dave Kehr afirmam que Imamura começa a deixar de lado narrativas naturalistas a partir do momento que começa a realizar documentários, sendo um dos primeiros sinais disso o filme Ningen Johatsu (Um Homem Desaparece, 1967) e O profundo desejo dos Deuses seria um outro afastamento com seus elementos míticos e fantásticos, os quais o naturalismo busca evitar.

No entanto, a questão é a forma que o Imamura aborda esses elementos, como exemplo observa-se uma cena de um filme que está fora do recorte da *Nuberu Bagu, A Balada de Narayama*

⁶¹ From now, morality will be criticised and its value judged through the gauge of essential humanity. – Texto original

(1983). O filme é adaptação de uma peça e não é a primeira versão adaptada para o cinema, foi feita em 1958, por Keisuke Kinoshita (um cineasta que Audie Bock classifica juntamente ao Akira Kurosawa como pertencente a geração dos humanistas do pós guerra) uma versão dessa peça.

O filme retrata a vida da sociedade de uma vila que possui o costume de enviar os idosos, quando completam setenta anos em uma peregrinação a uma montanha, chamada Narayama, onde “ascendem aos céus”. O filme do Kinoshita é muito mais estilizado do que o feito pelo Imamura décadas depois, através de cenários coloridos e de uma narração cantada em estilo Noh, Kinoshita busca evocar o mundo do teatro Kabuki e a cena final em que a Orin ora para que seus deuses a levem é filmada em plano aberto, onde a protagonista fica ajoelhada em um tranquilo campo onde há apenas neve, um bom sinal, como seu filho aponta “está nevando, é como na balada”.

Entretanto o filme de Imamura é totalmente diferente, ao longo do filme ele faz questão de mostrar a vida sexual dos personagens, algo que não é sequer mencionado no filme do Kinoshita e assim como em Profundo Desejo dos Deuses, abusa dos planos contendo animais e elementos naturais. A cena da ascensão de Orin é completamente desoladora, no filme do Kinoshita é possível crer que os deuses de fato vão levar a Orin, na versão de Imamura, não é possível ter tanta certeza, a cena não é colorida como a do Kinoshita, tanto literalmente, com as cores vivas usadas no filme, tanto pelo preciosismo poético da versão anterior. A cena é conduzida em um tom mais natural, em relação ao que concerne à fotografia e direção de arte, mas a maior diferença é o topo nevado da montanha, agora maculado pelos ossos das pessoas que fizeram esse processo anteriormente por diversas gerações.

Figura 10 – Orin ora a seus deuses na primeira versão cinematográfica de A Balada de Narayama dirigida por Keisuke Kinoshita.



Fonte: A Balada de Narayama (1983)

Figura 11 – Orin ora a seus deuses na versão dirigida por Shohei Imamura de A Balada de Narayama.



Fonte: A Balada de Narayama (1983)

É difícil não perceber o elemento de transcendência mística que existia no filme do Kinoshita, na versão de Imamura é praticamente inexistente. Na entrevista cedida a Toichi Nakata, ele conta que em sua versão, buscou “focar no dia a dia dos homens que vivem no vilarejo das montanhas, particularmente no trabalho pesado que eles tinham que fazer em suas vidas sexuais”⁶² (*In QUANDT* p. 121, tradução nossa). Em *Narayama*, Shohei Imamura realiza mais uma “obra prima do realismo naturalista”.

Nós não estamos interessados em tal narrativa... Até agora, a moralidade existiu primeiro, e humanos deveriam estar embrulhados nela. A partir de agora, a moralidade será criticada e seus valores julgados através das lentes da humanidade essencial⁶³ (*KIDO Shiro In JOO*, 2017, p. 30. tradução nossa).

Imamura, portanto, em sua busca pela humanidade essencial toma como literal a frase de Kido, buscando elementos que precederiam a dita moralidade e nessa pesquisa acaba encontrando-se com o naturalismo, com semelhanças aparentes, o uso de termos científicos, a associação dos personagens com animais, personagens que por vezes possuem problemas patológicos e falam em uma linguagem mais grosseira (Imamura gostava de utilizar sotaques e gírias das pessoas

⁶² “I wanted to focus on the day-to-day lives of these mountain villagers, and particularly on the hard, physical work they have to do, and on their sex lives.” – Texto Original.

⁶³ “Until now, morality first existed, and humans were to be wrapped inside it. From now, morality will be criticised and its value judged through the gauge of essential humanity.” - Texto original

mais simples em seus filmes). Resta agora fazer uma comparação final de como esse estilo vai de encontro ao realismo do Yasujiro Ozu.

4

Estilos Conflitantes

Como visto no capítulo 3, os diretores da *Nouvelle Vague* japonesa rebelaram-se contra seus mestres, na forma de realizar os filmes e abordar seus temas. O pivô da Nuberu Bagu, Nagisa Oshima costumava ser muito vocal quando o assunto dos mestres do passado vinha à tona nas entrevistas sobre suas opiniões sobre eles. Em uma concedida para a Joan Mellen, quando perguntado sobre quais diretores teriam o influenciado, respondeu o seguinte:

"Tenho certeza de que há muitos dos quais valem a pena mencionar, mas os diretores da geração mais antiga e a da minha têm visões e abordagens diferentes. Essas são as diferenças entre quem produz filmes "padrão" dentro de uma estrutura comercial e aqueles que tentam superar isso"⁶⁴ (OSHIMA *In* MELLEN, 1975, p. 264, tradução nossa)

A conversa entre Mellen e Oshima ajudam a entender as intenções do cineasta e de boa parte dos diretores da *Nouvelle Vague* japonesa que vieram após ele. A entrevistadora, não entendendo bem a resposta de Imamura volta a perguntar o que ele quer dizer com Mizoguchi e Ozu serem diretores “padrão”, ao que ele responde:

Deixe-me ver. Não é uma questão de ser bom ou ruim. Meu ponto é que seus filmes foram feitos para ser aceitos pelos japoneses porque eram baseados em uma familiaridade com conceitos gerais prontamente compreensíveis para os japoneses; eles usavam um estilo narrativo estabelecido e entendido há muito tempo. Estamos tentando não permanecer dentro do modo velho e conveniente. Nossos filmes são absolutamente diferentes dos deles. Nossa geração não pode permanecer na conveniência do nosso “ser todo japonês” para nos comunicarmos⁶⁵ (OSHIMA *In* MELLEN, 1975, p. 264, tradução nossa).

⁶⁴ “I am sure that there are many worth mentioning, but the directors of the older generation and my generation have different points of view and different approaches. These are the differences between those who produce “standard” films within a conventional framework and those who try to go beyond this.” – Texto original.

⁶⁵ “Let me see. This is not a question or discussion of bad or good. My point is that their films were made to be acceptable to the Japanese because they were based upon a familiarity with general concepts readily understandable by the Japanese; they used a narrative style or convention long established and understood. We are attempting not to remain within the congenial, older mode. Our films are absolutely different from theirs. Our

É verdade que tanto Ozu quanto Mizoguchi disputam o título de “cineasta” mais japonês em muitos textos acadêmicos. Tadao Sato, na introdução do seu livro *Kenji Mizoguchi and the art of the Japanese Cinema* (1982), observa que não há o que se chamaria de “cultura japonesa pura”. Desde a abertura do país na Era Meiji (1868-1912), o Japão manteve um intercâmbio cultural intenso com o ocidente e isso se reflete nos filmes, inclusive desses diretores, que eram ambos grandes fãs do cinema americano e o estudavam com afinco.

Mizoguchi inclusive buscou adaptar-se aos novos tempos após a guerra e buscou inspiração nos filmes do neorrealismo italiano. Kaneto Shindo, que trabalhou como seu assistente, conta que enquanto filmavam *Mulheres da Noite* (1948) ele perguntava a um dos assistentes de câmera se ele tinha visto “o filme italiano, do Rossellini? Você está filmando do jeito antigo! Precisa mudar!” (SHINDO, 2012) (Ele não menciona qual seria o filme, mas pela época creio que fosse *Roma, Cidade Aberta* ou *Paisà*). Isso deixava claro que gostaria de replicar o modo do neorrealismo. Muitos veem também uma influência do cinema de Douglas Sirk e Max Ophuls em seus melodramas dos anos 1950.

No caso de Ozu, no capítulo 2 foi observado que a maioria dos filmes que o Ozu assistia nos cinemas eram de fato filmes estrangeiros. Bordwell (1988) chega a dizer que Ozu teve três grandes mestres do cinema americano: Ernst Lubitsch (que por sua vez era alemão, mas trabalhou em *Hollywood*), Charlie Chaplin e Harold Lloyd. As referências colocadas deliberadamente nos filmes de Ozu, em pôsteres ou diálogos entre personagens são abundantes em todas as fases dos filmes dele.

Ozu tem algo de peculiar em seus filmes que o diferem dos outros contemporâneos a ele, sendo o que melhor capturou a essência da família japonesa e também dos conceitos de *mono no aware* (*pathos* das coisas) e de *mu* (*vazio*) em seus filmes. Por esses motivos alguns tendem a dizer que ele é o “mais japonês dos cineastas. A dicotomia tradição/modernidade e a dissolução da família são elementos que também aparecem em seus filmes e é algo que tem em comum com o Imamura, mas cada um trilha diferentes caminhos para representar tais temas.

Havia uma razão pela qual os filmes “eram muito japoneses” na visão do Oshima. Naquela época eles eram principalmente feitos para os japoneses e havia pouquíssima exportação dos filmes para o ocidente. O filme que furou definitivamente essa bolha foi *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, o qual foi ovacionado no festival de Veneza de 1951, sendo o primeiro sucesso internacional dentro do cinema japonês. Depois Mizoguchi ganharia o prêmio de melhor filme no festival de Veneza por *A Vida de Oharu* em 1952, seguido de *Jigokumon* (1953) do Kinugasa Teinosuke, que ganhou a palma de ouro no respectivo ano.

Kurosawa continuaria a fazer bastante sucesso no ocidente com seus filmes de samurai, como *Sete Samurais* (1954), *A Fortaleza Escondida* (1958) e *Yojimbo* (1963) e Mizoguchi ainda

generation cannot rely on the congeniality of our all being Japanese in order to communicate.” – Texto original.

levaria prêmios no festival de Veneza com *Contos da Lua Vaga* (1953), levando o *Leão de Prata* e *Intendente Sansho* (1954), onde leva o especial do júri.

Ozu, por sua vez, demorou para aparecer para os ocidentais e como lembra Joo (2017), não se tratava de uma questão de um suposto medo da Shochiku de que talvez o público não compreenderia seus filmes e sim que no momento estavam explorando o potencial dos filmes *jidaigeki* (filmes de época), segmento no qual as obras citadas faziam parte e que mostraram ser interessantes comercialmente por causa do elemento da característica exótica que traziam.

Nos anos 1960 e 1970 foram exportados alguns filmes da *Nuberu Bagu* e ironicamente foi a partir deles que Ozu passou a ficar mais conhecido no ocidente. “Com a descoberta do novo poder internacional do Japão na década de 1970 coincidiu com a descoberta de Ozu e foram exatamente esses valores desprezados pela *Nouvelle Vague* japonesa que se tornaram a base para um culto ao Ozu no ocidente. Ele se tornou mais uma vez o diretor “japonês essencial”⁶⁶ (BORDWELL, 1988, p. 16, tradução nossa). No caso da relação de Imamura com os mestres do passado, como uma alternativa para o sistema de assistentes criado por Kido nos anos 1920, constrói-se a primeira instituição especializada em cinema do Japão, a Escola de Cinema e Transmissão de Yokohama, em 1974.

A escola depois mudou sua base para Tóquio e existe até hoje como o Instituto Japonês da Imagem em Movimento. Uma alternativa para ingressar no ofício da produção audiovisual não existia até então no país e ele fez questão de criar uma. A escola formou cineastas notáveis, entre eles Takashii Miike, diretor de *Audition* (1999) e *Ichi: O Assassino* (2001).

Figura 12 – O instituto criado pelo diretor Shohei Imamura



Fonte: EIGA (2022).

Outro aluno do Instituto, Toichi Nakata, teve a oportunidade de entrevistar Shohei Imamura. Na introdução da entrevista, ele escreveu "É impossível traçar uma relação direta entre

⁶⁶ “He became the “essentially japanese” director once more” – Texto original.

Ozu e Imamura"⁶⁷ (In QUANDT, 1997, p. 108, tradução nossa). É verdade que influência "direta", no sentido do cineasta conscientemente replicar algo em homenagem, é um tanto complicado de traçar. Entretanto as indiretas abundam na obra do diretor mais jovem em relação ao mais velho.

Considera-se, por exemplo, aquele a quem ele chama de professor, Yuzo Kawashima. Tadao Sato (2008) traz uma história sobre a influência direta que Ozu tem no cinema dele, Kawashima tinha sido um assistente nos estúdios Ofuna da Shochiku quando Ozu já estava em atividade, que por sua vez era o diretor pelo qual Yuzo tinha mais estima. Em seus filmes, evita o uso de planos altos ou plongées, acreditando que esse tipo de enquadramento coloca as pessoas como inferiores e é como "um xogum concedendo uma audiência aos senhores feudais, como uma figura de autoridade olhando de cima para os seus subordinados."⁶⁸ (SATO, 2008, p. 165, tradução nossa) incorporando a mesma crença de Ozu, de que a câmera reflete valores éticos.

Imamura, por sua vez, não possui as mesmas restrições de Ozu e em uma fala dele, deixa claro qual seria a relação de influência que o veterano exerceu nele "Não é que eu não tenha sido influenciado pelo Ozu, eu não quis ser influenciado por ele" (In QUANDT, p.70, tradução nossa). Quase tudo que o Ozu havia executado em seus filmes em termos de encenação e abordagem de temas o Ozu evitou replicar, Desser observa que os diretores da *Nouvelle Vague* japonesa teriam uma relação edipiana em relação aos mestres do passado e um dos casos mais extremos é justamente o que Imamura conservava com Ozu.

Enquanto Desser (1988) evitou aprofundar-se nessa seara mais freudiana da contenda de Imamura, serão elencados aqui alguns pontos em que o cinema dos dois são opostos e onde haveria algumas semelhanças entre eles. O filme do Imamura que possui maior semelhança com o cinema de Ozu é *Meu Segundo Irmão* (Nianchan, 1960), em termos de temática e abordagem. Este foi o filme que o colocou definitivamente no radar do cinema comercial japonês. No entanto é o que Imamura se lembra com menos afeição. O que você está reprovando quando diz, em suas palavras "filmes bem feitos?"

Nos tempos de *Todos Porcos*, me perguntei se não haveria muitos limites colocados sobre esse tipo de filmes, como os de Ozu, Kawashima, etc. . . Esse equilíbrio muito perfeito me incomodava profundamente, então fiz a decisão de me afastar desse tipo de cinema. Acho que Ningen Johatsu é o exemplo mais bem sucedido dessa ruptura. Mas, continuei com filmes como *Nippon Sengoshi* (História do Japão contada por uma Recepcionista de Bar, 1970) filmes que eram cada vez mais diretos e cada vez menos construídos⁶⁹ (TESSIER, Max. Interview with

⁶⁷ [. . .] but it's impossible to trace direct influences from Ozu in his work. – Texto Original

⁶⁸ “[. . .] like a shogun giving an audience to his lords (nambi daimyo o nagameru), like a figure of authority looking down on his sub ordinates. – Texto original.

⁶⁹ “At the time of *Buta to Gun/can*, I wondered if there weren't too many limits placed upon this type of films, like those of Ozu, Kawashima, etc ... It bothered me deeply; this all too-perfect balance annoyed me and right after making *Nianchan* (*My Second Brother*, 1959), I made a decision to break with this kind of cinema. I think *Ningen Johatsu* is the most successful example of this rupture. But, I continued on with films like *Nippon Sengoshi* (*A History of Postwar Japan as Told by a Bar Hostess*, 1970) films that were more and more direct, less

Shohei Imamura. In QUANDT, 1997, p. 63, tradução nossa.)

4.1 O rigor no realismo de Yasujiro Ozu

A última fala do Imamura é emblemática pelo fato de trazer à tona diversas vezes a questão do "filme bem feito", que é sinônimo também do que ele chama de "filme cartão postal". O que nos traz a questão da encenação que esses tipos filmes trazem. O estilo de Ozu foi se aprimorando com o tempo. Inicialmente, ele utilizava muitas transições como fades e dissolves e possuía uma maior variedade de movimentos de câmera perceptíveis, eram frequentes os travellings como o mencionado exemplo do capítulo 3 que há no filme *Eu Nasci, mas...*

Ao longo da carreira, foi eliminando movimentos de câmera e transições e permaneceu um estilo de fato muito rígido. No cinema de Ozu impera a câmera baixa, ele quase sempre filmava com uma lente de 50mm, a qual causa um leve efeito teleobjetivo, e as suas composições possuem o que Richie chama de "beleza pictórica", possuindo um capricho especial em relação ao posicionamento de objetos e dos atores, criando um equilíbrio na imagem. "Ozu é próximo dos mestres de desenho sumie do Japão, do haikai e do waka"⁷⁰ (RICHIE In KIJU, 2003, p. xiii, tradução nossa).

Ozu desenvolveu um estilo tão único que Bordwell (1988) o chama de "o primeiro diretor experimental". A forma com que posiciona seus personagens às vezes dizem muito sobre eles. Em *Era Uma Vez em Tóquio*, na cena do funeral, com os personagens enfileirados de forma a criar profundidade na imagem, Ozu deixa a personagem Noriko separada por um pilar, enfatizando a diferença e o afastamento da personagem em relação aos outros presentes. O cenário em que eles se inserem devem ser vistos com atenção. Já em *O Sabor do chá Verde sobre Arroz*, o casal protagonista é apresentado separadamente, Taeko em um quarto com mobília ocidental e moderna, enquanto Mokichi, em um cômodo no estilo tradicional japonês, evidenciando a disparidade que existe entre os dois.

Ainda sobre a idiossincrasia do Ozu, Deleuze observa que ele é o primeiro a usar o modo da Imagem-Tempo, teorizado por ele, que escreveu dois livros, dividindo o cinema em dois modos, Imagem-Movimento e Imagem-Tempo. Simplificando, a Imagem-Movimento teria começado nos primórdios do cinema nos fins do século XIX e estaria ligado à ação de uma imagem projetada à tela: "Tal movimento percebido na tela continua em nossas mentes. Estamos conectados a eles. Até mesmo depois que a imagem do homem em fuga é cortada da tela, ainda o imaginamos completando a sua tarefa"⁷¹ (SCHRADER, 2018).

and less constructed." – Texto original.

⁷⁰ "Ozu is close to the sumie ink drawing masters of Japan, to the masters of the haiku and the waka." – Texto Original

⁷¹ "Such movement perceived on screen continues in our minds. We're hardwired for it. Even after the image of the running man is cut on screen, the viewer still imagines the runner completing his task." – Texto original.

Imagem-Movimento então estaria ligada a uma ideia associada ao aspecto sensório motor, uma edição em que ocorre uma ação e seguidamente uma reação, como exemplo: Homem sai de quarto, entra em outro cômodo. Já o modo Imagem-Tempo começou a aparecer mais em filmes lançados após a Segunda Guerra Mundial e Deleuze começa dissertando sobre o movimento neorrealista, mas depois retorna a Ozu para dizer que ele foi pioneiro no modo.

Imagem-Tempo viria a ser outra maneira de se ordenar a imagem, seria: “homem sai de quarto, imagem de árvore, imagem de trem passando” (Ibidem). Deleuze chama isso de “corte não racional”, o qual quebra com a percepção sensório motora, que seria mais natural. Deleuze comenta ainda no capítulo sobre Ozu que percebe tal modo pela primeira vez no cinema de Orson Welles, com seu uso da profundidade de campo, chamando atenção a elementos secundários no pano de fundo. No entanto, reconhece que a expressão primeira e máxima dele é encontrada nos filmes de Yasujiro Ozu.

Um exemplo fundamental de como ocorre isso no cinema dele é encontrado no filme *Pai e Filha* (1949) em que “o vaso é interposto entre o meio sorriso da filha (Setsuko Hara) e suas lágrimas. . . Isso é o tempo, o próprio tempo. . . uma Imagem-Tempo direta que dá à mudança uma forma imutável”⁷² (DELEUZE, 1989, p. 17, tradução nossa). Schrader sumariza a obra de Deleuze dizendo “O cinema maduro (pós-guerra) não está mais preocupado em contar histórias para nosso ser consciente, mas também busca comunicar-se com o inconsciente usando as maneiras que ele processa memórias, fantasias e sonhos.”⁷³ (SCHRADER, 2018, p. 5).

Antes de Deleuze, Paul Schrader (2018) descreveria esse mesmo modo utilizando o termo “estilo transcendental” associando Ozu a outros dois grandes nomes do cinema, o francês Robert Bresson e o alemão Carl T. Dreyer. No entanto admite que Deleuze compreendeu melhor do que ele o tópico que buscava expressar:

Deleuze estava chegando nas porcas e parafusos do estilo transcendental. Isso era o que eu estava me esforçando para compreender. Nossas mentes estão conectadas a uma imagem na tela. Criamos padrões a partir do caos, assim como nossos antepassados fizeram quando imaginaram estrelas na forma de criaturas míticas. Nós completamos a ação⁷⁴. (SCHRADER, P. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer / Paul Schrader with a New Introduction*. Oakland, California: University of California Press, 2018. p. 5, tradução nossa)

Ainda sobre a questão dos objetos em Ozu, Yoshida Yoshihige⁷⁵, um dos diretores da

⁷² “The vase in *Late Spring* is interposed between the daughter’s half smile and the beginning of her tears [. . .] This is time, time itself, ‘a little time in its pure state: a direct time-image, which gives what changes the unchanging form in which the change is produced.’”

⁷³ “Deleuze feels that “mature cinema” (post WWII) was no longer primarily concerned with telling stories to our conscious selves but now also seeks to communicate with the unconscious and the ways in which the unconscious processes memories, fantasies, and dreams” – Texto original.

⁷⁴ Deleuze is getting at the nuts and bolts of transcendental style. This is what I was struggling to apprehend. Our minds are wired to complete an on-screen image. We create patterns from chaos, just like our forefathers did when they imagined stars in the form of mythic beasts. We complete the action. – Texto Original.

⁷⁵ Yoshida preferia que seu nome fosse lido como Kiju, visto que os ideogramas kanji podem ter diversas leituras,

Figura 13 – Antes da transição do vaso, Noriko está com o semblante sorridente



Fonte: Pai e Filha (1949).

Figura 14 – A famosa transição do vaso



Fonte: (OZU, 1949).

Nouvelle Vague japonesa, que também havia se rebelado contra o cinema dele nos anos 1960, retorna para examinar o cinema de Ozu depois de muitos anos, em uma série de documentários, Yoshida Kiju ga kataru Ozu-san no eiga (Yoshida Kiju fala sobre os filmes do Ozu, 1994) e também no livro *Ozu's Anti-cinema* (2003), mas agora com um olhar renovado para a obra do mestre. Ele diz que os objetos nos filmes do Ozu possuem um ponto de vista, que ele chama de

por isso, em seu livro, o nome é assinado dessa forma enquanto que no cinema é mais conhecido como Yoshihige.

Figura 15 – Após a transição, Noriko fica com uma expressão melancólica e pensativa



Fonte: Pai e Filha (1949).

“o olhar das coisas”.

Assim como Deleuze e Schrader antes dele, Yoshida também associa a obra de Ozu a termos que evocam questões espirituais. Ele diz que os filmes do Ozu seriam uma “teologia da imagem em movimento e que o filme Era uma Vez em Tóquio seria “um filme sagrado de revelação”⁷⁶. Ele clama que Ozu construiu uma obra que poderia ser classificada como “Anti Cinema”. Em sua busca por revelar a realidade do cotidiano em seus filmes, Yoshida observa que o diretor ignora que o cinema por si mesmo é uma mídia de representação.

Yoshida diz que Ozu desafia a narrativa clássica hollywoodiana, concordando com o Bordwell que ele seria um diretor experimental. Isso se traduz também em suas cenas de diálogo, as quais pode-se observar um método nelas, os atores nunca interpelam as falas do outro e são filmadas em um plano/contraplano simples. Porém Ozu não usa a norma comum do cruzamento de olhares. Nesse tipo de cena, em um filme clássico americano, o diretor faria com que um dos atores olhasse levemente para a direita, enquanto o outro para a esquerda, criando uma ilusão de troca de olhares.

O editor de Ozu, Yoshiaki Hamamura apontou o “erro” para Ozu, que insistiu que a composição não faria diferença e continuou filmando como sempre fazia. Sobre isso, Yoshida observa que “Ozu-san achava que ficar muito sensível e apreensivo sobre essas questões triviais não era um modo apropriado de se assistir a um filme. Enquanto houver espaço como um escritório na tela e pessoas conversando nesse espaço, os espectadores não tem que se preocupar

⁷⁶ "a sacred film of revelation," – Texto original.

com nada”⁷⁷ (KIJU, 2003, p. 138, tradução nossa)

4.2 Explorando as profundezas com Shohei Imamura

Imamura é quase um anti-Ozu em sua mise-en-scène. Especialmente em seus primeiros filmes da fase da Nuberu Bagu, a câmera alta é utilizada logo na abertura de *Todos Porcos* (1961) e ele usa uma miríade de técnicas que Ozu evitava. Há dissolves e fades nas transições e ainda há o seu famigerado freeze frame aparecendo em filmes como *A Mulher Inseto* (1963), *Um Homem Desaparece* (1967) e *Minha Vingança* (1979).

Ainda no início da carreira, quando havia feito apenas seus três primeiros filmes, Imamura escreveu sobre seu estilo. Apesar de ele mudar um pouco sua abordagem nos filmes que seguiram os fundamentos ainda permanecem. Imamura diz que é apaixonado pelos seres humanos e duvida seriamente de que outros diretores sejam tanto quanto ele acredita ser e “tudo mostrado na tela é uma forma de deixar evidente esse amor”⁷⁸ (Imamura *In* QUANDT, p. 126, tradução nossa).

Imamura também tem uma mise-en-scène peculiar e interessante. De fato, ele está sempre tentando falar sobre os seres humanos em cada uma das cenas que filma, mesmo sendo em forma de metáfora ou associação. Na abertura de *Todos Porcos*, ele faz um uso muito criativo de uma tomada panorâmica, primeiro mostrando a bandeira dos Estados Unidos tremulando e o ponto de vista da base militar enquanto toca parte do hino americano seguido de uma marcha militar, passando rapidamente para as ruas de Yokosuka ao redor da base.

Após isso, há um travelling shot que lembra a abertura de *Marca da Maldade* de Orson Welles, mostrando o protagonista, Kinta, tentando fazer com que um americano o siga até uma casa de prostituição. Aqui, temos duas técnicas que Ozu evita usar logo na abertura do filme, A câmera alta (que de fato nunca usou, exceto em suas transições filmando objetos como prédios) e os travellings (utilizados no começo da carreira em uma quantidade maior e raramente no final).

Logo, Imamura se permite ser mais caótico que o Ozu em sua encenação. utilizando as mais variadas técnicas, como as colocadas acima e, no mesmo filme (*Todos Porcos*), existe uma exuberância de extras em tela e uma preferência do Imamura em relação a locações reais é notada desde os seus primeiros filmes. No caso de *Todos Porcos*, ele chegou a extrapolar o orçamento do filme. Imamura construiu uma narrativa que culminaria em um grande embate no fim, no estilo do Akira Kurosawa, seu diretor favorito.

O resultado em termos financeiros não deixou os chefes do estúdio felizes e o suspenderam da direção por quase três anos, onde admite ter repensado sua abordagem. Um amigo, Shinji

⁷⁷ “Ozu-san thought that being too sensitive and apprehensive about these trivial issues was not an appropriate way to watch film. As long as there is a certain space like an office on the screen and there are people talking in that space, the viewers do not have to worry about anything.” – Texto Original

⁷⁸ I want every one of my shots to express this love. – Texto original.

Fujiwara, que também era escritor disse a ele que seu filme parecia-se muito com um filme do Kurosawa, o que animou o cineasta, após isso Fujiwara acrescenta “quero ver um filme do Imamura e não um do novo Kurosawa”⁷⁹ (In QUANDT, 1997, p. 115, tradução nossa)

Após essa ausência da cadeira de direção, Imamura retorna com *Mulher Inseto* no qual ele experimenta novas técnicas. A começar com o freeze frame, que o próprio Imamura conta que serviu como uma tentativa de afastar a ideia de *pathos* que filmes sobre mulheres tiveram no passado, a exemplo dos realizados por Kenji Mizoguchi e Mikio Naruse.

Imamura também começou com o que muitos chamam de "estilo documental". Em *Mulher Inseto*, restrições no orçamento forçaram o Imamura a ser mais criativo utilizando câmeras escondidas em cenas com muitos figurantes em locação (a cena em que Tome e Nobuko estão em meio a uma multidão é um exemplo disso), imagens de arquivo e a utilização de som direto. O uso de técnicas associadas ao documentário acabou casando perfeitamente com a proposta do filme de mostrar acontecimentos históricos sob o ponto de vista de uma mulher comum, a qual consegue vencer na vida em tempos turbulentos.

Em sua vertente documental, Imamura segue o que é proposto por Toshio Matsumoto em seu manifesto “Teoria do documentário de Vanguarda” que foi publicado na revista *Kiroku Eiga* em 1958. Matsumoto propõe uma forma de fazer documentários que desafia a norma do “apagamento de si” do documentário ortodoxo. “Ele defende a subjetividade do cineasta (*shutai*) em encontro a uma objetividade ativa (*taishō*), diferentemente de mero material (*sozai*)”⁸⁰ (In COLEMAN; DESSER, 2019, p. 129, tradução nossa). Em outras palavras, Matsumoto defende uma ideia de que existe um encontro entre a objetividade da “coisa em si mesmo do mundo exterior” do naturalismo e a subjetividade da “coisa em si mesmo do mundo interior” do surrealismo (Ibid.).

Imamura segue à risca o estilo documental de Matsumoto, manipulando diretamente a narrativa que se quer contra essas características subjetivas serão melhor exploradas quando falarmos sobre seus documentários, mas ainda há coisas interessantes a serem ditas sobre a sua ficção, nesse encontro do naturalismo e surrealismo em seu cinema. Por exemplo, em *Desejo Profano* ele utiliza elementos surreais que parecem estar satirizando diretamente aspectos de filmes do Ozu.

O primeiro deles é o trem, muito utilizado nos filmes de Ozu. Segundo Yoshida (2003), imagens como trens, roupas em varal¹⁶ ou prédios no cinema de Ozu aludem à presença humana

⁷⁹ But Fujiwara went on to say that he was more interested in seeing an Imamura film than in finding "the new Kurosawa. – Texto Original.

⁸⁰ Matsumoto insisted on the subjectivity (*shutai*) of the filmmaker in an encounter with an active object (*taishō*), different from mere material (*sozai*). He argued that the goal of avant-garde documentary should be a dialectical confrontation between the objective “thing-in-itself-ness of the exterior world” of naturalism and the subjective “thing-in-itself-ness of the interior world” of surrealism, to “grasp the totality of the conflict and the unity between the exterior world and the interior world, aiming for a synthesis of both” – Texto original.

através da sua ausência. O trem, em *Desejo Profano*¹⁸ quase sempre vem acompanhado de um problema para Sadako, Riichi se retira em um trem pouco antes da invasão de Hiraoka a casa dela e quando ela entra em um trem, o mesmo criminoso a persegue.

Figura 16 – Roupas secando no filme *Bom Dia* (1958) de Yasujiro Ozu



Fonte: Ozu (1958).

Figura 17 – A peça de roupa flutuante em *Desejo Profano* (1964) de Shohei Imamura



Fonte: Desejo Profano (1964).

O trem também está inserido em um contexto psicológico da Sadako, aparecendo em uma cena em que ela tenta o suicídio, a imagem fica em câmera lenta e o som é abafado

por um momento enquanto ela simula um mergulho na frente do trem, assim como exibido na figura 19. Pouco antes disso, outro objeto recorrente de Ozu, a roupa também aparece, se movimentando ao vento na frente da protagonista na frente da personagem, como se fosse um fantasma, figura 17. Essas cenas fazem questionar o tempo em que se passam essas coisas, enquanto em Ozu, trata-se de um tempo mais objetivo, como na transição do vaso em *Pai e Filha* (1949) que tanto impressionou Schrader e Deleuze, mas em Imamura trata-se de um tempo subjetivo, fazendo o espectador se questionar sobre o que ocorre de fato.

A construção que o Imamura faz em cima do surrealismo e naturalismo em seu cinema nesses aspectos, são semelhantes à forma com que Luís Buñuel, maior expoente do cinema surrealista, realizava seus filmes, utilizando o surrealismo para potencializar a configuração da realidade que ele busca apresentar. Aí está uma das principais diferenças entre Ozu e Imamura, o primeiro normalmente não utiliza esses recursos em sua busca pela realidade, no segundo existe mais manipulação e é possível sentir a forte presença da sua adulteração.

Isso se torna ainda mais evidente em seus documentários. Em *Ningen Johatsu*, ele ofusca a linha que separa realidade da ficção. No meio do filme, a ex-namorada do homem desaparecido, Oshima, passa a flertar com o entrevistador, o qual, por sua vez, é um ator contratado por Imamura, Shigeru Tsuyuguchi, que havia interpretado Hiraoka em *Desejo Profano*. Imamura começa a mudar aos poucos o foco do filme, não sendo mais sobre o homem desaparecido, mas sobre as relações que se formam, tanto da protagonista com o entrevistador ou com a irmã, a qual ela crê que tenha seduzido e envenenado Oshima.

No final do filme, Imamura ainda toma a liberdade de demonstrar de uma vez por todas que a subjetividade de sua visão no documentário chegou no ápice e ele se torna uma ficção. Ao ser perguntado por Yoshie “O que é a verdade?”, ao que ele responde “Eu não sei” e grita “Cenário!” ao que as paredes são desmanteladas e é revelado que naquela cena, eles estavam o tempo todo em um set de gravação e acrescenta:

Você acha que isso é um tipo de verdade porque parece um quarto bom e confortável, mas não é, é uma ficção construída em um estúdio de cinema. Você acha que está brigando com sua irmã porque está procurando pela verdade, mas o fato é que vocês nunca teriam um confronto desses se este filme não estivesse sendo feito⁸¹ (IMAMURA *In* QUANDT p. 91-92, tradução nossa).

Muitos consideram seu documentário seguinte, *História do Japão Pós Guerra Contado por uma Recepcionista de Bar*, uma continuação do que ele começou a fazer com *Todos Porcos* e também *Mulher Inseto* em sua pesquisa e crítica aos tempos do pós-guerra, agora em uma forma documental mais direta. Imamura ouviu falar de uma mulher que viveu uma vida interessante em

⁸¹ You think this set is a kind of truth because it looks like a nice, comfortable room; but it's not-it 's a fiction built in a film studio. You think you are fighting with your sister because you are looking for the truth, but in fact you would never be confronting each other like this if the film weren't being made. – Texto original.

Figura 18 – O trem, recorrente no cinema de Yasujiro Ozu



Fonte: Ozu (1964).

Figura 19 – A tentativa de suicídio da personagem Sadako, interpretada por Masumi Harukawa



Fonte: Desejo profano (1964).

Yokosuka, mesmo lugar em que filmou *Todos Porcos*, onde ainda há uma base militar americana.

No filme, ele conduz uma entrevista com a recepcionista Emiko Akaza, mulher de 36 anos, dona do bar Onboro, por isso chamada de Madame Onboro. Com sua história de vida, ela lembra as mulheres resilientes que Imamura gostava de escrever. No entanto, Imamura tenta, sem sucesso, levá-la a certas conclusões sobre eventos históricos. Por exemplo, o diretor não tinha muita simpatia pela presença americana no Japão, algo que ele já deixa evidente na visão

que imbui em seus filmes anteriores. Ele pergunta a Onboro sobre o medo que ela e sua família sentiram de MacArthur e os conquistadores americanos. Ela, no entanto, diz que eles foram bem cavalheiros.

Onboro também confronta o senso comum de que os japoneses ficaram tristes e choraram com a rendição do imperador Hirohito dizendo que as pessoas que ela conhecia na verdade sentiram-se aliviadas. Em um exemplo mais extremo, Imamura ainda mostra imagens do massacre de My Lai no Vietnã, justapondo também as atrocidades que os americanos cometeram com o gado japonês, uma das imagens inclusive sendo um matadouro de posse do pai de Onboro. Ela rejeita as imagens, percebendo e recusando a agenda política que Imamura tentava colocar ali.

No caso do filme, nota-se ainda mais efusivamente a presença de Imamura. O documentário não foi executado exatamente da forma que pretendia. No entanto, um interessante contraste foi criado dentro da relação conflitante de entrevistador e entrevistada. Apesar de ter sido dito antes que uma das principais diferenças entre Imamura e Oshima era justamente a de que o Oshima trata de política mais diretamente do que ele e com maior frequência, percebe-se que essa é também uma preocupação do Imamura e ele embebe seus filmes de uma visão um tanto tendenciosa sobre a vida, como é observado de maneira um pouco mais velada em sua ficção e mais clara em seus documentários.

Alguns cineastas como Oshima, por exemplo, vão olhar a evolução do cinema e tentar decidir em qual tendência se encaixam. Então escolhem um tema que esteja de acordo com essa decisão. Quando escolho um tema, é porque sinto, um pouco como um animal. Faz parte da minha personalidade. Um Homem Desaparece e História do Japão Pós Guerra. . . são essencialmente documentários em que tentei revelar uma verdade escondida sobre a vida real. Por isso os fiz semi ficção⁸² (IMAMURA *In* QUANDT p. 130, tradução nossa).

Em *Os Pornógrafos: Uma Introdução a Antropologia*, Imamura assume uma mise en scène em que deixa clara a natureza voyeur de seu cinema, filmando através de portas, janelas, grades e umbrais de porta. Sendo assim a câmera é posicionada de modo a simular uma terceira pessoa observando as cenas, acentuando inclusive a natureza do trabalho do protagonista. Afinal o tipo de filme adulto que ele faz é associado a uma natureza voyeurística.

E não é apenas nesse sentido mais literal que Imamura faz uso do termo, ele clama ser também um voyeur histórico, explicitando tal em sua fala sobre o filme *Eijanaika* (1981):

Em *Eijanaika*, eu estava fazendo um 'documentário' de época. Eu estou mais próximo de um historiador do que de um repórter. Exceto pelo fato de que

⁸² "Some filmmakers, like Oshima for instance, will look at the evolution of cinema and try to decide which trend they belong to. Then they will choose their subject according to this decision. When I choose a subject, it is because I feel it, a bit like an animal. It is in my character. *A Man Vanishes and History of Postwar Japan* ... are essentially documentaries through which I tried to reveal some hidden truth about real life. That's why I made them semi-fiction."

não estou interessado em líderes e batalhas. Eu quero saber o que as pessoas pensavam e sentiam, você poderia dizer. Não como agiram, mas como reagiram. De qualquer forma, esse filme é sobre espionar, então é bem voyeurístico, e isso o faz especialmente íntimo. . . ⁸³ (IMAMURA *In* QUANDT p. 13, tradução nossa.)

4.3 O cotidiano evidente de Ozu e o escondido de Imamura.

A insistência do Imamura em usar o termo voyeur e a forma que adota para filmar revela a principal diferença dos dois cineastas: Ozu busca representar o mundo evidente, enquanto Imamura está à procura do que se esconde por trás desse mundo. Havia um estranhamento mútuo entre os dois nesse sentido. Enquanto ele considerava os filmes de Ozu cartões postais, não apenas por seu rígido apreço estético, mas também por evidenciar as tradições do país de forma que para ele parecia de certa forma propagandístico.

Ozu, por sua vez, perguntava a ele "por que sempre escreve sobre pessoas esquisitas? Por que não escreve um personagem decente para variar?"⁸⁴ (OZU, *In* (COLEMAN; DESSER, 2019) COLEMAN e DESSER, 2019, p. 123, tradução nossa). Isso foi algo que motivou Imamura ainda mais a continuar na vertente em que seguia, visto que ele deliberadamente ignorava o veterano. Os dois possuem um desejo de mostrar a realidade, mas seguem caminhos diferentes para tal e chegam a conclusões diferentes acerca do que seria essa verdade.

No caso do Ozu, ele se aprofundou em uma investigação da vida da classe dos shomin (pequena burguesia) e, segundo Bordwell (1988) ele o faz à luz do *pathos*, ou seja, os sentimentos que vão fluando ao longo de seus filmes. Por exemplo, no filme mais antigo disponível de Ozu, *Dias de Juventude* (1929), o qual se inicia com uma espécie de esquete de humor, lembrando alguns filmes do Harrold Lloyd ou Charlie Chaplin. Aos poucos esse humor vai se transformando em melancolia, até que no final, os protagonistas refletem sobre suas falhas e o futuro.

Este padrão se repete em diversos filmes do Ozu, sempre deixando evidente a filosofia do *mono no aware*, tanto as coisas boas quanto as ruins passam. Alguns outros exemplos da aplicação do conceito se encontram em filmes já citados anteriormente, como a cena final de *Eu Nasci, mas. . .* onde os garotos fazem as pazes com o pai e sentam-se com ele, refletindo silenciosamente. Em *Coro de Tóquio*, após o sofrimento de Okajima com seus subempregos ao longo do filme, termina com os amigos da escola, o professor e ele cantando alegremente, relembando os tempos de outrora. Da mesma forma, a obra que muitos consideram a *magnum opus* de Ozu, *Era Uma Vez em Tóquio*, tem como uma das suas cenas finais uma reflexão coletiva

⁸³ In Eijanaika I was really making a 'documentary' period film. I am more like historian than a reporter. except that I am not interested in the leaders and the battles. I want to know what people thought and felt, you might say. not how they acted but how they reacted. Anyway, this film is all about spying, so it is quite voyeuristic, and that makes it especially intimate... – Texto original.

⁸⁴ "Why do you always write maggots (ujimushi)? Why not write a decent character for a change?" – Texto original.

dos filhos no funeral da mãe, pensando no tempo que poderiam ter passado com ela e que foi perdido.

Imamura, por sua vez, parece estar satirizando o conceito em certas ocasiões. Seus *freeze frames* em pontos estratégicos dos filmes inserem uma espécie de humor negro onde em um filme de Ozu, Mizoguchi ou Naruse (alguns dos cineastas mais contestados pela vanguarda japonesa) haveria um momento de tristeza e abatimento. Enquanto o mundo do Ozu seria o evidente sendo revelado através dos artifícios do cinema (característica que fez com que alguns intelectuais como o Yoshida o chamassem de "anti-cinema"), o mundo do Imamura é, de fato um mundo construído.

Nesse aspecto da construção de mundo do Imamura, ele se assemelha ao cineasta do construtivismo russo, Sergei Eisenstein, o qual, assim como o japonês se servia da manipulação das imagens através da montagem em busca de um realismo ideal. Os dois chegam à conclusão de que o mundo possui problemas sociais sérios, mas enquanto Eisenstein acreditava na salvação pela revolução, Imamura não é tão otimista e a maioria de seus filmes não possui o que se poderia chamar de um final feliz. No entanto, tomando como exemplo, *Mulher Inseto* e *Desejo Profano*, as duas mulheres prosperam através de seu amadurecimento, encontrando meios para sobreviver até mesmo em um mundo perdido.

Assim como o naturalismo do século XIX buscou um meio de ir além da proposta realista para se encontrar uma “verdade”, Imamura dá luz a outras formas de “realismo” através do naturalismo e realismo, em sua visão superando a proposta que tinha o cineasta veterano, ao revelar esse mundo escondido, segundo ele mesmo diz: “Um Homem que Desaparece e História do Japão Pós Guerra são essencialmente documentários em que tentei revelar uma verdade escondida sobre a vida real. Por isso os fiz Semi ficção” (QUANDT, 1997).

De acordo com Yoshida (2003), Ozu tenta seguir, imitar e repetir incidentes do mundo real, pois seu material já é a realidade em si, algo que os cineastas da *Nouvelle Vague* foram entender apenas muito depois. Os documentários produzidos pelo Yoshida e seu livro são, além de ser um reexame do cinema de Ozu, também representa um pedido de desculpas para a visão estreita que os diretores da sua geração viam seus filmes.

Então, em primeira instância, o livro do Yoshida é um projeto que tenta rearticular o posicionamento dos jovens da “*Nouvelle Vague* da Shochiku” que nos anos 1960 viam o filme do Ozu de maneira redutiva, chegando a uma reconciliação com o trabalho do diretor. (MIYAO, Daisuke, Translator’s Introduction, pág. xiv *In* KIJU, 2003, tradução nossa.)

No entanto, Yoshida reconhece que é uma tarefa difícil interpretar os filmes de Ozu e ele próprio cria uma ficção que o auxilia nessa empreitada, enquanto a sua geração de jovens extremamente politizados criou outra, acusando-o de produzir escapismo em filmes que olham

para a tradição de forma exacerbada. O próprio Imamura admite ter pensado nos filmes de Ozu de uma forma diferente após ficar mais velho e repensou até mesmo o episódio que o chateou profundamente como o do banheiro narrado no capítulo 2. "Percebi que de vez em quando um bom cineasta deve se comportar daquela forma"⁸⁵ (1974).

Yoshida chega à conclusão de que Ozu de fato via o mundo caótico e o observou até mesmo pelas lentes de sua câmera. No entanto, ele recusou esse caos e tentou ordená-lo em um padrão. É possível dizer que os diretores da *Nouvelle Vague* japonesa e, de forma especial, Shohei Imamura abraçaram esse caos da vida real e esta é, provavelmente, a maior diferença que existe entre os dois e a sua busca pelo realismo. Parafraçando o Ozu, ele buscou representar o campo de Lótus pela flor, enquanto Imamura estava olhando para a lama.

⁸⁵ [. . .] I later realized that a great filmmaker sometimes has to behave like that. – Texto original

5

Conclusão

Nesta pesquisa, foram analisados dois cineastas importantes do Cinema japonês, de forma comparada, partindo de uma rivalidade bem documentada, adotada pela maioria dos diretores do movimento que ficou conhecido como *Nouvelle Vague* japonesa e, dentre eles, o mais vocal em relação a Ozu, que era justamente Shohei Imamura, que havia trabalhado com ele como assistente de direção.

Imamura não foi o único dos considerados cineastas da *Nouvelle Vague* a ter trabalhado previamente com Ozu, Masahiro Shinoda também o fez após Imamura, no filme *Crepúsculo em Tóquio*. Mas, a diferença entre Shinoda e Imamura, em sua relação com Ozu, foi que Shinoda não parece ter criado um sentimento negativo pessoal em relação com Ozu. Inclusive, quando perguntado por Joan Mellen sobre quais cineastas teriam influenciado mais o estilo dele, ele responde: “Ozu e Mizoguchi proveram as maiores influências” (1975). Enquanto acerca do mesmo assunto, Imamura responde “Não é que eu não fui influenciado pelo Ozu, eu não queria ser influenciado por ele”. Na pesquisa, foi possível identificar a forma com que ele buscou esse distanciamento de Ozu através de seu estilo e da sua abordagem, que busca ultrapassar o realismo do mestre.

Aliás, buscar nos movimentos artísticos que precederam o cinema, como o realismo e o naturalismo, em suas vertentes literárias, foi válido e importante. Primeiro, porque o cinema é próximo de ambas as artes, inclusive exportando do teatro alguns dos seus códigos específicos concernentes à encenação. Além disso, Joo Woojeong (2017) observa que, no Japão, os roteiros de Ozu são considerados literatura.

A importância de Imamura transcende o cinema, pois são obras históricas importantíssimas, que auxiliam no entendimento da história do Japão pós-guerra e suas repercussões, desde os primeiros momentos da ocupação americana, sua reconstrução e reformulação, encabeçada por MacArthur. Seus filmes revelam a visão de certos japoneses que, assim como ele, não viam

o que ocorria com bons olhos. Nessa questão, pode-se enxergar um posicionamento em *Todos Porcos*, *Mulher Inseto*, *História do Japão Pós Guerra* (1970) e *Chuva Negra* (1989)

Outro aspecto digno de nota no cinema do Imamura, e seria mais interessante ver mais pesquisas sobre, é a sua busca por uma “tradição primordial”, rejeitando o que ele chama de “Japão Oficial”, buscando alternativas históricas para representar a história do País. Isso fica mais evidente em *Profundo Desejo dos Deuses* e nos *jidaigeki* (filmes de época) que ele produziu, como *Eijanaika* e *A Balada de Narayama* (1983). Mas, tal questão pode ser observada em toda a sua filmografia, vide como ele lida com a história do país em *Mulher Inseto*, por exemplo.

A maioria dos críticos, cineastas e historiadores do cinema concordam que Ozu é um dos cineastas mais importantes que já viveram, dentre eles Paul Schrader, Giles Deleuze, Donald Richie, David Bordwell, entre tantos outros. As obras que ele produziu não param de influenciar conteúdos, com diversos livros e artigos sendo feitos sobre ele e, o que é mais curioso, é que cada um desses pesquisadores consegue encontrar um aspecto de Ozu diferente para dissertar. Como exemplo, Yoshida afirma:

Não é uma tarefa fácil discutir os filmes de Ozu-San. Todo mundo quer dizer algo sobre eles, mas os críticos podem ficar deprimidos quando descobrirem o quão difícil a tarefa é, pois os filmes de Ozu-san podem ser descritos apenas com a expressão “Ozu-like” (KIJU, Y. *Ozu’s Anti-Cinema*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan, 2003. p. 147. tradução Nossa).

Ozu é tão importante, que Schrader chama seu estilo de transcendental e Deleuze diz que ele foi o primeiro a utilizar o modo imagem-tempo, o qual passou a ser dominante após o neorealismo. Depois muitos outros seguem evidenciando sua relevância, Bordwell o chama de “o primeiro experimental” e “o poeta da simplicidade” e Yoshida utiliza adjetivos como “sagrado”, “teológico” e “anti-cinema”. Tantos trabalhos sugerem que ainda há muito a ser dito sobre o trabalho de Ozu e a influência exercida no cinema internacional.

Utilizar a abordagem de colocar dois autores, no caso cineastas como Ozu e Imamura em perspectiva, auxiliam na tarefa de sublinhar certos aspectos, como a visão que cada um tinha sobre a “realidade” do mundo. Assim como os realistas do passado, Ozu buscou mostrar a realidade de certas classes sociais, como os burgueses e pequenos burgueses ou os chamados “salarizados”. Enquanto Imamura buscou enxergar mais além, para o mundo escondido da sociedade, visando descobrir “a relação entre as partes baixas do corpo humano e as partes baixas da sociedade”, utilizando técnicas empregadas pelos naturalistas, como a constante analogia com o ser humano ser apenas mais um animal.

É importante frisar que se espera que a pesquisa apresentada aqui busque reaquecer o interesse acadêmico no cinema, em especial nesses cineastas, na pesquisa histórica feita a partir da arte, é válido mostrar, que é possível enriquecer o conteúdo trazendo também, outras questões como a encontrada na literatura, a qual possui relação com os estilos empregados nos filmes dos

cineastas em análise e, por fim, salientar a questão da evolução do cinema, com novas tendências que vão surgindo em épocas diferentes e o conflito de gerações que se estende até mesmo nas artes. Espera-se que o trabalho possa ajudar àqueles que se interessarem na empreitada de fazer uma pesquisa comparada de tão importantes cineastas como esta.

Referências

- A BALADA DE NARAYAMA. Direção: Shohei Imamura. Interpretes: Ken Ogata, Sumiko Sakamoto, Tonpei Hidari. Japão: [s.n.], 1983. 1 filme (130 min). Citado 3 vezes nas páginas 62, 63 e 83.
- A MULHER INSETO. Direção: Shohei Imamura. Produtora: Nikkatsu. Interpretes: Sachiko Hidari, Jitsuko Yoshimura, Masumi Harukawa. Japão: [s.n.], 1963. 1 filme. Citado 3 vezes nas páginas 29, 58 e 73.
- ABAURRE, Y. L. M.; PONTARA, M. R. N. *Literatura: Tempos, Leitores e Leituras*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2010. Citado 2 vezes nas páginas 33 e 49.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. São Paulo: Edipro, 2017. Citado na página 41.
- AZEVEDO, A. de. *O Cortiço*. Brasília: Edições Câmara, 1890. Citado na página 50.
- BAZIN, A. *André Bazin and Italian Neorealism*. New York: Continuum, 2011. Citado na página 34.
- BORDWELL, D. *Ozu and the Poetics of Cinema*. London: BFI Publishing, 1988. Citado 10 vezes nas páginas 15, 16, 17, 20, 22, 45, 66, 67, 69 e 79.
- BORDWELL, D. *The Gift to be Simple*. 2019. Video Essay by David Bordwell. The Criterion Collection. 1 vídeo (25 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8K0VPK9GCFY>>. Acesso em: 07 mai 2022. Citado na página 42.
- CARPEAUX, O. M. *História da Literatura Ocidental: Volume Único Digital*. Leya, 2010. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/528992>>. Citado 3 vezes nas páginas 33, 50 e 51.
- COLEMAN, L.; DESSER, D. *Killers, Clients and Kindred Spirits: The Taboo Cinema of Shohei Imamura*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019. Citado 3 vezes nas páginas 60, 74 e 79.
- CORO DE TÓQUIO. Direção: Yasujiro Ozu. Interpretes: Chôko Iida, Emiko Yagumo, Hideko Takamine, Hideo Sugawara. Japão: [s.n.], 1929. 1 filme (90 min). Citado 2 vezes nas páginas 42 e 43.
- DELEUZE, G. *Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. Citado 2 vezes nas páginas 9 e 70.
- DESEJO PROFANO. Direção: Shohei Imamura. Japão: [s.n.], 1964. 1 filme (140 min). Citado 2 vezes nas páginas 75 e 77.
- DESSER, D. *Eros Plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Indiana: Indiana University Press, 1988. Citado 8 vezes nas páginas 51, 52, 53, 54, 55, 59, 61 e 68.
- EIGA. *Instituto criado pelo diretor Shohei Imamura*. 2022. Imagem do *Japan Institute of the Moving Image*. Disponível em: <<https://www.eiga.ac.jp/en>>. Acesso em: 07 jun 2022. Citado na página 67.

ERA UMA VEZ UM PAI. Direção: Yasujiro Ozu. Roteiro: Tadao Ikeda, Yasujiro Ozu, Takao Yanai. Interpretes: Chishū Ryū, Mitsuko Mito e outros. [S.l.]: Shochiku, 1942. 1 filme (94 min). Citado na página 15.

EU NASCI MAS... Direção: Yasujiro Ozu. Interpretes: Tatsuo Saitō, Tomio Aoki, Mitsuko Yoshikawa. [S.l.: s.n.], 1932. 1 filme (100 min). Citado 3 vezes nas páginas 15, 21 e 42.

FILHO ÚNICO. Direção: Yasujiro Ozu. Roteiro: Tadao Ikeda, Masao Arata. Interpretes: Fliida Choko, Shinichi Himori, Chishū Ryū e outros. [S.l.]: Shochiku, 1936. 1 filme (82 min), son. Citado na página 15.

G1. *Capa original de A origem das espécies*. 2022. Science Photo Library. Foto por: Fran Lanting Mint Images. Disponível em: <<https://g1.globo.com/natureza/noticia/cientistas-identificam-passaros-em-processo-de-evolucao-para-gerar-nova-especie.ghtml>>. Acesso em: 07 jun 2022. Citado na página 48.

HARARI, Y. N. *Sapiens: Uma Breve História da Humanidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Citado na página 49.

IMDB. *Yoshii e seus filhos*. 1932. IMDB Library. Foto de Yoshii e seus filhos. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0023634/mediaviewer/rm1446659328/?ref_=tt_md_6>. Acesso em: 07 jun 2022. Citado na página 44.

IMDB. *Personagens Kinta e Haruko interpretados respectivamente por Hiroyuki Nagato e Jitsuko Yoshimura*. 1961. IMDB Library. Foto ddos personagens Kinta e Haruko no filme Todos Porcos. Disponível em: <https://m.imdb.com/title/tt0054709/mediaviewer/rm3260250368/?ref_=tt_md_9>. Acesso em: 07 jun 2022. Citado na página 56.

IMDB. *Shohei Imamura*. 2022. IMDB Library. Foto de Shohei Imamura. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0408076/mediaviewer/rm107363072?context=default&ref_=nm_phs_md_1>. Acesso em: 07 jun 2022. Citado na página 22.

JOO, W. *The Cinema of Ozu Yasujiro: Histories of the Everyday*. Edinburgh: Edinburgh University Press LTD, 2017. Citado 14 vezes nas páginas 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 45, 46, 47, 61, 63, 67 e 82.

KIJU, Y. *Ozu's Anti-Cinema*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan, 2003. Citado 6 vezes nas páginas 69, 71, 73, 74, 80 e 83.

KUNIGAMI, A. K. *A Imagem do Cinema Japonês: Política e Ética do Olhar e do Corpo*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2009. Citado na página 51.

MELLEN, J. *Voices From the Japanese Cinema*. New York: Liveright, 1975. Citado 3 vezes nas páginas 53, 54 e 65.

OZU, Y. *Transição do Vaso*. 1949. No Film School Library. Foto da famosa transição do vaso. Disponível em: <<https://nofilmschool.com/ozu-vase>>. Acesso em: 07 jun 2022. Citado na página 71.

OZU, Y. *Roupas secando*. 1958. Imagem de tela do filme Bom dia (1958). Disponível em: <<https://jonathanrosenbaum.net/2022/01/15/>>. Acesso em: 07 jun 2022. Citado na página 75.

- OZU, Y. *O Trem*. 1964. Imagem de tela. Disponível em: <<https://64.media.tumblr.com/f58725ff47b49ef29021fabba13cf2e8/74ad24d2a6747195-e6/s540x810/c67b7c6068d4b111ae1fb1fe9c783d92d3c42515.pnj>>. Acesso em: 07 jun 2022. Citado na página 77.
- PAI E FILHA. Direção: Yasujiro Ozu. Roteiro Yasujiro Ozu, Kogo Noda. Interpretes: Chishû Ryû, Setsuko Hara, Yumeji Tsukioka. [S.l.: s.n.], 1949. 1 filme (100 min). Citado 7 vezes nas páginas 21, 45, 46, 70, 71, 72 e 76.
- QUANDT, J. *Shohei Imamura*. Onthario: Cinematheque Ontario, 1997. Citado 21 vezes nas páginas 12, 13, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 55, 56, 58, 59, 63, 68, 69, 73, 74, 76, 78, 79 e 80.
- RICHIE, D. *Tokyo Rising: How Japan's New Wave Rose – And broke*. [s.n.]. Disponível em: <<https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/tokyo-rising-japanese-new-wave-filmmakers>>. Acesso em: 14 mai 2022. Citado na página 54.
- RICHIE, D. *Ozu: His life and Films*. Oakland, California: University of California Press, 1974. Citado 10 vezes nas páginas 14, 15, 16, 17, 18, 19, 38, 41, 54 e 81.
- SARAIVA, A. J.; LOPES, O. *História da literatura portuguesa*. 12. ed. Porto: Porto Editora, 1982. Citado na página 34.
- SATO, T. *Kenji Mizoguchi and The Art of Japanese Cinema*. Oxford: Berg, 2008. Citado 4 vezes nas páginas 15, 19, 39 e 68.
- SCHRADER, P. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer / Paul Schrader with a New Introduction*. Oakland, California: University of California Press, 2018. Citado 2 vezes nas páginas 69 e 70.
- SHINDO, K. *Entrevista a Kaneto Shindô su Mizoguchi*. [s.n.], 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QzZXGCUV5Bg&t=112s>>. Acesso em: 17 mai 2022. Citado na página 66.
- TISSOT, J. *Young Lady in a Boat*. 1870. The Bark. Imagem da pintura óleo sobre tela, 50 x 65 cm. Disponível em: <https://static.thebark.com/sites/default/files/styles/full/public/tissot_youngboat_600.jpg?itok=XIWKWul5>. Acesso em: 06 jun 2022. Citado na página 31.
- TODOS PORCOS. Direção: Shohei Imamura. Produtora: Nikkatsu. Japão: [s.n.], 1961. 1 filme (140 min). Citado 4 vezes nas páginas 28, 29, 58 e 73.
- TYNAN, K. *The Observer, Section: Weekend Review, Films: Verdict on Cannes*. London: Guardian Media Group, 1966. Citado na página 10.
- ZOLA Émile. *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982. Citado na página 49.